UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Lucius Provase

Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de *Galáxias*

Versão corrigida

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de *Galáxias*

Lucius Provase

Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

Versão corrigida

São Paulo

2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

Lucius Provase

Título: Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de *Galáxias*

Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

para Juliana com amor, por tudo que nunca falta

para Ernesto e Tarsila com leveza, por filtrarem meu olhar

Agradecimentos

Agradeço à CAPES pela bolsa de doutorado a mim concedida, importante na execução desta pesquisa.

Agradeço à professora Viviana Bosi e ao professor Ricardo Fabbrini pela participação em minha banca de qualificação.

Agradeço às professoras Claudia Pino, Vima Rossi, Fabiana Carelli e Maria Augusta Fonseca, por, cada uma à sua maneira, tornarem o curso de Letras mais instigante e, assim, me conduzirem à pesquisa.

Agradeço aos diversos colegas, da graduação e da pós, especialmente Fabio Roberto Lucas, Livia Gomes, Mônica Gama, Samira Murad, Camila Dias, Thiago Coutinho, Rafael Prado, José Virgínio, Acauam Oliveira, Maria Fernanda Salvador, Simone Dantas, Marcelo Silva Souza, Breno Lange, Giuliana Gramani, Leila Raposo, Paula Miranda, Fernada Savino, Eduardo Francisco. Dividimos o que tínhamos, e temos, de melhor: nosso tempo; e assim construímos em cada café, cada aula, cada greve (foram muitas), nossa temporalidade.

Agradeço aos amigos e amigas que, entre bate papos, almoços, cafés fizeram parte desse trabalho, especialmente, Diego Gazoli, Mariana Dolci, Thiago Prado, Lucas Salomé, Miguel Costa, Marco Aurélio Godoy, Marcus Vinícius Muniz, Alain Youssef, Raiça Augusto, Aleixo Guedes e Breno Deffanti.

Agradeço aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, em especial a Luiz de Mattos Alves por sempre ir além do que era seu trabalho.

Agradeço ao professor Roberto Zular pelos mais de 10 anos de diálogos e trocas, por uma orientação generosa, disponível e aberta. Esse trabalho não seria o mesmo sem sua leitura paciente, sem que tivesse "comprado a ideia" desde o começo.

Agradeço ao meu sogro, Anivaldo Marcelino de Moraes, e à minha sogra, Valentina Valdete Granço de Moraes, pelo zelo constante e por serem minha família.

Agradeço ao meu pai, Edelcio Henrique Provase, e a minha mãe, Elisabeth Bettim, por me ensinarem a gostar de ler. Mesmo sem entenderem muito bem o que faço, sempre falam disso com orgulho.

Agradeço à minha irmã, Paloma Provase, por me ensinar a ver o mundo com olhos livres.

Agradeço ao Ernesto pela alegria, pelo carinho e pela paciência. Mesmo com 3 anos de idade, soube esperar e soube compreender todas as vezes que eu não pude brincar com você. Se algum dia você ler esta pesquisa, espero que tenha orgulho do que lê. Nossas brincadeiras terão sido muitas até lá.

Agradeço à Tarsila pelas bochechas que você me deixa apertar e pelo sorriso que abre sempre que me vê. Você apareceu na reta final desta pesquisa, trazendo a energia que eu precisava e ajudando a dissipar as dúvidas que eu tinha.

Agradeço à Juliana. Ao dividir seu espaço de experiência comigo, mudou o meu horizonte de expectativa. É por você que eu quero fazer sentido do tempo e das palavras, porque você mudou ambos em mim.

RESUMO

PROVASE, L. *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de 'Galáxias'*. 2016. 146 fls. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Neste trabalho proponho uma relação entre literatura e história a partir do conceito de historicidades distorcidas. Partindo da obra *galáxias*, de Haroldo de Campos, volto-me aos anos 70 para pensar uma historicidade que consiga levar em contas as múltiplas historicidades em jogo, muitas vezes entrecruzando-se, sem que se caia no relativismo ou em uma nova tentativa de construir narrativas. Para tanto, sob o conceito de historicidades distorcidas, mostro que o regime de historicidade de um poema é relacional, ou seja, só existe em relação a um outro regime de historicidade, seja ele do leitor, de outro poema ou de ambos. Essa maneira de pensar a relação entre literatura e história passa a ser a mais funcional, assim defendo, pois vimos experimentando o que chamo de perda de lastro discursivo: um aumento da distância, temporal e espacial, entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa (Koselleck, 2006), que leva a uma diminuição daquilo que compartilhamos como mínimo múltiplo comum discursivo: o contexto, a fraseologia, o que é ou não ideológico, o que é ou não cinismo. Nessa combinação entre uma concepção dos regimes de historicidade vistos de forma relacional, as historicidades distorcidas, e a diminuição daquilo que compartilhamos em nosso espaço público discursivo, a perda do lastro discursivo, termino propondo, no último capítulo, uma prática historiográfica, terminando em uma possível ontologia variável do poema.

Palavras-chave: historicidade, perda de lastro, *galáxias*, anos 70, poesia

ABSTRACT

PROVASE, L. *Discursive ballast, trace and distorted historicities: a Reading from the 70's under an analysis of 'Galáxias'*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

In this thesis, I propose a relationship between literature and history from the concept of distorted historicities. Departing the work *galaxies*, by Haroldo de Campos, I turn to the 70's to think such a historicity that can take on multiple historicities accounts, often criss-crossing up without it falling into relativism or into a new attempt to build big narratives. To this end, under the concept of distorted historicities, I show that the historicity's regime of a poem is relational, which means that it exists only in relation to one another historicity's regime, whether the reader, another poem or both. That way of thinking about the relationship between literature and history becomes the most functional as well, I argue, as we are experiencing what I call the loss of discursive ballast: an increase of the distance, both in time and space, between the space of experience and the horizon expectation (Koselleck, 2006), which leads to a decrease of what we share as our discursive least common multiple: the context, the phraseology, what is or is not ideological, what is or is not cynicism. This combination of a conception of historicity schemes seen relationally, what I call distorted historicity, and the reduction of what we share in our discursive public space, the loss of discursive ballast, I end offering, in the last chapter, a historiographical practice, ending in a possible variable ontology of the poem.

Keywords: historicity, loss of discursive ballast, *galáxias*, 1970's, poetry

SUMÁRIO

Introdução 9

Capítulo 1 15

1. História e historicidade – alguns problemas nas relações entre história e literatura.. 15

1.1. A enunciação como mediação entre literatura e história 16

1.2. A literatura e a história – a historicidade distorcida 21

1.3. Por uma historicidade radical da linguagem: o ritmo em Henri Meschonnic..... 23

1.4. A história como uma experiência da linguagem: a História dos Conceitos de Reinhardt Koselleck 35

1.5. Situar-se no tempo: o presentismo de François Hartog 43

1.5.1. O regime como historicidade como espaço de experiência 43

1.5.2. O excesso de presente 48

1.5.3. Lastro, discurso e representação 53

1.6. Então, *galáxias*? 61

Capítulo 2 – *galáxias* a procura de lastro 64

2.1. As linhas gerais de *galáxias* 64

2.2. Uma organização possível: análise de um fragmento 76

2.3. A teoria e a prática: a escrita múltipla de Haroldo 82

2.3.1. Sincronismo, Anacronismo e historicidade distorcida 83

2.3.2. Tradução, ensaísmo e mais poesia – outras escritas da História 90

2.4. Preparação para o próximo capítulo 102

Capítulo 3. Uma historiografia distorcida à guisa de conclusão 104

3.1. Entre um "eu" e um "outro" – Bandeira e Francisco Alvim 106

3.2. Quem precisa de teoria? Mário e Cacaso, produção e reflexão 121

3.3. Oswald e Haroldo – a radicalidade da prática 135

Referências Bibliográficas 144

Introdução

O objetivo deste trabalho é bastante ambicioso: contribuir com os estudos sobre literatura e história de forma original e inovadora. Ambicioso porque, invariavelmente, ao falar de literatura e história falamos de tempo[1], temporalidade[2], experiência, realidade, ficção, narrativa. Ambicioso porque todo e qualquer trabalho de crítica e teoria literária apresenta, ainda que de maneira indireta, uma teoria sobre a relação entre história e literatura. Dito de outra forma, não apenas os trabalhos que tratam diretamente do tema, que podemos chamar de bibliografia direta, são muitos e variados, como, no limite, qualquer trabalho de crítica literária apresenta um posicionamento, ainda que não explícito, sobre como devem ser lidas as relações entre literatura e história.

Ao dizer que é ambicioso, no entanto, não pretendo nem oferecer uma desculpa por eventuais falhas deste trabalho nem exaltar as qualidades que vejo nele. Apenas ressalto a intenção, desde o início, de destacar algo que vi como uma maneira distinta de ler as relações entre literatura e história. Essa maneira distinta se dá por meio de dois conceitos que cunhei para compreender os fenômenos que analiso: a historicidade distorcida e a perda do lastro discursivo. Por historicidade distorcida entendo a potencialidade que existe nas relações entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, tornando aquilo que chamamos regime de historicidade um acontecimento, um evento que não pode ser concebido *a priori*; por lastro discursivo entendo, justamente, a dificuldade cada vez maior em estabelecer formas de dizibilidade e visibilidade que sejam compartilháveis a partir de um dado espaço de experiência e de um dado horizonte de expectativa, ou seja, a organização temporal do discurso, que é o que lhe garante um campo de referenciação mínimo, organização esta que também não é mais um acontecimento previamente compartilhado.

---

[1] Optei, nesta tese, a não retomar filósofos, historiadores e críticos literários que trabalharam diretamente com o conceito de tempo. O motivo maior é que a discussão sobre o tempo não é central em minha tese e sua ausência, ao que me parece, não empobrece o trabalho. As discussões sobre historicidade e temporalidade dão conta da complexidade do fenômeno histórico a partir da perspectiva teórica que eu adotei.

[2] "Temporalidade" é um vocábulo polissêmico. Daí advém seu uso errante ao longo desta tese, aproximando-se do que os teóricos utilizados. No entanto, "temporalidade" como conceito se refere ao tempo instrumentalizado, o tempo em comparação a outro, o tempo, enfim, atravessado pela consciência humana. Neste sentido, "temporalidade", ainda que se aproxime, nunca será o mesmo que "tempo". Pelo mesmo motivo, "temporalidade", em alguns momentos e dependendo do teórico, será um conceito muito próximo de "historicidade", embora, também, não designem os mesmos elementos.

Todo o esforço deste trabalho é o de apresentar uma argumentação que sustente, justifique e explique essa interpretação dos textos. Algo que recuse a dicotomia infernal entre uma narrativa universal e unívoca e o relativismo das narrativas individuais[3] que se impõe para explicar o atual estado de coisas em que vivemos.

Essas reflexões, no entanto, já se adiantam sobre como tudo começou. A pergunta que deu origem a esta tese, ao menos como eu poso formular essa pergunta, hoje, foi a seguinte: "Como é possível que em um período curto da história da literatura brasileira, pudessem ser publicados livros de escritores como Cacaso (1974, 1975), Haroldo de Campos (1976)[4] Waly Salomão (1972), Ferreira Gullar (1975), Roberto Piva (1975), Adelia Prado (1975), Hilda Hilst (1974), Orides Fontela (1973)[5] ou mesmo João Cabral de Mello Neto (1975). Dito de outro modo, a questão era qual tipo de historiografia poderia explicar essa multiplicidade[6] sem esquecer a relação história/literatura e sem abrir mão de uma perspectiva mais abrangente?[7]

A resposta veio a partir de *galáxias*, de Haroldo de Campos. É este o livro no qual circundam as ideias aqui exploradas, sem que estas se limitem à obra-prima do poeta paulistano. Essa escolha, como explico também no decorrer da tese, se deve ao fato de que *galáxias*, no funcionamento de seu texto, ao menos na maneira como vejo o seu funcionamento, traz as questões que coloco; algumas das quais, em formulações semelhantes as que proponho, eram questões caras ao trabalho teórico de Haroldo. Assim, em *galáxias* vemos uma preocupação com as relações entre literatura e história, que se

---

[3] Não sou o primeiro nem serei o último a buscar uma alternativa a isso, embora, me pareça, essa tem sido uma preocupação cada vez menor. Os nichos acadêmicos têm servido bem para que cada um pesquise o que quer sem que tenha seus pressupostos questionados. Quem ainda acha que a grande narrativa serve, pode fazer isso, quem acha que não, pode continuar com as narrativas individuais. O que procuro oferecer é outra alternativa a essa dicotomia.

[4] Haroldo publica *galáxias* apenas em 1984, mas sua escrita termina em 1976.

[5] Há muitos, muitos outros nomes. Drummond (1973), Cabral (1975), Henriqueta Lisboa (1972, 1973, 1976), Leminski, (1975, 1976), entre outros.

[6] Poderíamos encontrar essa pluralidade em outros períodos. Por exemplo, no século XIX, Sousândrade, Qorpo-Santo, Luiz Gama, Cruz e Souza, Pedro Kilkerry escreviam ao mesmo tempo que Bilac, Alphonsus de Guimaraens, Raimundo Correa e José de Alencar. No século XX, Augusto dos Anjos, Lima Barreto, Simões Lopes Neto junto a Coelho Neto, Graça Aranha. Ou seja, o problema é sempre de explicar como cada autor produz sua historicidade.

[7] Há uma belíssima tese, que virou livro, intitulada *A palavra perplexa*, de autoria de Beatriz de Moraes Vieira. O ponto de partida é semelhante ao que desenvolvo aqui: como lidar e como explicar a pluralidade de produções poéticas dos anos 70? Resumindo muito o relevante trabalho, a explicação da autora acaba colando experiência histórica com experiência estética, indo por um caminho já tradicional da crítica. Preciso ressaltar, no entanto, que vejo meu trabalho e o dela dialogando diretamente, funcionando em um panorama maior. Além disso, há tabelas que mostram a multiplicidade de publicações e completam os dados deste primeiro parágrafo da minha introdução. Enfim, não discuto o trabalho da autora, ao menos não pelo momento, por este ir em direção bastante distinta da que eu desenvolvi em minha pesquisa e não por considerá-lo irrelevante para o trabalho.

mostra nas diferentes cenas de enunciação que são criadas e desenvolvidas por meio de referências a outros textos, a locais, a própria escritura. Em cada fragmento essas referências aparecem de formas diferentes, com técnicas distintas. Foi na observação do funcionamento desse mecanismo que pensei na ideia de historicidade distorcida.

No entanto, história e literatura aparecem na fortuna crítica de *galáxias* ou como ausência ou por uma leitura que se cola no que o próprio Haroldo pensou sobre sua obra e sobre a literatura e história[8]. Ao que me parece, como esta tese é prova disso, essas leituras não dão conta da complexidade do regime de historicidade presente em *galáxias*. Isso não significa, importante lembrar, que essas leituras não tenham sido fundamentais para a formulação desta tese. Meu diálogo com elas é frequente, mesmo quando não citadas diretamente. Significa que, e aqui começa a tese, *galáxias* poderia ser utilizada para pensar uma relação entre literatura e história que levasse em conta a complexidade desses dois elementos: nem a confusão entre contexto de produção e contexto, nem o relativismo que joga em cada leitor a responsabilidade por essa construção. Ambos têm como pressuposto que o regime de historicidade é um *a priori* na obra literária ou no próprio livro, ou no leitor. No entanto, o regime de historicidade é uma construção que engloba autor, leitor, diversos contextos, o espaço de experiência e o horizonte de expectativa. Daí a historicidade distorcida: que se coloca nas dobras desses espaço-tempo, nas dobras e torções dessas possibilidades[9]. Essa reflexão, como demonstro em outras análises nesta tese, pode ser estendida para outros poetas do mesmo período: Cacaso, Alvim, Ana Cristina. Ainda poderia falar de Waly Salomão, Ferreira Gullar, Torquato Neto.

No que concerne à base teórica, há duas referências muito importantes, já explicadas no primeiro capítulo: Henri Meschonnic e Reinhardt Koselleck. O primeiro um teórico, crítico e tradutor francês, que trabalha com as relações entre linguagem, sujeito, história. Estabelece uma política da linguagem, uma antropologia da linguagem. Meschonnic vê na linguagem o ponto de articulação entre política, sociologia, ética e

---

[8] No decorrer desta tese, discuto parte dessa fortuna crítica. No caso de Haroldo não é possível dizer que haja correntes predominantes, há aqueles que se dedicam ao estudo de sua teoria da tradução, outros que se dedicam à poesia. Juntando esses fragmentos, escolhi alguns textos que, acredito, são representativos do que a crítica sobre Haroldo apresenta de mais interessante.

[9] Ao longo da tese ofereço algumas definições do conceito de "historicidade distorcida"; uma completa a outra. O destaque, no entanto, é para o fato de ser possível pensar o regime de historicidade não como um fato histórico, mas como um evento comparativo. Dito de outra forma, um regime de historicidade só existe em relação a outro regime de historicidade. Por esse motivo, e isso é algo em que insisto bastante ao longo do texto, o regime de historicidade não é um *a priori*. Ao pensá-lo, este conceito, comparativamente, penso que também fica claro que não estou falando de multiplicidade, pluralismo e relativismo.

estética. Para ele, não é possível uma teoria política sem uma teoria da linguagem[10]. O modo de verificar essa articulação, na teoria de Meschonnic, é a análise do ritmo[11]. Neste trabalho, no entanto, a concepção de ritmo é lida como as formas de organização de um determinado poema, fazendo uma leitura mais livre da teoria de Meschonnic[12]. O segundo, Koselleck, é um historiador alemão, cuja singular compreensão sobre o fazer historiográfico foi determinante para dar materialidade a meu entendimento das relações entre literatura e história. Os conceitos de espaço de experiência e horizonte de expectativa, que não são conceitos estanques na teoria de Koselleck, são as pedras de fundação daquilo que chamo de perda do lastro discursivo, algo diretamente relacionado às variações na compreensão de tempo, a temporalidade, que cada sociedade, no caso, cada autor, desenvolve e demonstra.

Tema e fundamentação teórica influenciaram, também, o formato e a escrita deste trabalho. Primeiro, por minha conta e risco, optei por desenvolver uma escrita mais próxima do ensaio, colocando em notas de rodapé discussões que, via de regra, aparecem no corpo do texto da maioria das teses. Assim, a discussão sobre a fortuna crítica de alguns dos autores trabalhados foi levada às notas, não por não serem relevantes, mas para dar maior fluidez ao argumento desenvolvido. Ainda quanto à interlocução crítica, por não se tratar de um trabalho específico sobre um autor, ainda que se centre em Haroldo, tomei a liberdade de escolher, dentro da fortuna crítica de cada escritor, aquelas leituras que se mostraram mais proveitosas ao trabalho. Isso não significa, claro, que escolhi apenas leituras que favoreciam minha posição, mas, mesmo dentro das discordâncias, aquelas que me deixariam mais próximo da condução da tese. Outro ponto relativo à escrita foi a escolha por uma linguagem mais coloquial, que desse maior fluidez ao texto. Outro elemento decorrente dessa escolha foi a repetição, não apenas de ideias, mas também de palavras. Algumas ideias são repetidas e retomadas com frequência no correr do texto, sem que, acredito, tenha havido prejuízo para o desenvolvimento das ideias.

---

[10] A metralhadora crítica de Meschonnic se voltava sempre a esse aspecto de diversos outros teóricos: faltava a eles uma teoria da linguagem. Pierre Bourdieu, Richard Rorty, Theodor Adorno, Max Horkheimmer, Walter Benjamin e muitos, muitos outros. Cada um a seu modo, na visão de Meschonnic, carecia de uma teoria da linguagem que fosse potente.

[11] No primeiro capítulo adentro mais profundamente nesta discussão sobre o ritmo.

[12] Outro ponto fundamental para esta tese é a maneira como Meschonnic entende o fenômeno da enunciação. Leitor voraz de Benveniste, sua compreensão da construção do sujeito na literatura é forte influência para o modo como eu compreendo e analiso essa figura na literatura.

Quanto à organização dos capítulos, houve a intenção de uma espécie de ir e vir na relação entre teoria e análise. O primeiro capítulo é a apresentação dos pressupostos críticos e a análise de alguns poemas, ou seja, parto da teoria para chegar à análise. Embora isso possa parecer uma simples aplicação de teoria[13], a intenção foi apresentar a tese defendida, sua fundamentação e mostrar como ela aparece em alguns escritores. A questão da enunciação, e como ela funciona se pensada para a literatura, os trabalhos de Meschonnic e Koselleck, além dos desdobramentos contemporâneos da tese defendida são os pontos desenvolvidos no primeiro capítulo. Entre as obras analisadas, o destaque é para escritores dos anos 70, Cacaso e, principalmente, Haroldo de Campos. Tanto o conceito de historicidade distorcida quanto aquilo que chamo de perda do lastro discursivo são explicados, e exemplificados, também neste primeiro capítulo. Para tanto, além de Meschonnic e Koselleck, autores como Peter Sloterdijk, Paulo Arantes e Marcos Siscar servem de suporte teórico e como ponto de convergência desses conceitos[14].

No segundo capítulo, centro-me em *galáxias*, dessa vez indo da análise para a teoria, o caminho inverso do primeiro capítulo. Optei, pelo fato que de que esta discussão foge ao escopo da tese, em deixar de fora uma discussão mais profunda sobre o barroco, neobarroco, ou não barroco, deste trabalho de Haroldo. Desenvolvi, no entanto, diálogo com a produção teórica e com as traduções de Haroldo, assim como com parte da fortuna crítica do autor como forma de mostrar coincidências e discordâncias entre as diversas frentes de seu trabalho naquilo que concerne a relação entre literatura e história. Demonstrei a especificidade dessa obra em relação à produção geral dos anos 70, assim como os mecanismos de funcionamento do texto em relação ao regime de historicidade que ele produz e em relação às ferramentas que estão presentes no texto para lidar com a perda do lastro discursivo.

No terceiro e último capítulo, o trabalho é de tentar construir uma historiografia a partir das reflexões apresentadas. O que seria uma história da literatura que não fosse nem formação nem história concisa? Devemos aceitar, prontamente, que a história da literatura

---

[13] Sem entrar na discussão sobre o quanto a ordem dos fatores altera o produto, há, nesse pressuposto ubíquo da crítica (a teoria deve vir da obra e não ser aplicada), uma ingênua crença na imanência. Como se fosse simples separar o dentro e fora; como se houvesse um dentro e fora que pudesse, e devesse, ser identificado. O debate não aparece na tese, mas ela, em sua organização, pode ser considerada uma crítica a esse pressuposto.

[14] Outros dois teóricos bastante presentes nesta tese são Jacques Rancière e Gilles Deleuze. Rancière contribui com sua visão da partilha do sensível, da importância de compreender e olhar o funcionamento das formas com que ocorrem essas partilhas. De Deleuze não apenas a sua leitura sobre Leibniz e o conceito de dobras e mônodas decorrentes daí, mas a peculiar maneira com que compreende o fenômeno da enunciação. Embora pouco, ou nada, enunciados, eles produzem presença neste trabalho.

não tem mais lugar nos estudos contemporâneos? É possível pensar em uma história da literatura que leve em conta o fim das grandes narrativas? Ou, dito de outra forma, uma narrativa que não seja uma tentativa de recriar novas narrativas? Respostas a essas perguntas foram esboçadas neste último capítulo. Por ser um desdobramento inicial do campo conceitual aqui proposto não é uma história literária propriamente dita, mas um exemplo daquilo que vejo como alcance teórico dessas escolhas críticas. Por essa razão, foram apenas seis autores trabalhados em três duplas: Manuel Bandeira e Francisco Alvim; Mário de Andrade e Cacaso; Oswald de Andrade e Haroldo de Campos. Esses agrupamentos se basearam em algum ponto de intersecção entre eles: a presença de cenas de cotidiano, o cruzamento intencional entre teorização e prática, a radicalidade no tratamento da linguagem. Nos comentários de cada uma dessas duplas, procurei trazer reflexões sobre a poesia contemporânea[15]. Também busquei mostrar, brevemente, como outros poetas do século XX se incluiriam nesta historiografia. Resta por fazer, o que talvez seja um dos próximos passos, uma historiografia mais completa, que integre Drummond, Cabral, outros poetas dos anos 70, contemporâneos em uma análise mais detida e profunda. Não era o objetivo deste capítulo, por isso o recorte tão específico.

O objetivo maior desta tese, além de responder às perguntas que lhe deram origem, era abrir possibilidades. Abrir caminhos, mesmo que estes não tenham sido trilhados em sua completude nesta tese, foi um risco que escolhi para este trabalho. Espero que o resultado tenha sido satisfatório e provoque, ao menos, a mesma inquietação que senti quando comecei a pensar nas questões que me moveram.

[15] É o que quero dizer com regimes de historicidades que se constroem em comparação. Não apenas o regime de historicidade dos poemas e dos poetas, mas o meu também se constrói nessa relação. A historicidade do poema, do poeta e a minha não é o fato histórico. Nem por isso é relativista. A historicidade distorcida é o intervalo entre esses regimes de historicidade variáveis, que responde a uma delimitação dada pela própria relação entre eles.

Capítulo 1

1.História e historicidade – alguns problemas nas relações entre literatura e história

A discussão sobre a historiografia literária e sobre a complexa relação entre história e literatura não é recente no Brasil. Embora sejam um tanto distintos, esses problemas - a historiografia propriamente dita e a relação que se estabelece entre as disciplinas história e literatura - se cruzam em diversos momentos. Críticos das mais diversas linhas metodológicas vêm pensando há décadas sobre os impasses que foram colocados para uma prática historiográfica, literária ou não, desde já propondo um recorte: o início do século passado. Estes impasses variam entre o quão objetivo pode ser um historiador em sua escrita da história até a afirmação da impossibilidade de que exista apenas uma história, obrigando a pensar em histórias, pondo em xeque um certo positivismo que imperava na escrita da história e da historiografia literária. Chega-se a questionar, no caso específico da historiografia literária, se esta ainda pode produzir conhecimento ou mesmo se ela é necessária no mundo contemporâneo.

Embora não pretenda fazer uma historiografia literária propriamente dita[16], apontar esses problemas torna-se importante na medida em que a relação entre história e literatura, o ponto central dessa tese, é costurada pela forma como se faz história, ou seja, pela historiografia. Dessa forma, pensar essa relação - literatura e história- é aproximar-se do embate entre ficcional e real, aproximar-se do problema do relativismo nas ciências humanas, aproximar-se da normatividade que circunda o discurso da história; todos problemas que se apresentam para uma escrita de história. Além disso, pelo fato de a relação entre essas duas áreas do conhecimento ser algo que atravessa diversos pontos fundamentais da teoria literária como o contexto, a conexão entre a obra e o leitor e a própria leitura, para ficar com alguns exemplos fundamentais, escrever sobre elas é adentrar no cerne da crítica literária, colocando, com a necessária mediação, o crítico

[16] Minha proposta de historiografia, esboçada no capítulo 3, se afasta bastante do que convenciono chamar de historiografia literária.

diante desses impasses que se cruzam entre as duas disciplinas. Dito de outra forma, escrever sobre literatura é engajar-se em algum tipo de historiografia da literatura; engajamento, como pretendo mostrar neste trabalho, necessário.

Quando falamos em mediação, é a necessidade de fazer o trânsito entre uma teoria da história e uma teoria da literatura. Ambas as disciplinas passaram por mudanças bruscas nas últimas décadas, sobretudo a partir de meados do século XX. Assim como a literatura, a história enfrenta uma espécie de perda da representatividade. Se no caso dos estudos literários foram os estudos da cultura que fizeram com que a literatura fosse mais uma dentre as diversas formas de expressão cultural e fizeram também com que a teoria literária fosse uma disciplina de caráter mais generalizante[17], no caso da história como disciplina a concorrência se dá com formas não hegemônicas de confronto com o passado, como o testemunho, a memória e a (auto)biografia - todas formas que colocam o indivíduo como ponto central do problema histórico. Esse embate, que ocorre em ambos cenários, deu origem a formulações teóricas, a práticas de escrita dentro das disciplinas e tornou história e teoria literária formas de saber necessariamente interdisciplinares. O cenário assim desenhado, uma espécie de crise de legitimidade, torna necessária a tarefa de construir pontes entre história e literatura, transitando entre o vocabulário crítico de cada uma delas.

1.1. A enunciação como mediação entre literatura e história

O princípio fundamental dos estudos enunciativos é a busca pelas marcas de subjetividade na linguagem, mais precisamente as formas de construção da subjetividade na linguagem. Apesar dessa circunscrição bastante clara, a profusão de correntes

[17] Refiro-me a disciplinas como a narratologia, os estudos culturais, os estudos de gênero, mas principalmente ao fato de que pontos que foram, em um determinado momento, importantes para o estudo da literatura como a rima, o ritmo e o próprio verso foram, aos poucos, perdendo importância a ponto de se tornarem quase irrelevantes nos dias de hoje, sendo dominados por uma análise narrativa quase onipresente, mesmo no caso da poesia.

teóricas[18] e o desdobramento imenso, sobretudo na filosofia francesa[19], tornam necessário delimitar e definir do que falo quando me refiro à enunciação.

Partir de Benveniste, linguista francês que primeiro tentou sistematizar uma linguística da enunciação, é quase clichê. É dele aquela que talvez seja a definição mais famosa: "A enunciação e o colocar a língua em funcionamento por um ato individual de utilização"[20] (BENVENISTE, E. 1974, p. 80). O linguista mostra que, sem essa individuação, a linguagem é mera virtualidade; ela, a linguagem, só ocorre quando colocada em funcionamento por um sujeito. Nas palavras de Benveniste (1974, p.81):

> A enunciação pressupõe a trasnformação individual da língua em discurso. Aqui a questão – muito difícil e pouco estudade – é ver como o 'sentido' se forma em 'palavras', em que medidade se pode destinguir entre as duas noções e quais termos descreve sua interação. É a semantização da língua que está no centro desse aspecto da enunciação e ela conduz à teoria do signo e à análise da significação.[21]

Benveniste avança nessa reflexão e aponta que não há um sujeito sem interlocutor, ou, nas suas próprias palavras, não há um "je" sem um "tu"[22]. Todo ato de linguagem pressupõe, portanto, uma intersubjetividade[23].

Da intersubjetividade passamos facilmente a uma reflexão sobre o contexto. Se todo discurso é sempre entre interlocutores, então a relação entre esses locutores estará presente no discurso; se a relação entre os locutores está presente, deve haver um

---

[18] Alguns nomes relevantes nos estudos da enunciação: Antoine Culioli, Jacqueline Authier-Revuz, Catherine Kerbrat-Orechioni, Claudine Normand, Catherine Fuchs, Émile Benveniste, Charles Bally, Oswald Ducrot na França. No Brasil há dois nomes que se dedicam diretamente aos estudos da enunciação: Valdir Flores e José Luiz Fiorin. Além destes destacam-se Mikhail Bakhtin e J.L. Austin. Meu foco, por se tratar de uma exposição breve sobre a questão da enunciação, será em Benveniste e em Austin.

[19] Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jacques Lacan e Jacques Rancière estão entre pensadores fortemente influenciados por uma reflexão dos estudos da enunciação.

[20] Todas as traduções, salvo indicação contrária, são minhas. O original vem em nota de rodapé, como se segue."L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation"

[21] « L'énonciation suppose la conversion individuelle de la langue en discours. Ici la question – très difficile et peu étudiée encore – est de voir comment le 'sens' se forme en 'mots', dans quelle mesure on peut distinguer entre les deux notions et dans quels termes decrier leur interaction. C'est la semantisation de la langue qui est au centre de ce aspect de l'énonciation, et ele conduit à la théorie du signe et à l'analyse de la signifiance. »

[22] A reflexão de Benveniste sobre a dialética entre um "je" e "tu" ainda é pouco explorada. Basta pensar que, na enunciação literária, as posições não estão dadas. O leitor nem sempre é o "tu", muitas vezes podendo assumir o "je". A ideia de sujeito lírico ou "eu" lírico do poema só funciona, diante da teoria da enunciação, se ressemantizada.

[23] Benveniste é bastante incisivo neste ponto. "Intersubjetividade" e "subjetividade" são, para ele, a mesma coisa. Mais do que isso, de acordo com o linguista: "(...) le langage (...) est marqué si profondement par l'expression de la subjectivité qu'on se demande si, autrement construit, il pourrait encore fonctionner et s'appeler langage".

contexto[24] que a medeie, já que não existe interlocução sem contexto. Dito de outra forma, se não há discurso sem interlocução, não há discurso sem contexto. Mais do que a aparente obviedade que traz tal afirmação, o contexto, compreendido a partir desta colocação, não pode ser confundido com as condições de produção ou com o momento histórico no qual a obra foi produzida. É algo mais complexo, que exige a implicação do crítico, no caso do cruzamento entre a enunciação literária e a enunciação do próprio crítico, para sua construção. Ou seja, o contexto na linguística de Benveniste, assim como sua própria visão sobre a enunciação, não pode ser perenizado e, portanto, não é repetível. Está aberto um caminho para pensarmos outras formas de história que podem ser inscritas em uma obra literária. A produção de contextos, sempre renovada, é fundamental em qualquer enunciação[25]. No caso da literatura, essa produção de contextos múltiplos em múltiplas temporalidades produz a historicidade distorcida.

Outra ponta dessa relação entre literatura e história mediada pela enunciação tem em J. L. Austin, filósofo da linguagem, seu expoente. Sua filosofia deu margem para interpretações das mais diversas linhagens, algumas até mesmo contraditórias entre si. Por esse motivo, mais do que buscar oferecer uma explicação definitiva sobre a teoria de Austin, irei expor aquilo que, em sua filosofia, pode ser produtivo para a crítica literária.

É dele uma ideia aparentemente simples: a palavra não é mera representação do mundo; ela é, também, um ato. Dito de outro modo, retomando o título que reúne suas famosas conferências nas Universidades de Oxford e Harvard: as palavras fazem coisas[26]. Austin, porém, não se debruçou diretamente sobre o conceito de enunciação, mas preocupou-se com a língua falada, algo pouco comum para a filosofia da linguagem. Tal preocupação aproximou suas reflexões do conceito de enunciação, já que havia uma preocupação direta com o contexto, com quem fala (o sujeito da enunciação) e, principalmente, com o produto dessa relação, o qual nem sempre tem relação com a produção de sentido[27]. Nas palavras de Austin (1962, p. 100):

---

[24] Embora esteja, certamente, entre os conceitos mais utilizados pela crítica literária, não meparece ser de fácil definição. Por esse motivo, é preciso deixar claro que o contexto ao qual me refiro aqui é o espaço discursivo no qual ocorre a interação, sem perder de vista sua complexidade

[25] Para pensar a historicidade de uma obra de arte que não seja definida *a priori* a partir de posições fixas dos binômios arte/vida, expressão/construção, vanguarda/desbunde, a enunciação é fundamental. Essas posições se colocam em um contínuo, de maior ou menor organização, que se torna mais evidente quando pensadas como situações enunciativas.

[26] É sintomático que Austin tenha escolhido um vocábulo como "coisas", que é vago, sem deixar de trazer a ideia de concretude.

[27] Austin irá apresentar uma ideia fundamental para a filosofia dos anos 70 em diante: a linguagem não precisa ter como objetivo a comunicação. Por isso, o produto de uma interação nem sempre é o sentido. Derrida irá construir boa parte de sua filosofia em cima dessa percepção.

> Pode-se dizer que por muito os filósofos negligenciaram este estudo, tratam todos os problemas como 'uso locucionário' e que a 'falácia descritiva' mencionada na palestra I surge, comumente, quando se confunde um problema com o outro. É verdade que agora estamos saindo desse cenário; já há alguns anos vem se percebendo que o momento da enunciação é consideravelmente importante e que as palavras usadas são, de alguma maneira, 'explicadas' pelo 'contexto' em que elas se apresentam ou foram, de fato, pronunciadas em uma troca linguística. No entanto, talvez ainda se esteja muito propenso a explicar esses fenômenos nos termos dos 'sentidos das palavras'.[28]

Por sua disseminação nos dias de hoje, não parece possível mensurar o impacto que a ideia de "performatividade", na qual se calca sua teoria dos atos de fala, causou quando das conferências de Austin. A mudança na direção dos estudos em filosofia da linguagem, de problemas de ordem lógica para o foco na língua cotidiana, ainda que desbravando um caminho já aberto por Wittgenstein, foi semelhante a que Benveniste trouxe para a linguística; semelhante também nas possibilidades que abriu e apontou. Dentre as principais teorias nas áreas de Humanidades que utilizaram diretamente o trabalho de Austin, estão a Teoria da Ação Comunicativa, de Jürgen Habermas; a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser; a teoria do gênero pelo viés performativo, de Judith Butler; o conceito de "frame" em Erving Goffman. Isso para ficarmos nos conceitos e teorias que fazem menção direta a Austin.

Mais óbvia contribuição é o próprio fato de perceber que a linguagem é performativa. Retomando o percurso de Austin em seu livro mais famoso, *How to do things with words (1962),* a linguagem teria dois tipos de enunciados: o constativo e o performativo. O primeiro tipo poderia ser verdadeiro ou falso como, por exemplo, "a janela está aberta". O segundo tipo, ao contrário, não pode ser reduzido a um critério de falsidade ou verdade. Estes enunciados, conforme são proferidos, produzem algo. O exemplo utilizado por Austin, e talvez o mais reproduzido ao se falar sobre a performatividade, é o momento do "sim" no casamento. A resposta à pergunta do padre "X, você aceita se casar com Y?" não pode ser avaliada como verdadeira ou falsa, como descritiva. Ela é um ato, um enunciado que, ao ser proferido, produz algo, no caso, um

[28] It may be said that for too long philosophers have neglected this study, treating all problems as problems of 'locutionary usage', and indeed that the 'descriptive fallacy' mentioned in Lecture I commonly arises through mistaking a problem of the former kind for a problem of the latter kind. True, we are now getting out of this; for some years we have been realizing more and more clearly that the occasion of an utterance matters seriously, and that the words used are to some extent to be 'explained' by the 'context' in which they are designed to be or have actually been spoken in a linguistic interchange. Yet still perhaps we are too prone to give these explanations in terms of 'the meanings of words'.

casamento. Ato contínuo, Austin defende que não há enunciado que, no fundo, por um efeito de recursividade, não seja performativo[29]. Indo além em suas classificações, Austin defende que há três tipos de atos de fala: o locucionário, o próprio ato de enunciar, que por sua vez produz algum sentido; o ilocucionário, no qual se produz uma ordem, uma nomeação, enfim um fato inserido no mundo, ou, seguindo Austin, produz uma força; o perlocucionário, que é a consequência dos atos anteriores, uma espécie de produção indireta de um fato.

Como consequência ainda pouco explorada da teoria dos atos de fala tem-se um questionamento sobre a questão de referencialidade e sobre a produção de sentido na linguagem. A questão é extremamente complexa para colocarmos aqui em poucas linhas; vale dizer que a linguagem se relaciona com o mundo de outra forma quando pensamos em atos de fala, sem ter a mera função de objeto diante das experiências de um sujeito (um instrumento) ou sem ter como objetivo a produção de sentido. Sabemos que o processo de referenciação aponta, no modo com o concebemos comumente, para um fora da linguagem, para uma relação estanque entre sujeito e mundo; a própria noção de produção de sentido depende fortemente da possibilidade de referenciação, de um instrumento (a língua) compartilhado e compartilhável por todos. Não significa, porém, que não exista referencialidade ou que não exista sentido. Destaca-se, tão somente, que a referência não é algo objetivo, extra-linguístico; ela, como todo ato de fala, está ligada a um contexto, sendo um elemento constitutivo da linguagem. De forma semelhante, o sentido não é algo fixo, é dinâmico, por isso é um processo.

A importância desta observação, que pode passar despercebida na leitura das palestras de *How to do things with words*, surge quando pensamos na constante reafirmação da distinção entre constativo e performativo. Um exemplo seria o enunciado "o gato está no tapete"; a frase só pode ser verdadeira ou falsa. Tal enunciado, como defendem os que ainda veem necessidade de distinguir performativo e constativo, não poderia produzir nada, pois, por exemplo, o enunciado não muda o gato de lugar[30]. Para além da ingenuidade presente nesta afirmação (é óbvio que Austin não quis dizer que a linguagem constrói prédios ou instaura a telepatia mudando gatos de lugar), fica evidente

[29] Sem entrar na complexidade da teoria dos atos de fala e em seus desdobramentos, algo que não é o objetivo central deste texto, recomendo para quem se interessar o livro *Visão performativa da linguagem,* de Paulo Ottoni.

[30] Uma contestação fácil de tal afirmação seria dizer que o que o enunciado "o gato está no tapete" faz seria expor a necessidade de que o gato deve sair de lá, ou que naquela hora não se deve dar o remédio ao gato, pois ele está no tapete relaxando. Enfim, é possível imaginar uma infinidade de contextos nos quais o ato é indireto e ocorre devido às relações existentes entre os interlocutores, ou seja, devido a um contexto.

que ela perde de vista uma diferença que, embora não enunciada nas teorias de Austin, é fundamental para o conceito de performatividade: a distinção entre enunciação e enunciado; a distinção entre "fazer" e "usar". Descontextualizada, fora de um padrão de convenção, a frase não constrói coisa alguma; contudo, como aponta Benveniste, não há frase descontextualizada[31].

Tendo esses dois autores, e suas diferentes leituras contemporâneas, como fundamentação teórica, a enunciação será nosso instrumento de abstração para pensar o contínuo de historicidades, um feixe de temporalidades[32], a nossa historicidade distorcida, porque ela, a enunciação, é, como instrumento teórico, uma distorção, uma tensão constante entre o ato e seu resultado, o dizer e o dito, é a angústia que sustenta a pergunta de Austin: o que, afinal, fazer com as palavras? Não tenho uma resposta definitiva, mas buscarei oferecer alternativas com a minha prática teórica e analítica.

1.2 A literatura e a história – a historicidade distorcida

Historicidade distorcida, o contexto construído por uma situação de enunciação a qual não se deixa limitar por uma normatividade *a priori*, será nosso conceito para trabalhar as relações entre literatura e história. Uma relação que não se limita ao fato, posto que a experiência histórica[33] não é só a experiência acontecimental, factual. Além

[31] Toda uma crítica pode ser feita a linguística gerativa a partir desse raciocínio. O próprio Haroldo de Campos toma a famosa frase de Chomsky "colourless green ideas sleep furiously" e, contextualizada, dá a ela sentido. Isso ocorre no fragmento 37, "cheiro de urina".

[32] Como irei apontar, insistentemente, ao longo deste trabalho, não é possível reduzir a historicidade de uma obra ao seu contexto de produção. Esse feixe é composto de elementos tão variados como a "biografia" do autor, a função que o autor ocupa no campo (tanto no momento em que produziu a obra quanto no momento da leitura da obra), pelo espaço de experiência que aciona, pelo horizonte de expectativa que cria, pelo gesto escritural nela presente, pelas sensações que produz no leitor, pelas línguas que aciona entre muitos outros (incontáveis, talvez) elementos que compõem a historicidade de um texto.

[33] As reflexões sobre literatura e história no Brasil vem sendo retomadas e repensadas há muito tempo. Mais recentemente, do início do ano 2000 até hoje, há ao menos três bons ensaios sobreo assunto. O primeiro, "Por um historicismo renovado", ensaio presente no livro *Literatura e resistência*, de Alfredo Bosi, crítico que sempre se preocupou com as relações entre literatura e história, destaca duas figuras que ficaram conhecidas por sua forma de fazer historiografia, Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux; soma-se a esse, o texto de Heidrun Olinto, "Histórias de Literatura" (2002), no qual ela discute a pertinência de se fazer historiografia literária hoje e chega a conclusão, a partir do comentário de diversos experimentos sobre a história da literatura, que não é mais possível uma história universal e globalizante; por fim, o texto de Marcos Siscar, "O discurso da história na teoria literária brasileira", presente no livro *Poesia e crise,* que discute o sentido da história adotado no discurso crítico brasileiro, apontando como nossa percepção histórica, ao menos a partir da literatura, está ligada a um ideal nacionalista. Os três textos foram publicados, originalmente, entre 2000 e 2005, ou seja, são textos atuais e contemporâneos entre si, mostrando que as perspectivas que eles adotam em relação ao valor da história na teoria e crítica literária são práticas comuns

da história dos conceitos de Koselleck, a qual veremos mais a frente, o ritmo, tal qual estudado por Meschonnic, instaura uma experiência temporal na leitura da obra literária que é, também, uma experiência histórica, pois cria um horizonte de expectativa a partir de um espaço de experiência que o leitor carrega. A experiência histórica, portanto, não é só relacionar eventos a obras, como é comum nos estudos literários: nos anos 70 havia a ditadura, logo as obras do período trazem inscrita essa experiência em si mesmas e o trabalho seria decodificar, decifrar essas experiências, por exemplo. É preciso pensar outras formas de inscrição da história no texto. Além do ritmo, do conceito, podemos pensar ainda que há a autonomia da história literária, que nos obriga a pensar qual a inserção de cada obra, qual a tradição que ela cria para si em relação a outras obras; há a experiência do leitor, difícil de ser materializada; cada umas dessas formas de inscrição na história são temporalidades distintas que criam diversas camadas de tempo em um mesmo substrato, o próprio texto. O esforço da crítica, ou pelo menos, um dos esforços, seria procurar levar em conta essa multiplicidade de tempos.

Parte desse esforço, sobretudo pensando nas especificidades da relação entre história e literatura, é tentar não sucumbir à tentação de substantivar a normatividade presente na história como disciplina, optando por pensar essa relação pelo conceito de historicidade[34]. O conceito tem uso variado e extenso, podendo ser traçado desde Dilthey (2010), passando por boa parte do pensamento alemão do século XX, chegando a ser utilizado por parte considerável da filosofia do final do século passado. Por não termos como objetivo fazer um mapa das variações deste conceito, cabe apenas destacar a característica que permanece diante de tamanha variação: o conceito de historicidade aponta para a dinamicidade da história ou a contingência da história, se formos utilizar um termo em voga. Essa característica que permanece ajuda a explicar a minha escolha pelo conceito como operador, mas não explica o que quero dizer quando falo em historicidade; diante de tantos usos, é preciso historicizar o nosso.

Busco uma forma de aproximação do evento histórico, da experiência histórica e estética desenhada na obra literária, que me permita trabalhar em um contínuo, uma espécie de fita de Moebius crítica. A historicidade que me interessa é aquela que provoca

---

nos dias de hoje e que está em curso uma revisão dos procedimentos tão caros a crítica literária no que concerne o tratamento dado à história.

[34] Para traçar um paralelo presente na crítica literária brasileira: Alfredo Bosi, em seu famoso "Por um historicismo renovado" está, sem dúvida, utilizando o vocábulo "historicismo" com a ideia de uma "historicidade".

uma distorção, no sentido que Jacques Rancière utiliza o termo ao tratar do político: aquela que se inscreve no dissenso, no desentendimento. De forma similar, a historicidade que me interessa relacionar com a obra literária é aquela que provoca uma distorção, uma ruptura nas formas sensíveis de uma comunidade. Uma forma de quebrar a normatividade tão presente na disciplina história, presente também na relação entre literatura e história. A historicidade distorcida é aquela que, citando Rancière, manifesta-se como "uma perturbação do sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável".

O apoio teórico na filosofia de Rancière será acompanhado, no que concerne a historicidade, por três autores: Reinhardt Koselleck, François Hartog e Henri Meschonnic. Os dois primeiros são historiadores; o último, teórico da literatura e linguista. Os três apresentaram sua própria definição de historicidade, buscando associar história e linguagem em uma dimensão antropológica, cientes da dinamicidade da escrita da história. Não irei corroborar ou trabalhar conjuntamente com as três definições. A partir da leitura desses três autores, procurarei oferecer a minha própria percepção do que é a historicidade, no caso a historicidade distorcida, e como ela funciona, ou poderia funcionar, em sua relação com a literatura.

1.3. Por uma historicidade radical da linguagem: o ritmo em Henri Meschonnic

Henri Meschonnic, linguista e crítico literário francês, trabalha com a historicidade a partir do cruzamento de diversas disciplinas. Esse caráter interdisciplinar de sua obra torna difícil traçar um conceito que seja central para seu pensamento, obrigando seu leitor, devido a essa estrutura aberta, a atravessar sua obra, cruzá-la com outras teorias. É justamente o que farei.

Comecemos com uma frase de Meschonnic (2012, p. 116) que sintetiza essa multiplicidade presente: "Pela poética, eu leio Saussurre e seu 'radicalmente arbitrário' do signo como historicidade radical: as 'morenas das geleiras'"[35]. Compreender o radicalmente arbitrário como historicidade radical, ressignificando a leitura corrente de Saussure, com a belíssima metáfora geológica das "morenas[36] das geleiras", mostra que

[35] "Pour la poétique, je lis Saussure par le 'radicalement arbitraire' du signe comme historicité radicale: des 'moraines des glaciers"

[36] "Morenas" são as rochas ou fragmentos de rocha que se acumulam devido ao derretimento de uma geleira.

Meschonnic pensa de forma articulada três pontos fundamentais: história, sujeito[37] e linguagem. Para ele, a historicidade é uma atividade do sujeito, mais do que isso, uma atividade do sujeito na linguagem; o instrumento para trabalhar essa combinação entre tempo-sujeito-linguagem é o ritmo, que se inscreve na linguagem. Por isso, insisto que a enunciação, essa atividade do sujeito na linguagem, é tão importante em minha busca por articular literatura e história.

É preciso compreender o ritmo não apenas como métrica, menos ainda a partir da oposição entre prosa e poesia. O ritmo é tomado como configuração do discurso, uma forma de dizibilidade. Na definição mais extensa que Meschonnic (1982, p. 216 – 217) oferece para esse conceito, temos o que segue:

> Defino o ritmo na linguagegm como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral sobretudo) produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical, e que eu chamo de significância, quer dizer os valores próprios a um discurso e apenas a um. Essas marcas podem se situar em todos os "níveis" da linguagem: acentuais, prosódicas, lexicais, sintáticas. Elas constituem, em conjunto, um paradigma e um sintagma que neutralizam, precisamente, a noção de nível. Contra a redução corrente de "sentido" ao lexical, a significância é de todo o discurso, ela está em cada consoante, em cada vogal que, tanto no paradigma quanto no sintagma, liberta as séries. Assim, os significantes são tanto sintáticos quanto prosódicos. O "sentido" não está mais nas palavras, lexicalmente. Em sua acepção restrita o ritmo é o acento, distinto da prosódia – a organização das vogais, das consoantes. Em sua acepção ampla, a que trago implícita frequentemente, o ritmo engloba a prosódia. E, falando, a intonação. Organizando, em conjunto, a significância e a significação do discurso. E o sentido sendo a atividade do sujeito da enunciação, o ritmo é a organização do sujeito como discurso em e por seu discurso.[38]

Fica clara a impossibilidade de separar sujeito, ritmo e discurso. Fica claro, também, como essa relação se dá por meio de uma atividade. Decorre, dessa definição e

---

[37] Ao inserir o sujeito como elemento central nos estudos da linguagem, Meschonnic alinha-se aos estudos da enunciação, mais precisamente a Benveniste, ainda que com uma leitura bastante particular desse último.

[38] Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produissent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance, c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les 'niveaux' du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du 'sens' au lexical, la signifiance est de tout le discours, elle est dans chaque consone, dans chaque voyelle qui, em tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le 'sens' n'est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie – l'organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, en parlant, l'intonation. Organisant ensemble la significance et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.

do trabalho de Meschonnic como um todo, a observação de Douglas Robinson (2012): "Meschonnic está falando aqui sobre (1) discurso incorporado que é (2) seriado no tempo, o qual (3) os leitores experimentam cinestesicamente como (4) o movimento do corpo de outras pessoas, o qual (5) tende, fenomenologicamente, a embaralhar-se com o nosso.[39]"

Meschonnic concebe o ritmo como um gesto intersubjetivo, ou transubjetivo, e, como todo gesto, algo que é também corpóreo. O ritmo passa a ser a constante reenunciação pressuposta pela obra literária, posto que não é algo fixo e depende dessa relação entre o autor e o leitor; o ritmo é o afeto do texto, uma forma de vida. Assim, não se trata apenas de pensar em prosódia e acentuação tônica como símbolos do ritmo, mas pensá-lo como uma forma de sentido do texto; uma forma que não se limita ao sentido lexical.

O amplo domínio que a teoria do ritmo exerce na teoria da linguagem de Henri Meschonnic faz com que este seja o ponto de entrada para a compreensão da historicidade, já que a historicidade é uma atividade do sujeito e o sujeito se inscreve na linguagem, sobretudo a literária, por meio do ritmo. Em suas palavras (Meschonnic, 1982 p.359): "O ritmo é a historicidade de um poema"[40]. Mais do que isso, uma compreensão histórica do ritmo faz com que ele seja a inscrição de uma temporalidade do próprio sujeito: "O primado do histórico institui o ritmo como tempo de um sujeito histórico, tempo organizado irreversível, forma-sentido do específico[41]."

A poesia dos anos 70 é um momento literário privilegiado para a compreensão da necessidade do ritmo em uma compreensão ampla da linguagem e de sua relação com o mundo. As análises de Meschonnic costumam se centrar na variação dos acentos, melhor dizendo, nas diversas possibilidades de sentido que a variação dos acentos, a partir das prosódias e leituras possíveis, permite dar ao texto. Um exemplo de uma de suas análises da poética de Henri Michaux. Meschonnic vê a escritura, no poeta belga, se realizar como uma alegoria do ritmo; dessa maneira, o ritmo dessa escritura segue sua própria alegoria. Nas palavras de Meschonnic (1982, p. 318):

> É também o conflito entre a noção tradicional de ritmo – o do signo, no binário e no descontínuo – e a linguagem, o ritmo como um contínuo.

[39] "What Meschonnic is talking about here is [1] embodied discourse that is [2] serialized in time, which [3] readers experience kinesthetically as [4] the movement of other people's bodies, which [5] tend phenomenologically to blur together with our own."
[40] "Le rythme est l'historicité d'un poème".
[41] Le primat de l'historique institue le rythme comme temps d'un sujet historique, temps organisé irréversible, forme-sens du spécifique".

> Contínuo que pode ser abordado de duas perspectivas: o contínuo das palavras e das coisas, contínuo tradicional, e o contínuo da linguagem e do sujeito. Contínuo crítico e poético.[42]

O ritmo manifesta-se nesse contínuo entre a constituição da linguagem e a constituição do próprio sujeito. Não é uma passagem tranquila: o sujeito coloca-se entre o silêncio, a ausência de linguagem mesmo e a linguagem constituída (MESCHONNIC, 1990). Um ritmo moderno, posto que coloca signo e sujeito em tensão. De acordo com Meschonnic (1990, p. 331):

> O estado da teoria tradicional do ritmo, e da linguagem, em Michaux, carrega consigo um duplo estatuto do ritmo. Contraditório, como a tensão entre o signo e o sujeito. A repetição está do lado de Parmênides. Do lado do ser. E há o ritmo heraclitiano, a organização do movimento, como mostrou Benveniste. Na linguagem, esse movimento nsó pode ser o da fala. O de um sujeito. [43]

A questão em Michaux, na leitura que Meschonnic faz do ritmo nesse autor, é criar um contínuo, em constante tensão, entre sujeito e linguagem. Isso ocorre, pois a escritura "não imita, ela faz. Ela é, ou se torna o que é, justamente por meio de seu próprio ritmo.[44]". É a repetição que produz isso. Mas só ela não é o bastante. Para Meschonnic (1990, p. 341), o que está em jogo é:

> (...) uma física da linguagem. Frases interrompidas, palavras soldadas:o primado de uma lógica do ritmo sobra a lógica gramatical e semântica. Ela passa pelas metamorfoses das palavras. Redobramento das sílabas (...) redobramento da palavra(…) Palavra valise (…) Palavra monstro (…)[45]

---

[42] C'est aussi le conflit entre la notion traditionelle de rythme – celle du signe, dans le binaire et le discontinu – et le langage, le rythme comme un continu. Continu qui peut être envisagé de deux points de vue: le continu des mots et des choses, continu traditionnel, et le conitnu du langage et du sujet. Continu critique et poétique.

[43] L'état de la théorie traditionelle du rythme, et du langage, chez Michaux, entraîne chez lui un double statu du rythme. Contradicoitre, comme la tension même entre le signe et le sujet. La répétition est du côté de Parménide. Du côté de l'être. Et il y a le rythem héraclitéen, l'organisation du mouvant, comme l'a montre Benveniste. Dans le langage, ce movement ne peut être que celui de la parole. Celui d'un sujet.

[44] "n'imite pas, elle fait. Elle est, ou devient elle-même, justemente par son propre rythme".

[45] [...] une physique du langage. Phrases interrompues, mots soudés: le primat d'une logique du rythme sur la logique grammaticale et sémantique. Elle passe par les metamorphoses des mots. Redoublements de syllabes [...] redoublements du mot [..]Mots valises [...] Mots monstres [...]

São poemas que podem se construir "par expansion d'un terme ou d'une syllabe", como no caso do poema a seguir:

Emplie de moi
Emplie de toi.
Emplie des voiles sans fins de vouloir obscurs.
Emplie de plis.
Emplie de nuit.
Emplie des plis indefinis, des plis de ma vigie.
Emplie de pluie.
Emplie de bris, de débris, de Monceaux de débris.
De cris aussi, surtour de cris
Emplie d'asphyxie.
Trombe lente.

Michaux, em sua escritura, resume o que é o ritmo para Meschonnic (1990, p. 344):

> O ritmo como movimento do sujeito é um acontecimento do sujeito. O sujeito na existe previamente a ele. Nada lhe é garantido. Nem sabido de antemão. O ritmo é, portanto, uma permanente não-coincidência de si ao mesmo tempo que um reencontro. É o desconhecido do ritmo. O que faz a historicidade do ritmo. E que o opõe à métrica.[46]

Um ritmo que é alegoria da historicidade. Um ritmo que é a temporalidade do sujeito. Assim, como falar de um sujeito lírico? Um sujeito que seria anterior ao próprio poema? Esse sujeito-rítmico é um novo sujeito a cada leitura. Por isso uma temporalidade que se constrói a cada leitura; por isso uma historicidade em constante torção, pois cada leitura se dobra sobre a anterior e sobre a seguinte. A nossa fita de Moebius: infinita.

O processo não é tão distinto se vamos a um poema contemporâneo de *galáxias.* Um poema de Cacaso, retirado do livro *Beijo na boca*, de 1974.

Seresta ao luar
desde que declarei meu amor nunca
mais me olhou de frente

[46] Le rythme comme mouvement du sujet est um avènement du sujet. Le sujet ne lui préexiste pas. Rien n'est garanti. Ni su d'avance. Le rythme est donc une permanente non-coïncidence à soi en même temps qu'une rencontre. C'est l'inconnu du rythme. Ce qui fait l'historicité du rythme. Et qui l'oppose à la métrique.

Estamos na seguinte situação: uma seresta, uma serenata, feita ao luar, como é de praxe para boas serenatas. Em um primeiro momento, parece simples compreender a situação: ao ouvir a declaração, o alvo desta nunca mais olhou o seresteiro. Esse recorte de uma situação, que parece explicar muita coisa, na mesma medida em que deixa muito em mistério, é recorrente na produção de Cacaso. Não sabemos quem é o amor ou o que causou essa repulsa; sabemos apenas que ela foi ocasionada por uma declaração, que parece ser uma declaração de amor.

No texto, no entanto, temos uma ambiguidade que torna sua compreensão um pouco mais complexa: não é possível saber se "meu amor" é complemento, no caso objeto direto, do verbo "declarar", ou se "meu amor" é sujeito do verbo "olhar". Essa dupla possibilidade sintática é decorrente direta da notação rítmica possível para o texto. Se pensarmos na primeira organização sintático-rítmica teremos as seguintes orações: "desde que declarei/ meu amor nunca mais me olhou de frente"; a segunda ficaria assim: "desde que declarei meu amor/nunca mais me olhou de frente". O verbo "declarar" só pode ser intransitivo quando acompanhado de pronome, por exemplo, "declarei-me". Se fosse o caso, não haveria mistério, não haveria ambiguidade ou múltiplas possibilidades de leitura. No entanto, o verbo "declarar" continua funcionado como transitivo, carecendo de complemento. O que foi declarado? O que seria tão grave a ponto de fazer com que o amor nunca mais o/a olhasse de frente? Essa ambiguidade não é apenas sintática, mas também rítmica, se seguirmos a marcação de Meschonnic, porque necessita de uma marcação prosódica. Ficariam duas opções rítmicas: na primeira alternativa, o crescendo dos acentos tem seu ápice em "declarei". "Meu amor" começa suave, bruscamente interrompido em "nunca". No segundo verso, continuação semântica (não rítmica) do primeiro, começa uma nova série de acentos fortes e fracos, desta vez culminando em "frente".

Um crescendo tônico que se acumula e explode em "amor", suavizando a seguir em "nunca". O começo suave da segunda oração esconde o mistério do "quem?". Quem nunca mais olhou de frente para o enunciador? Qual figura está por trás deste ato de ignorar uma declaração de amor? "Nunca", isolado no verso, é uma espécie de frase nominal, respondendo a uma pergunta não enunciada ou fazendo às vezes de uma declaração (não sabemos), ou pode ser o início da oração seguinte. É curioso que, ainda que repita o esquema rítmico da disposição anterior, a diferença se dá apenas no primeiro verso, sua interpretação é diferente, como efeito desta alteração rítmica. "Mais", como advérbio de tempo da locução "nunca mais", pode ser a variação coloquial de "mas", a

conjunção adversativa, reforçando o "nunca" como frase nominal. Não é apenas uma ambiguidade, mas uma multiplicidade, uma instabilidade do discurso.

Essa instabilidade discursiva, típica do período, que já não é mais o discurso moderno e humanista, tampouco pode ser reduzida ao discurso paródico e irônico que se consolidou como leitura dominante do chamado pós-modernismo, marca não apenas um discurso sem o lastro da utopia, mas uma experiência de tempo que começava a se modificar. Uma experiência cujo presente parece ser o único horizonte. O ritmo, como tentei mostrar, é parte essencial na construção dessa experiência, inclusive traduzindo-a para a poesia.

Fica marcado também que o ritmo funciona como a própria construção do sujeito no discurso. Um sujeito que, mesmo discursivo, não é o mesmo de Benveniste. É um sujeito rítmico. No exemplo do poema de Cacaso, essa percepção não vem do fato de que há uma ambiguidade: o leitor pode passar reto por ela; pode escolher uma ou outra interpretação; pode, inclusive, optar pelo caminho da ambiguidade como o mais rico. Cada uma dessas opções, porém, envolve uma implicação do sujeito, do corpo na leitura, seja uma espécie de afeto do texto nessa troca intrasubjetiva que é o processo de leitura. É essa implicação que faz do ritmo um momento rico para a compreensão da historicidade.

Para Meschonnic (2012, p. 26), história e linguagem são um problema de sentido:

> Linguagem, história são um problema de sentido porque tudo toma e dá sentido. O sentido não é um haver. Ele é um fazer, um tomar, um dar. Um ato, sempre, o infinito da interação, da reescritura. Nada escapa ao sentido. Nada escapa, portanto, a uma pressuposição do sentido, dos modos de significar, que funcionam – como a vida – sem que se saiba o que eles são, sem que saiba se algum saber, alguma teoria modifica seu funcionamento. Toda modificação voluntária é imediatamente integrada em seu agir, interação de desconhecimentos e de reconhecimentos que nos escapa e se desloca com o saber, mesmo (e quase sobretudo) o da psicanálise. Também a história está no sentido. Se distingue as épocas dos sentidos, tendo tantos sentidos quanto há de épocas.[47]

[47] Langage, histoire sont un problème de sens parce que tout prend et donne sens. Le sens n'est pas un il y a. Il est un faire, un prendre, un donner. Un acte, toujours, l'infini de l'interaction, de la réécriture. Rien n'échappe au sens. Rien n'échappe donc à une présupposition du sens, des modes de signifier, qui fonctionnent – comme l avie – sans qu'on sache ce qu'ils sont, ni qu'aucun savoir, aucune théorie ne modifie leur fonctionnement. Toute modification volontaire est imméiatement intégrée dans leur agir, interaction de méconnaissances et de reconnaissances qui nous échappe et se déplace avec le savoir, même (et presque surtout) celui de la psychanalyse. Aussi l'histoire est dans le sens. On distingue des époques de sens, tenant au sens qu'il y ades époques.

O ritmo, sendo o construtor do sentido, é a própria historicidade. É preciso, contudo, não confundir a defesa de uma relação íntima entre história e sentido com a defesa de que as condições de produção são as limitadoras (portanto, as portadoras) do sentido. Meschonnic (1995, p. 42) defende algo bastante distinto:

> A historicidade não simplesmente a inscrição de valores na História. Isso é apenas seu caráter histórico. A História consiste exatamente na ilusão de uma limitação do sentido às condições de produção do sentido, a ilusão que o conhecimento do sentido não é outra coisa senão o conhecimento de suas condições. É o positivismo dos historiadores. Na medida em que sua certeza científica lhes torna surdos à teoria da linguagem. Mas a historicidade reúne essa condições e a capacidade, ao mesmo tempo, de transformar as condições do ver, do sentir, do compreender, do ler e do escrever, imprevisivelmente, de tal sorte que essa transformações, que é a atividade de um sujeito, se comunica indefinidamente a outros sujeitos (...)[48]

A História dos historiadores não pode escapar de seu positivismo, de sua normatividade; ela é a coincidência entre o contexto de produção e o sentido. Isso porque ela se faz surda a uma teoria da linguagem e ignora a relação entre história e sentido. Essa é a visão de Meschonnic. Daí sua opção pela historicidade, pensada como uma atividade, um processo, que segue as transformações do sujeito que a produz; por isso a História tem sua própria historicidade e por isso a relação entre os termos ritmo-sujeito-historicidade. A defesa que Meschonnic faz de uma historicidade radical da linguagem reside nesta indissociabilidade entre uma teoria da linguagem, uma teoria da história e uma teoria do sujeito.

Isso não significa, porém, que o crítico francês rejeite a importância do contexto de produção, aquilo que o senso comum identifica ao contexto em si, para a produção de sentido. Defende-se que a obra, situada neste contexto de produção, apresenta o esforço para escapar a esse momento e não se definir nele. Para Meschonnic (1982, p. 27):

> A história não é só a data (...) Ela lhe vira, paradoxalmente, as costa. Ela é a contradição mantida entre a resultante das linhas que conduzem e a necessidade vital, nesse momento preciso, de não ser definido por elas. De

[48] L'historicité n'est pas simplement l'inscription des valeurs dans l'histoire. Ce ne serait que leur caractère historique. L'histoire consiste exactement dans l'illusion d'une limitation du sens aux conditions de production du sens, l'illusion que la connaissance du sens n'est autre que la connaissance de ses conditions. C'est le positivisme des historiens. Dans la mesure où leur certitude de science les rend sourds à la théorie du langage. Mais l'historicité rassemble ces conditions et la capacité en même temps, de transformer les conditions du voir, du sentir, du comprendre, du lire et de l'écrire, imprévisiblement, de telle sorte que cette transformation, qui est l'activité d'un sujet, se communique indéfiniment à d'autres sujets [...]

> lhes escpar, de produzir uma especifidade que nos produz. A historicidade é o aspeco social da especifidade.[49]

A historicidade, portanto, tem relação direta com a História, com a disciplina. Porém ela é, justamente, a contradição entre a especificidade e a universalidade; é o contínuo que opera dentro desse binômio, o contínuo entre o contexto de produção e a singularidade de uma obra. Por isso a linguagem é o espaço privilegiado para a compreensão da historicidade, do sujeito, do político. Um exemplo limite ajudará a ilustrar a complexidade desse movimento. O livro *Galáxias*, grande obra de Haroldo de Campos, foi escrito em um intervalo de 13 anos, de 1963 a 1976. Poderíamos pensar, seguindo declaração do próprio Haroldo de Campos[50], que 1959 pode ser a data inicial do projeto galáctico. Dos cinquenta fragmentos, 25 foram publicadas na revista *Invenção*, no número 4, de 1964, e no número 5, (1966-67). Esses 25 fragmentos, junto a outros fragmentos inéditos, foram republicados no livro *Xadrez de Estrelas*, que é de 1976. O livro só será publicado integralmente em 1984, pela editora Ex Libris, numa edição em tamanho grande (o livro tem por volta de 50 cm de altura), com 100 páginas, tal qual como previa o projeto original, sendo 50 textos seguidos de 50 páginas em branco.

No entanto, a epopeia do projeto galáctico não termina em 1984. Em 1992 é lançado, pela editora 34, o CD *Isto não é um livro de viagem,* com a vocalização de 16 fragmentos na voz de Haroldo de Campos, sendo o último e o primeiro fragmentos acompanhados por uma cítara. O encarte do CD apresentava breves explicações sobre os fragmentos como a origem de um determinado trecho ou a temática principal. Por fim, pela mesma editora 34, em 2004, é lançada uma nova edição de *galáxias,* acompanhada do CD e dos comentários em seu encarte. Nessa edição há, ainda, um *fac-símile* de um manuscrito de um dos fragmentos. A pergunta que fica é: qual é a data que marca ou ajuda a delimitar o contexto deste livro? É 1976, 1984 ou 1963? Poderia ser todo o intervalo de 13 anos de escrita que separam o primeiro do último fragmento? O lançamento da edição de 2004, com o CD, interfere nesse contexto?

Embora esse seja um exemplo limite, dada a complexidade e multiplicidade temporal que envolve sua produção, a obra literária envolve, não raramente, um longo

---

[49] L'historicité n'est pas que la date (...). Elle y tourne même, paradoxalement, le dos. Elle est la contradiction tenue entre la résultante des lignées qui mènent, et la necessite vitale à ce moment précis de ne pas être défini para elles. D'y échapper, de produire une spécificité qui nous produit. L'historicité est l'aspect social de la specificité.

[50] Em sua entrevista "Do epos ao epifânico (Gênese e elaboração das *Galáxias*)", in *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010. p.269

processo de escrita, o qual não pode ser resumido a data de publicação de uma edição. Em *Galáxias*, pelo fato de os fragmentos serem publicados antes do livro inteiro, Haroldo teve a oportunidade de repensar algumas linhas do projeto[51]. Ainda que, dos fragmentos publicados, nada tenha sido alterado na edição de 1984, Haroldo incorporou o diálogo com críticos como Severo Sarduy e Octávio Paz, artistas e escritores como Guimarães Rosa e Oiticica, no restante dos fragmentos e para pensar o projeto galáctico que estava em andamento. Aquilo que não foi aproveitado diretamente em *galáxias* aparece em suas obras críticas, já que, nesse período entre 63 e 76, foram lançadas as primeiras edições de seus principais livros de crítica como *Metalinguagem* (1967), *A arte no horizonte do provável* (1969) e *A operação do texto* (1976), além do *Morfologia do Macunaíma* (1976). Também neste período surgiram as traduções de Mallarmé (1974), de Maiakovski (1967) e de Pound (1968) e o livro sobre Sousândrade (1966). Não é possível medir materialmente essa presença dos diálogos ou a permeabilidade entre a produção crítica, a produção tradutória e a produção literária do período. Isso não impede, contudo, a tentativa de absorver esse acúmulo de tempos no texto analisado e buscar como se dá essa produção de contextos.

Produzir contextos. Esta é uma forma de ler a complexa relação histórica proposta por Henri Meschonnic e, ao que me parece, contempla o problema que exemplifiquei sobre qual é o contexto de uma obra de arte. Meschonnic chama atenção para a capacidade de instaurar a relação com um fora, que seria a própria produção de contexto. No processo galáctico, cada peça juntada é um contexto produzido. Se decido levar em conta as produções críticas ou as traduções, ou ambas; se considero a data de 1976 ou de 1984 como ponto de chegada da produção do livro. É uma subjetividade radical, forçada por uma obrigatória tomada de posição do leitor diante da obra. Para Meschonnic (1982, p. 72):

> [O sujeito] é o próprio funcionamento da linguagem, o eu da enunciação intercambiável. Passando do plano linguístico ao da literatura, estende-se do emprego dos operadores da enunciação à organização em sistema de todo um discurso. O sujeito da enunciação é uma relação. Uma dialética do único e do social. Noção linguística, literária, antropológica, ela não deve ser confundidade com a noção de indivíduo, que é cultural, histórica, nacional às histórias da individuação.[52]

[51] Um exemplo já famoso é o conselho de Guimarães Rosa para que *Galáxias* não fosse publicado com suas folhas soltas, posto que a dificuldade de leitura do livro só aumentaria. *(id*.p.273)

[52] [Le sujet] est le fonctionnement même du langage, le je de l'énonciation interchangeable. Passant du plan linguistique à la litterature, il s'étend de l'emploi des opérateurs d'énonciation à l'organisation en système de tout un discours. Le sujet de l'énonciation est un rapport. Une dialectique de l'unique e du social. Notion

Por isso a historicidade radical é também uma subjetividade radical da linguagem. Um sujeito e uma historicidade inscrevem-se no discurso e por meio dele se manifestam. Apenas por meio de uma compreensão ampla do que é linguagem como ritmo isso é possível, como fica claro nessa resposta de Meschonnic (Diacritics, 1988, p. 95)[53]:

> Bedetti: Eu gostaria de lhe perguntar sobre a palavra "histórico" no título *Critique du rythem: anthropologie historique du langage*. Você afirma no livro que há um conflito irredutível entre o pensamento histórico e o pensamento a-histórico, e que todas as estratégias ahistóricas, combinadas com as estratégias de poder, embalharam este conflito para que ele desapareça. O que exige que as estratégias de poder ignorem a História e por que é importante manter vivo o conflito entre o pensamento histórico e o pensamento a-histórico?
> Meschonnic: É vantajoso para as estratégias de poder ignorar a História. E por consequência ser acrítico. A diferença entre polêmica e crítica é que a polêmica é a estratégia da opinião e da dominação enquanto a crítica é a estratégia da pesquisa. O pensamento histórico da linguagem ('langage', de acordo com Saussure) é a luta pela pluralidade, especificidade, discurso em vez da língua. Aqueles que pensam a língua como um sistema de signos, e nada mais esperam, com essa estratégia, se livrar da historicidade confundindo-a com historicismo. Manter vivo o conflito entre histórico e a-histórico é o único caminho para prevenir que a historicidade se perca e deixe de ser representativa. É que significa lutar por uma nova, empírica concepção da linguagem como ritmo.[54]

Um exemplo da urgência dessa aproximação que propomos entre contexto, linguagem, sujeito e história pode ser vista na concepção que Meschonnic (Diacritics, 1988, p. 96) apresenta do feminismo e de outras teorias culturalistas, tão em voga atualmente:

> O problema compartilhado entre mulheres e poetas é modificar a relação, não apenas reverter os termos. Mas na França, ao menos alguns anos atrás, a teoria feminist configurou a teoria como masculine e a relação com o

---

linguistique, littéraire, anthropologique, elle n'est pas à confondre avec celle d'individu, qui est culturelle, historique, ressortissant aux histoires de l'individuation.

[53] A passagem está em inglês pois faz parte de uma entrevista concedida por Meschonnic, no idioma em questão, à professora Gabriela Bedetti.

[54] Bedetti: I would like to ask you about the word historical in the title, Critique du rythme: Anthropologie historique du langage. You state in the book that there is an irreducible conflict between historical and ahistorical thought, and that all ahistorical strategies, combined with the strategies of power, blur this conflict in order to make it disappear. What requires strategies of power to ignore history, and why is it important to keep the conflict between historical and ahistorical thought alive?
Meschonnic: It is to their advantage for strategies of power to ignore history. And therefore to be uncritical. The difference between polemics and critique is that polemics is a strategy of opinion and domination whereas critique is a strategy of research. Historical thought on language ("langage," according to Saussure) is a struggle for plurality, specificity, speech rather than langue. Those who think of language as no more than a system of signs expect by that strategy to get rid of historicity by confusing it with historicism. Keeping the conflict between historical and ahistorical thought alive is the only way to prevent historicity from becoming misrepresented and lost. That is what it means to fight for a new, empirical conception of language as rhythm

> corpo como feminina. Então, Kristeva prendu o ritmo ao impuslo. Essa é, precisamente, a antropologia dualista do século XIX: razão versus emoção, masculino versus feminino, matemática versus bordado. Quanto mais essa 'teoria feminista' se rebelava contra o masculino, mais ela reforçava o modelo. Assim como a blasfêmia faz com a religião. Outros, trabalhando em um problema ideológico, afirmaram que havia uma 'escrita feminina' e usaram metáforas femininas como 'a semana estava grávida'. De maneira similar, algumas poetas franco-africanos afirmavam que eles escriviam poesia Africana porque inseriam termos locais em uma dicção como a de Saint-John Perse. Outros diziam que escreviam poesia Judaica no processo de nomear 'Jerusalém, Jerusalém'. Essas respostas ingênuas e apressadas embaralham as perguntas. Tais questões são mito importantes par serem resolvidas dessa maneira. Era tudo o que eu queria dizer.[55]

Não se trata de negar os avanços de posições políticas como o feminismo e o movimento negro. O que Meschonnic coloca é que há grande complexidade nessas questões e que ela não se resolve com a inversão dos termos, um *girl power*, por exemplo. O mesmo vale para o exemplo citado dos escritores africanos de língua francesa. É preciso reorganizar a linguagem através desses novos sujeitos para que eles sejam reconhecidos como tal. De forma semelhante, contextualizar a literatura a partir de uma perspectiva que não seja a do homem-branco-europeu-heterossexual não é dizer que Homero era machista ou Monteiro Lobato racista, mas atravessar essas literaturas por esses novos sujeitos.

Por isso o problema da linguagem na história é tão atual: ele nos provoca a pensar pautas políticas sérias e pertinentes como o feminismo, o movimento negro em seus problemas. A questão não é, nem nunca foi reverter, ou inverter, os termos, mas colocá-los em outra chave de funcionamento; construir novos ritmos, novas historicidades, portanto, para textos que circulam há muito tempo e para os textos que ainda irão circular.

---

[55] So the problem shared by women and poets is to change the relation, not just to reverse the terms. But in France, at least a few years ago, feminist theory figured theory as male, and the relation to the body as feminine. Thus Kristeva tied rhythm to the impulse. That is precisely nineteenth-century dualist anthropology: reason versus emotion, male versus female, mathematics versus embroidery. The more that "feminist theory" rebelled against the male, the more it reinforced the model. Just as blasphemy does religion. Others, working out an ideological problem, asserted that there was a "feminine writing" and used feminine metaphors such as "the week was pregnant." In a similar way, some African French poets asserted they wrote African poetry because they inserted local terms into a Saint-John Perse-like diction. Others claim to write Jewish poetry in the process of naming "Jerusalem, Jerusalem." Those are naive and hasty responses that do blur the questions. For such questions are much too important to be solved that way. That is all I wanted to say.

1.4. A história como uma experiência da linguagem: a História dos Conceitos de Reinhardt Koselleck

A teoria da linguagem de Meschonnic, que pressupõe uma teoria política, uma teoria do sujeito, ou seja, que apresenta como unidas questões normalmente tratadas em separado, tem no ritmo e na historicidade seus fundamentos: uma historicidade radical da linguagem. No entanto, falta a historicidade como trabalhada por Henri Meschonnic, uma densidade que, talvez, apenas alguém preocupado com as especificidades do discurso da teoria da história poderia trazer. Para tanto, procuramos apoio no historiador alemão Reinhardt Koselleck, falecido em 2006, que ficou conhecido por dar início ao que se chamou na historiografia de História dos Conceitos[56]. Combinando as grandes mudanças que o giro linguístico trouxe para a escrita da história[57], com uma visão ainda do que poderíamos chamar, com algumas ressalvas, de história estrutural e da história acontecimental, ele busca estabelecer uma semântica dos tempos históricos[58]. É essa relação intrínseca que Koselleck enxerga entre a linguagem e a história que nos servirá como forma de aproximação à teoria de Meschonnic.

A história, para ele, é a temporalização da experiência humana. Sendo uma experiência humana, é preciso pensá-la como uma construção cultural e compreendê-la em sua própria historicidade, como aponta Marcelo Jasmin (2006) na apresentação ao livro *Futuro Passado,* de Koselleck (2006, p.9):

> Por isso mesmo, a história – considerada como conjunto dos fatos do passado, como dimensão existencial e como concepção e conhecimento da vida, que permitem sua inteligibilidade – deve ser apreendida em sua própria historicidade, constituindo um objeto da reflexão teórica destinada a conhecer os seus limites e as suas consequências.

Compreender a história em sua historicidade é rejeitar a associação direta entre o tempo do calendário e a experiência de tempo, entre o contexto e o contexto de produção,

[56] É importante deixar claro que a História dos Conceitos não se resume a uma etimologia do conceito, embora dela faça uso em suas análises.
[57] Koselleck esteve atento ao debate sobre a verdade da história, a questão do ponto de vista e problemas da epistemologia da história e da filosofia da história que estivessem, direta ou indiretamente, relacionadas a questões linguísticas.
[58] O tempo histórico, para Koselleck, assume um papel semelhante ao que pretendemos dar a historicidade. Não é um substituto do termo, já que Koselleck também fala em historicidade, mas é uma forma de tornar o tempo uma categoria mais funcional no trabalho com a história.

entre data e evento. É por isso que Koselleck acaba por criar uma espécie de epistemologia do tempo histórico, uma semântica do tempo histórico para utilizar o subtítulo do livro mencionado, que lhe permite trabalhar de forma mais complexa com a produção de sentido (da palavra, mas também do evento) e com as diversas camadas de tempo que estão ali presentes. Suas reflexões sobre a historiografia e sobre o tempo apresentam diversas confluências com a linguagem, não apenas porque a linguística era uma de suas fontes teóricas, mas também pelo fato de suas observações e teorizações sobre o tempo mostrarem que a inscrição do sujeito na linguagem - a enunciação - é também uma inscrição do sujeito, e da linguagem, na história[59]. Essa inscrição não corresponde a uma determinação do sujeito, e da linguagem, pelos eventos históricos, trata antes de correlação entre um campo de forças e um campo de formas, entre os modos de visibilidade e dizibilidade e as formas de vida. Assim, querer buscar a ditadura na literatura dos anos 70, trabalhar no regime da referencialidade como sinônimo de realidade e de representação é ignorar essa correlação, desequilibrando-a.

Koselleck percebe problema semelhante para a historiografia: a necessidade de historicizar. Em sua busca por compreender as transformações semânticas e políticas dos conceitos, houve também uma reflexão sobre o tempo histórico e a forma como ele opera sobre esses conceitos. O historiador está atento para o fato de que as transformações pelas quais passa um conceito apontam para o modo como determinado grupo lida com o tempo histórico, ou seja, qual a distância entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. Para Koselleck (2006, p. 104):

> Ela [história dos conceitos] começou como crítica à tradução descontextualizada de expressões cronologicamente relacionadas ao campo semântico constitucional; em seguida, essa especialização pretendeu uma crítica à história das ideias, compreendida como um conjunto de grandezas constantes, capazes de se articular em diferentes formas históricas sem qualquer alteração essencial. Ambos os impulsos conduziram a uma delimitação metodológica mais precisa, pois, ao longo da investigação da história de um conceito tornou-se possível investigar também o espaço da experiência e o horizonte de expectativa associados a um determinado período, ao mesmo tempo em que se investigava também a função política e social desse mesmo conceito. Em uma palavra, a precisão metodológica da história dos conceitos foi uma decorrência direta da possibilidade de se tratar conjuntamente espaço e tempo, com a perspectiva sincrônica de análise.

[59] Como vimos, essa é a postura radical de Henri Meschonnic ao pensar a linguagem.

De início, parece que a proposição muito se assemelha à associação direta entre linguagem e história que já criticamos, a confusão entre sentido e contexto de produção. Nada mais distante do que propõe de fato o historiador alemão. Ciente, como historiador, dos limites dessa associação direta, ele chama atenção para esse problema com um exemplo simples: "(...) os termos que mantiveram significado estável não são, por si mesmos, um indício suficiente da manutenção do mesmo estado de coisa do ponto de vista da história dos fatos" (2006, p.114). Linguagem e história não são pares indissociáveis se pensarmos em pares aqueles que apresentam um comportamento equalizado, tampouco são pares opostos. Conceito e evento comportam-se de maneira muito mais caótica em suas relações. São nas camadas de tempo (e de sentido) de cada conceito que percebemos a relação entre evento e estrutura. A história dos conceitos se mostra como alternativa interessante, em sua proposição teórica, para pensarmos uma relação da literatura com a história mais produtiva. Segundo Koselleck (2006, p. 115):

> Com isso ela [a história dos conceitos] ultrapassa a alternativa estreita entre diacronia ou sincronia, passando a remeter à possibilidade de simultaneidade da não simultaneidade que pode estar contida em um conceito. Dito de outra maneira, ela problematiza algo que faz parte das premissas teóricas da história social, ao avaliar as diferenças de curto, médio ou longo prazos, ao sopesar as diferenças entre acontecimentos e estruturas. A profundidade histórica de um conceito, que não é idêntica à sequência cronológica de seus significados, ganha com isso uma exigência sistemática, a qual toda investigação de cunho social e histórico deve ter em conta.

Fazer uma história dos conceitos não é apenas fazer uma etimologia, ou um estudo filológico, como Koselleck aponta nesse trecho e ao longo de todo este livro, mas também se preocupar em pensar de que forma o tempo entra na produção histórica por meio da linguagem. Aqui chegamos mais próximos dos problemas literários dentro da história ou dos problemas históricos dentro da literatura. Um dos pontos em que é possível pensar a articulação entre ambas é justamente na enunciação. A expressão "simultaneidade da não simultaneidade"[60], a qual é definida por Koselleck como um modo de experiência formalizado[61], remete também a forma de funcionamento da própria enunciação, trazendo uma maneira de pensar a historicidade na linguagem e, por consequência, na literatura.

[60] A expressão tem largo uso na filosofia e na crítica literária sem que se dê o devido crédito ao seu "inventor", o próprio Koselleck. É bastante provável que ele tenha se apoiado em Ernst Bloch e sua dialética do não-simultâneo.

[61] Os outros dois modos de experiência formalizados são a irreversibilidade dos eventos e a capacidade de repetição dos eventos. Tais estruturas temporais seriam uma maneira de formular questões especificamente históricas, que digam respeito apenas a história como disciplina. Tais estruturas temporais seriam imanentes a todo evento histórico, de acordo com Koselleck.

Koselleck (2006, p. 121-122) pensa essa expressão como uma categoria da experiência formal do tempo, ou seja, uma categoria universal, antropológica, de acordo com a definição que ele nos oferece:

> Dada uma mesma cronologia do tempo natural, pode-se falar de diferentes níveis de transcursos históricos. Nessa fissura temporal podem estar contidas diferentes camadas de tempo, as quais, dependendo do agente histórico ou das situações investigadas, são dotadas de diferentes períodos de duração e poderiam ser medidas umas em relação às outras. Da mesma forma, o conceito de simultaneidade na não-simultaneidade contém diferentes extensões temporais, que aludem à estrutura prognóstica do tempo histórico, pois cada prognóstico antecipa acontecimentos que já se encontram dispostos no presente, mas ainda não se realizaram.

A literatura apresenta diversas facetas dessa experiência temporal. Quando percebemos uma referência, uma citação ou uma paródia em uma determinada obra, estamos, para utilizar o vocabulário de Koselleck, nessa fissura temporal em que diversas camadas históricas operam em uma mesma cronologia. São historicidades que se configuram em combinações variadas e que fazem parte da complexa e múltipla historicidade da obra de arte. Essa questão fica mais evidente se pensarmos no conceito de intertextualidade, por exemplo.

Um conceito cunhado por Julia Kristeva a partir de sua leitura do dialogismo bakhtiniano e o confronto com o texto barthesiano, a intertextualidade é presença certa em textos críticos contemporâneos. Citações, referências, paródias, menções. Qualquer presença de um texto-outro no texto-alvo é marcada como intertextualidade; o procedimento, inclusive, se tornou chave-crítica onipresente na compreensão da literatura contemporânea.

Correntemente, a concepção de intertextualidade nos coloca diante de um processo de apropriação: o texto citado ganha novo sentido ao ser colocado em um processo de produção simbólico diferente do "original". As discussões sobre o conceito realizadas por críticos como a própria Julia Kristeva, Michael Rifaterre e Laurent Jenny[62] ampliaram essa concepção para uma compreensão da inscrição do sujeito no texto, para uma forma de compreender a literariedade, para a compreensão do processo de construção de sentido de um texto. A intertextualidade passa a ser compreendida como um processo, inerente à literatura, sem o qual não há a inscrição do sujeito no texto, tampouco há a produção de sentido.

[62] Um excelente texto que resume história do conceito é " 'Nous deux' or a (hi)story of intertextuality" de Julia Kristeva, publicado em *The Romanic Review*, volume 93, numbers 1-2.

Embora essa inscrição seja histórica, fazendo com que a compreensão da intertextualidade seja um entendimento de certa História presente no texto, podemos acrescentar ao conceito, a partir de uma abordagem enunciativa, aspectos temporais que ampliem a presença do histórico na leitura da intertextualidade, pensando-a como a própria materialidade da sobreposição de tempos que existem em um texto.

Dito de outra forma, analisar a intertextualidade é também realizar a tarefa de descascar as camadas de tempo que ali estão. As múltiplas historicidades de um texto, suas torções, surgem quando nos colocamos prontos para essa tarefa. Vejamos um exemplo mais prático, a partir de um trecho de *Galáxias,* de Haroldo de Campos (2013):

multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um
sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz
contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta
a turva vulva violeta do oceano óinopa pónton cor de vinho ou cor de
ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas o mar multitudinário

Macbeth, famosa peça de Shakespeare, é a fonte da citação que abre este formante. A referência é a cena 2 do 2° ato, quando Macbeth percebe que nem toda a água do oceano seria capaz de tirar as manchas de sangue de sua mão. Borges e Pound gostavam, segundo o próprio Haroldo, desse verso de Shakespeare. É possível ver que, nessa simples menção a Shakespeare tem-se, além do autor inglês, Borges e Pound[63], além, é claro, do próprio Haroldo. Essas funções-autor são também funções discursivas; carregam consigo um conjunto de formas de visibilidade e formas de dizibilidade que estarão presentes no texto, atuando de forma simultânea ao novo sentido que adquirem. Se no contexto da peça o momento é de pura tensão, a preocupação de Haroldo é com o mar-livro, o livro possibilidade, diluindo a tensão presente na peça. Em um primeiro momento, o mar épico, que remonta a Camões e Homero, entre outros, é a relação que podemos estabelecer, reforçada pelo "oinópa ponton" da quarta linha, que significa "Oceano cor de vinho" e aparece diversas vezes na *Odisséia*. É uma citação quase clichê do grego antigo, sendo um verso bastante comum para os estudantes de grego antigo. Também aparece em Ulisses de James Joyce, na voz de Mulligan, justamente para mostrar sua falsa erudição.

[63] A referência de Haroldo é a que segue: "Esta celebração do mar-livro começa por um verso de Shakespeare (Macbeth,II,cena II), referência ao mar multitudinoso, que de verde se transforma em vermelho-sangue, verso da predileção de Ezra Pound e também de Borges".(Campos, 2013,p.119).

O mar cor de vinho de Homero reforça o mar encarnado de Shakespeare. No entanto, há essa referência, que originalmente estava no encarte do CD *Isto não é um livro de viagens* e depois foi incorporada a versão do livro publicada pela Editora 34, a Pound e Borges, dois autores da predileção de Haroldo e lembrados por ele. O trecho de Macbeth funciona como uma reenunciação, ao mesmo tempo em que é mero enunciado; como reenunciação ele aciona as relações que Haroldo quer estabelecer com Pound, Borges e Homero, sejam essas relações temáticas ou afetivas; como enunciado torna-se uma referência a Shakespeare. São essas diversas instâncias que também estão operando no processo intertextual; o que ocorre é que, frequentemente, nos atemos apenas ao que o enunciado nos diz, encobrindo, assim, a multiplicidade de temporalidades que pode aparecer em uma simples referência.

Do ponto de vista enunciativo, como apontamos, podemos entender o trecho como um deslocamento da cenografia enunciativa em questão, o que nos colocaria na tensa cena em que Macbeth se arrepende de ter assassinado o Rei e diz que nem a imensidão do mar conseguiria lavar suas mãos, pelo contrário, era o sangue delas que tornaria vermelho o verde do mar; podemos pensar no nível do enunciado, que nos leva a figura de Shakespeare e a peça Macbeth com toda a força discursiva que segue essa função-autor, ou seja, sua fortuna crítica, o acúmulo de sentidos que pairam sobre o bardo inglês. Não há aqui uma alternativa, mas uma simultaneidade: ambas as leituras se somam ao texto haroldiano para a composição de sentido. Haroldo vai explorar de diversas formas essa dupla temporalidade da referência a Shakespeare, desdobrando em outras temporalidades, a partir de referências e diálogos com diversas escritas.

Nesse fragmento especificamente o mar cumpre um papel importante. Exemplo mais evidente é a constante mudança de cor nas referências ao mar: mar encarnado, mar violeta, mar cor de vinho, mar cor de ferrugem. Tais mudanças dialogam diretamente com a mudança em Macbeth, o mar verde torna-se encarnado e fazem ressoar a tensão da peça. Cada mudança na cor traz também uma mudança nas referências, na condução sintática ou semântica do texto, dividindo esse breve trecho em três situações distintas:

(1-multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um
sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli) 2; uma cicatriz
contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta
a turva vulva violeta do oceano (3- óinopa pónton cor de vinho ou cor de
ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas o mar multitudinário)

Na primeira prevalece a presença do mar, um barco cortando o mar, para sermos precisos. O mar, aqui, oco e regougo, o mar como um resmungo, um grunhido, um gesto que abre e deixa sua marca. Não é forçar uma comparação pensarmos no mar como o papel que se deixa preencher pela própria escrita; outra temporalidade se soma às tantas já presentes: a temporalidade da escrita, uma temporalidade contínua. Na segunda parte, abre-se uma cicatriz contínua, que nunca se fecha, a vulva do oceano. Mais do que a erotização entre o mar e o barco, o que há é uma relação entre o erótico e a escrita e, por consequência, o mar e o papel. Quem aponta essa relação é o próprio Haroldo de Campos, em entrevista concedida a Silvia Lima (2011, p. 192), tratando justamente desse fragmento: "Ou o erótico como ato erótico ou o erótico como geração, nascimento do texto. Há uma constante associação destas duas imagens: a erótica, ato gerador, e a própria gestação do texto".

Na terceira e última parte deste trecho, chegamos a Homero e ao mar cor de vinho (ou ferrugem) e há um relaxamento do barco que corta o mar, fazendo com que o último seja apenas esse mar multitudinário.

Assemelha-se a poética sincrônica, tal qual defendida por Haroldo, mas é também uma poética dos afetos. O marlivro, tão caro ao poeta paulista, o livro viagem, é também uma incursão histórica, trabalhando a simultaneidade do não-simultâneo nessas referências. Ela nos tira de uma zona de conforto, de uma linearidade histórica e nos obriga a traçar relações para que essas camadas de tempo possam ser atravessadas. Atravessar esta intertextualidade a partir de uma visada enunciativa, tendo em vista a historicidade desse procedimento literário, é aprofundar-se numa temporalidade que não está clara se pensada a partir de uma cronologia linear.

Nesta partilha do sensível, instaurada por Haroldo com seu leitor, os diferentes modos de dizer, de fazer e de ser presentes no discurso que circundam cada um desses autores, a função-autor que cada um exerce, cada um desses tempos são necessários para a compreensão dessa historicidade. A biblioteca infinita em Borges, a invenção do ocidente em Shakespeare, a epopeia humana em Homero, o paideuma em Pound, o livro de viagem em Haroldo, todos em torno do mar como papel, o barco como a escrita, arte e vida em uma simultaneidade do não simultâneo. Toda a História em uma única história, a situação de enunciação total. A torção histórica que deve ser atravessada para que possamos enxergar a história nesta literatura. Essa é a produtividade do conceito de intertextualidade se pensado historicamente. Torna-se uma semântica do tempo da literatura que é análoga a que busca Koselleck em seu tempo histórico.

O cerne da semântica do tempo histórico da teoria do historiador alemão está relacionado à experiência e à expectativa. Simplificando um pouco o raciocínio, os conceitos de espaço de experiência e horizonte de expectativa como formas de projetar passado e futuro no presente são fundamentais para a compreensão do tempo histórico.

Ele escolhe as categorias de experiência e expectativa como conceitos meta-históricos, pois elas "indicam a condição humana universal; ou, se assim o quisermos, remetem a um dado antropológico prévio, sem o qual a história não seria possível, ou não poderia sequer ser imaginada" (Koselleck, 2006, p.308). A definição, ou proposta de definição como coloca Koselleck (2006, p. 309-310), desses dois termos é importante para melhor situarmos o debate aqui proposto. Primeiro a experiência:

> A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias.

A expectativa é definida a seguir:

> Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem.

Expectativa e experiência não são simplesmente conceitos opostos; são, como conceitos históricos de espaço de experiência e horizonte de expectativa[64], "maneiras desiguais de ser", utilizando as palavras de Koselleck. São desiguais na maneira como entrelaçam passado e futuro, por esse motivo não há uma relação estática entre eles. É do embate entre estes conceitos que surge, finalmente, o que podemos chamar de tempo histórico, que é, para Koselleck, a tensão entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. O mais interessante na metodologia de Koselleck é a forma com que a linguagem, por meio da história dos conceitos, torna-se a ferramenta para perceber as

[64] O termo marca distância da expressão utilizada por Jauss. No crítico de Constanz, a expressão remete a uma experiência prévia que, acumulada, leva a determinada forma de ler uma obra; em Koselleck, como vimos, a expectativa está diretamente relacionada a um futuro do presente.

intrincadas relações entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. A linguagem é por onde se pode perceber o intervalo tenso que Koselleck denomina tempo histórico.

1.5. Situar-se no tempo: o presentismo de François Hartog

François Hartog busca apoio nessas reflexões de Koselleck. O historiador francês irá oferecer uma interpretação do contemporâneo, chamada de "presentismo", utilizando o conceito de "regime de historicidade". Tal interpretação encontra seu germe também nas reflexões de Koselleck.

1.5.1. O regime de historicidade como espaço de experiência

"Regime de historicidade", conceito apropriado por Hartog de Koselleck, funciona para o historiador francês como um elemento metahistórico; uma forma de atravessar e ser atravessado pela multiplicidade de tempos presentes em uma mesma época. Para tanto, destaca-se o sujeito como ponto central para a percepção dessa experiência.

Hartog (2013, p. 12) explica por que este pode ser um conceito metahistórico:

> 'Historicidade', por quê? De Hegel a Ricouer, passando por Dilthey e Heidegger, o termo remete a uma longa e pesada história filosófica. Pode-se enfatizar seja a presença do homem para si mesmo enquanto história, seja sua finitude, seja sua abertura para o futuro (como o ser-para-a-morte em Heidegger). Retenhamos aqui que o termo expressa a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo. É legítimo, observarão, falar de historicidade antes da formação do conceito moderno de história, entre o fim do século XVIII e o início do século XIX? Sim, se por 'historicidade' se entender esta experiência primeira de étrangement, de distância de si para si mesmo que, justamente, as categorias de passado, presente e futuro permitem apreender e dizer, ordenando-a e dando-lhe sentido. Assim, remontando bastante, até Homero, é a experiência que Ulisses faz diante do bardo dos feácios cantando suas façanhas: ele se encontra repentinamente confrontado com a incapacidade de unir o Ulisses glorioso que ele era (aquele que tomou Troia) ao náufrago que perdeu tudo, até seu nome, que ele é agora. Falta-lhe justamente a categoria de passado, que permitiria reconhecer-se neste outro que é, no entanto, ele mesmo. É também, no início do século V, a experiência (diferente) relatada por Santo Agostinho. Lançado em sua grande meditação sobre o tempo, no livro XI das Confissões, ele se encontra inicialmente incapaz de dizer, não um tempo abstrato, mas esse tempo que é ele, sob esses três modos: a memória

> (presente do passado), a atenção (presente do presente) e a expectativa (presente do futuro).

A historicidade seria o estranhamento do sujeito diante de si mesmo quando confrontado com a experiência histórica. Dito de outro modo, a historicidade é a organização que um sujeito (seja ele um indivíduo ou um coletivo) dá a esses três tempos e o estranhamento que advém dessa organização. São formas de ser (formas de vida se retomarmos Rancière) no tempo[65]. Um "regime de historicidade" é a articulação, a simultaneidade que pode existir, entre passado, presente e futuro e a materialidade que esta toma em determinada sociedade ou cultura. Hartog usa exemplos diversos para, neste livro, mostrar como o conceito funciona quando aplicado a crises do tempo, momentos em que a articulação entre os tempos perde sua evidência material. Nas palavras de Hartog (2013, p. 23):

> Onde situar a noção de regime de historicidade nesta galeria de referências percorridas em passos largos? Sua pretensão é infinitamente mais modesta e seu alcance, se ela tem um, bem mais limitado! Simples ferramenta (outil), o regime de historicidade não pretende dizer a história do mundo passado, e menos ainda aquela do porvir [...] Formulada a partir de nossa contemporaneidade, a hipótese do regime de historicidade deveria permitir o desdobramento de um questionamento de historiador (questionnement historien) sobre nossas relações com o tempo. Historiador, no sentido que ele joga sobre múltiplos tempos, instaurando um vai-e-vem entre o presente e o passado ou, melhor, passados, eventualmente bastante distantes, tanto no tempo quanto no espaço. Este movimento é sua única especificidade. Partindo de diversas experiências de tempo, o regime de historicidade se pretende uma ferramenta heurística, ajudando a melhor apreender não o tempo, todos os tempos ou o todo do tempo, mas principalmente os momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando justamente vêm a perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro.

Dentre os exemplos que Hartog (2013) nos dá, o de Ulisses talvez seja o mais comunicável a nós, teóricos da literatura. Voltando ao episódio em que Ulisses está no banquete de Alcino e pede ao aedo cego, Demódoco, que cante o episódio do cavalo de madeira com detalhes. Nesse momento, Ulisses chora. É preciso lembrar, como apontava Auerbach[66], que a narrativa homérica é a narrativa do tempo presente. Não há passado. O

[65] Se quisermos traçar um paralelo com a teoria literária, o regime de historicidade está para o tempo como o controle do imaginário está para a ficção. O regime de historicidade é uma espécie de "controle da temporalidade".
[66] A diferenciação entre história e lenda que estabelece o filólogo alemão.

que experimenta Ulisses então? Ele está ali, vivo, tendo uma experiência só acessível aos mortos, a de se ver cantado por um aedo em seus feitos; o confronto entre o antes e o agora. Hartog (2013, p. 79) define essa experiência da seguinte forma:

> Não se trata mais do tempo como fluxo, mas sim da experiência de uma distância de si consigo mesmo, que nomeio encontro com a historicidade. Mas, nesse encontro, Ulisses está inicialmente como submergido e chora, ele que não sabe como apreender o passado, o seu, na sua dimensão de passado.

O que Hartog nos mostra é que a historicidade é profundamente marcada pela enunciação, mas também pela subjetivação. As formas de sensibilidade, as formas de dizibilidade e suas partilhas, a partilha do sensível, do visível e do dizível não permitiam uma percepção certeira do que é o passado; a única enunciação possível do passado era esse confronto de si consigo mesmo, o qual apenas Ulisses, nessa posição enunciativa de vivo e morto, poderia experimentar. Ulisses não apreende o passado, pois o passado como tal só será "inventado" por Heródoto alguns séculos mais tarde. O passado não era, portanto, uma categoria de tempo acessível aos gregos daquele tempo. A historicidade, neste caso, é parte de um sujeito. Um sujeito atravessado por tempos históricos distintos, que coexistem em uma mesma sociedade; um sujeito enunciativo, mas ainda um sujeito.

Um exemplo desse atravessamento e de suas diferentes percepções é o campo literário no Brasil dos anos de 1970. Grosso modo, podemos dizer que o Brasil experimenta, naquele período, de acordo com a interpretação corrente, dois regimes de historicidade: o Brasil colônia, com suas estruturas patriarcais, sua política de favores e a personificação do homem cordial de Sérgio Buarque; o Brasil progressista, do pleno emprego, da modernização, da educação universal, da transamazônica. Ainda de forma grosseira, poderíamos dizer que o primeiro tem no espaço de experiência o sentido de seu tempo histórico; é a *historia magistral vitae* (história mestre da vida), um passado que ajuda a explicar o presente e oriente a perspectiva de futuro. Por sua vez, o Brasil progressista tem no horizonte de expectativa sua experiência com o tempo histórico, presente no discurso fundamental da ditadura civil-militar, como evidenciam os *slogans* mais famosos do período: "pra frente Brasil", "Brasil: o país do futuro". É da tensão desses dois polos que nasce, segundo alguns sociólogos, o nosso processo de modernização, a chamada modernização conservadora[67].

[67] A título de exemplificação, peço a aceitação dessa explicação sem maiores problematizações, tanto da presença do Brasil colônia, quando o Brasil progressista. De forma semelhante, há essa leitura da

No que concerne à literatura, esses dois tempos, ou mesmo a tensão entre eles, ajuda a explicar uma determinada relação com a escrita. Se pensarmos na poesia de 22 estendendo até meados da década de 60, os escritores experimentam o tempo histórico a partir de uma maior proximidade com o horizonte de expectativa. É essa perspectiva futura que casa tão bem os projetos literários com um projeto político[68]. Para os escritores dos anos 70, a modernização conservadora já é um fato; os escritores escrevem contra um cenário em que a constituição de um projeto político parece inviável: a materialidade da literatura, ou seja, a obra, já não lhe garantia o lastro discursivo necessário. Assim, se tomarmos um escritor como Haroldo de Campos, escrevendo nos anos 70, "formado" nos anos 50, teremos alguém, para lembrar a metáfora de Chateaubriand, entre duas margens do rio, tendo deixado uma e buscando alcançar outra. Dito de outra forma, Haroldo busca em *galáxias* um projeto político-literário[69], que já não pode mais ser consolidado. Essa impossibilidade, um suposto fracasso, é na verdade o embate de um escritor preso entre dois regimes de historicidade; não podendo voltar à margem de onde partiu, tampouco chegou a outra margem[70]. Essa seria uma espécie de experiência limite com a crise do tempo que se forma naquele período. Por esse motivo, a obra de Haroldo é privilegiada para compreender a passagem para o cenário contemporâneo[71] da produção poética.

O que se segue a essa passagem é o que Hartog chama de "presentismo", um regime de historicidade no qual o presente se afasta em demasia do passado e do futuro[72];

---

modernização conservadora que se tornou, em algum sentido, hegemônica quanto à maneira de explicar a partilha do tempo histórico em nosso país. Discutirei mais detalhadamente esse quadro na presente tese.

[68] Uma comparação possível seria com o romantismo: para os escritores daquele período tratava-se de criar uma nação; para os modernistas era recriar ou reformar o que já existia.

[69] Se fosse resumir brevemente o que vejo como projeto político-literário em Haroldo, a partir do vocabulário teórico construído em minha pesquisa, seria conceder a obra de arte uma materialidade tal que permitisse a criação de uma situação enunciativa que remetesse sempre ao espaço de enunciação do próprio livro. Isso só poderia ocorrer em um momento em que espaço de experiência e horizonte de expectativa formassem um binômio dialetizável. A literatura poderia, a partir dessa perspectiva, oferecer o arsenal discursivo para uma modernização política.

[70] As duas margens seriam primeiro um tempo histórico, ainda próximo de uma experiência estética concretista, no qual espaço de experiência e horizonte de expectativa garantem o lastro discursivo e histórico necessário a garantia de uma pura materialidade da obra de arte. Em um segundo momento, já no final da escrita de *Galáxias*, tem início a compressão desse binômio, somado a crescente perda de lastro discursivo. Haroldo escreve entre essas duas experiências de tempo e procura responder a elas da forma que lhe parece mais aceitável. *Galáxias* é a grande obra prima que é, em parte, porque consegue oferecer uma perspectiva interessante para esse momento.

[71] Seja sua utilização como advérbio de tempo, seja como conceito teórico, a palavra "contemporâneo" mais esconde do que revela. Aceitei correr o risco para apontar um caminho que vejo como desdobramento, ou consequência, dos contextos possíveis que se apresentavam nos anos 70 do século passado.

[72] Apesar das críticas possíveis, já mencionadas, não deixa de ser necessário notar que a dificuldade de discursos utópicos florescerem no mundo contemporâneo corrobora essa leitura, já que a utopia necessita tanto do olhar para o passado, dizendo que já melhoramos, quanto o olhar para o futuro, dizendo que iremos melhorar ainda mais.

o primeiro já não oferece uma experiência que possa ser repetida, e o segundo aparece como porvir ameaçador. Segundo Hartog (1998, p. 260):

> Será preciso estimar que a distância entre a experiência e a expectativa aumentou a tal ponto que culminou na ruptura ou que estamos, em todo caso, em um momento em que as duas categorias encontram-se desarticuladas uma em relação à outra? Que se trate de uma situação transitória ou de um estado duradouro resta que esse presente permanece o tempo da memória e da dívida, da amnésia do cotidiano, da incerteza e das simulações. Nessas condições, não convém mais descrever esse presente – esse momento de crise do tempo -, retomando e prolongando as sugestões de Hannah Arendt, como uma 'brecha' entre o passado e o futuro. Nosso presente não se deixa apreender ou mal se deixa como 'este estranho entremeio' no tempo, 'onde se toma consciência de um intervalo que é inteiramente determinado por coisa que não são mais e por coisa que não são ainda'. Ele se desejaria determinado apenas por si próprio. Esta seria, portanto, a fisionomia do presentismo desse presente: o nosso.

Da teoria de François Hartog, interessa sua interpretação da historicidade contemporânea. Independente de concordar ou não com sua análise de que vivemos um regime de historicidade que pode ser qualificado como "presentismo"[73], ou mesmo com o conceito de "regimes de historicidade"[74], parece-me que o instrumental que Hartog oferece serve para pensar um cruzamento entre a experiência coletiva e a experiência individual do tempo histórico; algo extremamente produtivo para a multiplicidade de tempos da literatura. Como mencionado, o regime de historicidade pode ser utilizado como uma forma de percepção do que se pode chamar de "controle da temporalidade". Proponho uma apropriação do conceito, fazendo-o funcionar para a análise literária. No caso específico, buscar mostrar como uma crise do tempo, que pode ser associada a outras crises (da narrativa, da história, do verso, da economia) vai sendo materializada na literatura dos anos 70 e ganha corpo na literatura contemporânea.

Assim, uma crise do tempo, que pode ser pensada em termos de uma crise de regimes de historicidade, pode atravessar obras de arte, instituições, padrões econômicos e até mesmo relações sociais. Uma crise dos regimes de historicidade pode perpassar sociedades distintas com efeitos distintos. Como aponta François Dosse (2013):

---

[73] O termo tem longa tradição na teoria da história e, para alguns historiadores marxistas, está associado ao relativismo. Para uma história mais abrangente do conceito, ainda que sem se deter especificamente sobre o uso que Hartog faz do termo, ver: Abadia, Oscar " 'Presentismo`: historia de un concepto". In: Cronos: Cuadernos valencianos de historia de la medicina y de la ciencia, ISSN 1139-711X, Vol. 9, Nº. 1, 2006, págs.149-174

[74] Para uma síntese sobre as principais críticas ao trabalho de François Hartog ver: Nicolazzi, Fernando. "Uma história entre tempos: François Hartog e a conjuntura historiográfica contemporânea". In: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 53, p. 229-257, jul./dez. 2010.

> La notion de régimes d'historicité peut ainsi rendre compte de la pluralité dont les communautés humaines vivent leur rapport au temps et de la manière dont elles ont pensé les divers découpages du temps à partir d'un certain nombre d'invariants, de catégories transcendantales. On peut ainsi repérer un certain nombre de conditions de possibilité pour penser les diverses modalités de divisions du temps dans les civilisations. Cette notion fait le pont entre la part subjective du sujet historique, individuel ou collectif et l'état objectif d'existence dans le temps.

O ganho que François Hartog traz para o conceito de "regimes de historicidade", além de seu diagnóstico de "excesso de presente", servirá para estabelecer uma relação entre os anos 70 e a percepção que temos do contemporâneo, assim com a relação entre o modernismo e os anos 70, posto que, ao que me parece, o que Hartog chama de presentismo é uma experiência de tempo que começa a ganhar corpo entre meados dos anos 60 e os anos 70.

1.5.2. O excesso de presente

O diagnóstico do excesso do presente não é exclusivo de Hartog[75]. Além do próprio Koselleck (2006, p. 309), que aponta uma separação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa para definir o que chamamos de modernidade:

> Entre a Revolução Inglesa passada e a Revolução Francesa futura foi possível descobrir e experimentar uma relação temporal que ia além da mera cronologia. A história concreta amadurece em meio a determinadas experiências e determinadas expectativas. [...] A novidade era a seguinte: as expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências haviam sido capazes de oferecer. E as experiências novas, [...] já não eram suficientes para servir de base a novas expectativas para o futuro. A partir de então o espaço de experiência deixou de estar limitado pelo horizonte de expectativa. Os limites de um e de outro se separaram.

Já não é mais preciso pensar em uma tensão entre passado e futuro para o presente. O passado deixa de ser uma categoria temporal produtiva para pensar o tempo histórico, sendo a experiência presente o suficiente para pensar o futuro. É a partir daí que Hartog

[75] Se for retomar todos os que relacionam as mudanças sócio-cultural-econômicas a mudança na experiência do espaço-tempo seria uma nova tese.

desenvolve a reflexão sobre o presentismo: uma separação total entre espaço de experiência[76] e horizonte de expectativa[77]. Segundo Hartog (1998, p.10):

> Nós vivemos enfim em um tempo de presentismo forte, onde um presente onipresente e hipertrofiado pretende não ter outro horizonte senão ele mesmo. Espécie de presente eterno, ansioso por dominar o tempo ou, do mesmo modo, de o suprimir, nosso tempo se emprega a realizar a demonstração de sua superioridade moral sobre o passado, bem como a antecipar o julgamento que a posteridade lhe dirigirá. O historiador (do presente, mas não apenas ele) se encontra, em todo caso, preso, como cada um, dentro do círculo do presente.

Deve-se ainda pensar o que significa, de forma mais precisa, essa separação. Qual é a materialidade visível dessa separação? Hartog, em uma entrevista, mostra que os efeitos dessa mudança na forma como percebemos o tempo afeta nossa vida cotidiana (Rodrigues; Nicolazzi, 2012, pp. 364):

> [..] é o tempo do instantâneo, do imediato, da circulação generalizada, da rapidez das trocas, da mobilidade, em todos os sentidos do termo, mas é também o tempo da desaceleração, é também o tempo de todas essas pessoas que estão na incapacidade de encontrar os meios da sua sobrevivência, todos os imigrantes, todos os desempregados, todos os jovens, particularmente na Europa, que não encontram trabalho, que vivem no que o sociólogo Robert Castel (1933-...) define como précariat. [...], passa-se de uma situação precária, que normalmente não dura muito, a uma situação chamada précariat, que é justamente alguma coisa na qual nós nos instalamos. A précariat tem por consequência imediata que todos os projetos são interditos.

Outro efeito, ainda mais interessante por tratar dos problemas que o presentismo traz para uma escrita da história, está no fato de que o testemunho ganha, de maneira crescente, um crédito maior do que fontes históricas. Ou seja, no tempo em que o presente é absoluto, a experiência individual aparece como uma referência mais importante, e mais acreditada, do que fontes históricas ou uma reflexão apoiada em pesquisa[78]. A princípio

---

[76] Paulo Arantes chega a conclusão semelhante a partir de Koselleck:"a certa altura do curso contemporâneo do mundo, a distância entre expectativa e experiência passou a encurtar cada vez mais e numa direção surpreendente, como se a brecha do tempo fosse reabsorvida e se fechasse em nova chave, inaugurando uma nova era que se poderia denominar das expectativas decrescentes, algo 'vivido' em qualquer que seja o registro, alto ou baixo, e vivido em regime de urgência". (Arantes, 2014, p.62)

[77] Importante apontar que a "poética sincrônica" de Haroldo de Campos não é a fruição estética desse "presentismo" identificado por Hartog. A "poética sincrônica" do poeta paulista parece ser uma resposta a percepção do que está acontecendo naquele momento, em fins dos anos 70. O "presentismo" foi criado a partir de uma situação consolidada no mundo contemporâneo.

[78] Algo semelhante ocorre nos comentários das redes sociais. Por trás dos absurdos comentários que expressam racismo, homofobia, sexismo e preconceitos e violências de toda sorte, há a crença de que todas as opiniões se equivalem. Se pesquisarmos a expressão "só uma opinião" no Google, aparecerão 228.000

esse poderia ser um movimento interessante. No entanto, o que ocorre é que o discurso sem lastro, como veremos mais adiante, faz com que o testemunho perca sua força de reconstrução da realidade por uma outra perspectiva e seja apenas mais uma forma de narrar[79]. Ao mesmo tempo, o espaço da memória pode ser uma maneira de escapar ao presentismo. Nas palavras de Hartog, em discussão sobre leis memoriais[80] . (Rodrigues; Nicolazzi, 2012, pp. 367):

> A memória como este movimento que se impôs praticamente em todo o mundo deve ser colocada em relação com os acontecimentos traumáticos do passado. E também com uma dúvida em relação à história, já que se considera que a história não é capaz de apreender este passado. Em seguida, a memória é presentista, pois ela é convocação do passado ou de certos momentos do passado no presente em função do presente, para responder às questões do presente. Mas ela é também, o que torna complexa a coisa, este fenômeno que permite, em um certo sentido, escapar ao presentismo em razão de certa convocação do passado. Mas sob um modo da memória ou do que chamamos de memória, pois na realidade, em muitos casos não se trata de memória. Trata-se de reconstrução de alguma coisa, sobre a qual, em realidade, não se tem acesso.

O diagnóstico de Hartog encontra diálogo em outras áreas do conhecimento. Marcos Siscar, crítico literário[81], é um dos que também vê esse excesso de presente, chegando à conclusão semelhante a de Hartog (Siscar, 2010, p. 185):

> Se é que podemos tratar as especulações sobre o presente como uma realidade consumada, é possível dizer que vivemos uma época de privilégio da própria reflexão sobre o tempo presente. E não é por acaso. Nossa contemporaneidade se tem reconhecido como uma época marcada por efeitos de instantaneidade e imediatez. Em face do 'tempo real', da generalização do 'direto', a realidade parece estar desejar não mais se submeter às leis da distância, da diferença, do intervalo. Pensada na escala mundial dos negócios e das bolsas de valores, a própria diferença entre o dia e a noite tende a parecer obsoleta. O luto pelo passado e a esperança de futuro perdem quase a razão de ser quando a memória cultural se confunde com a banalidade turística e o devir parece antecipar-se como um mero desdobramento do 'fim da história'.

---

entradas, relacionadas a comentários em portais ou mesmo dentro de postagens de blogs sobre os mais diversos assuntos, como maneira de fortalecer o que foi dito. Podemos dizer tudo; não há quem escute, porém.

[79] A perda do lastro discursivo tem como efeito, entre outros, a criação de um regime cínico do discurso. Um regime discursivo específico que gera, segundo Peter Sloterdijk, uma "falsa consciência ilustrada" ou uma "ideologia reflexiva".

[80] Seriam leis que legislam sobre questões históricas. Por exemplo a lei anti-negacionista na França, ou, no mesmo país, a lei sobre o genocídio armênio.

[81] Ainda na crítica literária, temos Octávio Paz e seu Os *Filhos do Barro*. Ao analisar a poesia moderna, o poeta mexicano a enxerga como uma espécie de elemento transhistórico capaz de lidar com as contradições que emergem e submergem no período.

Apesar do ponto de chegada parecer o mesmo, em Siscar o diagnóstico acima é, na verdade, ponto de partida para uma reflexão sobre o próprio presente. Como não poderia deixar de ser, vindo de um crítico literário, o autor vê na literatura um espaço privilegiado pra essa reflexão: "(...)a literatura talvez seja aquele [discurso] que de maneira mais efetiva consiga vislumbrar ou dar a ver o presente como diferença de si, como algo que mantém sempre retesada a força afirmativa do discurso". (Siscar, 2010, p.189)

O geógrafo David Harvey é outro que também compreende que vivemos, hoje, um momento em que o presente se torna o tempo predominante em nossas relações. Na verdade, ele vai mais longe e aponta, no livro *Condição pós-moderna*, que a compressão da relação tempo e espaço[82] é marca *fundamental* para diferenciar o moderno do pós-moderno, destacando algumas consequências: a volatilidade e a efemeridade de tudo no capitalismo, as modas, produtos, técnicas e processos de trabalho, ideias, ideologias e valores; a ênfase na instantaneidade e na descartabilidade. (cf. Harvey, 2013, p.259).

Mais recentemente, Paulo Arantes[83] também se debruça sobre a questão do tempo no mundo atual, algo que se deixa ver já no título: *O novo tempo do mundo*. Nas palavras de Paulo Arantes 2014, p. 162):

> Sendo assim a aceleração social do tempo uma evidência que se alastra pelo conjunto de sociedades cada vez mais antagônicas, embora governadas pela fabricação de consensos, a maré punitiva que a acompanha se abate necessariamente sob a forma de imobilizações, daí o real sentimento de tempo morto que essa onda de choque dissemina em sua passagem. Literalmente, um contratempo. Que se traduz, como estamos vendo, por uma inédita e massiva experiência negativa da espera[84].

Arantes mostra como essa espera, na prática uma perda de horizontes, leva a um constante e permanente *Estado de Exceção*, violência de estado que serve, justamente, para legitimar o Estado, não uma ideologia[85]. Essas peças de interpretação, peças de um mesmo processo, se somam para que possamos desenhar a nossa versão desse mosaico.

---

[82] Essa relação que ele estabelece entre tempo e espaço, a compressão, será importante mais a frente. Pelo momento, basta dizer que, hoje, instituições como museus, galerias de arte, centros de cultura, bibliotecas, tornam-se um espaço no qual o tempo é organizado e catalogado.

[83] A principal referência de Arantes, ao menos quanto à questão teórica do tempo, será Koselleck.

[84] Uma consequência visível dessa espera é a lógica do condomínio, tal qual apontada por Christian Dunker. Ora, para acelerar a espera, nada como criar espaços nos quais não é necessário esperar. Essa seria a premissa básica da lógica do condomínio.

[85] O desafio que Paulo Arantes se coloca, de dar estatuto teórico ao que estamos vendo hoje, uma história e filosofia do presente, é um trabalho em andamento. Além disso, ele procura juntar diversos fenômenos como tendo a origem em um mesmo ponto: a perda de perspectiva. Decorre daí uma dificuldade em dar

O que há em comum entre esses autores, e alguns outros[86], é que eles apontam, primeiro, para um tempo de suspensão, que chamamos de espera negativa, presentismo, tempo de crise, tempo do fast-food. É um tempo, retomando Koselleck (e também Hartog e Arantes), em que a distância entre experiência e expectativa é tão grande que não se pode mais uni-las. Além disso, muitos deles pensam nas consequências dessa suspensão, nas formas de subjetivação, nas doenças, nas relações humanas e nas exigências sobre a crítica decorrentes desse sistema.

Entre as consequências: a depressão, o projeto utópico dos anos 70 que se transforma em certo hedonismo, a exceção permanente, a lógica do condomínio, o vazio nas expectativas, a liquidez das coisas e das relações, a sociedade do risco, o colapso ecológico, o fim do mundo. Cada uma delas se toca em determinado ponto, sem que possamos dizer que essas consequências sejam excludentes.

Nosso interesse, portanto, é pensar a forma como esse excesso de presente começa a ser percebido pela literatura dos anos 70, sobretudo em *galáxias*. Essa mudança de paradigma na relação temporal do ser humano com o mundo pode ser um indicativo da mudança na relação que temos com a história. A hipótese por trás desse primeiro capítulo, tão teórico, é que este cenário já estava presente, como futuro, na literatura dos anos 70. O horizonte da produção poética já estava estreitado e, por essa razão, aquela produção se mostra tão produtiva para compreendermos como o cenário discursivo, político e econômico se desenvolveu.

É possível perceber isso nas produções dos poetas marginais, como Ana C., Cacaso e Francisco Alvim; nas produções de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari; de poetas como Roberto Piva, Waly Salomão, Torquato Neto e Ferreira Gullar. Pode-se ainda fazer dialogar essas obras, justamente por estarem todas numa fita de Moebius temporal-discursiva: não há nem fora, nem dentro para eles. O que não significa, no entanto, que não haja historicidades que possam ser cruzadas em meio a apreensões da história tão distintas.

---

linearidade a um pensamento tão multifacetado; como é o momento histórico que o livro tenta compreender. De qualquer forma, no livro encontramos uma leitura que corrobora uma relação direta entre o que podemos chamar, de maneira mais geral, de uma fratura do tempo, e questões sociais, políticas, econômicas contemporâneas.

[86] Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, Elie During, Hans Ulrich Gumbrecht , Ulrich Beck, Maria Rita Kehl, Tales Ab'Saber, Jean-François Lyotard, Henri Meschonnic, Georges Didi-Huberman, Isleide Fontele. Apenas para ficar com alguns teóricos, das mais diversas áreas do conhecimento, que tratam da questão do tempo no mundo contemporâneo, e da sua influência nas mais diversas atividades humanas.

1.5.3. Lastro, discurso e representação

Neste item será discutida a hipótese de que a perda do lastro da palavra[87], seu lastro discursivo, pode ser constatada, de acordo com minha análise, em duas frentes: a primeira seria aquilo que Peter Sloterdjik chamou de razão cínica, ou o cinismo como forma de funcionamento do discurso. Nessa perspectiva, a performatividade não serviria mais como parâmetro para explicar o funcionamento do discurso, já que esta depende de uma fidúcia que já não existiria mais na interlocução[88]. Outra frente pode ser observada na crescente demanda, por parte da literatura contemporânea, da materialidade da obra. Os poemas visuais e sonoros têm sido a forma de expressão preferida de poetas contemporâneos experimentais[89], uma espécie de vanguarda, se assim podemos dizer, que se constrói em torno da poesia como experiência poética[90]. Ainda no campo da literatura, dessa vez da crítica, teóricos como Hans Ulrich Gumbrecht tentam transformar essa necessidade de presença em modelo de análise estética, abrindo mão da busca por sentido e tentando compreender como se dá a formação da própria experiência literária.

Outro ponto que abordaremos aqui é como o presentismo aparece no discurso como perda de lastro, assim como a financeirização do capital foi consequência direta da perda de lastro. É como se o abandono do lastro financeiro, que levou a financeirização do sistema econômico, fosse o paralelo econômico da perda de lastro do discurso, a autonomia da palavra que já não mais existia[91]. Historicidades constroem-se em áreas

---

[87] A perda de lastro discursivo é um problema essencialmente temporal, ou seja, ligado diretamente aos regimes de historicidade que existem, ou coexistem, em um período histórico determinado. Quando nos vemos frente a um tempo em que espaço de experiência e horizonte de expectativa deixam de ser categorias temporais produtivas, estamos diante da perda de lastro discursivo. Isso porque o discurso funciona no tempo ou, ao menos, em relação a ele. É a distorção que se forma entre os diversos contextos que estão em jogo quando um discurso é enunciado que compõe a historicidade do que chamamos de sentido.

[88] Um efeito dessa perda do caráter performativo estaria na crescente improdutividade da ironia como forma de denúncia.

[89] Poesia sonora e poesia visual são vertentes que existem desde, ao menos, o início do século XX. O que queremos apontar aqui é que parece haver um crescente interesse por esse tipo de prática poética por diversos poetas contemporâneos brasileiros, dentre eles: Ricardo Domeneck, Tázio Zambi, Reuben da Cunha Rocha, Ricardo Aleixo, Érica Zíngano, Angélica Freitas e Marília Garcia. Esses poetas não deixaram de utilizar o livro como suporte material, mas procuram ampliar a sua poética para outros suportes, algo incomum até pouco: ou o poeta escrevia em livros ou era um *performer*. Outros exemplos podem ser citados, como Tarkos na França, a cena independente em Berlim e o site *pennsound* (http://writing.upenn.edu/pennsound/), que contém a gravação de diversos poetas lendo seus poemas.

[90] Essa demanda por materialidade e experiência também afeta a tecnologia: a impressora 3D, o cinema 3D, o google glass.

[91] Mais do que estabelecer uma relação de causa e consequência, é estabelecer um paralelo entre dois fenômenos que são complementares. São respostas a uma mesma experiência do tempo.

distintas do saber, do conhecimento e, juntas, são algumas das materialidades que evidenciam a maneira como percebemos o tempo. Dito de outra forma, o presentismo, ou qualquer que seja a maneira como chamaremos essa experiência de excesso de presente, mostra-se de diferentes maneiras, em diferentes temporalidades, dependendo de onde olhamos. No entanto, no encontro dessas perspectivas, nas dobras e distorções, podemos perceber um caminho crítico, que não se resume ao "fim da história" ou à incessante tentativa de construir novas narrativas.

Essa será meu ponto de partida. O encontro entre lastros que se perdem. Primeiro na economia. O processo de financeirização não é uma unanimidade entre os economistas[92]. François Chesnais, economista francês, é um árduo defensor da ideia de que vivemos em uma economia financeirizada: momento em que, no capitalismo, o capital não vem mais de atividades produtivas, mas de atividades especulativas; estas, por sua vez, encobririam, ainda de acordo com Chesnais, o capital produtivo, passando a dar as cartas no jogo econômico. O ponto que quero levantar é de que forma o crescente processo de abandono do dinheiro de commodity[93] para o dinheiro representativo e depois o dinheiro *fiat* é um processo que trouxe muitos impactos para as subjetividades em jogo e, evidentemente, para a nossa percepção do tempo[94].

O advento da Segunda Guerra foi determinante para que o *fiat Money* se tornasse a regra. Faltava dinheiro, pois muito havia sido gasto durante a guerra e ainda mais era necessário para reconstruir a Europa. A economia que saíra vencedora, os EUA, tinham o privilégio de estabelecer a qual moeda seriam vinculadas as contas. Surge desse cenário o acordo de Bretton Woods[95], que fazia do dólar a moeda base dos acordos financeiros e trazia a garantia dos EUA de que estes teriam um lastro-ouro para sua moeda. Sua

[92] A crítica recai não tanto sobre a ideia de financeirização, mas sobre o pressuposto de que o capital financeiro é parasitário e especulativo, além do fato de que ele existe fora de uma economia chamada real.
[93] Dinheiro de commodity é aquele cujo valor de face é o mesmo do material que o representa; o dinheiro representativo é aquele que tem algum lastro em commodity como o ouro ou prata; e o dinheiro *fiat* é aquele regulado por leis ou por um governo.
[94] A discussão sobre a relação entre tempo e trabalho oferece uma bibliografia gigantesca, com desdobramentos também muito amplos. A grande maioria mostra relação entre eles. Por esse motivo, tomaremos como um dado que a mudança no regime de trabalho de um sistema econômico afeta, embora não necessariamente modifique, o regime de historicidade.
[95] Como o objetivo deste trabalho não é uma discussão econômica, optei por resumir bastante a história do acordo. Para uma visão mais detalhada, o site do FMI tem diversos textos com uma história oficial do acordo e de seu fracasso, contando, inclusive, com uma boa descrição do contexto no qual o acordo foi pensado e criado.

consequente quebra, em 1971, sinaliza a universalização do chamado *fiat money*[96] e, em minha visão, o início da chamada financeirização.

No entanto, já nesse primeiro momento, o valor da moeda depende, entre outros elementos, de um acordo social, algo que pode ser, facilmente, quebrado com o advento, por exemplo, de uma hiperinflação. E seria apenas nos 80, ainda de acordo com Chesnais (1998, p. 11), que o capital não-produtivo domina, de fato, a economia:

> O crescimento espetacular das transações financeiras foi um dos fatos mais significativos da década de 80 e já marcou os primeiros anos da década de 90. Efetivamente a esfera financeira representa a ponta-de-lança do movimento de mundialização da economia; é nessa esfera que as operações do capital envolvem os montantes mais elevados; é aí que sua mobilidade é maior; é aí que, aparentemente, os interesses privados recuperam mais completamente a iniciativa, em relação ao Estado.

O que ocorre é que o capital financeiro tem grande locomoção e passa a se descolar cada vez mais da chamada economia real[97]. Esse descolamento entre um objeto e seu funcionamento é o que podemos chamar de perda de lastro. É um processo lento na história da humanidade. Algo semelhante, não por uma relação de causa e consequência, mas por um espírito de época, um *Zeitgeist*, ocorre com o discurso[98]. O afastamento entre o discurso e sua orientação temporal é o que fundamenta essa perda de lastro. O espaço de experiência e o horizonte de expectativa não mantém entre si um intervalo que seja recuperável. Para esse discurso, no entanto, uma volta a referenciação[99] passou a ser a escolha de muitos escritores, sobretudo a partir dos anos 2000.

Exemplo prático dessa contínua perda de lastro[100] é quando Manuel Bandeira escrevia um *Poema tirado de uma notícia de jornal*, no qual o jogo enunciativo que ele trazia estava muito claro. Os papéis de cada um dos tipos e gêneros discursivos estavam muito claros. Poesia era uma coisa, notícia outra. A propagada mudança no registro

---

[96] Embora o *fiat money* possa ter sua origem e uso traçados desde a China antiga (Ritter, 1995), há certo consenso na literatura econômica que foi depois da queda de Breton Woods que essa forma financeira se espalhou mundialmente.

[97] O que ocorreu no dia 24 de agosto de 2015, dá uma dimensão do que estou falando: as bolsas na China despencaram, enquanto sua economia continua crescendo a taxas incríveis de 7% ao ano.

[98] É preciso dizer, no entanto, que a questão temporal também está por trás dessa perda de lastro financeiro. É só quando o sistema consegue produzir muito mais do que se consome é que uma economia pode funcionar como garantia de si mesma. A economia passa a ser dependente de um crescimento eterno, que justifica o valor de uma determinada moeda.

[99] Veremos mais a frente alguns exemplos dessa referenciação.

[100] A perda de lastro discursivo está diretamente relacionada ao presentismo, quando o regime de historicidade está em um intervalo tão grande entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa que não é mais possível recompô-lo.

discursivo, ainda que tenha sido de fato um choque para a época, justamente pelos papéis muito bem distribuídos de cada gênero e tipo discursivo, quando observada mais de perto, se enfraquece. Desde um trecho como o que segue de "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira:

Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil

Até o famoso poema de Oswald, "Vício da fala", passando pelo "si" de Mário de Andrade, o que se vê é uma incorporação superficial de uma fala que ainda não é a deles. Dito de outra forma, na economia dos gêneros e tipos discursivos, ainda não tinha havido a assimilação de outros discursos pelo discurso poético. A poesia, na prática, ainda era um gênero maior. Da mesma maneira, a forma-sujeito que opera nesses textos depende, ainda, de uma relação de representação entre o enunciador do poema e a função-autor. Dessa perspectiva, não há alteridade que se constitua plenamente. O outro é sempre incorporado por um "eu".[101]

O que ocorre com a poesia quando da poesia concreta, num primeiro momento, ou na poesia marginal, assim como em *galáxias*, é que a incorporação dos gêneros pela poesia se torna patente[102] e, como consequência, as funções-sujeito em jogo são mais complexas: a ficção do eu, as cenas de enunciação em constante deslocamento, a alteridade que se constrói em concomitância a subjetividade. No limite, o problema dos gêneros e tipos textuais é uma outra forma da dualidade arte/vida que dá luz ao debate de boa parte da produção literária do século XX.

Um exemplo pode vir de Waly Salomão e dos textos de *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Como em parte considerável da chamada poesia marginal, e mesmo de outros poetas dos anos 70, como Torquato Neto, Roberto Piva e mesmo alguma produção de

[101] Voltarei a essa discussão no capítulo 3.
[102] Como não lembrar do belo ensaio de Haroldo de Campos, *A ruptura dos gêneros na América Latina*? Neste texto, Haroldo busca mostrar como a ruptura dos gêneros é um processo que passa pelo barroco, romantismo, a poesia moderna até chegar, como sempre, na poesia concreta. Afora essa questão da poesia concreta sempre ser o ponto culminante, algo que discutirei mais a frente, é possível concordar que o processo de incorporação de outros gêneros, que passa por um diálogo com a prosa, uma rejeição às formas fixas, a incorporação de elementos do jornal, até o uso extensivo da metalinguagem, é algo que só se torna a moeda corrente, ou seja, quase um princípio da poesia, depois dos anos 50. Não devido a poesia concreta, mas devido ao fato de que o discurso já começava a ver corroído seu lastro; estava em sua transição de um *commodity Money* para um *fiat Money*.

Ferreira Gullar, a relação arte e vida aparece de forma tensionada, em alguns momentos como tentativa de retirar da vida, de forma crua e com pouco tratamento, o material poético, sem contudo deixar clara essa relação; ainda, pode se tratar de trazer o corpo ao texto, desestabilizar a escrita, como a vida já o é, deixando a poesia prestes a se desfazer[103], sem, no entanto, desfazer-se propriamente; é a poesia como instabilidade textual.

Um exemplo está nos diálogos com o gênero jornalístico, a manchete, a reportagem, gêneros que aparecem de forma clara na seção "Ariadnesca" em *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Ali, o começo remete a uma manchete:

> **ESTE HOMEM VIVE DE GASOLINA HÁ 7 ANOS**
> **BEBE 2 LITROS POR DIA**

Segue, abaixo da manchete, uma foto de Waly com uma boca de bomba de combustível na boca. E, abaixo da foto, uma descrição no melhor estilo jornalístico:

> Roque Gomes Mariano, que mora em Itapetininga, já foi notícia em NP. Este rapaz da foto é o tal que nós informamos, em 25 de maio do ano passado, em ampla reportagem, viver só de gasolina. Não de arroz, feijão ou bife. Nem frango ou pizza napolitana. Gosta mesmo é da "gasosa", esta fedida que serve para automóveis e caminhões. Mas, como gosto não se discute...

Não se trata mais de um poema "tirado" de uma notícia de jornal. É a notícia de jornal que é reconfigurada, repensada, ridicularizada, tensionada em seu valor de verdade e, assim, é poesia. Ou seja, nesse jogo enunciativo, a poesia, mais do que incorporar ou se transformar em um outro gênero, não se distingue de vários deles. Essa cena enunciativa, facilmente reconhecível, mas difícil de determinar, remete a uma tentativa de conferir ao texto uma estabilidade impossível, posto que, como dito, o que está no horizonte é o discurso sem lastro: não há mais utopia possível e não há um projeto de país que possa se configurar por meio da poesia.

O que se percebe aqui é a luta pela própria existência da poesia, sempre a meio do caminho de sua não existência. Ainda não estamos, como hoje, no momento do "presentismo". Mas o passado já se mostra como algo difícil de recuperar, ou algo que

[103] Esse procedimento pode ser visto em um poeta como Cacaso de maneira bastante clara. Trabalhei com o tema em minha dissertação de mestrado (Provase, 2010).

pode ser recriado e transformado, de tal maneira que já remeta a um presente reconfigurado. As comemorações, por parte do regime militar, dos 50 anos da semana de 22, são um destes eventos. Mas isso, o passado irrecuperável, também aparece com frequência na poesia dos anos 70. Um exemplo são os textos de Cacaso sobre a infância, como o que segue, de livro de 1978:

Lar doce lar
(para Maurício Maestro)

Minha pátria é minha infância:
por isso vivo no exílio

Há, nesse poema, uma certa desilusão com a infância, a pátria sempre distante. Não é possível voltar a ela nem como lembrança ou memória reconfortante; é o exílio que nunca encontrou a anistia. Não significa que a infância passou a ser demonizada, mas, simplesmente, algo que não consegue mais trazer conforto. O passado não é algo que se possa recuperar, que possa ser trazido ao presente. A ironia, o amargo no doce lar, é constitutivo de um passado afastado do presente[104]. A enunciação que aí se configura, evocando uma expressão que indica conforto já no título, parece apresentar uma cena de enunciação bastante definida, um contexto bem claro: o lar como um espaço de encontro. No entanto, essa cena é completamente reconfigurada por uma cena de enunciação externa: a ditadura. O exílio, como aquilo que nos afasta do lar, torna impossível o conforto. No caso, mesmo um lar individual e subjetivo como a infância, não é possível durante a ditadura[105]. Muito diferente do conforto buscado na infância por diversos autores da poesia modernista como Manuel Bandeira, Murilo Mendes ou Carlos Drummond de Andrade.

[104] A escolha pela ficcionalização das situações enunciativas, das cenas de enunciação e do próprio sujeito da enunciação revela outro lado dessa moeda. A memória como estrutura narrativa se ressente de uma função-sujeito mais "tradicional". Talvez daí venha o fato de ser quase nula a produção memorialística entre os poetas dessa geração. Assim, nem mesmo como memória, o passado pode ser recuperado. Curioso como, quase 40 anos depois, a autobiografia e a memória ressurgem com força no cenário literário. A hipótese, como defendo, é de que é necessária alguma materialidade e a volta a uma figura tradicional do sujeito é parte dessa necessidade. No entanto, o percurso nesses 40 anos ainda carece de maior pesquisa.
[105] Um elemento interessante para discutir sobre as mudanças no funcionamento do discurso: nesse embate entre cenas de enunciação, ainda estamos no âmbito da contradição performativa. Não há cinismo, no sentido de Sloterdjik, nessa configuração. Pensar quando o cinismo passa a existir no discurso literário, ou mesmo no discurso público, é uma tarefa que proponho no terceiro capítulo.

Assim, a perda do lastro discursivo, a transformação do *discurso commodity* em *discurso fiat*, produz uma temporalidade na própria produção poética, que depende de uma determinada configuração discursiva, de um lastro, como disse, que é utópico, mas também temporal, também de gênero[106], e que já não pode mais existir, funcionando em um arco de experiência e expectativa que é inédito: nem a *historia magistral vitae*, nem a história orientada para o progresso.

Como busquei mostrar aqui, é em *galáxias* que esses elementos aparecem com mais força, com mais frequência e como uma composição essencial do livro. Assim como em outros trabalhos, o fracasso do projeto, como já mostrado, é também o motivo do sucesso. No entanto, o fracasso de *galáxias*, por ser de uma ordem distinta do que vemos em outros textos dos anos 70, nos leva a um caminho distinto. Ou seja, a obra-prima de Haroldo está presa entre duas temporalidades distintas, pois ainda há uma crença no passado, assim como essa crença já não consegue se sustentar e, assim, apontar para um futuro. No fragmento "nudez o papel-carcaça":

1. nudez o papel-carcaça fede-branco osso que supura esse esqueleto
2. verminoso onde ainda é vida a lepra rói uma quina do edifício na rua
3. 23 e vê-se um sol murchado margarida-gigante despetalar restos de
4. plástico num vidro violentado como um olho em celofane sérum
5. o bicho-tênia recede nas cavernas do amarelo muco esgotescroto
6. quem move a mola do narrar quem dis para esse dis negpositivo da
7. fá intestino escritural bula tinteiro-tênia autossugante vermi
8. celo vermiculum celilúbrico mudez o papel-carcaça fedor-branco quem
9. solitudinário odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um tirésias de
10. fezes vermicego verminíquo vermicoleando augúrios uma labirintestina
11. oudisséia perderás todos os companh tautofágica retornarás marmorto
12. fecalporto gondondoleando em nulaparte tudonada solilóquio a lunavoz
13. oudisseu nenhumnome et devant 1'agression rétorquer a margarida
14. despetala violentada restos de plástico celofanam fanam celúltima
15. cena miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo
16. manilúvio newyorquino nesse cavernocálido umidoscuro rés do chão do
17. edifício leproso da rua 23 entra-se por uma porta em coração estames
18. de purpurina pistilos ou da rua 48 enjoy the ultimate in massage
19. new york grooviest men's club the gemini porta partida em coração
20. lovely masseuses sauna waterbeds circe ao cono esplêndido benecomata
21. oudisseu nenhumnome parou aqui este livro uma tautodisséia dizendo-se

[106] Poderia discutir isso por páginas, mas basta pensar em Agamben e seu fim do poema, ou na visão de Valéry sobre o verso metrificado. A dificuldade em encerrar uma poesia ou a defesa de que apenas o verso metrificado pode ser um ponto de partilha com o leitor (resumindo bastante o argumento de ambos), mostra que dizer o que é ou não poesia depende, desde o início, de um certo ato de fé, de uma série de elementos que seriam suas *commodities* (o verso metrificado, as formas fixas, a sonoridade, a rima, etc.). Quando esses elementos vão sendo dinamitados, destruídos ou simplesmente abandonados pelos escritores, outro ponto importante do lastro do discurso poético vai se desfazendo.

22. parou aqui e passou além morto roxo exposto como um delfim
23. tot rot und offen à beira-vênus num nascimento de vênus aphródes
24. escumante e deixar que tudo se organize num azul sutilíssimo
25. tapeçaria vitrificada por onde raiam caules de luz amaranto
26. cúspides de glicínias desabrochando em reis góticos em naipes de
27. um tarot glacial irisados por fogos distantes tudo isso surdinando
28. em murmúrio de fonte o aquilo produzido no isto ou viceversa por
29. uma torção do tempo famosus ille fabulator que se faz memória
30. mementomomentomonumental matéria evêntica desventrada do tempo
31. da marsúpia vide espaço do tempo um livro também constrói o leitor
32. um livro de viagem em que o leitor seja a viagem um livro-areia
33. escorrendo entre os dedos e fazendo-se da figura desfeita onde
34. há pouco era o rugitar da areia constelada um livro perime o sujeito
35. e propõe o leitor como um ponto de fuga este livro-agora travessia
36. de significantes que cintilam como asas migratórias de novo a quina
37. pulverulenta do edifício da rua 23 de novo circe la masseuse
38. entre cortinas de mercúrio fluorescente e a cara glabra de um eunuco
39. ressupino metade-convertendo-se em focinho porcino beneconata circe
40. quem ouve a fábula exsurgindo entre safira e fezes quem a vê que
41. desponta sua réstia de rádium entre lixívia e sêmen para um rebanho
42. de orelhas varicosas grandes ouvidos moucos orelhas de abano flácidas
43. bandeiras murchas que des contemporains ne savent pas lire ouver

O Ulisses como verme, uma tênia de poesia, talvez seja uma metáfora clara demais para demonstrar essa falência. A própria figura de Ulisses, nessa "labirintestina oudisséia", que pode ser vista como um despertar para a "distância de si consigo mesmo", retomando a já mencionada leitura de Hartog, servindo com um verme, mostra de que maneira Haroldo vai buscando resolver esse problema (uma solução, diga-se, que será trabalhada à exaustão pelos autores contemporâneos) num fechamento da literatura sobre si mesmo. O livro trata da viagem como livro ou do livro como viagem, cujo ponto de partida e chegada é o mesmo: o próprio livro. Ao mesmo tempo, passado e presente se confundem, numa postura bastante distinta daquela adotada por parte da poesia do período: passado ainda serve como lastro para que se construa o discurso para e sobre o presente. Há, por fim, um elemento que aparece nos últimos fragmentos do livro de forma mais intensa: o corpo se constitui no próprio processo de leitura: "um livro de viagem em que o leitor seja a viagem um livro-areia escorrendo entre os dedos e fazendo-se da figura desfeita". Nem mesmo para o corpo pode haver um fora da enunciação.

O embate entre essas duas formas de lidar com o presentismo ainda incipiente e com a perda de lastro discursivo que se mostrava cada vez mais impossível de ser evitada ecoará na produção contemporânea. Se por um lado, há uma demanda constante pela

presença, seja na forma de performance[107] ou da presença da voz, ou mesmo uma materialidade distinta daquela do livro, uma que exista e persista na internet, ou, ainda, o recurso ao autobiográfico[108], cada vez mais um elemento de interesse; por outro, sobretudo na prosa, o recurso ao universo da própria literatura é, com diferentes graus de sucesso, algo recorrente e tornou-se uma espécie de pré-requisito para o sucesso.

Está dado o primeiro passo para entender de que maneira a poesia em Haroldo vai passando de uma organização discursiva, centrada, portanto, na relação entre sentido e referência, para uma organização pela enunciação, que busca uma organização temporal. A poesia passa a ser uma maneira de organizar temporalidades.

1.6. Então, *galáxias?*

Neste capítulo, trabalhei o percurso teórico/prático que guiará a discussão sobre a historicidade e a mudança na percepção do tempo que começa a ocorrer nos anos 70. Busquei mostrar porque *galáxias* é uma obra privilegiada, um espaço discursivo relevante para levantar a discussão que nos propomos sobre a relação entre literatura e história, assim como propor uma mudança, necessária a meu ver, na maneira como fazemos historiografia. A maneira como Haroldo irá lidar com essa questão, levando a poesia para uma organização cada vez mais pautada na enunciação, gerará um movimento em direção a uma organização de temporalidades. Essas temporalidades, nem sempre organizadas, quase nunca hierarquizadas, devem ser abordadas por uma perspectiva em que a historicidade possa ser múltipla, que permita suas dobras e distorções.

A obra prima de Haroldo torna-se essa referência por trazer para dentro de seu processo de funcionamento essas importantes questões históricas, assim como por enfrentar um problema que também toma corpo nesse momento e, parece-me, mantém relação estreita com a questão do tempo: a perda de lastro discursivo. Ora, manter as relações de tempo estáveis é tarefa difícil quando seu próprio material, a palavra, não

[107] Já mencionados neste texto alguns poetas que trabalham com essa materialidade.
[108] Karl Ove Knausgard é o fenômeno mais recente deste tipo de escrita.

consegue se manter nesse mesmo campo estável. É essa a situação que encontramos em *galáxias*: na transição entre dois tempos do mundo, duas temporalidades distintas, o que Haroldo acaba por fazer é trazer algumas dessas tensões para a própria obra, como parte de seu processo de produção de sentido. Algo semelhante ocorre em outros autores dos anos 70, cada uma com uma temporalidade própria, construindo um mosaico de historicidades, dobrando-se, desdobrando-se umas sobre (e sob) as outras.

É disso, essencialmente, que se trata esta pesquisa: como resolver um problema histórico-discursivo de tamanha extensão e alcance? Como comparar obras que apresentam temporalidades tão distintas, ainda que contemporâneas? Como pensar a relação entre literatura e história quando não é mais um dado a existência dessa relação? Assim, o ponto de fuga, uma possível resposta às perguntas acima, é o estado contemporâneo da literatura, diante de um lastro irrecuperável, diante do cinismo, diante, enfim, do contemporâneo, e que propõe diversas estratégias de funcionamento discursivo, estratégias de produção de sentido que respondem a essas questões, algumas ecoando os anos 70, outras tornando aquelas experiências mais radicais. No limite, é pensar esse fim do lastro como algo mais do que o fim do horizonte. O alargamento entre espaço de experiência e horizonte de expectativa não significa a impossibilidade da História; menos ainda significa a impossibilidade de construir as historicidades que ali operam.

Isto porque , as diferentes respostas, os diferentes diagnósticos, assim como as diferentes consequências elencadas, mostram como são plurais as escritas da história, ainda que algumas dessas escritas, principalmente na literatura, e como as respostas a esse presente não dado, mais do que resignadas, são, ainda, potência. São plurais, portanto, os contemporâneos. Entender o que escreviam, e qual é o significado histórico de termos Cacaso, Haroldo, Waly, Drummond, Henriqueta Lisboa, Adélia Prado, escrevendo num mesmo tempo histórico, com historicidades tão distintas, o dobrar dessas historicidades sobre si mesmas, é o desafio a que me proponho.

Capítulo 2 – *Galáxias* a procura de lastro

> "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". (Marcos Siscar)

2.1 As linhas gerais de *Galáxias*

Talvez a dificuldade maior em trabalhar uma obra como *galáxias* seja contextualizá-la. Publicada em 1984, mas escrita entre 1963 e 1976, com alguns de seus fragmentos publicados em *Xadrez de Estrelas,* além de traduções dos fragmentos para outros idiomas, também publicadas neste período. Em 1992, é lançado o CD com as vocalizações de 16 fragmentos. Em 2004, pela editora 34, *galáxias* é relançado com o CD. Se pensarmos apenas na relação entre o contexto de produção e o contexto de recepção como uma resposta possível, ou ao menos um limite, para o que é o contexto, já haveria um problema: considerar qual data como sendo o contexto de produção? A resposta mais apressada diria que vai de acordo com a obra lida: se lemos a edição de 1984 ou se lemos a edição de 2004; se ouvimos o CD de 1992 ou o de 2004. Contudo, tal resposta ignoraria que, ainda que não haja modificações textuais, os meios de circulação - como o formato do livro, os anexos, a tipografia, entre outros elementos -interferem diretamente na recepção; portanto, interferem na produção de sentido. Além disso, não se trata de escolher uma das edições, mas pensar nas camadas de significação (e de temporalidade) que elas constroem para a sua recepção[109].

Esse problema, porém, não para nesse primeiro cerco ao contexto. Poderíamos tornar mais complexa essa relação entre contexto de produção e contexto de recepção; primeiro pensando que há dois contextos de produção, o da criação e o da leitura, já que são dois momentos efetivos de construção de sentido; além disso, não seria exagero pensar que há dois contextos de recepção em jogo, o do autor e o do leitor. Se somarmos a isso os conceitos de espaço de experiência e horizonte de expectativa de Koselleck, teremos um nó ainda maior para pensar o que seria **O** contexto da obra de arte literária. Na prática, estamos falando de uma historicidade radical da linguagem, como em

[109] Aqui um exemplo do que chamo de historicidade distorcida: esse trabalho de escavação, de pensar as combinações possíveis de extratos; pensar nos extratos que nos escapam e nos que escolhemos para trabalhar.

Meschonnic; estamos apontando o caráter subjetivo dessa construção de contexto e as escolhas necessárias para que esse contexto exista.

Assim, há uma instabilidade dentro desse contínuo (uma fita de Moebius) que se forma na produção de contexto. Dizer que a obra foi publicada em 1984 e que foi republicada em 2004 cria campos de experiência ao mesmo tempo em que cria horizontes de expectativa, os quais não se solapam, mas antes se justapõem, independentemente de haver ou não alterações no texto, criando torções temporais que podem ser apenas pinçadas; uma historicidade distorcida.

Vemo-nos obrigados a ampliar as associações de leituras que fazemos. Buscar apoio nas obras teóricas do próprio Haroldo ou nas suas traduções, por exemplo. Confrontar *Galáxias* com outras obras do mesmo período seria outra possibilidade. Pensar a obra em suas continuidades e descontinuidades com o restante da obra de Haroldo, com as produções contemporâneas, com as leituras, e ampliar, portanto, aquilo que entendemos por produção, parece ser o caminho a seguir. É preciso, portanto, pensar em um espectro amplo da historicidade da obra para que não se confunda a História com momento histórico, nem contexto com contexto de produção[110].

No caso da obra prima de Haroldo, com sua multiplicidade de tempos[111], esse problema é fundamental. Contextualizar a obra em relação à produção de seu período e em relação à produção de seu próprio autor é uma tarefa complexa. Estamos falando em continuidade ou ruptura? É um texto de seu tempo ou um texto que antecipa problemas? Responder a essas perguntas é desenhar um esboço de contexto. Procurarei, então, colocar minha perspectiva a partir da historicidade da obra.

Em um primeiro momento, por exemplo, parece difícil encaixar *galáxias* no projeto concretista de Haroldo de Campos[112]. A obra parece fugir de quase tudo que a poesia

---

[110] Há uma tradição nos Estudos Literários que busca repensar a relação entre obra e contexto. Desde a sociologia, com o "campo literário" de Pierre Bourdieu, passando pelos estudos literários propriamente ditos como o "sistema literário" de Antonio Candido e toda a tradição da estética da recepção e da crítica genética, além da presença da linguística cujo exemplo mais forte, ao menos no que concerne a relação entre obra e contexto, é a "paratopia" de Dominique Maingueneau, busca-se, com maior ou menor sucesso, compreender a relação que se estabelece entre a especificidade da obra de arte e o universo que a cerca. Além disso, na filosofia também há essa preocupação, sendo toda a teoria da desconstrução de Derrida um constante reposicionar de contextos. Aliás, em seu texto, hoje famoso, "Assinatura acontecimento contexto", no qual se debruça sobre a noção de atos de fala de J.L. Austin, Derrida mostra como há diversos pressupostos que sustentam a noção de "contexto" e busca demonstrar como ele é, e deve ser, indeterminável.

[111] Ver capítulo 1.

[112] A discussão sobre em que momento da produção poética se inseriria *Galáxias* está longe de um consenso. Rodrigo Guimarães (2006) defende que a obra faria parte do momento pós-utópico de Haroldo, ressaltando no que a obra se distanciado projeto concreto. Lívia Morales (2008) apresenta em sua dissertação de mestrado diversos pontos de contato da obra com o arsenal teórico e poético da poesia concreta, entre eles

concreta havia produzido, e defendera, até então. Um exame mais detido, no entanto, lembrará da preocupação de Haroldo com os impasses que a estrutura do poema longa trazia ao projeto concreto[113].

Gonzalo Aguilar (2005, p. 320), em seu livro *Poesia Concreta Brasileira*, lembra que:

> A escolha da 'prosa' com que Haroldo de Campos decide resolver a dificuldade do poema longo retira sua escritura da tensão entre o verso e o ideograma que havia sido central durante o concretismo. A aproximação ao 'fluir dos signos' combina-se, por um lado, com o desdobramento da 'ficção' que cada galáxia põe em cena, e, por outro lado, com um elemento persistente da poética concreta: a elaboração de relações aliteradas que tem como efeito a persistência da brevidade no poema longo. O desdobramento do signo se faz agora na linha sintática, embora a quantidade de redobros faça de cada página uma superfície compacta, em que cada novo elemento, mais do que acrescentar, repete o elemento central. Há sequência e há sucessividade, mas estas não poderiam existir se a síntese concreta da repetição e da recursividade não estivesse funcionando. Prosa poética é, em Galáxias, prosa que se pensa a si mesma.

Nesse sentido, *galáxias* não é apenas uma tentativa de lidar com um limite nomeado e apontado por seu autor, como é também a necessidade de explorar as possibilidades que o poema longo poderia oferecer ao programa da poesia concreta. De fato, é possível encontrar as características básicas da poesia concreta no grande livro de Haroldo: a abolição do verso tradicional; a valorização das paronomásias, das línguas estrangeiras, dos neologismos; a valorização do espaço da página como produtor de significados; a brevidade, ainda que pela repetição de aliterações. Porém, como o trecho destacado de Gonzalo Aguilar já chama a atenção, soma-se a sintaxe aos elementos valorizados no poema concreto. Pode parecer pouco, mas isso obriga Haroldo a repensar procedimentos técnicos para a composição do texto. Um exemplo mais evidente está na composição de cada fragmento: há trechos mais ou menos organizados em cada fragmento, como uma divisão interna cuja organização pode ser em torno de um eixo semântico ou sintático, de uma aliteração, de um tema. Outro exemplo são as diversas referências, literárias ou não, que Haroldo utiliza como mote de diversos dos

---

a palavra ideogramática, a sobreposição dos planos paradigmático e sintagmático. O que apresento a seguir é um mero esboço dessa discussão.

[113] No ensaio "Da fenomenologia da composição à matemática da composição" in: *Teoria da Poesia Concreta"*. Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio. São Paulo:Livraria Duas Cidades, 1975. P. 93-95. Segue o trecho: " 'Modéstia tática' (Boulez re Webern); impossibilidade, como hipótese inicial de trabalho rigoroso, do poema de tipo monumental, cuja 'longueur' será um apelo irresistível à quebra do controle organizador e um convite às velhas ligaduras sintáticas comprometidas com o ranço discursivo que se pretende rejeitar." (p.94) O que vemos aqui é um breve comentário sobre um limite da poesia concreta. Apesar da brevidade, mostra uma impossibilidade que preocupava Haroldo ainda no primeiro tempo da poesia concreta.

fragmentos[114], as quais são desdobradas (e redobradas) ao longo dos textos, produzindo novos sentidos que se somam (ou se contrapõem, ou se justapõem, ou se aglutinam) a uma espécie de sentido original dessas referências.

A abordagem verbivocovisual da palavra ainda é o princípio norteador dessa produção poética. É preciso pensar, no entanto, se estamos tratando do mesmo operador, ou seja, se o conceito opera da mesma forma na poética do concretismo da revista *Noigandres*. Ricardo Domeneck (2008) faz uma crítica contundente ao conceito concretista, apontando para uma possível ineficiência do conceito para lidar com a produção contemporânea:

> A receita é a seguinte: você pega o verbivocovisual concreto-joyceano literato e o compreende como formação-estrutura implícita e incluída toda no "verbo“ que forma o "verbi" deste vocovisual; a partir daí, você pode abrir a boca, escancarar a garganta e encontrar o "voco" real da poesia (muito anterior à literatura, ou letradura, como preferir), não o voco falsificado de sempre, o que se crê sonoro simplesmente por juntar vogais ou consoantes repetidas, mas o voco do corpo humano, da garganta em cordas; e por último você entende o visual como mais, muito mais do que o plano, achatado, bidimensional, designístico e gráfico para folhas de papel, e passa a entender o visual como performance, como gestual, como o corpo do poeta num corpo-a-corpo com seu público, seja em pessoa ou em vídeo, retornando a poesia a sua experiência coletiva, longe da noção século-18-ou-19 da letradura em leitura silenciosa, de olhos surdos e mudos na página. Voilá: poesia verbivocovisual de verdade, segundo as possibilidades tecnológicas de hoje.

Embora seja preciso reconhecer a pertinência da crítica para pensarmos a poesia contemporânea em suas vertentes visuais, sonoras e performáticas, não deixa de ser um pouco redutor pensar o corpo apenas como corpo físico e o gesto como um movimento desse corpo real. A crítica parece se preocupar apenas com a produção de presença[115], a materialidade, literal, do discurso, sem, contudo, recuperar o que há de simbólico, portanto, imaterial, em qualquer materialidade. Essa compreensão literal da materialidade só resiste se ignorarmos a possibilidade performativa do discurso; encurtando nossa argumentação remetemos ao Deleuze e Guattari do famoso capítulo de *Mil platôs,* o “Postulados de linguística”. Nele, os filósofos apontam para o agenciamento coletivo de

[114] Já vimos um exemplo no capítulo anterior, no qual busquei evidenciara potência que há em cada uma dessas referências.

[115] A referência ao livro de Hans Ulrich Gumbrecht não é gratuita. Nele, o autor, resumindo os complexos argumentos, opõe a presença ao sentido. Domeneck parece seguir essa trilha, sem a sutileza argumentativa e profundidade que o livro de Gumbrecht oferece.

corpos que se dá por meio da enunciação, ou seja, discursos modificam e criam corpos[116]. Nesse sentido, o visual não é apenas aquilo que se vê, o corpo no caso de Domeneck, mas o que se produz a partir do discurso. O voco tampouco pode ser resumido a um sonoro falsificado que se resolveria, também literalmente (materialmente, poderíamos acrescentar), na voz materializada de uma performance, afinal há um problema vocal bastante pertinente e pouco trabalhado na teoria literária: que voz ouvimos quando lemos? Quando a enunciação é feminina, mudamos nossa voz?

Isso não significa que não devamos pensar em uma crítica ao verbivocovisual. Até mesmo porque, em movimento tão caro ao próprio Haroldo, torna-se necessário ressemantizar o conceito para que possamos dar a ele a historicidade que buscamos. Podemos dar ao conceito a espessura histórica necessária neste livro-viagem[117] que é *galáxias*, a partir do ritmo, tal qual o compreende Meschonnic. Como procuramos mostrar em nossa breve análise de um poema de Cacaso, o ritmo é responsável por uma parcela do que chamamos historicidade, uma espécie de temporalidade da enunciação. Mais do que uma variação de tempos ou de acentos, o ritmo pode ser semântico, pode ser sintático, pode ser, até mesmo, enunciativo. Tomemos um exemplo do fragmento *tudo isto tem que ver*:

tudo isto tem que ver com um suplício chinês que reveza seus quadros
em disposições geométricas pode não parecer mas cada palavra pratica
uma acupunctura com agulhas de prata especialmente afiladas e que
penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não
se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das
agulhas mas ela existe e estabelece um sistema simpático de linfas
ninfas que se querem perpetuar por um simples contágio de significantes
essa torção de significados no instante esse deslizamento de superfícies
fônicas que por mínimos desvãos criam figuras de rociado rosicler

Há, da forma como lemos, uma crítica às leituras que veem apenas um apanhado de paronomásias no livro de Haroldo. Parece haver a defesa do múltiplo e da transformação do sentido pelo som. Uma paronomásia não é só uma paronomásia; ela pode ser o deslizamento de superfícies fônicas, uma expressão que contempla os jogos

[116] A referência é a que segue: "Parece que esses atos [agenciamentos coletivos] se definem pelo conjunto das *transformações incorpóreas* em curso em uma sociedade dada, e que se *atribuem* aos corpos dessa sociedade." (p.18, 2002, Deleuze e Guattari)

[117] A ideia de que o verbivocovisual é um conceito abstrato pouco produtivo é do Professor Roberto Zular. Ela foi exposta em conferências e palestras sobre a poesia concreta. Ele defende ainda que o conceito ganha espessura se pensando à luz do ritmo de Meschonnic. Zular entende que o verbal deve ser lido como conceito, o visual como pulsão escópica e o vocal como a questão do corpo e da sonoridade.

sonoros tão comuns em *Galáxias*, que criam figuras delicadas, de um rosado úmido. Para confirmar esse deslizamento, o trecho tem a aliteração da consoante "p", a assonância de diversas vogais, sobretudo das vogais "a" e "e", a paronomásia presente de "linfas" e "ninfas" e a paronomásia implícita de "simpático" e "linfático" e de "afiladas" com "afiadas". A comparação da escrita com a costura é reforçada por uma estrutura em blocos métricos de redondilhas maiores tais como "tudo isto tem que ver", "disposições geométricas", "cada palavra pratica", "penetram um preciso ponto", "torção de significados" e "rociado rosicler"; há também trechos em redondilha menor como "suplício chinês", "agulha de prata", "sistema simpático", além de trechos que podem ser divididos em sextinas, octossílabos e eneassílabos como se fossem peças de tecido a compor uma colcha de retalhos dos mais variados tamanhos. Aqui uma disposição visual:

tudo isto tem que ver com um suplício chinês que reveza seus quadros
em disposições geométricas pode não parecer mas cada palavra pratica
uma acupunctura com agulhas de prata especialmente afiladas e que
penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não
se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das
agulhas mas ela existe e estabelece um sistema simpático de linfas
ninfas que se querem perpetuar por um simples contágio de significantes
essa torção de significados no instante esse deslizamento de superfícies
fônicas que por mínimos desvãos criam figuras de rociado rosicler

Cada uma dessas linhas rítmicas abre temporalidades distintas e cria zonas de sentido organizadas, as quais se justapõem, mas também operam isoladamente. Carregamos, como leitores de língua portuguesa brasileira, uma memória rítmica, que é variável de acordo com o dialeto que falamos[118] (nosso sotaque), mas que também responde a uma memória literária. Reconhecemos, portanto, esses intervalos e imprimimos a eles um sentido organizador. Cada uma dessas linhas rítmicas carrega uma

[118] Dois esclarecimentos: na linguística o uso da palavra "dialeto" é correspondente ao uso prosaico da palavra "sotaque". O estudo da prosódia do PB (Português Brasileiro) apresentou um avanço bastante grande nos anos 90 e no começo dos anos 2000. Há, hoje, fazendo um resumo um tanto grosseiro, um debate em torno do fato do PB ser uma língua de ritmo acentual ou ritmo silábico. A definição desses termos é debatida com frequência, no entanto podemos adotar a seguinte explicação, retirada de MASSINI-CAGLIARI (1992): "*Ritmo acentual: (...) a recorrência periódica de movimento é fornecida pelo processo de produção de acentos: os pulsos dos acentos e, portanto, as sílabas acentuadas são isócronas. Ritmo silábico: (...) a recorrência periódica de movimento é fornecida pelo processo de produção de sílabas: os pulsos torácicos e, portanto, as sílabas recorrem a intervalos iguais de tempo – elas são isócronas.*" Os estudos recentes indicam que o PB se comporta tanto como língua de ritmo acentual como ritmo silábico, dependendo da velocidade do dialeto falado. A recorrente afirmação de que o PB teria nas redondilhas a representação métrica pode, portanto, ter seu fundo de verdade, ainda que não comprovado pelas análises de prosódia.

temporalidade distinta e constrói sua própria historicidade, sua forma de dizibilidade e visibilidade. É outra possibilidade de compreensão do verbivocovisual: o conceito se aplica, nesse caso específico, para uma memória rítmica, que é também uma memória semântica, pois a visualidade está no destaque que aparece ao realçarmos essas organizações.

O ritmo semântico também se apresenta, dividindo o trecho em duas partes: na primeira, um campo semântico em torno da cultura chinesa: suplício chinês, disposições geométricas, agulhas de prata, ordem; na segunda, um campo semântico da medicina: tecido conjuntivo, subcutânea presença das agulhas, sistema simpático, contágio. Essas duas partes, também rítmicas, funcionam, como no caso anterior, ao mesmo tempo, em conjunto e separadamente. Além disso, de acordo com as experiências do leitor, esses esquemas rítmicos que apontamos podem ser organizados de outra forma, ou o leitor pode encontrar outros esquemas rítmicos, imprimindo a subjetividade radical e, assim, construindo a historicidade do texto.

Trata-se do espaço de experiência e do horizonte de expectativa que entram em contato. Encontramos uma confluência mais evidente entre Meschonnic e a teoria da história de Koselleck. Para Meschonnic, o ritmo é o operador do sujeito da obra de arte; para Koselleck, a experiência e a expectativa, transformadas em conceito, são fundamentais para uma semântica do tempo histórico. Ambos estão preocupados com o possível: o sentido possível ou a história possível. Preocupam-se, ainda, em quais condições se dão essas possibilidades.

Koselleck (2006, p. 306-308, 327) aponta que:

> A experiência e a expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam, passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político.

Adensar aquilo que sabemos por experiência e por expectativa. Da forma como lemos o historiador alemão, é justamente isso que propomos ao tratar de um campo ampliado de produção de contextos. Tanto a História para Koselleck, como a historicidade para Meschonnic, mostram-se como um processo de produção de sentidos e de contextos. Há um complemento entre essas duas teorias. Se a linguagem é ponto de partida pra Meschonnic em sua poética tão específica, para Koselleck ela é um espaço privilegiado de compreensão histórica. Se Meschonnic pensa a linguagem por meio do binômio conceitual ritmo-sujeito, Koselleck pensa a história por meio de seu binômio

espaço de experiência e horizonte de expectativa. A História dos Conceitos é uma historicidade radical da linguagem, porque mostra como a História não acontece no tempo; ao contrário, os acontecimentos históricos modificam nossa percepção do tempo no confronto entre o experimentado, o passado e o possível, o futuro. A história como performatividade. A título de comparação, vejamos como Meschonnic (1982, p. 225, grifos meus) relaciona ritmo e tempo:

> A métrica se coloca no tempo. O ritmo se coloca e o tempo não pode mais ser uma caixa cujos conteúdos dela escorrem e as coisas estão no tempo. O ritmo é uma racionalidade transcronológica, translienar. É uma narrativa particular que joga infinitamente com o fazer. Em um poema, ela inclui o provir do poema em seu passado.[119]

O ritmo não está no tempo, como se o tempo fosse um recipiente, mas produz o próprio tempo. Para deixarmos mais clara a complementaridade das teorias, voltemos a Koselleck. Em um texto intitulado "História dos conceitos: problema teóricos e práticos", publicado no Brasil em 1992, o historiador alemão, tentando definir o que seria uma história dos conceitos, faz duas afirmações que seriam endossadas por Meschonnic: a primeira é que "todo conceito só pode enquanto tal ser pensado e falado/expressado uma única vez. O que significa dizer que sua formulação teórica/abstrata relaciona-se a uma situação concreta que é única" (Koselleck, 1992, p.138). Tal formulação se baseia na leitura que Koselleck faz da pragmática linguística, que defende que uma situação de interlocução nunca poderá se repetir. A linguística da enunciação de Beveniste, lida por Meschonnic, não teria problemas em dizer algo semelhante: por mais que utilizemos enunciados repetidos e padrões, a enunciação nunca se repete. Em diversos momentos, ele defende algo bastante semelhante sobre a historicidade de uma obra. Um exemplo (Meschonnic, 2012, p.56): "E é por isso que eu afirmo que há duas historicidades: uma que é apenas a inscrição das condições de produção do sentido, a outra, mesmo estando situada na primeira, escapa a ela e permanece ativa no presente."[120]

Voltando ao fragmento em questão, com suas zonas de maior ou menor organização, destacadas com os modelos rítmicos encontrados, vemos que ele constrói sua própria temporalidade, jogando com as múltiplas possibilidades na relação entre

---

[119] La métrique se dispose dans le temps. Le rythme dispose et le temps ne peut plus être un contenant tels que des contenus 's'ecoulent en lui' et les choses sont dans le temps. Le rythme est une rationalité transchronologique, translinéaire. C'est un récit propre qui joue et rejoue un faire. Dans un poème, il inclut l'avenir du poème dans son passé.

[120] "Et c'est pourquoi je pose qu'il y a deux historicités: une qui n'est que l'inscription dans les conditions de production du sens, l'autre qui tout en étant située ne cesse d'en sortir e de rester active au présent"

experiência e expectativa. O sujeito instável que se inscreve no fluxo de temporalidades também se escreve nesse mesmo fluxo de regimes de historicidade.

A menção à ninfa, remetendo ao Mallarmé de *L'après-midi d'un faune*, estabelece uma referência a uma obra literária famosa, procedimento que é comum aos diversos fragmentos, ao mesmo tempo em que cria uma leitura do poema mallarmaico: o fauno a querer perpetuar as ninfas não pode ser o escritor a querer perpetuar o ato da escrita? Além da referência, há a pluralidade de sentidos. O deslocamento enunciativo responsável por esse efeito é a condensação do que estamos chamando de historicidade distorcida: há diversas linhas de sentido que operam nessa palavra (um conceito, se pensarmos com Koselleck, mesmo que seja um conceito literário), sendo a referência mais óbvia[121] o já mencionado Mallarmé, mas também a referência à mitologia grega, as quais multiplicam as temporalidades possíveis; a menção a Mallarmé opera o(s) sentido(s) do poema "L'après-midi d'um faune" sobreposto ao novo sentido que adquire no contexto mencionado. Além disso, a palavra "ninfa" pode suscitar uma série de associações que vão sendo somadas, criando diversas possibilidades enunciativas, cada uma com um cenário distinto. Essa pluralidade de sentidos, de ritmo e, portanto, de tempos, é parte fundamental do processo de composição de *galáxias*. Por exemplo: o "tecido conjuntivo", resultado desta agulha de prata que penetra a palavra, pode tanto ser uma metáfora com a nomenclatura médica como um jogo com o modo conjuntivo/subjuntivo que indica a possibilidade. Um "tecido conjuntivo" seria, então, um tecido possível. Tudo isso é o ritmo, a historicidade do texto.

O ritmo do texto, sua historicidade nessa perspectiva que adotei, está nesses jogos de linguagem, nessas variações métricas que se apresentam em conjuntos frásicos, nas referências, nas metáforas múltiplas. Pensar em pequenos conjuntos de enunciado que respondem a uma métrica específica pode ser uma organização rítmica; a alternância entre trechos de métricas mais longas ou mais curtas atende a variação da organização do sentido dentro do discurso, a presença do sentido, pensando em uma pequena provocação ao chamado de Gumbrecht. É dessa forma que o verbivocovisual ganha a necessária espessura histórica. A historicidade distorcida, forma de lidar com as diversas camadas de tempo presentes na leitura, aparece nessas formas de visibilidade e dizibilidade discursivas que se somam para a construção daquilo que comumente chamamos de sentido.

---

[121] Óbvia por se tratar de escritor caro a Haroldo e pelo fato de que o escritor paulista estar traduzindo Mallarmé durante a escrita de *Galáxias*.

É possível dizer, portanto, que *galáxias*, ainda que seguindo um caminho concreto, acaba, justamente por seguir esse caminho, trazendo problemas e soluções ainda não presentes no primeiro tempo concretista. É o que percebe Marcos Siscar (2010, p. 312), outro autor que também busca inserir a obra em uma leitura da poética de Haroldo de Campos:

> Nesse movimento de cruzamentos heterogêneos, o texto de Galáxias vai elaborando sua sintaxe, de tal modo refinada que ela flerta em geral com a parataxe. A ausência de pontuação, o apoio mais rítmico do que semântico das conjunções oferecem um solo adequado para a inscrição de uma escrita a meio caminho entre o sentido e algo que o ultrapassa. O movimento oscila entre os extremos da cegueira e da maior visibilidade: de fato, a escrita paratática pode ser vista como abdicação do entendimento e da hierarquização da experiência (uma espécie de escrita cega) e, ao mesmo tempo, como o procedimento mais adequado para a dessemantização necessária ao salto produtivo do poema (cujo sentido nasceria de seu ritmo, de sua capacidade de "imagem", isto é, de associação).

Fazer a enunciação se sobrepor a um enunciado que funcionaria de maneira autônoma. Seria uma forma de traduzir o trabalho que Haroldo propõe para seu texto em termos mais próximos ao que vim utilizando no primeiro capítulo desta tese. O esforço do poeta de dessemantizar é produzir uma obra aberta, um *work in progress* para dialogar com Joyce, que se inaugura a cada nova leitura, ao mesmo tempo em que o livro passa a ser a única instância de referencialidade possível (a sequência e a sucessividade a que alude Gonzalo Aguilar). O paradoxo central de constituição da obra, o esforço máximo do escritor em produzir um livro que opere em uma situação de enunciação total, o faz por uma aposta na viagem, na passagem como prefere chamar Siscar (2010, p. 309):

> Nesse sentido, a passagem (a passagem da língua para o poema, a passagem do 'verso' para a poesia, a passagem da experiência para o poético) acabaria perdendo o sentido da transferência regulada. Embora isso não baste para caracterizar a totalidade da poética de Haroldo, é interessante lembrar que o passar incorpora, ao longo do tempo, e sobretudo em Galáxias (seu ponto mais extremo e exemplar), a ideia da viagem consecutiva, da errância reluzante.

Tendo em vista a leitura que Rancière[122] faz da idéia de viagem, não é demais ver como a dimensão política, a qual, é preciso dizer, nunca está ausente dos textos concretistas, ganha ainda mais força neste trabalho de Haroldo.

---

[122] Rancière fala, no artigo "Poética do saber – sobre os nomes da história", em viagem "como experiência política". Nesse caso, ainda de acordo com o filósofo francês, a viagem não é "nem a descoberta do mesmo nem a revelação do falso". Ele diz ainda que "O fim da viagem é uma interpretação do luto da promessa

A viagem, que vai se tornando um ponto recorrente na poética haroldiana a partir de *Galáxias*, abre para uma multiplicidade instável entre dizer e fazer, entre lei e ato; é uma forma de vida. A viagem é, ela também, uma paratopia, um paradoxo entre o lugar e o não-lugar. Contudo, não se trata de um múltiplo imprevisível, algo que poderia incorrer num relativismo estético, como aponta, mais uma vez, Siscar (2010, p. 310):

> Como se, tendo em vista o número quase incalculável de estrelas e de possibilidades de combinação, fôssemos levados a considerar as infindáveis relações que se podem estabelecer no jogo entre a lei e o ato. A combinatória desse espaço poderia ser secamente destinada ao imprevisível, não fosse o desejo que faz singrar através de suas águas. É, pois, o mar que aqui se abre, como espaço intersticial da diversidade de experiências, línguas, países, observações teóricas, impressões, teorias, desejos.

É a escrita como produção de contextos. A viagem haroldiana, suas dobras, produzem contextos de leitura e recepção. Um espaço de experiência, formas de vida que se mostram como possibilidades de leitura. Cada viagem instaura diversos tempos a partir de um jogo que é fortemente espacial. Heterotopias[123], espaços reais que não se constituem segundo os princípios de outros espaços reais ordinários. Uma espécie de torção espacial que gera a torção temporal, a historicidade distorcida, tais como as define Foucault, com suas heterocronias[124]. Vimos, na breve análise do trecho acima, alguns esquemas rítmicos que apontam para uma historicidade do texto.

A viagem de Haroldo, sua política, é a própria palavra. Citando Luiz Costa Lima (1989, p. 337): "Pois é bem isso que não se pode perder de vista: em *Galáxias*, não é o relato que importa; não o que se diz com a ajuda da linguagem, mas o que nela se diz". O elemento principal deste livro é a sua enunciação mais do que seu enunciado. Vemos *galáxias* como um livro sobre a escrita, um ensaio, como o próprio autor denominou o livro. Essa linha de leitura é a que aproxima essa obra do neobarroco. Para Costa Lima (1989, p. 343):

---

ligada à interpretação do encontro de uma alteridade e de uma identidade diferentes daquelas que tínhamos ido procurar. "

[123] Foucault cunha o termo na comunicação intitulada "Des espaces autres". Nele defende que há espaços, em todas as culturas de todas as épocas, que se não são propriamente utopias, posto que se encontram em um espaço definido e real e não conseguem exatamente se colocar na mesma proporção que os espaços ordinários. Cemitérios, as colônias, o espelho são alguns dos exemplos de heterotopias que Foucault nos oferece.

[124] Na definição de Foucault: "Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer." (1984, p.757)

> Uma nova encruzilhada era observada: a viagem na escrita poderia seguir a trilha ascética mallarmaica e se tornar puro traço de pendor esotérico ou escolher a deriva barroca no magma impuro do cotidiano. É pela adoção da última que Galáxias pode realizar-se em prosa, sem se confundir com o muitas vezes equívoco poema em prosa. De qualquer modo, trata-se de uma prosa especial: se abre em possibilidade de narrativa, essa contudo é logo interrompida.

Um exemplo se dá na análise do seguinte trecho do fragmento *eu sei que este papel*:

isto não passa de eco fechado na palavra beco

Vejamos o que diz Costa Lima (1989, p. 339):

> 'Beco' deixa de ser a designação de algo externo, a que convencionalmente se associa. Sem mudar sua carga própria, a semântica muda de direção e passa a apontar para a interioridade da própria palavra. Vejamos: por seu entendimento dicionarizado, 'beco' implica certa forma de fechamento e de física estreiteza. Empregá-la designativamente supõe espacializá-la (p.ex: 'o beco, a que me refiro, fica...'; 'cuidado, o beco é...'). O que faz a passagem é internalizar sua carga semântica; i.e. ver a palavra, tê-la por um mot-chose e não só perceber a sua referência. E assim se capacitar a encontra o eco dentro da palavra 'beco'.

O crítico está tratando do ritmo semântico, que gera uma série de acúmulos de sentido a uma mesma palavra; como já apontamos, esses acúmulos são outras formas de perceber as múltiplas temporalidades de um texto. A História dos conceitos, de Reinhardt Koselleck, utiliza perspectiva teórica semelhante em suas análises. No caso específico da literatura, palavras cotidianas são constantemente ressignificadas, não por um possível estranhamento da linguagem literária, mas pela peculiaridade de sua historicidade. Assim, uma paronomásia, como "beco" e "eco" pode muito bem vir a ser uma torção de contextos, posto que é ela quem faz a multiplicação de sentidos. Em outros fragmentos, as referências literárias ou a intertextualidade podem exercer função semelhante à da paronomásia.

O ritmo em *galáxias* é, nessa linha de leitura que proponho, uma forma de organizar experiência e expectativa. A torção de contextos, criando uma historicidade bem peculiar, distorcida, com os sentidos multiplicados, resultam de um trabalho com o ritmo, que é um trabalho com a temporalidade da obra. O tempo transformado em uma ontologia, posto que torna virtual o que a Ditadura estava trabalhando de maneira linear.

O agenciamento maquínico dos corpos, para falar com Deleuze, se dá, também, por meio de um agenciamento temporal. A enunciação como elemento sustentador em *galáxias* vai retomar a potência virtual do tempo na literatura e abrir suas diferentes possibilidades por meio de uma grande gama de variação rítmica. Como vimos, pode ser a paronomásia. Pode ser um campo semântico. Podem ser referências literárias. Sempre com a enunciação se abrindo em possibilidades.

2.2. Uma organização possível: análise de um fragmento

A partir de algo que já foi discutido pelo próprio Haroldo -a organização em blocos de cada um dos fragmentos - é possível pensar uma organização que completa o *pli selon pli* de *galáxias*, sua distorção organização semântica em blocos que leva a uma distorção temporal. A concreção para a qual chama atenção o autor, "os 'blocos semânticos' associados por um súbito curto-circuito dos significantes", são uma constante ao longo do livro. A estrutura básica de cada um dos fragmentos, exceção feita aos formantes inicial e final, se repete em praticamente todos os outros: em primeiro, uma situação da viagem, algo que pode ser uma inscrição, uma fala, uma cor, um cheiro, ou um elemento que auxilie na caracterização do espaço; em segundo, surge uma espécie de personagem ou personagens, uma figura que se insere, de alguma forma, naquela primeira situação descrita, dando continuidade à caracterização do espaço, sendo que esse personagem pode ser um motorista, uma stripper, uma mulher com o filho, o mar; em terceiro, há uma menção a uma situação da escrita, ou ao próprio livro. As variações ocorrem de acordo com cada fragmento tanto na quantidade de versículos dedicados a cada uma das partes quanto na ênfase dentro da narrativa criada no texto. Ou, na definição de Costa Lima (1989, p. 345):

> Se o poema lírico nos dá a imediaticidade do tempo e a narrativa sua reflexão constituinte, se as fronteiras entre ambos são efetivas porém não intransponíveis, a prosa nova de Galáxias, essa prosa minada, dá acesso à dupla experiência do tempo; não por certo em sua simultaneidade, o que não parece humanamente concebível, mas sob forma de opção, a não escolhida permanecendo como horizonte disponível. Essa minada prosa então nos oferta a possibilidade de uma dupla conexão com o tempo. Ao menos nos fragmentos melhor realizados ou nos que conseguimos de fato penetrar.

1. calças cor de abóbora e jaqueta lilás negros de chocolate um matiz
2. carregado de cacau e esgalguecéleres num passo de zulus guerreiros
3. ou então uma gravata dourada fosforesce na camisa anil e lapelas amarelas
4. esquadram um tórax dobradiço de boxeur a massa branca passa a massamédia
5. vil e taciturna num mesmo coalho cinzaneutro de trajes turvos truncos
6. e soul brother temple girl soul soul brother soul sister old black
7. brother manny moe and jack um tufão pugilista esmurrara os prédios na
8. rua 13 ou na rua 14 e poupara somente as vitrinas de garranchos brancos
9. think black talk black act black love black economize black politicize
10. black live black todas as cores rodeiam o sol central furor negro
11. que transverbera em pantera e as sintetiza de novo em negro pague um
12. dólar aqui e você verá as duas moças mecânicas minnie branca e gorducha
13. rubicona em calcinhas de filandras azuis olhibúfala era uma vaca mansa
14. de peitos pop gigantes gigânteos agitá-los só isso que sabia batedeira
15. elétrica carambolá-los num bilhar de bólides molas e súbito tesa
16. pará-los no freio de um joelho metido entresseios ou de quatro quase
17. no chão deixando-os despencar como úberes ordenháveis para o olhar
18. urrante e suarento das mesas próximas cara láctea de bebê loiro e franjas
19. mas a outra jessie a negra tinha malquebros de pantera na pele
20. tabaco-escura e os dentes de sabre mordiam um guincho sensual no rebôlo
21. da eletrola vê-la empinar agressiva seu número e riscar o hálito
22. suspenso dos machos onanizados com saltos de verniz agudo maquilada
23. de luz a cútis fogo-fátua incandescia carbúnculo-negra negríssima
24. nigérrima e o biquíni topázio saltava em close-up êmbolo autônomo móbile
25. tatalava a bengala pendurada pelo cabo no rego do soutien bengalava
26. titilante jato falo de prata negaceado por um pélvis topázio
27. o grande nu americano é uma salada de frutas com mamilos de borracha
28. rosas frescas um tomate-maçã no ventre ligas alfaces verdes e açúcar
29. e a boca vagino-aberta baton cintilante nos grão-lábios vegetarianos
30. segal modelou aquele homem de gesso fantasma alvaiade bebendo coca-cola
31. i'm the only president you've got l.b.j. crocodilágrimo metido
32. na farda de mao-tse-tung ou melhor no bestiário de ramparts mas ele
33. está também numa vitrina de greenwich sob a tampa de uma privada op
34. este livro de notas de notas para o livro foi encontrado na cafeteria
35. de bloomington retifico nos achados e perdidos entre luvas carretéis
36. e até grampos de cabelo sob o olhar zelador de uma velha matrona
37. tricotante quando eu já o pensava na poeira dos anéis de saturno
38. a velhota curiosa não pudera lê-lo meu portulano em lingua morta
39. por trás do imenso hamburger com chagas de mostarda e ketchup é
40. possível que se aviste a mandala o om o centro o umbigo de tudo é
41. possível dançam por isto numa praça do dupont circle a bacante hippie
42. de tranças sujas e o fauno de calças rancheiras por isto dançam ao
43. ritmo de bongós vibrados por zulus da rua 13 ou 14 lá pelas quatro da
44. tarde todas as velhas senhoras solitárias enchem a cara nos escritórios
45. de washington tulipas nas praças desenhadas vigiam um cio de esquilos

Organização das marcações coloridas:

- Em azul: cores.
- Em vermelho: peças de roupa.
- Em verde-oliva: as tônicas.

Impõe-se na leitura, ao menos é esta a primeira impressão, um texto que se deixa levar pela paronomásia[125], pelas aliterações e assonâncias, pelo jogo de palavras, o port-manteau, as palavras-valise sem que haja um sentido que as amarre, algo que as una; um texto que parece fluir no ritmo que é imposto, sobretudo, pela sonoridade, já que não há pontuação que as ordene em uma estrutura sintática rígida. A materialização da famosa definição de Valéry sobre a poesia: hesitação entre som e sentido. Essa primeira impressão é corroborada pela fortuna crítica que fez de *Galáxias* um texto (neo)barroco[126] ou que buscou em suas páginas a assinatura da incomunicabilidade. Não se trata, obviamente, de negar esse traço tão discutido e estudado na obra de Haroldo de Campos e na Poesia Concreta como um todo.

Entre as características que se sobressaem como paradigmas de leituras está o questionamento da referencialidade que estaria presente na obra de Haroldo. É curioso como se questiona a referencialidade, de forma acrítica, quase como sinônimo de realidade, em um livro que apresenta o período de composição de cada um de seus textos, em um livro que é visto como um livro processo; uma visão de referência como sinônimo de representação, mas em um livro no qual, em diversos momentos, torna-se possível reconhecer de onde se fala, qual é a referência, portanto. Essa teoria é facilmente aceita sem que se confronte com a escrita do livro, como se a multiplicidade de sentidos só fosse possível a partir de um texto não-referencial. É claro que há um esforço nesse sentido, e este parece ser o grande projeto do livro, a pura materialidade da obra, a situação de enunciação total em que nada escapa ao livro. Algo que acaba tendo efeitos bastante ricos como a diversidade de temporalidade presentes, fugindo da divisão de uma historicidade que se coloca entre contexto de recepção e contexto de produção. No entanto, parte do fracasso do projeto do livro, sua "auto-insuficiência", sua perda do lastro material, é, justamente, a impossibilidade de encaixar o livro apenas na produção ou apenas na recepção. É preciso, aliás, não se contentar com o espectro de produção e recepção para que a obra se desdobre em suas diversas temporalidades.

Essa tentativa de escapar à divisão binária da historicidade e de instaurar novas temporalidades esbarra em uma busca pela situação de enunciação total que parece

---

[125] Já vimos que, mesmo em uma leitura que aponte apenas para a paronomásia, deixa-se de lado o que pode haver de histórico em uma figura sonora como essa.

[126] Pretendemos trabalhar mais com a discussão sobre o neobarroco em Haroldo, já que este é, sem dúvida, um problema histórico em sua obra. As referências maiores seriam Severo Sarduy e Andres Robayna para tratar do aspecto teórico. Quanto a presença do barroco (ou neobarroco) em Haroldo, há diversos textos críticos. Alguns exemplos Costa (2010), Guimarães (2007) e Andrade (2007).

desejar resgatar do leitor o processo de referenciação, jogando sempre para dentro do livro, de volta ao texto, como se a ele nada escapasse e assim fosse possível estabelecer uma única temporalidade. O que a princípio poderia ser paradoxal, ou no mínimo poderia representar um inquietante embate escritural, parece deixar o texto à vontade: esse movimento incessante cria contextos de leitura dos mais variados. É a necessidade de criar contextos, sem os quais a leitura não acontece, que guia esse presumido embate e o "protege" de um contexto universal contra o qual poderíamos ler todos eles. Se assim fosse empunhado, ou mesmo se o livro atingisse seu objetivo da situação de enunciação total, sua leitura seria menos interessante; é seu fracasso que faz de *galáxias* a grande obra que é.

Nesse fragmento vemos como cada termo carrega sua historicidade e nos leva a um ponto de partida: o livro de ensaio, o livro de viagem, o livro de poemas, o livro policial. Todas ideias defendidas por Haroldo, algumas delas (o livro-viagem e o livro-ensaio) presentes na própria obra. A ideia de livro é que sustenta o projeto como um todo, ainda que seja para repensar a forma livro, a partir de um embate com os gêneros literários. No entanto, o fato de não se saber exatamente um livro de quê muda substancialmente as práticas de leitura: ler como um livro de ensaio, ler como um livro de viagem (o que é ler como um livro de viagem?), ler como um livro de poemas. Cada uma dessas escolhas abre para historicidades diversas; as próprias citações abrem para outras historicidades. Faz sentido falar do Brasil? Qual projeto de país que se desenha? Já naquele período, da escrita deste fragmento, não há uma possibilidade de projeto de país...

O Brasil, aliás, não aparece nesse fragmento. Isso não significa que é um livro alienado, alienante, ahistórico: a temática da subordinação, da recusa da subordinação, está presente, assim como a busca da pura materialidade, uma materialidade enunciativa e política da obra. Essa procura aparece na estrutura do texto, dividido em diferentes situações enunciativas, cuja distinção, contudo, não está fortemente marcada; aparecem na referência as lágrimas de crocodilo de LDB em relação ao massacre da Guerra do Vietnã; a procura por essa materialidade aparece no vazio do funcionalismo público, na erotização programática das strippers, no discurso negro, que instaura outra normatividade. A escrita em *galáxias* é uma escrita não-linear porque sua visão da História é não linear, não dicotômica. Insere-se, na verdade, em uma multiplicidade de temporalidades e durações, correndo o risco, muitas vezes, da ilegibilidade, do não-sentido. Essa ilegibilidade, porém, se lida como o procedimento padrão do livro, como o

próprio Haroldo parecia querer, leva, ao menos em minha visão, a um empobrecimento do texto, ainda que seja uma leitura válida. Como será analisado mais adiante, o fragmento pode ser lido com mais história, mais contexto, múltiplas temporalidades e não lido em seu viés ensimesmado, ou seja, lido de uma perspectiva da não comunicação. A questão da voz, aliás, pode ser trabalhada em uma perspectiva um pouco distinta aqui.

Temos quatro situações de enunciação distintas:

1- A contextualização, baseada na descrição do movimento negro, das cidades de Washington e Filadélfia. A lembrança de ícones como o boxeador Hurricane, que se tornou símbolo da luta dos negros pelos direitos civis; a loja de automóveis Manny, Moe and Jack, com origem na cidade de Filadélfia. A descrição baseada nas roupas espalhafatosas e nas cores chamativas. As cores chamativas levam a um discurso racial sem cores: "todas as cores rodeiam o sol". As cores, aliás, são um tema geral do fragmento, reforçado pela forte presença das Artes Plásticas. (linhas 1 a 11)
2- Duas strippers, uma branca e uma negra, também com a descrição das cores. Há uma espécie de "deserotização", uma crítica à artificialidade desse erótico forçado. As strippers são comparadas a máquinas. A territorialização. Depois do mundo multicolorido, o mundo bicolor. (linhas 11 a 29)
3- Dividida em duas, fala de Lyndon Johnson, o presidente que sucedeu JFK e viveu as manifestações contra a guerra do Vietnã e do funcionalismo público em Washington. Referência a uma famosa revista de arte, também referência a um cartunista da revista *national lampoom*, uma espécie de MAD. (linhas 30 a 33 e depois 39 a 45)
4- As epopeias que envolvem o livro em sua construção. Único trecho em que aparece alguma referência a um narrador não neutro. (linhas 34 a 38)

Essa mudança de situações enunciativas, que se manifesta tanto no espaço descritivo quanto no próprio enunciado, na historicidade do texto e em seu ritmo é a característica central de *galáxias* e de parte importante da produção literária dos anos 70. A instabilidade da enunciação é a própria instabilidade de sentidos do texto, o que não equivale dizer que ele seja ilegível, como parte considerável da fortuna crítica dessa grande obra se apressa em apontar. A instabilidade é o que traz a multiplicidade e nos

obriga a fugir de binômios para trabalhar no contínuo, como uma fita de Moebius da crítica.

O que costumamos chamar de sujeito lírico e sujeito da poesia não encontra respaldo nesse fragmento. O uso de uma terceira pessoa indefinida ou indeterminada não nos permite remeter a um "ele". Aliás, os pronomes pessoais e demonstrativos, os dêiticos, remetem sempre para uma situação do próprio fragmento, sem que se saia do livro. Tem-se como decorrência um novo tipo de sujeito, esvaziado de sua subjetividade, construído, ou construindo-se, em sua enunciação e pleno de historicidade.

Diferente do que se lê, contudo, não nos parece que todas essas mudanças levem a uma substituição da "arte das estruturas" pela "arte das texturas e dos materiais[127]". Podemos lembrar de Eduardo Viveiros de Castro: por que não pensar em como o campo de forças opera e é operado por um campo de formas, ou seja, como a arte das estruturas é modificada por, e modifica, uma arte das texturas e dos materiais? No caso de *Galáxias*, essa ruptura de uma dicotomia tão cara aos estudos literários significa trabalhar com segmentos mais ou menos organizados: de fato não podemos ler os fragmentos como em outros tipos de texto; textos nos quais há um sistema organizador que os rege; em *Galáxias*, há trechos regidos por princípios distintos em um mesmo fragmento, blocos com maior ou menor grau de organização, a territorialidade a que refiro-me refiro. As diversas possibilidades sintáticas[128] de cada uma das linhas são uma dessas formas; as já mencionadas estruturas enunciativas são outra; podemos pensar nos espaços que vão se modificando ao longo do fragmento; as cores que vão desenhando uma imagem; as referências às artes plásticas que emolduram o fragmento ou ainda aos diferentes gêneros discursivos (descrição, memória, relato, diálogo, poema, narrativa) presentes em cada um dos fragmentos. Cada um desses princípios, cada uma dessas dobras, se formos retomar mais uma vez Deleuze, abre uma temporalidade e força a combiná-la com as outras temporalidades sempre presentes no ato da leitura.

Essa historicidade, sempre em distorção para o leitor, é assumida e regulada pelo tempo presente. É possível reconhecer uma Nova Iorque da década de 60 do século passado. Sua presença, no entanto, se dá pelos signos facilmente reconhecíveis. Não se trata de apontar uma situação no passado e seus reflexos no presente; ou projetar o

---

[127] Gonzalo Aguilar trabalha com essa distinção no capítulo sobre Augusto de Campos (*A poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*, São Paulo, Edusp, 2005). Deleuze faz distinção semelhante em seu *A Dobra: Leibniz e o barroco, Ed. Papirus, 2005.*

[128] Inés Oseki-Dépré analisa sintaticamente um fragmento e mostra como a sintaxe também oferece ao texto uma organização em blocos.

passado no futuro. A complexa historicidade dessa obra, que passa, como apontamos, pela dificuldade em produzir um contexto, pela multiplicidade de referências, está, também, em determinar de que forma passado, presente e futuro se combinam, e sempre de maneira distinta, em cada um dos fragmentos. *Galáxias* acaba sendo uma reflexão sobre a história ea escrita da história, mais precisamente. Uma reflexão que ecoa e dialoga com a produção ensaística de Haroldo.

2.3. A teoria e a prática: a escrita múltipla de Haroldo

Haroldo de Campos, durante o período de escrita de *galáxias*, dedicou-se a diversos projetos teóricos, literários e tradutórios. Pretendo apontar possíveis diálogos entre essas produções e sua obra-prima. Além disso, confrontarei a concepção de história que aparece nos escritos de Haroldo com o que busco mostrar aqui e com aquela que vejo como sendo a solução mais interessante para a relação entre História e Arte.

Para tanto, um trabalho que se coloca em busca de novas relações entre história e literatura é o ensaio "Poética Sincrônica", publicado no livro *A arte no horizonte do provável*, de 1969. É um ponto de partida fundamental para o objetivo deste capítulo, pois estabelece o que o poeta e crítico paulista entende como sendo a necessária relação entre Literatura e História. Nele Haroldo (1969, p. 205) esboça uma forma distinta de estabelecer as relações entre obras literárias que não uma linha evolutiva, tal qual praticado pela historiografia de então:

> Há duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que se poderia chamar diacrônico, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar sincrônico, a partir de uma livre manipulação da famosa dicotomia saussuriana, retomada mais recentemente pela crítica estruturalista.

Assim tem início o referido ensaio. Em primeira vista, pensar-se-ia que a poética sincrônica ignoraria o aspecto histórico para pensar somente em uma aproximação estética. Pareceria que a abordagem diacrônica teria uma preocupação apenas combinatória, de juntar obras que, a princípio, não teriam interesse estético algum. No entanto, ao esmiuçar o que seria uma poética sincrônica, o poeta retoma Jakobson em uma citação que vale retomar: "A descrição sincrônica considera não apenas a produção

literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida" (Jakobson apud Campos, 1969, p.207).

Procurarei mostrar como essa abordagem se estende aos diversos campos nos quais Haroldo trabalhou e como ela toma forma nesses campos: o ensaio, a escrita poética e a tradução. No entanto, como será visto adiante, seu trabalho, principalmente em *galáxias*, acaba criando uma relação temporal mais complexa do que ele próprio buscava; não se resume a uma dialética entre sincronia e diacronia, que, ao final, teria de ser organizada a partir de um único tempo histórico. Ao contrário, a obra prima de Haroldo busca criar e, portanto, ampliar as intersecções entre experiência e expectativa, preenchendo o vazio que vai sendo deixado pela perda do lastro discursivo.

2.3.1. Sincronismo, Anacronismo e historicidade distorcida

A busca por uma outra maneira de escrever a História e, principalmente, de pensar a história em sua relação com o mundo e, portanto, com as artes, é, como discutido no primeiro capítulo, uma questão cada vez mais presente (e urgente)[129]. Haroldo, e outros escritores e intelectuais de sua época, já tinham se incumbido dessa questão. Além disso, sobretudo devido ao crescimento, em força e em espaço acadêmico, da filosofia francesa dos anos 60 e 70, não se pensava mais em uma única forma, universal e hegemônica, de escrita da História. Nesse contexto, um historiador como Didi-Huberman[130] aparece para oferecer uma resposta bastante atraente ao problema.

Comparando ambos, Haroldo e Didi-Huberman, ficará claro como o projeto do primeiro é menos ambicioso do que parece e como a resposta do segundo, apesar de bastante rica e pertinente, não é o mesmo que proponho aqui. Isso não significa, é claro,

[129] Desde o que se chamou de fim das grandes narrativas, as opções para utilizar a história se resumiram a continuar a pensá-la a partir de uma perspectiva materialista ou uma perspectiva chamada pós-moderna.
[130] É evidente que o pensamento de alguém tão prolífico e produtivo, ao mesmo tempo em que apresentando um conhecimento enciclopédico, exige, ou exigiria, uma discussão mais detida e aprofundada. Hesitei em apresentar esta comparação entre Haroldo e Didi-Huberman, justamente por esse motivo. No entanto, decidi mantê-la por duas razões distintas: a primeira é que o conceito de anacronismo mostra como a sincronia de Haroldo é menos potente do que o que sua obra poética de fato apresenta; em segundo lugar, parte importante do que procuro desenvolver a partir da ideia de uma historicidade distorcida encontra eco em Didi-Huberman sem, contudo, ser a mesma coisa. Trazer o pensamento do historiador francês serve, antes, para esmiuçar e desenvolver o que eu pretendo com esse conceito do que mostrar uma possível fraqueza ou insuficiência no pensamento dele.

descartar ambos, mas resgatar os pontos de contato entre eles e entre o que pretendo apresentar. A partir das semelhanças, discutir as diferenças. Dito de outra forma, entre a alternativa infernal da rejeição e descarte ou da adesão e aceite, entre universalidade e verdade ou relativismo e verdades, fico com as temporalidades que se cruzam.

Esse cruzamento de temporalidades, aliás, é uma das questões que busco levantar como importantes para uma historiografia literária. É algo que está no horizonte da discussão que Haroldo (1969, p. 214-215) pretende levantar:

> Sincronia e diacronia estão, pois, como é óbvio, em relação dialética. Jakobson e Lévi-Strauss nunca as trataram como um par de conceitos estanques e antinômicos, e o próprio Saussure, ao que parece, não as teria formulado de maneira a enrijece-las (os redatores do Curso saussuriano, ao que indicam notas recentemente publicadas, esquematizaram em demais as ideias do mestre neste ponto). 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. Em sua transposição literária, o par sincronia/diacronia está em relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica, dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária [...].

A poética sincrônica, na verdade, é uma ressemantização do que seria uma poética diacrônica. A História é ponto de partida, mas o esforço é para que não se limite o trabalho crítico a um levantamento histórico ou a uma relação entre o contexto de produção e a obra. Não é propriamente uma defesa da intertextualidade, já que não se trata de obras que dialogam entre si, mas de um espírito de época que pode estar presente em outras épocas. Tampouco é colocar a sincronia como mero complemento. Nas palavras do autor: "Não se chega a nenhuma valoração significativa sem fazer da teoria uma pragmática do escolher" (Campos, 1969, p.218). A sincronia obriga a implicação do crítico na sua leitura e o abandono de sua aparente neutralidade; é uma tomada de posição. Mais do que isso, a leitura que se faz de um poeta é o próprio poeta[131] (Campos, 1969, p. 219):

[131] Meschonnic faz afirmações semelhantes em seus livros; o discurso que se constrói em torno de uma obra pode vir a se tornar a própria obra. As implicações dessa relação não parecem ser claras para a crítica literária. Ao se concentrar na fortuna crítica e não na obra, uma exigência a priori do trabalho acadêmico, perde-se o contato com a obra em si. Mesmo que o tema e abordagem discutida sejam distintos de outros trabalhos, espera-se que o crítico, antes de apresentar suas ideias, ou ao mesmo tempo em que as apresenta, também dialogue com o que se diz sobre a obra. Isso não significa, evidentemente, fechar os olhos à importância do diálogo e da troca. Apenas o modo como isso é feito e como isso é exigido deve ser repensado.

> A leitura estrutural que Garcia Lorca e Dâmaso Alonso realizaram da poesia de Gôngora é, para nós, seus contemporâneos, a poesia de Gôngora. E o será até que um novo lance da evolução literária, novas necessidades concretas de criação, ponham essa leitura em disfunção.

Há uma forte presença de Walter Benjamin nessa leitura haroldiana. Se hoje a presença da reflexão do filósofo alemão sobre a história ocupa um espaço de destaque, tratar de Benjamin para pensar outra perspectiva histórica, outra orientação que não a da relação história/sociologia, era algo pouco comum nos anos 60 e 70. É muito fácil reconhecer a presença das Teses de Benjamin na visão de Haroldo sobre a relação entre literatura e história. É fácil reconhecer, também, como a visão de Haroldo encontra diálogo no historiador Georges Didi-Huberman[132] e com seu conceito ubíquo de "anacronismo". De acordo com Didi-Huberman (2000, p.25):

> As imagens, é certo, têm uma história ; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece apenas como um sintoma – uma doença, uma negação mais ou menos violenta – na historia. Não quero de forma alguma dizer que a imagem é 'intemporal', 'absoluta', 'eterna', que ela escapa, por essência, a historicidade. Quero dizer, ao contrário, que sua temporalidade não será reconhecida como tal enquanto elemento da história que ela carrega seja dialetizado pelo elemento de anacronismo que lhe atravessa.[133]

É notável a semelhança com Haroldo. As preocupações são muito próximas: não se trata de dizer que uma imagem, neste caso, ou um texto, no caso de Haroldo, sejam atemporais, universais, absolutas ou eternas. O anacronismo, como a relação que Haroldo quer estabelecer entre sincronia e diacronia, é uma maneira de lidar com as peculiaridades

---

[132] Retomar o historiador francês é acompanhar um debate que ocorre na França, mas, certamente, é de interesse para mim sobre a questão da história da arte, da literatura, a partir de um termo que circulava (basta pensar em Nicolas Loraux e Jacques Rancière) e que Didi-Huberman tornou operacional para pensar a história. Assim, meu objetivo neste diálogo, que pode parecer inusitado, é mostrar como, de fato, há semelhanças entre a "sincronia" de Haroldo e a "anacronia" de Didi-Huberman e como há diferenças fundamentais; além disso, é possível retomar, também, o mencionado debate sobre a validade de se discutir uma história, seja da arte, seja da literatura, no mundo contemporâneo.

[133] [L]es images, certes, ont une histoire ; mais ce qu'elles sont, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme – un malaise, un démenti plus ou moins violent – dans l'histoire. Je ne veux surtout pas dire que l'image est « intemporelle », « absolue », « éternelle », qu'elle échappe par essence à l'historicité. Je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne sera pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse.

do tempo da obra de arte. Novamente, nas palavras de Didi-Huberman (2000, p. 16-17, grifo do autor):

> [...] diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro : uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, as noções históricas fundamentais como 'estilo' ou 'época' se revelam, repentinamente, de uma perigosa plasiticidade (perigosa apenas por aquele que desejaria que cada coisa esteja em seu lugar de uma vez por todas na mesma época: figura, muito comum, que eu nomearie 'historiador com fobia do tempo'). Perguntar sobre o anacronismo é, portanto, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo da obra em cada imagem.

O tempo complexo e a plasticidade são elementos que dialogam com as ideias de Haroldo sobre a relação entre história e literatura. A reflexão histórica de Haroldo vem sempre permeada de uma espécie de presente regulador dos tempos, a partir do qual seja possível se aproximar dos outros tempos. A sincronia é um chamado à reflexão, uma prática teórica que não ignora a história, mas a pensa de uma outra perspectiva. A reflexão de Haroldo sobre a história responde, no momento de sua escrita, não só aos que chamavam o projeto concreto de alienado, apontando outras maneiras de se fazer história, mas também a uma situação que começa a tomar corpo em fins dos anos 60: aquilo que Hartog chama de "presentismo[134]". Didi-Huberman (2000, p. 10) aponta para caminho semelhante, para o poder de reconfigurar a história que está em cada imagem (que está em cada texto, se fosse dialogar Haroldo):

> Diante de uma imagem – quão antiga for – o presente não para de se reconfigurar, desde que a desapropriação do olhar não ceda completamente o lugar ao hábito enfatuado do 'especialista'. Diante de uma imagem – quão recente, quão contemporânea ela for -, o passado, ao mesmo tempo, sempre se reconfigura, pois essa image só se torna pensável em uma construção da memória, se não é o pesadelo. Diante de uma imagem, enfim, tem-se que, humildemente, reconhecer que : ela, provavemente, sobreviverá a nós ; que somos, diante dela, o elemento frágil, o elemento passageiro, e que ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem frequentemente tem mais memória e mais porvir do que o ser que a observa.[135]

---

[134] Como já mencionado, essa resposta não deve ser confundida com pronta aceitação. O crítico e poeta percebe um problema e parece reagir a ele. Os limites dessa poética sincrônica aparecem a ele em outros momentos de sua escrita, inclusive em sua poesia "pós-utópica".

[135] "Devant une image – si ancienne soit-elle – le present ne cesse jamais de se reconfigure, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du 'spécialiste'. Devant une image – si recente, si contemporaine soit-elle -, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est

A semelhança entre ambas perspectivas fica ainda mais clara quando Haroldo (2013, p. 24) comenta um trecho do famoso texto "Kafka y sus precursores", de Jorge Luis Borges:

> Pode-se dizer que uma nova obra decisiva ou um novo movimento artístico propõem um novo modelo estrutural, à cuja luz todo o passado subitamente se reorganiza e ganha uma coerência diversa. Nesse sentido é que a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora. Cada época nos dá o seu 'quadro sincrônico', graças ao qual podemos ler todo o espaço literário [...].

Benjamin parece ser o ponto comum[136] entre os pensadores. Esse tipo de reflexão, no caso de Haroldo, bastante distinta da que normalmente era feita na época, é uma resposta teórica ao problema do excesso de presente que já desponta naquele momento da história brasileira. O presente passa a ser um tempo absoluto, que não apenas consegue regular e ressemantizar o passado[137], mas que pode, simplesmente, ignorá-lo; no caso de Didi-Huberman, também o futuro assume essa função[138]. A questão do passado em Haroldo, aliás, é tema para o qual devemos ter um pouco mais de atenção. Como aponta a Diana Junkes (2008, p. 95):

> [...] para compreender a relação do poeta com a tradição e, por extensão, para compreender o projeto poético que, em Haroldo de Campos, esta tradição parece engendrar, é necessário averiguar tanto como o poeta incorpora e reinventa a tradição em seus textos, quanto, sobretudo, porque o faz.

---

de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons hublement à reconnaître ceci: qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du future, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde."

[136] Ambos mencionam Benjamin, explicitamente, como referência. O que busco apontar aqui foi o fato de que, nesses trechos, é possível ver de maneira mais evidente ecos das Teses e da visão benjaminiana sobre a história, embora seja preciso ressaltar que a leitura que fazem é distinta.

[137] É evidente, e isso está no próprio Koselleck, mas podemos encontrar raciocínio semelhante em Croce, que todo tempo presente regula e recria o passado e também o futuro. A diferença é o quanto há de cada tempo no tempo presente. Como já apontado no primeiro capítulo, o "presentismo" de Hartog trata da ausência desses tempos na percepção geral. É como se existisse apenas aquilo que acontece imediatamente. Um exemplo mais evidente é a discussão política no Brasil, que não consegue incorporar nem mesmo elementos de um passado próximo, vide manifestações atuais que pedem a volta dos militares.

[138] Essa não é uma diferença banal, ao mesmo tempo em que não apaga as semelhanças, e possíveis, críticas, a elas. O apontamento para o futuro, que não é tão claro na reconfiguração dos tempos que propõe o anacronismo de Didi-Huberman, mas que está lá, é algo que se deve, em minha visão, ao excesso de presente. É uma tentativa de recuperar o lastro entre a experiência e a expectativa. Para Haroldo, ainda que estivéssemos próximos do fim das utopias, ainda que não houvesse mais a possibilidade de se falar em um projeto de país, ou seja, algo que apontasse uma perspectiva futura, não seria acurado dizer que a experiência, o futuro feito presente, se tinha desfeito. Essa ainda era uma das marcas mais fortes de sua poética.

O primeiro movimento é a poética sincrônica estudada até aqui. Ainda de acordo com Junkes (2008, p. 96), o segundo movimento de relação com a tradição é o conceito de "paideuma":

> A segunda perspectiva de retomada da tradição é oriunda da primeira, qual seja, da poética sincrônica, e se refere ao estabelecimento de um paideuma. As escolhas sincrônicas do passado, apreensíveis pela leitura da obra dos concretos, não são aleatórias; pautam-se pela identificação da "invenção" e da "ruptura" nas obras passadas, as quais, uma vez recuperadas agiriam como força motriz da novidade no presente. Dessa forma, a leitura sincrônica, ao engendrar o estabelecimento de um paideuma, desestrutura a cronologia dos estudos literários.

Aqui poderia voltar a Didi-Huberman (2008, p. 54). Pensar de que forma o conceito de "sobrevivência" cumpre papel semelhante, para o anacronismo, ao que o "paideuma" faz para a sincronia. O conceito é tomado de Aby Warburg e aparece de maneira mais sistematizada em *A imagem sobrevivente*:

> O paradoxo do anacronismo começa a se desdobrar do objeto histórico analisado como sintoma: reconhece-se sua aparição – o presente de seu acontecimento – quando se faz aparecer a grande duração de um passado latente, o que Warburg chamava de sobrevivência (Nachleben).

O que se busca definir com esse conceito é de que maneira se relacionam imagens, a princípio, bastante singulares. Basta lembrar das relações que Didi-Huberman estabelece entre Fra Angelico e o expressionismo. Essa sobrevivência, a permanência de uma marca, de um tema, pode, acredito que sem exageros, ser relacionada à aplicação que Haroldo faz do conceito de paideuma, retirado de Ezra Pound. A escolha de seus antecessores, da sua filiação literária, não é, justamente, uma maneira de apontar a sobrevivência de certas marcas e escolhas literárias[139]? Dito de outra forma, Didi-Huberman também está se relacionando, de uma maneira ou de outra, com a tradição, e buscando dar a ela um lugar de reflexão, assim como Haroldo.

Diana Junkes (2008, p. 97) aponta, ainda, o papel de regulação que é conferido ao presente em Haroldo:

> Ainda que só a partir dos anos 1960 Haroldo de Campos registre em artigos críticos essa preocupação com o "agora", fica patente, pela leitura desses textos, que tal postura diante da poesia desde o início articulava toda a sua trajetória1. Mais do que a seleção sincrônica do paideuma, poder-se-ia dizer que a tradição e a articulação entre

[139] No caso da "sobrevivência" tem-se uma perspectiva a partir da própria obra. Em Haroldo, é de um fora.

> presente, passado e futuro no périplo de sua obra são a válvula propulsora da máquina de linguagem criada por Haroldo de Campos. Esse aspecto permite compreender como, em Haroldo de Campos, convergem os espaços real e poético, composição poética e comunicação poética.

O "agora" organiza-se, ao menos em *galáxias*, pelo intrincado jogo de enunciações que vimos acima. São as diversas combinações entre passado, presente e futuro, de cada um dos enunciados trabalhados nos fragmentos, e as diversas temporalidades em cruzamento que operam para criar a complexa historicidade do "agora" dessa obra. Cabe lembrar que os poetas transformados em canônicos pelos concretos e, em especial por Haroldo, como Mallarmé, Maiakovski, Kilkerry, Sousândrade não tinham nenhuma projeção. A relação com a tradição de Haroldo é, como aponta Junkes, uma relação de criação. Cabe, no entanto, registrar nossa discordância com a questão do futuro em Haroldo. Isso fica mais evidente com a poesia pós-utópica, mas já nas produções dos anos 60 e 70, ainda que de forma mais incipiente, percebe-se que o futuro já não aparece com a promessa de utopia[140]. Na verdade, esse futuro simplesmente não aparece.

O que temos, continuando a comparação, é que a imagem, em Didi-Huberman, exerce função semelhante, no que concerne a capacidade de organizar e reestruturar o tempo, que a enunciação tem em Haroldo de Campos. Vemos que a organização dos fragmentos em estruturas discursivas/narrativas também é uma organização dos enunciados em um movimento de sua temporalidade, a enunciação. Aliás, a maneira como Haroldo trabalha a enunciação em seus textos também mostra como essa sincronia é uma maneira de regular a relação com o passado e a tradição que se cria a partir daí.

Há diferenças fundamentais, no entanto. Essa forte marca do presente, em Haroldo, não é algo que exista em Didi-Huberman. O anacronismo para este é algo que não funciona como regulador, ao menos não da mesma forma, justamente por estar dentro

---

[140] Nesse mesmo artigo, Diana Junkes fala em uma "utopia individual" ou "utopia faustica" por parte de Haroldo de Campos. No centro dessa defesa, está a busca por um projeto de futuro: "As tentativas de retorno a uma situação "pré-babélica", rumo à origem da língua e da linguagem são, também, operações mefistofélicas, configuram-se como buscas implacáveis, ou ainda, como a própria paixão da busca, por isso, talvez pudéssemos chamar o foco utópico que engendra essa postura de utopia fáustica, (...)" (Junkes, 2008, p.99). O primeiro ponto é a junção de um projeto futuro com a ideia de utopia. O segundo é a forma como a ideia de pós-utopia se desenha nesse cenário, já que Haroldo, em certa medida, percebe, com alguma antecendência, o esvaziamento político que surge a partir dos anos 80. Além disso, como bem aponta Marcos Siscar (2014, p.83), não se pode esquecer o caráter performativo de muitas reflexões de Haroldo, mas, sobretudo, do conceito de pós-utopia. Poderia configurar-se, dessa maneira, a busca de Haroldo mais como um projeto estético do que como uma utopia.

da própria obra. Ou seja, em Haroldo o tempo da obra é algo que pode ser maleável e reconfigurado; em Didi-Huberman, a obra tem sua própria temporalidade, que embora não seja completamente rígida, tampouco é material que se molde às formas que o crítico, o leitor, o observador desenham e esculpem para ela. A visão que proponho se aproxima, nesse ponto, de Didi-Huberman e se afasta de Haroldo. Na verdade, se afasta daquilo que Haroldo propõe teoricamente e não daquilo que ele resolve, e produz, em sua prática.

Partir da temporalidade da obra é o grande *insight* que Didi-Huberman traz de novo para as relações entre Arte e História. O conceito de "sobrevivência", já mencionado, e que aparece também em "A sobrevivência dos vaga-lumes", é uma maneira de chamar atenção para os lampejos anacrônicos que existem como forma de resistência[141] a partir da própria obra. Reunindo reflexões de obras distintas, seria possível dizer que o anacronismo é aquilo que nos permite dizer que a experiência ainda não morreu. Dito de outra forma, contra a negatividade que toma conta das reflexões contemporâneas[142], o historiador francês prefere uma saída utópica, posto que é algo que aponta para o futuro. No limite, ainda há, em Didi-Huberman, a busca por criar novos lastros. Neste ponto, afasto-me um pouco de sua saída histórica. Além de apontar para o futuro, encontrar ou reconstruir lastros, trata-se de ocupar[143] o espaço criado pelo grande intervalo entre experiência e expectativa.

2.3.2. Tradução, ensaísmo e mais poesia – outras escritas da História

Esse mesmo processo, de utilizar a organização temporal da enunciação, é algo que aparece, também, no ensaísmo de Haroldo, assim como em suas traduções. Um exemplo, talvez dos mais ambiciosos, seja *Qohélet* (2004), a tradução do Eclesiastes[144] direto do hebraico para o português. Vejamos a tradução do Haroldo:

---

[141] Eduardo Sterzi produziu um ensaio no qual trata do livro "A sobrevivência dos vaga-lumes", chamado "Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos". Nesse ensaio ele estabelece, comentando a obra de Carlito Azevedo e de Roberto Saviano, a relação entre sobrevivência e resistência.

[142] Um exemplo, a partir da obra do próprio Didi-Huberman, seria Agamben e a defesa que este faz do fim da experiência.

[143] "Ocupar" tem sido a tônica de novas vivências políticas, novas subjetividades. Desse tipo de organização surgem movimentos como o *Occupy* nos EUA, a Primavera Árabe, o 15 M na Espanha e, mais recentemente, as ocupações secundaristas no Brasil. Ocupar é habitar com propósito e por tempo limitado. É o que pode ser feito em relação ao regime de historicidade, ao intervalo entre experiência e expectativa.

[144] Não nos parece coincidência que um outro grande tradutor, Henri Meschonnic, também tenha escolhido traduzir a bíblia. O desafio, no aspecto histórico, é reunir todas as leituras de um texto que tem mais de 2.000 anos. O ritmo e a organização da enunciação são as maneiras de lidar com esse desafio.

1. Palavras de Qohélet filho de Davi
rei em Jerusalém

2. Névoa de nadas disse O-que-sabe
névoa de nadas tudo névoa nada

3. Que proveito para o homem
De todo o seu afã
fadiga de afazeres sob o sol

4. Geração-que-vai e geração-que-vem
e a terra durando para sempre

5. E o sol desponta e o sol se põe
E ao mesmo ponto
Aspira de onde ele reponta

Aqui uma tradução aprovada pela Confederação Nacional dos Bispos, de 1994, feita a partir do francês:

1. Palavras de Qohélet, filho de David,
rei de Jerusalém

2. Vaidade das vaidades, diz Qohélet,
vaidade das vaidades, tudo é vaidade.

3. Que proveito tira o homem
de todos os trabalhos com que se
afadiga sob o sol?

4. Uma geração passa, outra vem,
e a terra permanece sempre.

5. O sol se levanta, o sol se põe,
procurando lugar de onde se erguerá
de novo.

Percebe-se, claramente, uma preferência pela aliteração e assonância na tradução de Haroldo. Ainda que seja possível dizer que isso se justifica no caso do segundo versículo, no qual o som "ha" é repetido diversas vezes, a escolha não repousa na comparação com o original para os outros. Assim, é possível dizer que o trabalho com a sonoridade é uma escolha primeiramente estética. No entanto, há uma reverberação na

própria historicidade do texto nessa escolha. Privilegiar o som[145], sem descuidar do sentido, é evidente, é uma maneira de desconstruir a semântica já quase transformada em clichê pelo percurso histórico de um texto de quase 2.300 anos. Ao escolher reverberar a aliteração e a assonância presentes no versículo 2, Haroldo coloca em outro lugar a relação som/sentido e produz uma enunciação que opera de maneira distinta, já que a repetição do som passa a ser mais um elemento na equação das cenas da enunciação. Esse procedimento, aliás, é repetido constantemente em *galáxias*.

Contudo, não é só de sonoridade que vive o diálogo entre história e literatura nas traduções de Haroldo. Neste mesmo texto, ele reinventa o já consagrado "Vaidade das vaidades" a partir de uma possibilidade da palavra "havel" que pode significar, também, "futilidade". "Vaidade das vaidades" passar a ser "névoas de nada", uma construção que ecoa a versão consagrada, dialoga com ela, mas dá uma perspectiva semântica, portanto também histórica, bastante distinta. A perspectiva histórica na tradução é considerar a carga histórica de um texto, a historicidade, e não pensar na atualização, mas no diálogo que se pode estabelecer entre o texto original e o presente.

Um outro exemplo, este mais famoso, é a escolha que Haroldo faz para a tradução de *Un coup de dès*, de Mallarmé. Álvaro Faleiros (2007, p. 16) comenta:

> Com efeito, Haroldo de Campos propõe uma excelente solução para a dupla negação do francês existente no motivo preponderante: UN COUP DE DÉS / JAMAIS / N'ABOLIRA / LE HASARD. Como o mesmo encontra-se disperso ao longo do poema, Haroldo traduz esse motivo da seguinte maneira: UM LANCE DE DADOS / JAMAIS / JAMAIS ABOLIRÁ / O ACASO. A repetição do advérbio de negação evita a introdução de um contra-senso grave no poema.

A escolha, determinada por uma diferença na sintaxe das línguas, foi a repetição. A escolha pela repetição, em vez, por exemplo, da simples negação com "jamais", revela a preocupação com a historicidade. Além do acerto ao evitar o comentado contrassenso, a repetição da palavra "jamais" altera a estrutura rítmica do motivo mallarmeano. Primeiramente, o uso do espaço da página sugere uma prosódia bastante distinta da original. Em francês, a separação entre *jamais* e *n'abolira*, até mesmo pelo estrutura sintático/semântica que não pode prescindir da dupla negação, faz com que ambos versos sejam lidos/ouvidos de forma acentuada. Em português, a estrutura rítmica cria uma espécie de síncope com a repetição, enfraquecendo o primeiro verso dessa estrutura de

[145] Insisto que a paronomásia tem papel similar em *galáxias*. O jogo sonoro nunca é uma brincadeira apenas. É um trabalho que reposiciona vocábulos, desloca relações semânticas, cria novos caminhos. Essa repetição exaustiva, inclusive combinando outros idiomas, é parte da construção da historicidade do texto.

negação, o "jamais", para fortalecer o segundo verso, "jamais abolirá". Assim, não apenas Haroldo mantém a estrutura rítmica do original, como, com a repetição, sugere uma prosódia que se assemelha à da língua portuguesa brasileira.

Esse tipo de escolha rítmica, do trabalho com a História via uma materialidade da linguagem, aparece em diversos trabalhos de Haroldo. Inclusive nas escolhas que são bastante discutíveis. No mesmo artigo, Faleiros[146] trata dessas escolhas, que apontam para uma escolha de vocabulários guiada por preceitos vanguardistas, os quais, muitas vezes, levam a um excesso de paronomásias e aliterações[147] que podem quebrar a sequência semântica. Essas escolhas são guiadas não apenas por uma intenção estética, mas também por uma prática histórica. Histórica não apenas por manter diálogo com seu próprio tempo, mas por ser pensada, também, a partir de uma escrita da História. Há uma consciência da História no trabalho de Haroldo, seja por sua intenção de construir um projeto, ao menos até a sua poesia pós-utópica, seja por buscar a inserção na história da literatura[148].

Na prática ensaística, ocorre a mesma preocupação. Mesmo quando comentando a literatura brasileira, Haroldo buscava a inserção de nossa literatura no diálogo com a literatura de outros países, o diálogo com outras culturas. É essa semelhança, essa postura crítica, que orienta e sustenta a objeção de Haroldo no famoso ensaio *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*. Hoje, posicionar-se contra uma determinada escolha dentro da *Formação* de Candido parece até um pouco datado. A disputa acirrada entre os partidários de um ou de outro faz, diante da mudança de paradigmas não só na literatura, mas na história, um tanto desproporcional. Não faz sentido, tendo isso em conta, retomar a discussão para determinar o certo e o errado, mas para entender o que está em jogo nesse debate acadêmico, sobretudo para pensarmos a visão de história que se constitui na relação com a literatura, posto que a postura que

---

[146] Álvaro Faleiros escreveu alguns artigos sobre a prática tradutória de Haroldo. Além do já citado, temos "Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcriação poética desde Haroldo de Campos" e "A voz e o silêncio em Paulo Henriques Brito e Haroldo de campo tradutores".

[147] Faleiros ressalta que esses recursos são relevantes, mas, no caso de uma tradução, não se pode perder o horizonte da cadeia semântica. Esses recursos, e essas são minhas palavras, ganham em força na produção poética de Haroldo, sobretudo por estar associado a uma cadeia semântica criada por ele mesmo. Ou seja, combina-se som e sentido.

[148] A busca pela universalidade da poesia concreta, mesmo com as possíveis consequências negativas, como, por exemplo, o fato de toda a história anterior da literatura ter de desembocar nela, trouxe essa perspectiva mais ampla para a literatura brasileira. Não apenas um "galho" de uma literatura europeia menor, mas uma literatura que se insere na tradição ocidental. A consequência primeira é uma escrita preocupada com sua inserção, orientada, como repeti diversas vezes, por uma postura próxima àquilo que Haroldo considerava vanguardista, mas também orientada por uma prática que olhava para um quadro bastante aberto de sua época, dialogando com intelectuais e poetas do mundo todo.

Candido defende ainda é predominante em diversas linhas de discurso crítico. Justamente por essa permanência, o questionamento que o poeta e crítico propõe ao livro de Antonio Candido ainda é muito pouco aceito, visto como uma atitude que se assemelha a demarcação de território.

Embora haja uma perspectiva que privilegia a vanguarda e tudo aquilo que é visto como inovação pela lente haroldiana, a crítica mais pertinente é à escolha de Antonio Candido por uma determinada perspectiva histórica que, aparentemente neutra em sua perspectiva linear, acaba privilegiando uma determinada linha de organização temporal, fazendo parecer aquilo que vem depois como um avanço. Como se a "evolução", usando uma palavra inapropriada, só ocorresse como avanço do tempo: a literatura romântica é um avanço em relação à literatura árcade; aquela, por sua vez, é superada pelos modernistas. Soma-se a isso uma perspectiva que privilegia a ideia de nação, a ideia de origem, no fundo, como se só houvesse um começo; como se não fossem possíveis vários e diversos começos. Ou seja, o avanço é em direção à construção da nação e, de certa maneira, seria esse o fim e objetivo da literatura[149].

Haroldo defende, nessa linha, uma história que questione a objetividade de expressões como "perspectiva histórica", "ponto de vista histórico" ou "orientação histórica". Elas, as expressões, escondem recortes que muitas vezes naturalizam uma perspectiva teórica sobre o próprio objeto. No caso, seria a visão de que um certo padrão de literatura, formado no Romantismo, seria a própria literatura; a saber: a literatura a partir de um padrão comunicador, nas palavras de Haroldo. Nas palavras de Candido (2005, p. 328), a literatura adotando deliberadamente a perspectiva romântica, como ele mesmo destaca:

> Com efeito, a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso.

[149] Curioso como perspectiva semelhante está em Roberto Schwarz, só que, para ele, em vez da nação, é a fala do pobre que deve ser o objetivo.

Espera-se, assim, que a literatura defenda um projeto, não apenas literário, mas de nação[150]. E os ecos dessa visão se fazem ouvir até no período em que o livro de Haroldo é publicado em sua primeira edição, em 1986. Mas o que fazer com Haroldo? No caso dele, transitar constantemente entre formas de expressão, da literatura para a reflexão ensaística, da poesia para a tradução; pensar, enfim, de forma global, que a linguagem da escrita é uma marca, uma escolha estética e política, que se opõe a essa visão da literatura como projeto de nação. Isso fica bastante visível em diversos fragmentos, nos quais a nação não é o problema principal, mas outros problemas políticos, muitos deles relacionados à língua ou à literatura, aparecem.

Essa escolha pensa a relação entre literatura e história além do binômio local e universal, ou seja, só se pode ser histórico se o assunto for local[151]. Haroldo quebra esse binômio na construção de muitos de seus fragmentos. No fragmento "mais uma vez", fica clara a relação entre universal, local, sincrônico e diacrônico para a construção de uma historicidade distorcida. Como já apontamos, as múltiplas temporalidades, que surgem na busca por uma situação de enunciação total, ao mesmo tempo em que o livro se apoia em diversas materialidades, o coloca em uma posição de destaque na passagem de uma temporalidade que procurava o futuro, a utopia, para uma ausência de lastro discursivo, que gera o cinismo discutido no primeiro capítulo. Haroldo e seu *galáxias* mostram que é possível trabalhar questões das mais variadas, transitando entre universal e local, sem abrir mão de uma perspectiva sincrônica, ainda que, na prática, a perspectiva histórica em jogo seja muito mais complexa do que uma suposta dialética entre diacronia e sincronia.

A cada fragmento essa prática fica clara por motivos distintos. Seja pelo diálogo com a tradição, seja pela inserção de idiomas dos mais variados, seja pela estrutura construtiva de cada texto, seja pela reflexão sobre a prática da escrita, seja pela reflexão sobre a escrita deste livro-viagem, seja pelo uso de aliterações e paronomásias, seja, enfim, pela própria escritura. Em alguns fragmentos, tudo isso ao mesmo tempo. É o que vemos no fragmento "mais uma vez". A relação entre mar e viagem, escritura e ato sexual, paronomásia e fraseado. Essas formas de produzir sentidos estão todas presentes no texto de Haroldo, em especial neste fragmento (página). Como veremos, são também formas

[150] Em um debate bastante recente entre Iumna Simon, professora da USP, e Pádua Fernandes, poeta, isso fica mais claro: a palavra "projeto" aparece algumas vezes. Uma referência ao debate pode ser encontrada aqui: http://opalcoeomundo.blogspot.com.br/2015/10/critica-de-poesia-brasileira.html

[151] Não é essa, afinal, uma das "disputas" que envolvem Machado de Assis? Ele deve ser lido como joia local ou como tesouro universal? O problema de como abordar um grande autor é, no fundo, um problema de historicidade.

de produzir temporalidades, pois conduzem a produção da historicidade da obra. Vejamos:

1. *mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro polivozbárbaro polúphloisbos*
2. *polyfízzyboisterous weitaufrauschend fluctissonante esse mar esse mar*
3. *esse mar esse martexto por quem os signos dobram marujando num estuário*
4. *de papel num mortuário num monstruário de papel múrmur-rúmor-remurmunhante*
5. *escribalbuciando você converte estes signos-sinos num dobre numa dobra*
6. *de finados enfim nada de papel estes signos você os ergue contra tuas*
7. *ruínas ou tuas ruínas contra estes signos balbucilente sololetreando a*
8. *sóbrio neste eldorido feldorado latinoamargo tua barrouca mortopopéia*
9. *ibericaña na primeira posição do amor ela ergue os joelhos quase êmbolos*
10. *castanho-lisos e um vagido sussubmisso começa a escorrer como saliva e*
11. *a mesma castanho-lisa mão retira agora uma lauda datiloscrita da máquina-*
12. *de-escrever quando a saliva já remora na memória o seu ponto saturado*
13. *de perfume apenas a lembrança de um ter-sido que não foi ou foi não-sendo*
14. *ou sido é-se pois os signos dobram por este texto que subsume os contextos*
15. *e os produz como figuras de escrita uma polipalavra contendo todo o*
16. *rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa transoprar*
17. *através do sucessivo escarcéu de traduções encadeadas vogais vogando*
18. *contra o encapelo móvel das consoantes assim também viagem microviagem*
19. *num livro-de-viagens na segunda posição ela está boca-à-terra e um*
20. *fauno varicoso e senil a empala todocoberto de racimos de uva e revoado*
21. *por vespas raivecidas que prelibam o mel mascavo minado das regiões*
22. *escuras dizer que essas palavras convivem no mesmo mar de sargaços*
23. *da memória é dizer que a linguagem é uma água de barrela uma borra*
24. *de baixela e que a tela se entretela à tela e tudo se entremela na mesma*
25. *charada charamela de charonhas carantonhas ou carantelas que trelam e*
26. *taramelam o pesardelo de um babuíno bêbedo e seus palradisos pastificiosos*
27. *terrorescendo os festins floriletos pois a linguagem é lavagem é resíduo*
28. *de drenagem é ressaca e é cloaca e nessa noite nócua é que está sua*
29. *mensagem nesse publiexposto putriexposto palincesto de todos os passíveis*
30. *excessos de linguagem abcesso obsesso e houve também a estória daquele*
31. *alemão que queria aprender o francês por um método rápido assimil de sua*
32. *invenção e que aprendia uma palavra por dia un mot par jour zept mots*
33. *chaque zemaine e ao cabo de um mês e ao fim de seis meses e ao fim e*
34. *ao cabo de um ano tinha já tudo sabido trezentas e sessenta e cinco*
35. *palavras sabidas tout reglé en ordre bien classé là voui là dans mon cul*
36. *la kulturra aveva raggione quello tedesco e a civilização quero que se*
37. *danem e é sarro e barro e escarro e amaro isto que fermenta no mais*
38. *profundo fundo do pélago-linguagem onde o livro faz-se pois não se trata*
39. *aqui de um livro-rosa para almicândidas e demidonzelas ohfélias nem de*
40. *um best-seller fimfeliz para amadores de amordorflor mas sim de um*
41. *nigrolivro um pesteseller um horrídeodigesto de leitura apfelstúrdia*
42. *para vagamundos e gatopingados e sesquipedantes e sestralunáticos*
43. *abstractores enfim quintessentes do elixir caximônico em cartapáceos*
44. *galáticos na terceira posição ela é signo e sino e por quem dobra*

A temática do mar, mais uma vez, como em diversos outros fragmentos, aparece aqui como algo que leva à multiplicidade. O "martexto"; é nesse lugar instável onde ocorre a escrita. Essa dissociação entre o corpo e o texto, indo na contracorrente da literatura do período, é algo reforçado pela quase ausência da primeira pessoa nos fragmentos. Neste, especificamente, há apenas uma expressão em primeira pessoa, "quero que se danem", que não fica clara se foi proferida pelo sujeito da enunciação que efetivamente narra a história ou se pelo "alemão sabido". Como mostrei, essa insistência em trazer para o enunciado a enunciação, em não deixar nada escapar para fora do texto, é uma maneira de lidar com, e criar a, temporalidade do texto. É como se o intervalo entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa fosse colocado numa forma de gelo, sem que fosse colocado no freezer. Esse intervalo, como tentei insistentemente mostrar, não é dado. Ele é construído. O que Haroldo faz, ao tentar congelar esse intervalo sem, contudo, realmente cimentar as duas pontas do espectro, é buscar diminuir o impacto do lastro discursivo que vinha ocorrendo, o "texto que subsume os contextos".

A estrutura do fragmento busca, como nos outros, construir uma pequena narrativa, dividida em situações de enunciação, cenas, bem definidas e bastante claras. No caso, vê-se uma reflexão sobre os signos que se dobram, sobre a escrita, sobre a palavra. Essa referência aparece quatro vezes no fragmento (marcadas em verde). Para acompanhar essas referências, sempre internas - importante lembrar, há três posições distintas, que são descritas para se assemelhar ao ato sexual. Essa relação é feita em diversos momentos do livro: o ato de escrever e o ato sexual são aproximados. Reforçando essa relação, a figura feminina é uma "barrouca mortopopéia ibericaña", provavelmente o próprio livro *galáxias*.

Nestas posições, que se confundem, pois não fica claro onde começa uma e termina outra, o início é uma descrição bastante sexualizada, para depois entrar no campo das palavras, dos vocábulos. Na primeira posição, parece que vemos a preparação para o ato sexual, que logo se transforma em ato de escrita, "a mesma castanho-lisa mão retira agora uma lauda datiloscrita". Ainda na primeira posição, parece haver uma referência ao próprio fragmento: "uma palavra-búzio que homero soprou", o polifluxbórboro, e ao jogo entre vogais e consoantes, que remetem a ideia deste *galáxias* ser um livro-viagem. As referências a outros escritores, as paronomásias seriam microviagens num livro-viagem. A incursão na História, e na história, é a produção de historicidade do livro. É seu *modus*

operandi quanto a esse item. O espaço de experiência e o horizonte de expectativa não são um dado a priori, mas se constroem nessa complexa relação entre obra, autor, leitor, texto e contexto. Por isso mesmo não se repete, tampouco se apaga. Não é mero acúmulo. Uma fita de Moébius infinita; um constante transitar sem dentro e sem fora. A historicidade distorcida.

Na segunda posição, mais longa, parece haver o ato sexual em si. Logo depois, há uma afirmação sobre a linguagem: "dizer que essas palavras convivem no mesmo mar de sargaços da memória é dizer que a linguagem é uma água de barrela uma borra de baixela" e mais a frente "pois a linguagem é lavagem é resíduo de drenagem é ressaca e é cloaca". A linguagem é o que sobra. O que fica de um processo que envolve a memória e a escrita quando tudo mais acaba. A linguagem é historicidade. Além disso, há um interlúdio, um personagem, algo também comum na maioria dos fragmentos. Neste, o personagem é o alemão que tem um método infalível para aprender idiomas. Após o interlúdio, trata-se mais diretamente, mais uma vez, do livro. O "pestseller", a leitura que não se mostra fácil ao leitor. Na terceira e última posição apenas, a qual parece se resumir à expressão "ela é signo e sino e por quem dobra", fica impossível distinguir o ato sexual do ato da escrita. O signo, o sino e a própria dobra ganham contornos dúbios; saem do campo semântico linguístico e se erotizam.

A historicidade do livro atravessa o eixo sincrônico e diâcronico[152], sendo que as relações fáceis entre contexto(s) e texto são rechaçadas e busca-se a complexidade temporal; algo que consiga articular passado, presente e futuro frente ao vazio que vai se criando na relação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. Quando há as aliterações, as paronomásias, há esse atravessamento. "Linguagem", "lavagem", "drenagem" e a quebra disso no vocábulo "cloaca". Há um crescendo aqui, que reposiciona o primeiro vocábulo; o alimento, o processo e seu fim. A linguagem que precisa ser deglutida e processada para ser descartada, escrita. Isso é produção de historicidade, pois redimensiona e reposiciona a relação entre esses vocábulos. Obriga quem lê a pensar em relações antes inexistentes. Ao criar essas relações, cria-se uma relação experiência/expectativa. Quando há as referências literárias, há esse atravessamento. Inclusive, neste fragmento, Haroldo faz uma referência a esses

[152] Como vimos, a prática de Haroldo em *galáxias* está longe de ser sincrônica, como ele pretendia, ou seja, algo que reúna as referências temporais do passado em um presente absoluto, que não remete, necessariamente, ao futuro. Ao analisar os fragmentos, aceitar a organização pelo presente que Haroldo parece propor para seu livro, ignorando a maneira como o passado se constitui e como o futuro se apresenta, é perder a potência da obra.

procedimentos: "por este texto que subsume os contextos e os produz como figuras de escrita uma polipalavra contendo todo o rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa transoprar através do sucessivo escarcéu de traduções encadeadas vogais vogando contra o encapelo móvel das consoantes".

Há a clara ambição, bastante sincrônica[153], de que a escrita seja o ponto de condensação dos tempos, do texto e dos contextos. Isso se daria por meio das referências - a palavra-búzio de Homero, e da sonoridade. Escrever é escrever sobre/sob, por/contra, outros textos; fazer da sonoridade um dos elementos essenciais de produção de sentido[154]. Nessa visão sobre a escrita estão resumidos os procedimentos de *galáxias*, assim como está presente uma perspectiva sobre a história. De que forma pode a escrita se relacionar com o tempo, com a História?

Esse questionamento e a aplicação desta forma de pensar história estão em "Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do como", do livro *Metalinguagem e outras metas*. Os títulos dos livros de crítica de Haroldo merecem, aliás, um comentário a parte, justamente por sua capacidade de reposicionar e ressemantizar conteúdos críticos e teóricos sem, necessariamente, modificar o conteúdo dos textos; uma espécie de poética sincrônica que Haroldo faz com o próprio trabalho, ou seja, a consideração da enunciação como produção de sentido. A coletânea de ensaios em questão foi publicada originalmente em 1967, com o título *Metalinguagem*. Em 1992, acrescida de alguns ensaios, saiu como *Metalinguagem e outras metas*. Esse acréscimo não invalida o que foi escrito anteriormente, mas ressignifica, dá outro sentido, pois coloca em mesmo patamar reflexões posteriores, as quais, muitas vezes, poderiam parecer contraditórias. Quando colocadas em conjunto, porém, operam em um mesmo tempo, ainda que, algumas vezes, com espíritos de época distintas. O leitor se vê obrigado a assumir sua pragmática do escolher.

Propor uma historiografia do "como" é algo bastante condizente com a poética sincrônica que o autor propõe, ao mesmo tempo em que avança na concepção inicial que

---

[153] A visão de Haroldo sobre a sincronia, como busquei mostrar, é uma posição diante da relação entre passado e futuro. O presente é o tempo e o espaço de resolução. O esforço por construir um cânone particular é parte fundamental dessa visão. A prática de Haroldo, principalmente em *galáxias*, é, porém, mais complexa, pois se deixa atravessar por esse sincronismo e cria, a partir dele, outras possibilidades nas relações com o tempo.

[154] Meschonnic é uma lembrança imediata. O som só se produz com ritmo. Como vimos, o ritmo para Meschonnic não é só uma variação no tempo do som, mas variação de estruturas no tempo e espaço. O som, evidentemente, continua sendo a referência maior.

esta apresenta. As aventuras de um operador textual "como um modelo narratológico sujeito a um procedimento de *emplotment* (a expressão é de Hayden White, *Tropics of Discourse*), cuja finalidade, na acepção que aqui lhe dou, seria organizar a matéria factual (os textos sequenciados no tempo) num espaço constelar de coerência. " (Campos, 1992, p. 148) podem ser uma espécie de História dos Conceitos. O "como" sendo a "irrupção do analógico no lógico", o "x é x" substituído pelo "x é como y". Uma lógica identitária bastante distinta. Haroldo, ao analisar *Iracema* e seu "como", vê este operador como ponto de fuga de um projeto que se esquiva do realismo de Balzac, uma aproximação, talvez a única possível, com o pensamento selvagem. É um "como" mitologizante e, em alguma medida, histórico. Uma relação entre épica e narrativa que se dá por meio de um trabalho metafórico. José de Alencar não estaria em busca de uma origem ou de uma invenção de uma nação, nessa perspectiva. Seria antes um tradutor de culturas distintas que se abrigam no mesmo espaço.

Se em Alencar é essa tradução que serve como temporalidade organizadora, algo um tanto distinto, como já vimos, vai ocorrer em *galáxias*. Os formantes, o primeiro e último, são os exemplos mais evidentes dentro do livro de uma temporalidade suspensa, que tem no presente sua temporalidade organizadora. Ambos se iniciam com frases semelhantes: o primeiro com seu famoso "e começo aqui"; o último com seu "fecho encerro reverbero aqui me fino". Ambos com o advérbio "aqui", mesclando o espaço do livro com a temporalidade do livro. Esses dois formantes são únicos no espaço de constituição de sua enunciação e de suas temporalidades; supostamente, o primeiro escrito e o último escrito dentre todos os fragmentos. No projeto original eram os únicos que deveriam estar fixos, não sendo flexíveis como deveriam ser os outros fragmentos. Vejamos o início do primeiro formante:

> e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
> e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
> não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
> mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
> começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura e por isso
> recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
> o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
> -páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas

O começo procura afirmar o isomorfismo espaço/tempo e fundo/forma, resolvendo-se "em puro movimento estrutural", para citar a visão de Décio Pignatari exposta no texto "Poesia Concreta: organização". A tentativa de esvaziamento da escritura e da própria escrita, a qual fica clara no texto que abre o livro, é uma preocupação que só irá ganhar corpo na literatura brasileira a partir dos textos dos poetas marginais e das gerações seguintes. É a busca pela situação de pura performatividade: ao mesmo tempo em que se enuncia o começo, começa-se a leitura. Aí está o jogo entre a enunciação e o enunciado. Estes irão sempre se encontrar independente do tempo da leitura. Do mesmo modo, coincidem sujeito da escrita, ou sujeito do poema, e sujeito da enunciação. É essa a materialidade que busca Haroldo de Campos: a preocupação com uma referenciação que nunca escape ao próprio espaço do texto. Uma tentativa de colar, a todo momento, enunciação e enunciado, a qual é reforçada por verbos na primeira pessoa do singular, conjugados, em sua maioria no presente do indicativo. A performatividade é outro instrumento para trabalhar o sujeito da escrita e o sujeito da enunciação: enquanto começa a escrever enuncia que começa a escrever. O único momento em que o tempo deixa de ser o agora é nos versos "recomeço por isso arremesso por isso teço escrever sobre escrever é/o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-", contudo, o texto, ao mencionar que o futuro de escrever é escrever sobre escrever, faz coincidir, novamente, os sujeitos: o futuro do escrever é escrever sobre escrever, mas é exatamente esse o ato que está se constituindo ao longo do poema. Mais uma vez, prevalece o tempo do agora.

Essa proposta é retomada no último "proema":

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto
não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste voo
me revoo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa

Muito difícil não pensar no processo de construção ficcional do "eu" que ocorre na poesia marginal, por meio de um jogo de enunciações. É certo que em poetas como Cacaso e Ana Cristina César a enunciação sempre joga para fora do livro, para um embate mais tenso entre vida e arte. Em *galáxias*, ainda que Haroldo também lute o mesmo combate, a relação arte e vida se tensiona na própria construção do livro e não em suas

referências externas. O sujeito da enunciação do texto de Haroldo é, em alguns momentos, grandiloquente, por ainda crer na possibilidade redentora da escrita[155].

Esse movimento, ainda que mais óbvio no primeiro e no último poema, repete-se ao longo de boa parte do texto de Haroldo. Os poemas, aliás, seguem uma estrutura semelhante: a descrição de uma situação de viagem e o seu desfecho.

Surge dessa incessante tentativa de fazer coincidir enunciado, enunciação e o próprio ato da escrita a historicidade distorcida que mencionei. É um esforço de construir uma temporalidade própria ao texto, uma que se inaugura a cada leitura, a cada novo poema. Essa materialidade artística, sobre a qual tratei brevemente acima, busca, no fundo, em caminho distinto de outros poetas do período, dissociar corpo e escrita. O que faz, na verdade, é aprofundar ainda mais essa relação. É o fato de *galáxias* transcender o projeto político pensado por Haroldo que faz dela uma obra privilegiada para darmos a historicidade devida ao poeta.

2.4. Preparação para o próximo capítulo

Neste capítulo tentei mostrar as diferentes escritas da história que aparecem na obra de Haroldo de Campos. De que maneira a visão de uma poética sincrônica permeia seus escritos e de que maneira seu pensamento teórico se distancia de sua prática. Esperava, com isso, salientar a potência e força de uma obra como *galáxias* para refletir sobre as relações entre História e Literatura. Essa é, aliás, a premissa primeira deste trabalho: os anos 70 são um período importante para uma perspectiva nova sobre as relações entre História e Literatura. Isso porque, neste período, ficam mais evidentes os impactos da perda do lastro discursivo sobre o discurso de um modo geral, mas, principalmente, sobre o discurso poético.

Ao debruçar-se sobre as obras de Haroldo, sua tradução, seu ensaísmo e, claro, sua produção literária, no caso, sendo o foco todo em *galáxias*, sem considerar um percurso exatamente cronológico, pensando mais na prática da escrita da história, é um escrutínio, uma metáfora do que, em minha visão, ocorre na escrita dos anos 70. Assim,

[155] Importante pensar no que escapa a esse desejo de grandiloquência. O sujeito que se constrói na enunciação se vê diante de um intervalo entre a situação de enunciação, o enunciado e o ato da escrita. Todos tensionados entre si. Cada um criando uma temporalidade. A eles se soma o desejo de grandiloquência que, no fundo, nunca se materializa, tornando-se mais um ponto de tensão na construção do regime de historicidade do texto.

espero terminar este capítulo tendo mostrado como os procedimentos presentes em *galáxias*, além do eco e do diálogo com as outras práticas da escrita em Haroldo, são formas de construir a História. No limite, a relação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa não é um dado *a priori*. É isso que a obra de Haroldo mostra, de maneira mais clara do que outras obras do mesmo período[156], e permite reposicionar nossa visão sobre a historicidade da obra literária.

No terceiro capítulo, a partir da discussão desenvolvida neste e no primeiro capítulo, irei discutir o que seria a prática de uma historiografia distorcida e propor uma abordagem para o vazio que se constrói diante da perda do lastro discursivo. Assim, farei uma comparação entre escritores do modernismo do primeiro tempo e escritores dos anos 70. Essa comparação se centrará na tríade Bandeira, Mário e Oswald, nos anos 20, e Haroldo, Cacaso e Francisco Alvim nos anos 70. Haverá, evidentemente, um diálogo com outras produções poéticas de ambos períodos, assim como das produções que estão no meio do caminho. Essa é a continuidade que vemos como necessária para corroborar a afirmação de que a relação entre experiência e expectativa não é um conhecimento anterior ao poema, mas se constrói na sua leitura.

[156] Isso não significa que escritores como Waly Salomão, Cacaso, Gullar não apresentem essa mesma indeterminação temporal presente em *galáxias*. Apenas que essa relação instável entre experiência e expectativa é algo constituinte, essencial, da obra haroldiana como um todo.

Capítulo 3. Uma historiografia distorcida à guisa de conclusão

A pergunta[157] que deu origem a pesquisa que apresento nesta tese foi um modo de tentar entender como a percepção da História se dá de maneira tão distinta, resultando em obras tão diferentes, com respostas diversas a uma mesma questão inicial. Não se trata aqui de discutir a valoração que damos às obras, o que é um bom escritor, o que é um grande artista. Não é esse o foco da pergunta. A indagação também não estava na interpretação dos fatos históricos, obviamente distintas. Era uma maneira, no fundo, e apenas após a pesquisa isso ficou claro, conseguir formular de maneira clara uma tentativa de entender como se constituíam espaços de experiência e horizontes de expectativa tão distintos a partir de um mesmo ponto em comum. Ou seja, diferentes historicidades a partir de temporalidades que se cruzavam. É claro que esse questionamento dependia de uma perspectiva, que eu chamaria, hoje, de inocente, que define contexto como algo fixo. Contexto de circulação, contexto de produção e contexto de recepção, todas essas formas de se relacionar com o poema são condições *a priori* do tempo do poema.

No limite, é como se estivéssemos entre uma abordagem que vê no poema o problema do tempo discursivo e a abordagem que vê no leitor o problema do tempo discursivo[158]. De certa maneira, ambas mantêm uma visão semelhante sobre a relação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, pois ambas a colocam como um conhecimento que é dado, seja como verdade universal, seja como relativismo; seja reforçando o contexto de produção como determinante na produção de sentido, e assim mantém estanque a relação entre experiência e expectativa, seja reforçando o contexto de recepção como determinante na produção de sentido, caindo no "presentismo". São semelhantes pois veem o problema não no intervalo entre experiência e expectativa, mas num dos polos desse espectro. O que pretendo mostrar aqui é como seria essa relação, de uma perspectiva mais flutuante, entre esses espectros da temporalidade; uma historicidade distorcida, como venho repetindo.

---

[157] Ver "Introdução" neste mesmo trabalho.

[158] Toda generalização é uma redução. Mas, ainda assim, arrisco essa afirmação. A crítica, tanto quanto a poesia, percebeu que estávamos diante de um problema de relações de tempo, ainda que essa relação tenha recebido nomes dos mais distintos. De um lado, a tentativa contínua de reconstrução do lastro perdido, essa postura vê o problema do tempo como algo interno ao poema; de outro, a construção contínua da experiência e da expectativa, e não do intervalo entre elas, sempre reguladas pelo leitor, colocando na recepção o problema do tempo. Haveria muito mais por discutir aqui, mas a intenção do trabalho não é mostrar falhas e problemas em outras abordagens, mas tão somente explicar o porquê busquei uma outra alternativa.

Assim, pretendo esboçar, neste capítulo, o que poderia ser uma historiografia que leve em conta as questões relativas à história, relativas à temporalidade que apontamos nos capítulos anteriores. No limite, trata-se de entender como a perda de um lastro discursivo afeta a poesia, abrindo-se às mais diversas práticas, muitas vezes irreconciliáveis em suas abordagens históricas, mas que convivem em um mesmo espaço-tempo; como a poesia passa de um regime discursivo para um regime enunciativo, portanto, temporal e fortemente historicizado[159]. É uma mudança na maneira como pensamos o regime de historicidade da poesia.

O processo tem início, ou ao menos fica mais evidente, ao final dos anos 60 e início dos anos 70. O passado como experiência e o futuro como expectativa parecem não mais oferecer as respostas, oferecer o lastro discursivo, na verdade, necessário a uma experiência histórica. A escolha passa a ser por uma instabilidade da forma, a qual gera uma instabilidade temporal, por meio de um trabalho com as cenas de enunciação. A multiplicidade de cenas leva a uma multiplicidade de temporalidades, tornando imprecisas as narrativas que se constroem em torno do poema. Dessa forma, a leitura precisa se deixar levar por essa multiplicidade de possibilidades, pela historicidade distorcida. A maneira como isso pode ser feito, além da recusa em interpretar e a opção por considerar o processo, é juntar e mostrar esses tempos. Mostrar como o poema, assim constituído, é uma quase impossibilidade; no entanto, lá está ele. Mostrar como experiência e expectativa são uma construção não determinada.

Justifico esse recorte, os anos 70 e os anos 20, pois acredito que são dois momentos marcantes para compreendermos o que estou chamando de perda do lastro discursivo. O primeiro por apresentar marcas das mais diversas desse lastro; o segundo por mostrar marcas da perda, ou mesmo da ausência, desse lastro.

Poderíamos identificar algumas etapas na produção do século XX, ao menos no Brasil: a primeira é quando o espaço de experiência e o horizonte de expectativa funcionam como lastro discursivo[160]; na segunda, o espaço de experiência deixa de ser

---

[159] É evidente que todo discurso é historicizado, mas passa a haver uma maior preocupação com a criação de temporalidades, de relações entre passado, presente e futuro. Ou seja, explicitar as formas de visibilidade e dizibilidade; cozinhar a substância que preenche o espaço entre experiência e expectativa.

[160] Toda forma de referenciação pode funcionar como um lastro. Uma cidade, uma experiência, formas de vida, formas de subjetivação. No entanto, para que ela, de fato, sustente o discurso, ela está fortemente relacionada ao espaço de experiência ou ao horizonte de expectativa. Um exemplo é a cidade de São Paulo em Mário de Andrade que mobiliza uma experiência do leitor para criar um horizonte conjunto. Como contraponto, a São Paulo de Roberto Piva em *Paranóia*, é uma cidade que insiste em não se reconhecer, é uma experiência não partilhada, construída a partir de fortes imagens. Por isso, no caso de Piva, as fotografias de Wesley Duque Lee ajudam a construir essa cidade. Na mesma linha, não se oferece uma um horizonte de expectativa para ela.

um dos lastros, e o o horizonte de expectativa passa a ser aquilo que sustenta o discurso; por fim, nem experiência, nem expectativa servem como lastro, aí, estamos nos anos 60 e 70; a última etapa, a poesia contemporânea se volta a produção de contextos. Não é acaso que, nesse percurso, há, também, uma implicação cada vez maior do corpo no texto, um uso da vocalidade na estrutura poética que difere do que vemos na oralidade da poesia moderna.

3.1. Entre um "eu" e um "outro" – Bandeira e Francisco Alvim

Há uma constante comparação entre a poesia modernista e a poesia dos anos 70, sobretudo com a chamada poesia marginal. No entanto, embora possa parecer fácil concordar com essa comparação, um olhar mais detido pode mostrar que há diferenças consideráveis, relacionadas a essa perspectiva da perda de lastro. Voltar a essa comparação, portanto, é uma forma de explicar como se dá a presença de uma organização enunciativa da poesia em contraste com uma organização discursiva.

À primeira vista, a poesia marginal parece seguir uma das fórmulas da poesia modernistas mais radical, sobretudo o que Oswald produz em sua Poesia Pau-brasil: o poema curto, bem humorado, carregado em sua coloquialidade[161]. Isso pode ser visto em autores tão distintos como Cacaso, Chacal, Francisco Alvim, Ana Cristina, embora menos nesta, Waly Salomão, entre outros. Essa semelhança, ainda que apenas superficial, serviu de chave de leitura para a poesia do período durante muito tempo[162].

No entanto, ao nos voltarmos para essas duas formas de fazer poesia, tendo como referencial a questão enunciativa, veremos que há diferenças fundamentais. A forma com que as cenas enunciativas são abordadas provocam uma diferença bastante grande no que é um poema para uma geração e o que é um poema para a outra, ou seja, a organização é feita a partir de elementos distintos; para os modernistas, o verso; para os poetas dos anos 70, a cena de enunciação. Outro ponto é que a poesia modernista ainda tem como horizonte temporal uma certa relação entre passado, presente e futuro que, ao passar do

[161] Mesmo essa caracterização ligeira da poesia de Oswald pode ser discutida

[162] Quando escrevia meu mestrado, por volta de 2005, poucas eram as pesquisas que não utilizavam como referencial teórico essa suposta proximidade. Uma das leituras mais comentadas era o ensaio "Poesia ruim, sociedade pior" de Iumna Simon e Vinícius Dantas, que adotava essa perspectiva teórica para atestar o fracasso da estética da poesia chamada marginal.

século XX, rapidamente se deteriorou; por fim, e como resultado direto deste último ponto, o discurso da poesia modernista ainda está fortemente calcado em um lastro, que garante um mínimo múltiplo comum entre a produção, a recepção e a circulação.

Dentre as diversas diferenças, podemos pensar em dois poetas que escolheram perspectivas bastante distintas para seus textos, partindo de um mesmo material, o cotidiano: Manuel Bandeira e Francisco Alvim. O primeiro, conhecido pelo livro *Humildade, paixão e morte*, de Davi Arrigucci. Livro crítico cujo título já aponta o caráter identitário da prática poética de Bandeira[163]. A reflexão sobre a morte e sobre o amor partem de uma perspectiva individual, um vazio existencial, que tinha sido causado pela constante presença da morte, e não tendo esta chegado, o vazio acaba sendo preenchido pela produção poética. Francisco Alvim, por sua vez, foi chamado por Cacaso de "poeta dos outros", num artigo cujo título era "Ceder a vez, ceder a voz". Não se trata de concordar integralmente com o conteúdo dos textos e suas análises, mas de pensar como essas referências crítico-teóricas, que se tornaram referências para a fortuna crítica de ambos poetas, indicam algo sobre o modo de constituição dessas poéticas, sobre características importantes destas.

Um exemplo prático pode ser encontrado em alguns poemas de Manuel Bandeira[164]. O poema "Pneumotórax", por exemplo, pode ilustrar um pouco essa diferença:

---

[163] Cito um trecho de Wilson Flores (2011, p.1): "A fortuna crítica de Manuel Bandeira é altamente diversificada e composta por textos decisivos, ainda que alguns dos melhores (como o de Sérgio Buarque de Holanda, "Trajetória de uma poesia") estejam relativamente "apagados" atualmente devido à cristalização de uma leitura bastante conciliatória da produção do poeta pernambucano. Essa leitura, que é uma das linhas de força da recepção de Bandeira desde o início, encontrou nas análises de Davi Arrigucci Jr. uma espécie de síntese e de desenvolvimento de um sistema interpretativo que tende a destacar os momentos conciliatórios e "humanizadores" (algumas vezes confundidos com uma espécie de compensação imaginária aos problemas e dores da "vida") e minimizar os impasses e as contradições que são também constitutivos dos poemas, os quais configuram tensões que são responsáveis tanto pela qualidade amplamente reconhecida, quanto pelos problemas e pelos "pontos fracos", tão pouco discutidos, da produção do poeta." . Dito isto, pela natureza e objetivo deste trabalho, não aprofundarei a discussão sobre a fortuna crítica dos poetas aqui trabalhados. Utilizarei as referências essenciais, como o caso de Arrigucci em Bandeira, reconhecendo as limitações dessa escolha, apenas para fazer um contraponto, ou reafirmar uma leitura crítica que já esteja em posição canônica. Além disso, não conheço nenhum trabalho crítico que tenha se dedicado a estudar a forma como Bandeira construiu sua imagem. A imensa maioria dos trabalhos críticos que li até hoje faz referência a *Itinerário de Pasárgada*. Não é preciso ir muito longe para perceber o quanto a publicação desse livro por parte de Bandeira, mais do que uma intenção autobiográfica, tenha tido como objetivo delimitar e dirigir uma determinada leitura de sua obra, ressaltando alguns pontos. Na troca de cartas, ele também faz isso, como mostra Marcos Moraes (2007, p. 75) no ensaio "Ligações perigosas – a carta como objeto de pesquisa", sobre o poema "Porquinho-da-índia", levantando a hipótese de que os "achados" de Bandeira sejam mais um elemento construtivo.

[164] Concentrei-me na produção dos livros *Libertinagem*, *Estrela da manhã* e *Lira dos cinquent'anos*.

Pneumotórax

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:
— Diga trinta e três.
— Trinta e três . . . trinta e três . . . trinta e três . . .
— Respire.

.....

— O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
— Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
— Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Há uma inserção, na segunda estrofe, de um recorte enunciativo de uma situação comum: o diálogo entre um paciente e um médico. Esse diálogo poderia, facilmente, aparecer em diversos poemas da poesia marginal. Porém, a mediação do sujeito da enunciação[165] é uma característica que raramente aparece nos poetas dos anos 70. Aqui, em Manuel Bandeira, a primeira estrofe e a última estrofe apresentam um verso cada uma delas:"a vida inteira que poderia ter sido e não foi" e "a única coisa a fazer é tocar um tango argentino"respectivamente deslocam a cena enunciativa para o poema, poetizando, por assim dizer, um enunciado que, a princípio, não seria nada poético. É preciso, para essa configuração enunciativa, para esse uso da enunciação, um sujeito que se aproprie da alteridade, diferente do processo de apropriação que se configura sem a alteridade. A voz do outro aparece, no poema de Bandeira, como um complemento e não como peça central da configuração enunciativa.

Além disso, o poeta pernambucano pode confiar no poema como carregando um discurso com lastro e como gênero sólido. Ainda que o público de sua poesia espere algo um tanto distinto para chamar de poesia, sabe-se contra o que ele está escrevendo e para onde aponta sua poesia. É possível carregar um projeto político, pois essa utopia depende de um futuro para existir; futuro esse que ainda se encontra como expectativa nos diversos discursos que se constroem no começo do século XX.

[165] O "Poema tirado de uma notícia de jornal", que analisei em minha dissertação de mestrado, talvez seja o exemplo mais evidente dessa mediação na poesia de Manuel Bandeira. (Provase, Lucius. *Da experiência de escrever ao ato da escrita: vida e arte na poesia de Cacaso,* USP, 2010. Pp. 29,30).

Essa estrutura, na qual o poema remete à sua própria cena de enunciação, se repete nos textos de Manuel Bandeira[166]. Ela se configura de forma a ter uma narrativa, algumas vezes explicitamente metalinguística, que conduz e constrói a cena de enunciação do poema. Muitas vezes isso fica evidente no último verso[167], outras tantas é o conjunto do poema que garante essa narrativa. Isso só é possível pois o poema é um dado que garante o lastro discursivo. Não é preciso dar garantias quanto ao poema. E esse lastro existe por ainda haver um regime de historicidade bastante sólido, tanto no que concerne ao espaço de experiência quanto ao horizonte de expectativa. Dito de outra forma, o poema se constitui como tal porque, mesmo que em chave negativa, está se apoiando na poesia parnasiana, simbolista e mesmo romântica, facilmente reconhecível para o leitor. É um dado da poesia do modernismo de 22. Somado a isso, no caso específico de Manuel Bandeira, há a presença do verso metrificado sob a liberdade aparente do verso livre[168]. Por fim, e essa também é uma característica da poesia de 22, a construção da alteridade sempre volta para a identidade[169].

No caso desse poema, a voz do médico é completamente mediada e guiada pela voz do sujeito da enunciação, que apenas utiliza, a voz do médico para reafirmar sua própria posição. O saldo final é um poema fortemente constituído como tal, apoiado em um lastro discursivo temporal que ainda apresenta uma sólida relação entra espaço de experiência e horizonte de expectativa. Estamos longe, aqui, da construção cheia de instabilidade que veremos nos poemas dos anos 60 e 70.

Essa estabilidade é reforçada por, pelo menos, três pontos distintos: o sujeito, a autoria e o ritmo. Esses três itens são muito fortes em Bandeira, ao longo de toda sua

---

[166] Novamente, um exemplo muito evidente seria o "Poema tirado de uma notícia de jornal" cujo título já aponta a cena de enunciação que será construída no poema, tal como vimos no primeiro capítulo deste trabalho. Outros exemplos: "Maça", "Porquinho-da-Índia", "Vou-me embora pra Pasárgada", "Poética", "Evocação do Recife", entre outros.

[167] Alguns exemplos: "Vou-me embora pra Pasárgada", "Num pobre quarto de hotel", "— O meu porquinho-da-índia foi minha primeira namorada". Esses três últimos versos evidenciam qual a cena da enunciação foi construída ao longo do poema, por vezes no esquema de refrão, por vezes como um verso que anuncia algo um pouco inesperado.

[168] "Vou-me embora pra Pasárgada" é uma redondilha maior, por exemplo. Além disso, Bandeira trabalha muito com versos entre 5 e 8 sílabas, ou seja, as redondilhas, maior e menor, que são uma linguagem comum da metrificação no Brasil, e a sextina e a oitava, que também estão muito presentes na tradição dos trovadores, por trazerem uma estrutura rítmica e prosódica muito semelhante a fala. Outro exemplo é o verso que fecha o poema "Pneumotórax": excluída o monossílabo "não", o trecho seguinte são duas orações com oito sílabas cada. Por isso o verso de Bandeira parece tão próximo do falar. Ele é fortemente orientado por uma organização métrica e reforçado por uma pontuação e variação de sílabas fortes e sílabas fracas.

[169] Essa é uma característica muito evidente em Mário de Andrade. Mas, em Bandeira, um poema como "Evocação do Recife" mostra a dificuldade em constituir uma alteridade que não remeta a identidade, como mostrei no capítulo 1.

produção poética[170]. Comecemos do último item, o ritmo. Como mencionei brevemente, o verso livre bandeiriano é influenciado e marcado pela internalização das formas fixas e dos versos metrificados. Essa é uma marca do verso do poeta pernambucano. Assim, tomando um poema como "Rondó do Capitão", vemos como essa sombra do verso metrificado e da forma fixa funcionam em Bandeira.

Rondó do capitão

Bão balalão,
Senhor capitão,
Tirai este peso
Do meu coração.

Não é de tristeza,
Não é de aflição:
É só de esperança,
Senhor capitão!

A leve esperança,
A aérea esperança...
Aérea, pois não!
- Peso mais pesado
Não existe não.
Ah, livrai-me dele,
Senhor capitão!

[170] Uma reflexão, e pesquisa, que me interessa, mas que não poderei desenvolver aqui, diz respeito a essa unidade que construímos sobre a figura do autor. Muitos críticos já se debruçaram sobre ela, pensando na contradição entre a morte do autor e sua presença ubíqua, mas há um aspecto diretamente relacionado à temporalidade. Um livro de Bandeira publicado em 1966 é diferente de um livro publicado em 1917. Como resolvemos essas diferenças? Eu posso me referir a um poema publicado no último livro para reforçar algo visto no primeiro livro? Não irei abordar essas reflexões aqui, mas a intenção é, nas análises, levar em consideração essa distância histórica. Por esse motivo, nos concentramos em poemas de um intervalo de tempo um pouco menor, situados, como já disse, nas publicações entre 1930 e 1940.

É um poema, claramente, organizado em cima da redondilha menor, verso de cinco sílabas, com acento variando na primeira ou segunda sílaba, além da quinta obviamente. Não há dúvida que se trata de um verso metrificado. No entanto, à primeira vista, não temos um rondó. Seria Bandeira quebrando as formas fixas? Seria uma maneira de romper com um dos lastros que sustentam o reconhecimento de um poema? Como se sabe, o rondó é uma forma fixa variável. Existe o rondó francês, o rondó português, o rondó dobrado e existe ainda o rondel, muito semelhante ao rondó e com ele confundido. O rondó francês tem 15 versos[171], sem um esquema fixo de metrificação, mas seguindo, frequentemente, o verso decassílabo. O poema acima tem 15 versos, mas faz referência ao esquema de repetição por meio do verso "senhor capitão", inclusive fechando o poema, que funciona como um estribilho. Este é um poema em que a verve mais tradicional em Bandeira é bastante evidente. Há outros textos em que ocorre algo distinto.

Em "Vou-me embora pra Pasárgada", não apenas o mote é uma redondilha maior, como essa é a métrica de quase todos os versos. Os que não são organizados nessa metrificação são sextinas ou oitavas. Além disso, a maior parte dos versos é acentuada na quarta sílaba ou na quinta sílaba, com alguns poucos na terceira sílaba, seguindo, em alguns momentos, uma sequência gradativa: um verso com acentuação na terceira, o verso seguinte na quarta e o próximo na quinta. Ou ainda, versos com acentuação na terceira e na quinta. O poema gira em torno das redondilhas, com pouca variação nas sílabas fortes. Essa organização guia a leitura. Mesmo aparentemente despretensioso, sem grande esforço de construção, vê-se que há uma preocupação com o ritmo, uma maneira de guiar a prosódia do texto, que, ao final, tem efeito semelhante de um poema metrificado[172]. As variações, as nuances, as pequenas mudanças, não fazem diferença fundamental ao ouvido do leitor.

Vejamos o esquema rítmico: a terceira em vermelho, a quarta em azul e a quinta em roxo. A subtônica está em verde, sempre que cair na terceira, quarta ou quinta sílaba.

---

[171] Variando conforme a época, o rondó é uma forma fixa muito mais maleável do que o soneto, por exemplo. Pode ter 12, 13 ou 15 versos, pode ter diferentes esquemas de repetição ou mesmo esquemas métricos.

[172] Quando falo em "efeito semelhante", precisamos pensar em ouvidos acostumados ao poema metrificado, que poderiam preencher os vazios deixados pelo ritmo. Embora não haja pesquisa específica sobre isso, é possível inferir que o público que consumia poesia quando da escrita dos livros era um público acostumado ao poema organizado em métricas. Ou seja, era um público que tinha internalizado a metrificação como forma de organização do poema. Assim, pequenas lacunas poderiam ser preenchidas sem que fosse necessário o poema todo ser metrificado. Da mesma maneira, outros esquemas de variação entre sílabas fortes e fracas seriam mais facilmente percebidos do que o seriam hoje em dia.

Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

É visível como a variação rítmica do texto[173] garante uma sustentação que, mesmo quando os versos não seguem a redondilha maior, estão inseridos em uma organização mais ampla. Mesmo por trás dos versos claramente livres, fora de um esquema de metrificação, há uma organização rítmica[174]; os chamados versos polimétricos. O ponto é que o verso como estrutura organizacional do poema é fundamental nos textos de Bandeira. O ritmo e a métrica são parte importante dessa estrutura. Como veremos, a construção da cena de enunciação e do sujeito da enunciação acaba por reafirmar a ideia de autoria e coloca Bandeira em um espectro mais claro na relação entre experiência e expectativa, servindo de lastro. A construção identitária é um ponto que serve como lastro. Os poemas, via de regra, voltam, no verso final, a uma cena de enunciação que reafirma a posição autoral, ou seja, a função autor do texto.

Um exemplo é "Poema só para Jaime Ovalle":

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).
Chovia.
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
- Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

Sobre ele, Davi Arrigucci (1990, p. 86) diz o seguinte:

---

[173] A lição polimétrica, essa variação de métrica dentro de um mesmo poema, e mesmo o uso de versos que poderíamos chamar mesmo de livres, também é algo aprendido com os parnasianos. Basta lembrar que Alphonsus de Guimaraens, em um poema como "Últimos versos", utiliza versos de 2,3,5,7,8,10 e 12 sílabas métricas. Bandeira, como grande leitor que era, certamente observou e absorveu essa lição e esse procedimento técnico e poético.

[174] Manuel Bandeira nunca negou a presença do metro e do ritmo em seus textos. Em *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 1986, p. 48-49): "Um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo [...] O movimento rítmico de um verso pode sofrer a influência do verso anterior ou do seguinte". Vale a leitura de todo o trecho, que mostra uma consciência grande, por parte de Bandeira, da presença do verso metrificado em sua obra, muitas vezes "disfarçando" essa presença pela variação rítmica. Essa leitura, aliás, de que os versos bandeirianos e seus poemas escondem um esforço construtivo é quase um clichê crítico desde o livro *Humildade, paixão e morte*. Neste, Davi Arrigucci trabalha com esta ideia durante toda a segunda parte, que trata da paixão e da poética de Bandeira.

> Em síntese, a imagem constitui de fato uma unidade complexa, porque integra múltiplos componentes contraditórios e heterogêneos – do mundo interior do Eu, do contexto cultural brasileiro, do tempo, do espaço, da linguagem e da própria natureza que lhe serve de modelo -, articulados coerentemente como um todo. É esse todo, cujo processo de estruturação se vem tentando revelar, que se apresenta como um recorte do fluxo do tempo e do movimento da consciência, dando-se a ver como um retrato imóvel da intimidade. Nele se coadunam ser e conhecer, existência e consciência, assim como se comunicam, em estreita liga, os espaço da cultura, do sujeito e da natureza.

Durante parte considerável do livro, Arrigucci defende a ideia, hoje linha de força da fortuna crítica de Bandeira, de que cada poética do poeta pernambucano reside na construção de instantes, recortes que fazem coincidir o indivíduo e coletivo, que casam, em harmonia e coerência, o mundo exterior e o mundo interior. Via de regra, e como toda generalização sujeita a exceções, esse tipo de síntese dialética se dá no próprio sujeito da enunciação. No poema em questão, por exemplo, o último verso é o seguinte: "— Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei". É no próprio sujeito que se encerra toda a potencial pluralidade da qual trata o poema. A ausência/ presença de Ovalle não chega a configurar uma alteridade, muito mais um mito. Arrigucci fala em "presente intemporal", como consequência da experiência vivida e relatada. Um efeito, me parece, do recorte, do enquadramento, mais do que uma apropriação temporal propriamente dita. O equilíbrio entre interno e externo, passado e presente, não permite que a cena de enunciação, ao contrário de Francisco Alvim, como veremos, se instabilize, perca sua constituição. O fechamento do texto é importante para isso.

Também no fechamento configura-se o caráter autoral, que no caso de Bandeira assume uma coincidência biográfica, de seus textos, fruto dessa síntese que se dá no sujeito da enunciação. Esse fechamento, inclusive, guia a leitura do poema, fazendo com que a crítica se volte à vida de Jaime Ovalle, à relação que ele mantinha com Bandeira, à presença da morte. O autor é configurado na cena de enunciação no enlace entre sujeito da enunciação e autobiografia, enlace muito bem trabalhado por Bandeira como lastro necessário para que o poema continue sendo visto e percebido como tal[175].

[175] Ao lastro discursivo se somam outros lastros, que nos permitem reconhecer um gênero e nos permitem partilhar um mínimo múltiplo comum em relação à linguagem. O verso metrificado, durante muito tempo, foi o MMC da poesia. Com a proliferação do verso livre, novos lastros precisaram ser criados para que esse espaço mínimo continue a funcionar; até o momento em que não há mais a possibilidade de novos lastros, pois o lastro discursivo em si, que é temporal, já não pode mais ser recuperado.

A poesia de Francisco Alvim funciona em chave bastante distinta. Tido como um dos grandes poetas da chamada poesia marginal, escrevendo até os dias de hoje[176], sua poesia apresenta característica que encantaram o maior teórico daquela geração, Cacaso. Vejamos o seguinte poema:

ALMOÇO
Sim senhor doutor, o que vai ser?
Um filé-mignon, um filezinho, com salada de batatas
Não: salada de tomates
E o que vai beber o meu patrão?
Uma Caxambu

O recorte em muito se assemelha ao que vemos no diálogo entre médico e paciente no poema de Bandeira. A primeira diferença, no entanto, é que os sujeitos da enunciação estão participando de um cenário que implica um terceiro. Um sujeito sem voz, que se configura na apropriação e recorte do cenário. Essa curiosa configuração enunciativa exclui a mediação que existe na maioria dos poemas modernistas e insere a alteridade no próprio funcionamento do texto. O que se evidencia no poema é a experiência do outro a que não precisa se reafirmar na identidade. Cacaso (1997, p. 310-311), ao analisar este poema, vai em linha semelhante:

> O segredo de um poema como este parece estar na quantidade de experiência que acumula, algo que surge na forma de hábito formado, de costume. Como no gesto social do garçom, simpático, mas também submisso e instrumentalizado. O estereótipo colhido ao vivo, no seu nascedouro. A cena é muito íntima, passa-se entre duas pessoas. Mas a mediação social, com os seus lugares-comuns, seus gestos cristalizados, sua face reconhecível, dão generalidade e impessoalidade ao poema. Existe toda uma história contida neste 'sim senhor doutor' e neste 'meu patrão'. Algo como a confirmação de um hábito, sua sedimentação, numa síntese de relacionamento onde tudo é transparente: o garçom é o garçom, o freguês é o freguês. Ambos têm os seus comportamentos e as suas falas respectivamente adequados à posição social de cada um. É de se notar o aspecto de transparência do poema: não há qualquer mediação retórica, o apego a qualquer automatismo estilístico, nada: a cena é mostrada ao vivo, diretamente, com economia de meios, apenas o suficiente que dê para o reconhecimento cordial da situação.

[176] Seu livro mais recente, *Metro nenhum*, é de 2011.

O enunciado é exposto de maneira crua. De acordo com Cacaso, essa exposição sem mediação geraria inclusive um questionamento sobre a ideia de autoria. Explicando melhor: a começar do título, o poema funciona como um retrato; há um recorte de determinado diálogo que em sua situação enunciativa original nada teria de importante. No entanto, à diferença de Bandeira, não há nenhum discurso poetizado. Isso porque o poema não é mais um dado, um ponto de partida. Ou seja, é como se o diálogo fosse "recortado e colado" de uma situação que poderia ocorrer em qualquer restaurante, sem que, necessariamente, esse enunciado seja transformado, repaginado, para que funcione na forma de poesia[177]. Nesse recorte ficam mais claras as relações, o jogo que se estabelece entre garçom e o cliente no uso das expressões o "senhor doutor", o "meu patrão", para o garçom, e o "filezinho", ou mesmo correção para salada de tomates que faz o cliente ao garçom, ficam claras, também, as estratégias do garçom que, como bem aponta Cacaso, "não se limita a ser correto: é solícito, além de velhaco.". Tudo em um equilíbrio instável entre o poder e a gentileza, como se ambos estivessem conectados.

Diferentemente do poema de Bandeira, constituído como poema, o texto de Francisco Alvim[178] vai no limite entre um recorte[179] e uma construção intelectual, colocando o poema em uma instabilidade[180] enunciativa, a começar pela ausência/presença de uma posição enunciativa sem a qual o poema não funciona: o observador. Sem se pretender uma narrativa e sem ser foto, pois é dinâmico em suas nuances linguísticas, o texto necessita de um fora que não está fora, a fita de Moebius. Essa é uma das marcas de parte da poesia produzida nesse período. É, também, uma maneira de lidar com a crescente perda de lastro discursivo. Como bem lembra Cacaso (1997, p. 311):

> A maioria dos poemas do Chico poderiam ser dramatizados, levados ao palco. Porque são vozes. É sempre um diálogo, um monólogo, uma cena perfeitamente representável. A identidade dos personagens em si

---

[177] Vale lembrar o esforço de Bandeira para traduzir esses diálogos e como, ao final, havia sempre a presença do sujeito a garantir o bom funcionamento do poema.

[178] Cacaso falava que Francisco Alvim era o "poeta dos outros". Alguém que cedia a vez e, por consequência, cedia a voz. Uma noção de alteridade muito distinta do que vemos na poesia modernista da primeira hora.

[179] O conceito de *ready made* vem rapidamente à cabeça. Parece-me, no entanto, que no caso da poesia há algumas diferenças importantes.

[180] Quando falo em instabilidade enunciativa não quer dizer a negação do poema. Ele está lá. Existe. O que quero dizer é que é um funcionamento que coloca posições enunciativas mais complexas do que a autor/leitor problematiza a questão da voz (quem fala? Como fala? Com que voz fala?), também coloca em xeque a maneira como estamos acostumados a ver funcionar um texto. Por isso ele é instável. Ao final, se constitui como tal, mas no limite. É um problema de texto, de gênero e tipo textual, sem dúvida. Mas é um problema histórico, pois as temporalidades em jogo, o contexto que define um gênero, é impossível de se determinar. É daí que vem a força da instabilidade.

> mesmos não interessa: o que conta é o gesto social, a quantidade de regularidade e constância contidas na singularidade de uma cena cotidiana, anônima e próxima.

O que importa aqui são três elementos presentes na observação de Cacaso: o trabalho com a voz; a construção de uma cena; a ausência de uma marcação identitária. Esses elementos aparecem, por vezes, com roupagem um pouco distinta, como chaves na fortuna crítica de Francisco Alvim, mesmo nas análises de livros posteriores[181]. A multiplicidade de vozes, a autoria colocada em xeque e o sujeito da enunciação sempre distanciado da função-autor são características que aparecem em outros textos de Alvim:

Nosso trabalho
Você tem ideia por que foi chamado?
Não, meu caro, não é nada disso
se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência
O que a gente pode visitar por perto?
Não sei, não saio nunca daqui
Ouvi dizer que Pirenópolis
É preciso que ela venha
circulamos em meios mais ou menos paralelos
o seu jeito de falar
Passemos agora às torturas
Você acha que o Ministro é capaz de deixar desprotegido um seu funcionário?
Você vê, esta cidade é um labirinto
Um corredor comprido e estreito
(um gato atrás de um rato
um prato de jiló sem molho)
É preciso encontrar uma explicação
In dubio contra reo
Microfones

A situação é menos explícita do que no poema anterior. Ainda assim, é possível construir uma cena narrativa: duas pessoas conversando, talvez ambos engajados na luta armada (as referências a nunca sair do lugar reforçam essa leitura), sobre a situação em

[181] No ensaio "Um minimalismo enorme", Roberto Schwarz (2012, p.111) afirma: "Como o próprio Cacaso sublinha, além de abertura, a consideração ao próximo não deixa de ser um meio artístico para melhor apropriar-se dele em flagrante. Acresce que 'aqueles' outros não coincidem com o 'outro' de que fala a filosofia, ligado a uma condição humana geral. Pertencem a uma esfera menos abstrata, que não inclui propriamente estranhos. A expressão faz pensar nos brasileiros 'que nem eu', de Mário de Andrade, ou em 'todos esses macumbeiros', de que Macunaíma – também um 'coraçãozinho dos outros' – é 'o herói sem nenhum caráter'. " Mais à frente mostro, utilizando o mesmo poema que Schwarz menciona, que há uma diferença enorme nesse "outro" marioandradino e o "outro" de Alvim. A começar pelo trabalho com as vozes. Em segundo lugar, há sim, diferentemente do que afirma Schwarz, uma alteridade que não é, necessariamente, familiar, ou seja, há um "outro" da filosofia, como busco mostrar nas análises dos poemas.

que se encontram. No entanto, algo se quebra. Há comentários que não se encaixam no diálogo, construindo uma cena não linear. Frases ou palavras soltas que podem ter sido ditas por um dos personagens anônimos, mas não seguem a troca de turnos esperado por um diálogo. Esse jogo temporal também aparece com alguma frequência em Francisco Alvim, ao menos nos livros dos anos 70. É justamente esse jogo que diferencia o trabalho com o tempo em Bandeira e em Alvim; assim como é o anonimato da situação descrita que tensiona a função-autor, algo inexistente na produção poética de Bandeira.

O recorte temporal de Alvim, em vez de presentificar, congelar o instante, coloca, neste caso, a temporalidade do poema em movimento, justamente por recusar a linearidade. O verso final, por exemplo, concluindo a narrativa, não é, necessariamente, o último evento da narrativa. Há poucas marcas temporais ao longo do poema, por isso cada pequena cena, a que fala do local, que fala da tortura, o comentário sobre a cidade, cada uma dessas partes pode ser realocada, ao menos em seu aspecto temporal: colocada no início ou ao final. Não há nenhuma marca que coloque essas cenas enunciativas em uma ordenação que seja linear e temporal. Essa quebra coloca em um ambiente mais flexível a experiência e a expectativa, já apontando para um recurso que foi retomado por alguns poetas contemporâneos[182].

O tempo não-linear do poema, somado a uma função-autor esvaziada, levam Cacaso a pensar no conceito de poemão. Heloísa Buarque de Hollanda (2000, p.186) é quem relata essa fala de Cacaso:

> Em meados dos anos 70, como sempre com a maior propriedade, Cacaso declarava: 'Estamos todos escrevendo o mesmo poema, um poema único, um poemão. Havia, claramente, certos sinais no ar que a literatura captava e poetava, ainda que se evidenciassem variações no alcance crítico e lírico desse poemão. Um sufoco, um mal-estar — substancialmente diversos do voluntarismo e da euforia da década anterior — abria, a berro e a soco, o lugar para a fala e para a urgência de se experimentar a poesia no dia-a-dia. Aqui, não se tratava apenas da poesia com a marca suja da vida. Percebia-se um esforço para agir e viver a definição de um cotidiano especial, descompromissado, desburocratizado e bem-humorado. Era o que principalmente se

[182] Não abordarei com profundidade essas semelhanças, mas a instabilidade enunciativa é uma das maneiras encontradas pela poesia contemporânea para trabalhar com a ausência de lastro. Um exemplo mais evidente é Angélica Freitas em seu *Rilke Shake*, aprofundando as referências pop, o "eu" desindividualizado da poesia marginal. Entre os poemas que trazem estas marcas há "sereia a sério", "família vende tudo", "ringues polifônicos" e "estatuto da desmallarmento", entre outros. Angélica também dialoga com Ana Cristina César e sua forma de ficcionalizar cenas de enunciação, jogando com dobras para construir as multiplicidades do poema. Outra escritora que também joga com elementos semelhantes ao que vemos em Francisco Alvim é Laura Erber. No caso mais específico de Laura, a quebra de fronteiras artísticas, dificultando, até mesmo impossibilitando, classificar seu trabalho, somada a um trabalho com recortes e uma linguagem que tenta lidar com as insuficiências trazidas pela ausência de um lastro discursivo, sem buscar reconstruir esse lastro, mas aceitando-o e construindo a partir dele.

> registrava no poema síntese, instantâneo, no poema muito e qualquer coisa. Na poesia que se experimentava a toda hora e em todo lugar.

Podemos pensar, no entanto, em uma outra leitura para o poemão[183], mais próxima a uma desindividualização do poema, sem perder a subjetividade. Essa subjetividade sem individualidade só é possível pelo jogo enunciativo que existe, e persiste, na escrita dessa geração de poetas[184], criando, como vimos, uma função-autor um tanto esvaziada. Desse mesmo lugar é que surge o "outro" de Alvim. Na subjetividade sem individualidade é que aparece a maneira peculiar com que a alteridade se constrói em parte considerável da poesia dos anos 70[185]. É a despreocupação com a autoria que preenche e contamina a forma de organizar e articular os poemas de Francisco Alvim, mas também de Cacaso e outros autores do período.

No caso de Alvim, a situação é reforçada por uma escolha em colocar o próprio sujeito da enunciação em um limbo, deixando, muitas vezes, dúvidas sobre se ele participa ou não do poema; uma espécie de poesia em 3ª pessoa, escrita em 1ª pessoa.

Entrevista

Mandei a carta
sem muita esperança
Não sei direito o que pedir
Ela me disse que deixasse filosofia
(minha vida estava toda errada)

---

[183] Para Soares (2011, p.16), "há vários sentidos intrínsecos à idéia do 'poemão' que perpassam desde a produção conjunta dos livros, através das coleções de poesia, até a escrita a quatro mãos. No entanto, é preciso entender que o "poemão" de Cacaso pretende ser uma fala que pertence a todos e que, portanto, não é de ninguém em particular. Nesse sentido, o "poemão", escrito pela chamada geração "marginal" de setenta, é uma resposta muito específica a um quadro de época e sinaliza a urgência do que chamamos de "embaçamento da autoria poética", em nossa dissertação.". A autora entende o poemão como uma "espécie de escrita coletiva, embalada por um mesmo *éthos*, geracional (...)". Não é a mesma leitura que eu faço do fenômeno.

[184] Não seria viável retomar aqui a discussão sobre a chamada "poesia marginal" e quem eram ou não os membros dessa geração. A coletânea *26 poetas hoje* é uma referência para delimitar, mas há sempre quem fique de fora. De qualquer maneira, é um grupo que começa a publicar entre fins da década de 60 e início da década de 70, partilhando algumas características de linguagem ou apenas quanto ao processo de circulação. É dessa geração que estou falando quando menciono, de forma generalizada, esses escritores.

[185] Veremos isso mais a frente, ao comentar a poesia de Mário de Andrade. Pelo momento, basta atentar para a construção do sujeito e como ele não leva a uma posição identitária. O processo de referenciação se dá pela via da alteridade.

Me ofereci para fazer a limpeza do foyer
e me pegaram para organizar uma biblioteca
É disso que venho falar
Não da carta
que muito me surpreende que tenham lido
O que eu queria é mais um conselho
Alguém que me ajude a sair de onde estou
A viagem foi uma boa coisa
me fez crescer tornou-me menos indeciso
Se não for possível uma bolsa em filosofia
em história serve
Se não for possível bolsa
talvez uma outra ajuda
Preciso voltar
meus pais já estão bastante velhos

À diferença de Bandeira, o "eu" que se escreve como sujeito da enunciação é subjetivado sem ser individualizado[186]. E um poema como "Entrevista" percebe-se que a relação entre subjetividade/individualidade e atemporalidade/instantaneidade se constrói em pontos de tensão, trabalhando com uma maneira de referenciar que não remete a algo imediatamente concreto, como a biografia no caso de Bandeira, tampouco é pura criação ou reflexão sobre o fazer. Essa é a potência dessa poesia, da produção de Alvim. Ao tensionar os elementos que, na poesia modernista, eram tidos como lastros, ele recria as relações entre experiência e expectativa.

Isso ocorre, neste poema, por meio de referências a situações, construindo um espaço de experiência próprio, mas que pode ser compartilhado pelo leitor. Isso ocorre pela insuficiência própria ao texto de Alvim, que oferece elementos para uma

[186] Flora Sussekind fala, em seu *Literatura e vida literária*, em um "eu" distinto e peculiar dessa produção poética: "Este *eu*, no entanto, em que parece se centrar a produção poética dos anos 70, não é idêntica àquele dos depoimentos, biografias e memórias. Aliás, sequer presta referência à memória (...) parece enfatizar que a dimensão temporal da poesia do período passa bem longe da memória e seus ciclos. E muito mais próxima do instante, do minuto, do registro do que está 'no ar'." Como já disse, e mostrei, a interpretação corrente de que essa é uma escrita do presente não encontra respaldo na materialidade dos textos. O fato de não haver um sistema de referenciação e de temporalidade que situe o texto no tempo, como há na poesia modernista de Bandeira, por exemplo, não significa que é um poema do instante. A temporalidade é de outra ordem, justamente por lidar com essa quebra de lastro que vai se consolidando.

referenciação sem, contudo, determiná-los completamente. Aqui fica mais fácil perceber como o regime de historicidade não é um *a priori*, mas é o intervalo flexível entre experiência e expectativa.

Fica mais fácil perceber as diferenças entre Alvim e Bandeira e perceber, por meio das diferenças, de que forma a poesia como um todo foi se adaptando à ausência de lastro, como a organização por meio dos versos deu lugar à organização por meio da enunciação, das cenas de enunciação para ser mais preciso, por exemplo. Ou como a organização temporal foi ficando mais flexível.

Veremos outras possibilidades de trabalhar com um discurso sem lastro, cada uma delas com reflexo, maior ou menor, na produção contemporânea. É o que ocorre com Cacaso, teórico de uma geração, que segue um caminho um pouco distinto de Alvim, sem deixar de trabalhar com a enunciação como elemento organizador. Em uma comparação com Mário, teórico dos modernistas da primeira hora, também podemos perceber algumas diferenças de abordagem, ainda que Cacaso inspire-se bastante em Mário para suas reflexões.

3.2. Quem precisa de teoria? Mário e Cacaso, produção e reflexão

A teorização é parte importante e, muitas vezes, ajuda a entender, como vimos no caso de Haroldo, a produção literária, mesmo que seja pela via da diferença, da distância. No caso de Cacaso, assonância irresistível, não é acaso que seja assim. Seu trabalho em tentar compreender a poesia de sua geração, ou daquilo que ele enxergava como sendo sua geração, ajuda a entender as escolhas, pela poesia modernista sobretudo, as recusas, a poesia concreta principalmente, e os caminhos de sua produção poética. O mesmo se dá com Mário. Na comparação entre eles, pretendo mostrar os processos e percursos da perda do lastro discursivo na poesia que praticavam.

As semelhanças entre Mário e Cacaso, no entanto, param no papel que exerciam em seus respectivos grupos. Ambos eram líderes, ou aspiravam a esse papel, e teorizavam sobre a prática literária que se dava no mesmo momento em que ela acontecia. Pensavam na variedade de escrituras, na variedade de procedimentos e pensavam como dar unidade a essa diversidade. Porém, seus fazeres seguiram caminhos bastante distintos.

Mário de Andrade assumia, em sua prática poética e em sua prática teórica, a experimentação como mote[187]. Assim como Bandeira, Mário se apropria de falares, de lugares e de descrições para sua poesia. Na poesia de Mário de Andrade, apesar de um caráter mais urbano, ainda persiste, assim como em Bandeira, a crença no discurso como um *a priori*, e não como construção, e uma organização textual que depende da existência do poema para que possa existir e não uma que se constrói no processo. Um exemplo é o poema "Descobrimento":

Descobrimento

Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De supetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!
muito longe de mim
Na escuridão ativa da noite que caiu
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu

Aqui há uma variação menos evidente do que ocorre no poema de Bandeira, mas, como em Bandeira, o poema é um dado. Um lastro discursivo ainda forte, calcado em um regime de historicidade que ainda mantém uma distância clara entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa, garante que o poema seja reconhecido como tal; esse reconhecimento, por sua vez, só pode existir porque há um lastro discursivo. Há sempre um dentro e um fora, um contexto, formas de dizibilidade e formas de visibilidade compartilhadas, que garantem o sucesso da empreitada discursiva. Nesse caso, a relação

[187] Uma das grandes dificuldades em ler e analisar a produção poética do primeiro modernismo, além da grande fortuna crítica que não apenas apresenta uma variedade de perspectivas, mas apresenta certa cristalização de algumas dentre estas, é o fato de parte considerável da interpretação sobre a produção poética desses autores vem das cartas que trocavam entre si. Apenas uma consequência desta escolha é o fato de que eles estavam bastante cientes da imagem que gostariam de construir (vide a nota n.7). Assim, ler essas cartas como afirmações inocentes, neutras e não filtradas leva a uma construção idealizada do papel social desses escritores e de sua produção literária.

com a alteridade, sustentada por mudanças na cena de enunciação, é que parece ser o destaque, aí a diferença para Bandeira, que escreve sempre relacionando o sujeito à identidade. A alteridade, ou a própria constituição do indivíduo, também ocorre em uma relação temporal. A instabilidade nessas relações também gera, ou pode ser provocada por, uma instabilidade no próprio regime de historicidade.

Não é o caso do poema acima. Nele temos três estrofes, cada uma constituindo uma cena enunciativa distinta. Na primeira, o sujeito da enunciação se configura em um escritório, um ambiente pessoal. Um livro inerte, que o leva para longe do escritório; para o Norte, configurando outra cena de enunciação. A mudança na cena de enunciação, no entanto, não configura uma mudança no sujeito da enunciação. Já aí temos o primeiro problema para a configuração de uma alteridade. Apesar dessa ausência de modulação, a narrativa mostrada nessa estrofe aponta para um seringueiro, possivelmente. O verso final, e última estrofe, no entanto, é que se mostra como um tiro derradeiro em qualquer possibilidade de alteridade. Ao colocar que o seringueiro que aparece nesta estrofe é "um homem que nem eu", há uma recusa a esse lugar do outro. Não há alteridade quando o que se consegue é apenas o reflexo de si no outro. No poema, a individualidade do sujeito da enunciação se constrói sobre qualquer tipo de alteridade[188].

Mário, de acordo com sua fortuna crítica, em sua poesia se preocupava tanto com o lirismo, mas um lirismo já bem afeito às vanguardas, quanto com as particularidades do panorama cultural de nosso país[189]. Nas palavras de João Luiz Lafetá (1986, p. 8):

> O fato é que, se a poesia de Mário de Andrade constitui uma exploração do seu 'eu' e conta, como afirma Álvaro Lins, a história 'de um homem multiplicado que procura encontrar-se a si mesmo' (e isso explicaria a sua pluralidade de temas e técnicas), ela constitui também uma tentativa de explorar a multiplicidade da cultura brasileira e de contar a história de um intelectual que procura encontrar a identidade de seu país (e isso explicaria melhor as determinações sociais da pluralidade).

[188] Isso ocorre em diversos poemas. Os exemplos de alguns versos: "Sou tupi tangendo um alaúde", "E me sinto maior, igualando-me aos homens iguais!..." e "Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta". Nesses versos, nesses poemas de uma maneira mais ampla, a alteridade nunca se constitui fora da identidade do sujeito da enunciação.

[189] Entre esses críticos estão Antonio Candido, João Luiz Lafetá, Tele Ancona Lopes, Maria Augusta Fonseca. Cada um com sua particularidade, evidentemente, trabalha com essa perspectiva de um poeta preso entre o universal e o particular, retratando, em sua poesia, as contradições dessa posição. Há uma outra linha, no entanto, cujos representantes mais significativos são Luiz Costa Lima e Roberto Schwarz, que enxergam na poesia de Mário de Andrade, sobretudo na poesia lírica, um resquício de romantismo, um psicologismo vazio.

A busca pela identidade seria um espaço de pluralidade devido ao fato de, junto a essa busca, haver uma preocupação em explorar e trabalhar a, também plural, cultura brasileira. No entanto, como vemos, a pluralidade, que se mostraria por meio de várias faces, na verdade é uma falsa alteridade; falsa multiplicidade, portanto. Esse argumento do poeta múltiplo, que constrói sua identidade por meio de máscaras, como defende Lafetá (2008), é utilizada para explicar a fragmentação da poesia de Mário e, por consequência, o alto grau de variação na qualidade na produção poética dele.

Essa suposta multiplicidade, que aparece de forma clara no belíssimo poema "Noturno de Belo Horizonte", mostra que essa identidade não é necessariamente individual, como vimos no primeiro poema. Em "Noturno", o conjunto de características díspares de um povo se resume ao ser brasileiro; novamente o sujeito da enunciação, dessa vez coletivo. Mário é, antes de tudo, um brasileiro, o que ele pensa ser um brasileiro, o que ele pensa ser brasileiro. E toda sua multiplicidade se resume a isso[190]. O primeiro lastro em que Mário se apoia é a ideia de nação, de um país múltiplo, mas que apresenta uma característica, nunca definida, que se pode encontrar em toda essa multiplicidade.

No poema citado, "Noturno", temos o seguinte trecho:

"(….)
Que importa que uns falem mole descansado
Que os cariocas arranhem os erres na garganta
Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?
Que tem se os quinhentos réis meridional
Vira cinco tostões do Rio pro Norte?
Junto formamos este assombro de misérias e grandezas,
Brasil, nome de vegetal! (….)"

Variedades linguísticas se apequenam diante de uma unidade[191] que não se explica. O sujeito da enunciação, que organiza todo o poema, e que, curiosamente, parece falar de fora, já que consegue perceber todas as variações e diferenças do território nacional, é sempre um brasileiro. E é a partir desse sujeito-observador que se estruturam e se categorizam os elementos que seriam múltiplos.

[190] É possível dizer que talvez fosse justamente esse o objetivo dele: resumir toda a variedade a uma unidade, a um adjetivo. Nas cartas, principalmente nas trocas com Manuel Bandeira, ele buscava criar essa imagem, que a crítica reafirma constantemente, de alguém múltiplo, porém coerente. De alguém que tinha interesses variados, mas que sempre procurava um mesmo ponto em comum: a brasilidade.

[191] O fato das variedades sempre levarem a uma unidade não significa que não haja tensão alguma nessa construção. O sujeito-observador, o sujeito da enunciação, participa dessa construção e sempre de uma perspectiva distinta a cada poema.

A partir desse lastro, Mário pode construir toda a teoria e projeto de pesquisa que ele desenvolve. Essa é uma diferença importante em relação a Cacaso e à poesia contemporânea: a existência de um discurso que carrega o lastro permite a construção de um projeto de país[192]; em Cacaso, esse lastro já não mais existe e a teorização não cumpre o mesmo objetivo[193].

É curioso notar, no entanto, como essa busca por um lastro, a nação, se confronta com a busca por liberdade estética. Essa busca por liberdade, a meu ver, explica melhor a variação técnica, variação de gêneros e de linguagem em Mário do que as máscaras ou a tensão entre o local e o universal. Nas reflexões teóricas de Mário, com frequência, vemos essa intenção de liberdade, mostrada no embate entre construção e inspiração. É notório o interesse do poeta paulistano pelas relações entre lírica e técnica; são muitos os textos nos quais ele se debruça sobre o que chama de psicologia do escritor. Dito de outro modo, não é preciso buscar com lupas para encontrar diversas referências sobre a relação entre arte e vida, entre o que Mário chama de expressividade, lírica, psicologia e entre o que chamava de construção, técnica. Se tomarmos o famoso "Prefácio Interessantíssimo" e seu correlato "A escrava que não é Isaura", encontraremos a fórmula: Lirismo + Arte = Poesia, sendo que arte é entendida como trabalho, o esteticismo e lirismo, por outro lado, vêm da necessidade de expressão. A fórmula aparece em ambos textos e parece refletir a preocupação de Mário em dar credibilidade ao então incipiente modernismo. A preocupação, contudo, da relação entre a expressão e construção, uma das muitas faces da relação arte e vida, é constante.

Em ensaios posteriores Mário (1974, p. 186) mostra reflexões com o mesmo teor, mas mais atentas aos exageros e a possíveis falhas. Um exemplo, retirado do "Elegia de Abril":

---

[192] Mesmo na poesia concreta, que ainda apresenta um projeto de nação, já há uma diferença fundamental em relação aos modernistas que é o fato desse projeto focar mais no universal do que no local, sem se preocupar tanto com uma suposta identidade da poesia brasileira. No cenário contemporâneo, com a consolidação, no campo simbólico dos estudos literários, da figura do crítico e teórico universitário, houve a institucionalização dessa posição poeta-teórico (e muitas vezes tradutor). O que era uma demanda interna, por assim dizer, passa a ser uma demanda do campo. Os poetas teorizam não porque não haja quem o faça, mas para disputar posições no campo, disputar a hegemonia da interpretação. Além disso, há muitos poetas que ocupam funções acadêmicas, seja como professor universitário, seja como estudante de pós-graduação. Dessa maneira, apesar de não haver um projeto de país atrelado a um projeto estético, temos projetos pessoais. A ausência de lastro ajuda a explicar isso: não há mais um ponto comum de partilha que não seja o próprio campo (poetas que se leem, críticos que circulam entre poetas); essa auto-referenciação reforça a posição de fala, que passa a ser utilizada, ainda que não cumpra essa função, como um lastro discursivo.

[193] Há um ponto em comum, que passa despercebido, sobretudo no caso da poesia modernista: ambos teorizam, também, para legitimar a produção contemporânea. Facilmente se esquece que a poesia de 22 não tinha garantido o espaço que hoje damos a ela.

> Nós éramos abstecionistas, na infinita maioria. Nem poderei dizer 'abstencionistas', o que implica uma atitude consciente do espírito: nós éramos uns inconscientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o estado.

Outro livro de Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*, analisa muito bem essa postura de Mário, ao discordar de algumas leituras que Roberto Schwarz realiza no ensaio "O psicologismo de Mário de Andrade". Retomaremos a citação do texto de Schwarz (1968, p. 4), na qual ele comenta alguns pontos básicos de *A escrava que não é Isaura*, para a seguir incluir a "resposta" de Lafetá.

> Voltando: a descoberta do menino Rimbaud tem consequências imediatas: a poesia deve ser a pura grafia do lirismo, despido de qualquer impedimento de ordem material ou intelectual; versos e rimas devem ser livres, a lógica não tem que ditar normas. O tema, que é uma delimitação lógica dentro do campo mais vasto do assunto, deve desaparecer. Os movimentos da subconsciência devem ser inteiramente respeitados. Mesmo as resistências do medium expressivo, a linguagem estruturada, devem ser rompidas – inventem-se neologismos e sintaxes. A linguagem é pura serviçal do subconsciente e deveria, para coerência absoluta, anular-se de uma vez.

No limite, essa prevalência da lírica sobre a técnica, da experiência sobre a construção, só pode levar a uma linguagem nula, posto que subserviente ao subconsciente, ao imediatismo: "Essas seriam sem dúvida as consequências da predominância do lirismo, caso fosse levada até os seus limites finais. Mas tal não se dá: o 'lirismo' está relacionado *em tensão* com a 'arte', não se encontra em *oposição irredutível*" (Lafetá, 2000 p. 173).

O crítico ainda ressalva que essa afirmação pode ser facilmente encontrada na própria *Escrava*, ensaio no qual Mário afirma que "lirismo não é poesia" e Lafetá (2000, p. 174) complementa:

> E não o é por faltar a arte, por faltar o procedimento especificamente estético, a organização do moto lírico. A técnica é uma complementação necessária do lirismo, Mário de Andrade o sabe perfeitamente; por isso, também jamais afirmaria que os 'movimentos da subconsciência devem ser inteiramente respeitados', nem que 'versos e rimas devem ser livres', se tomarmos aí a palavra 'livres' no sentido absoluto que Roberto Schwarz parece lhe atribuir: a teoria do 'polifonismo' constitui uma sistematização que, embora justificada

> psicologicamente, possui um estatuto estético indiscutível, na medida em que é vista como uma processo de organização estrutural do poema.

Lafetá ressalta ainda a passagem de um binômio lirismo/arte para um trinômio lirismo/arte/sociedade, citando ensaios como "Elegia de Abril", "A poesia em 1930" e outros ensaios do livro *Aspectos da literatura brasileira*. O ponto que ressaltei, no entanto, não aparece neste debate: a busca pela liberdade, pela experimentação.

Há diversos textos, entre cartas, ensaios e poemas, nos quais a preocupação com a liberdade aparece em Mário (2002, p. 22). A palavra é utilizada em diferentes acepções, como no prefácio interessantíssimo:

> Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embrida-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porquê verdades filosóficas, religiosas não são convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso! Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho.

Aqui a liberdade é vista como um direito do indivíduo, é algo que não se impõe e com o que se deve ter cuidado, posto que em excesso pode escapar à própria Arte. Essa mesma leitura é repetida em conselhos como naquele que dá a Henriqueta Lisboa:

> Mas lhe peço por favor quando retirar ou consertar alguma coisa, fazer sempre isso por sua exclusiva vontade e responsabilidade. [...] guarde sua liberdade inteira, por favor! Si concordar, muito que bem: jogue fora, conserte. Mas si não concordar, sustente. Só assim terei facilidade e despreocupação. [...] não se esqueça nunca que os seus versos e livros são exclusivamente de você. Muitas vezes um estado de idéias em que a gente está com paixão, um exemplo mau, um estado de sensibilidade, uma fadiga momentânea, até um calo doendo, pode me levar a um erro, a uma leviandade. Mas aí está você pra controlar tudo isto [...] *(CARVALHO, 1991, p. 101).*

O problema que decorre dessa postura será percebido por Mário anos mais tarde e será visto por muitos modernistas, da primeira e da segunda geração: o excesso de liberdade individual levou ao que ele chama de abstencionismo. Essa postura, como o próprio escritor paulista percebe mais tarde e como salienta Schwarz, pode levar a escrita ao silêncio, à irrelevância.

Tal postura, a busca pela liberdade, poderia explicar uma produção tão variada quanto a de Mário. Também poderia explicar como ele se aproveita do lastro que ainda existe para jogar com a relação entre forma e conteúdo[194], a mediação da forma. Nessa

[194] Um poeta como Haroldo leva, em *galáxias*, essa experimentação ao limite, fazendo da indistinção de gêneros um dos motes da própria reflexão do livro, chamando-o de livro de ensaios, de livro de viagem,

mediação, há uma apropriação bastante particular na relação entre poesia e história na produção poética de Mário.

Diferentemente de Bandeira, o passado não ocupa o presente de forma melancólica. Ele já se aproxima mais do mítico, posto que é utilizado para reconstruir uma certa imagem do Brasil. A presença de um passado mítico, aliás, é algo que irá ganhar força com Drummond. Mesmo com características ainda muito próximas daquele grupo, o tratamento do tempo no poema se distanciava do que era praticado por um poeta como Bandeira[195]. Em Drummond o passado fica entre o alegórico e o mítico; muitas vezes, de maneira negativa, funciona no intervalo entre a recusa do passado, a perda deste como referência construtiva e um passado que ainda se faz presente, mas retorna reconstruído. Um exemplo é "Confidência do Itabirano".

Confidência do Itabirano

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e
comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem
horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil,
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

"proemas", "fragmentos". Na poesia contemporânea, o diálogo com formas de expressão corporal, por meio da performance, assim como vocalizações fazem parte dessa ausência de lastro. No entanto, a presença do autor tem uma função distinta nesses casos. A função-autor serve, na poesia contemporânea, como uma forma de recuperar o lastro, já que a produção de sentido não pode se dissociar do corpo do autor. Na poesia modernista, e mesmo na poesia de Haroldo, a função-autor é um *a priori*¸ mais um, que auxilia na construção do lastro discursivo. Ou seja, no primeiro é uma construção posterior ao texto, no segundo é um dado anterior ao texto.

[195] O que chamo de "passado melancólico" é aquele no qual os eventos são rememorados e descritos em uma estrutura semelhante a um testemunho. Um exemplo prático é o poema "Infância", do próprio Drummond. Ou ainda, exemplo mais evidente, "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira. Nestes, há uma descrição, recheada de saudosismo, do passado, principalmente da infância, que relata momentos importantes e que provocam a melancolia no sujeito da enunciação.

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

Neste poema, a "foto na parede", apesar de ainda doer, é uma espécie de mito fundador. Itabira, sempre retomada, é um espaço que é relembrado sem compromisso com um real, ficando próximo à alegoria; a relação identitária que se estabelece com o espaço reforça o caráter mítico do texto. Algo semelhante se vê no já mencionado "Noturno de Belo Horizonte", no qual o Brasil é visto a partir de uma série de narrativas populares, próximas da mitologia. Assim, o presente recupera o passado mítico e aponta para o futuro. O horizonte de expectativa passa a ser mais interessante do que o espaço de experiência. É como se fosse criar um país do zero. Para isso, no entanto, o passado não é recusado, mas reconstruído. O presente serve de mote para trazer o passado e não o passado que regula o presente, como no caso de Bandeira.

Essa relação mais tensa e menos óbvia entre experiência e expectativa não deixa de servir como um lastro. Assim como em Bandeira, a temporalidade do poema é, ainda, uma partilha com o leitor. O ponto, aqui, é perceber como o regime de historicidade do poema, construído a cada leitura, ainda se apoia no intervalo mais estável entre experiência e expectativa, pouco importando, para isso, se o peso maior é dado à experiência ou à expectativa. Vê-se que a matéria histórica[196] nos poemas de Mário, ao mitificar o passado, organiza-o, juntamente ao presente, voltando-os para o futuro[197].

Em um poema como "Louvação da Tarde" isso fica mais evidente. A tarde começa como um futuro, torna-se presente, mas não se torna passado; o poema termina antes que a tarde vire noite. A historicidade, em parte considerável dos poemas de Mário, se

[196] O que se costuma chamar, comumente, de "modernização conservadora", que discuti no primeiro capítulo e que encontra exemplo nesse truncamento entre o arcaico e o efetivamente moderno, não parece dar conta do problema temporal por trás dessa matéria. Não responde a pergunta que motivou esta tese (como é possível temporalidades tão distintas aparecerem em publicações contemporâneas entre si?), tampouco dá conta da flexibilidade que existe no regime de historicidade construído pelo poema. Explica-se a diferença no tratamento do tempo entre Mário e Bandeira pela subjetividade, confundindo esta com individualidade, sem tratar, de fato, do problema.

[197] Embora não vá desenvolver esta ideia, parece haver uma relação entre a temporalidade do poema e o tamanho deste. Essa busca de Mário por uma construção do presente e do futuro não parece estar desconectada de sua preferência por poemas longos. Não apenas por haver uma relação empírica, poemas longos levam maior tempo para serem lidos, mas por ser possível, em um poema longo, obter variações de tempo mais dinâmicas; o trabalho com o intervalo entre experiência e expectativa parece ser uma premissa do poema longo. Assim, não é acaso que Haroldo tenha escolhido essa forma para um poema que trabalha tão intensamente a temporalidade como produto da escritura, no caso *galáxias*.

configura a partir do presente[198]. Essa diferença importante em relação a Bandeira aproxima Mário de poetas da geração de 45 e ajuda a entender um pouco da admiração que Cacaso tinha por ele.

Cacaso apoia-se bastante em Mário de Andrade para elaborar sua teoria sobre a poesia marginal, que resulta no que ele chama de poemão. Porém, há diferenças fundamentais entre eles. Há um poema de Cacaso que parece ser o estereótipo da leitura crítica corrente sobre a chamada poesia marginal: rápido e rasteiro; apropriação sem crítica da tradição do poema piada modernista; a ideia de um *ready made*, o poema achado; a celebração da vida sobre a poesia. O poema chama-se "Na corda bamba" e está em livro, de 1978, de mesmo nome:

Na Corda Bamba

p/ Chico Alvim

Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo

E viva nós!

Essa leitura estereotipada é bem exemplificada pelo texto "Poesia ruim, sociedade pior", de Iumna Simon e Vinicius Dantas (1985, p. 57):

> Nos poemas dessacralizados compõe-se um painel caótico e banal do cotidiano que é a imagem da dessacralização geral de um mundo igualmente caótico e absurdo. Só que fica difícil discernir no valetudo dessa sensibilidade se os poemas são menos banais que o mundo que os inspirou.

Heloísa Buarque (2003) propõe outra leitura:

> A aparente gratuidade proposta no poema coloca em pauta a contradição que inevitavelmente se esboça quando nos aproximamos de um poema "autenticamente marginal". Ou seja, quando o poeta marginal propõe uma quase coincidência entre poesia e vida, essa

[198] A contextualização necessária para que o poema longo aconteça nessa cena enunciativa do presente permite estabelecer relação com um poeta como Ricardo Domeneck. Para ele, resumindo o que coloca em seus ensaios, poesia é produção de contexto. Isso porque ele escreve a partir de uma perspectiva na qual não apenas o lastro discursivo já não é um dado, como o corpo também não. O contexto, o MMC, o dizível, o visível, vira forma. Os diferentes brasileiros de Mário, ainda que se resumam a uma construção identitária mais rígida, mostram que o poeta modernista já falava de um lugar no qual as premissas partilhadas já estavam se esvaindo. A potencialidade na escrita poética de Mário, que aparece nessa identidade tensionada, na forma do poema longo, são questões que ainda ecoam na poesia contemporânea.

> proposta poderia, no limite, resultar no desaparecimento da própria poesia. É a produção poética literalmente "na corda bamba" (que aliás dá nome não apenas ao poema, mas também ao livro), na qual o poeta marginal consegue equilibrar-se quase sempre com alguma dificuldade. Um caminho difícil e conflitado que pode ser entrevisto na própria trajetória da obra poética de Cacaso.

Segundo essa última leitura estaríamos diante de uma negação da própria poesia, ou, ao menos, de sua impossibilidade frente ao impasse que se coloca entre experiência e construção, entre vida e arte. O clímax da relação tensa entre esses elementos seria o enfraquecimento da palavra escrita. É possível, no entanto, pensar em uma terceira via que, me parece, serve para parte considerável da poesia do período. O poema brinca com as diversas situações enunciativas presentes no texto. Passamos do mundo da experiência para o mundo da construção, atravessamos as relações pessoais do poeta por meio da dedicatória, saímos da escrita para a fala sem nunca repousar em uma dessas diversas instâncias. A poesia, não o poema, é vivida, e não escrita. No entanto, lá está o poema, não a poesia, escrita, contrariando o que se anuncia. Criada a tensão, espera-se uma solução deixada para a última estrofe com apenas um verso. Encontra-se, contudo, uma saída pela tangente: a resolução para essa questão não está no poema, ao menos em nenhuma das situações enunciativas criadas por ele. O último verso joga o poema para uma outra enunciação.

A chave de leitura proposta, que não se encaixa nos esquemas mencionados, ajuda a melhor explicar o funcionamento peculiar da temporalidade, e o regime de historicidade daí decorrente, o funcionamento de parte considerável da poesia dos anos 70[199]. Cacaso vai buscar nos modernistas a validação de sua própria poesia[200], aproximando seu trabalho daquele realizado por Mário a partir do conceito de "liberdade". O sentido que Antônio Carlos de Brito dava à palavra liberdade pode ser inferido a partir de um ensaio, não coincidentemente, sobre Mário de Andrade.

O texto, na verdade, é uma espécie de resenha crítica, de 1978, sobre o livro *O Banquete,* de Mário. Nesse livro, o modernista discute algumas questões estéticas, muitas

---

[199] Waly Salomão vai resolver a questão de uma maneira, Torquato de outra, Cacaso de outra e Haroldo, contemporâneo deles todos, de outra ainda. A questão é que essa semelhança, como mostrei na relação entre Alvim e Bandeira, é apenas superficial. Os problemas, sobretudo na relação entre história e discurso, são de ordem completamente distinta.

[200] Nunca é demais lembrar que, com a ajuda de estudiosos como Antonio Candido, Mário da Silva Brito, entre outros, a poesia modernista de 22 já era canônica na década de 70 do século passado. A semana de 22, na celebração de seus 50 anos, recebeu atenção especial da Ditadura Civil-Militar. Aqueles escritores já eram vistos como referência. Aproximar-se deles era validar o trabalho que estava sendo feito. Essa aproximação, portanto, não tem nada de ingênua.

ligadas à música, mas cujas reflexões servem também à literatura. Uma, em particular, serve de mote para todo o ensaio: a relação entre o modernismo e o que eles, os modernistas, chamavam de academismo. Surge uma interpretação interessante de Cacaso (1997, p. 159) sobre a crítica que Mário faz aos academistas:

> Segue-se, nas palavras do virtuose, que 'a maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil, como princípio mesmo da arte, o direito de errar. Vê-se, por aí, que o problema do academismo não é propriamente acertar, mas acertar sempre, e para tal é levado a abolir não o erro, mas a sua simples possibilidade, e daí só pisar em terreno bem firme e já provado. E daí a rotina inevitável.

O escritor mineiro procura compreender o que seria a situação da literatura contemporânea, partindo da leitura de Mário. Os acadêmicos de Cacaso seriam a geração de 45 e, principalmente, os concretos. Segundo Cacaso (1997, p. 164):

> O concretismo vai abolir o direito de errar, expressão da insuficiência da linguagem, mas que leva à inovação e ao experimento, pela supressão pura e simples do contexto onde tudo isso ocorria: a palavra versificada, mas sobretudo a livre expressão, o verso livre. Surge uma concepção de experimento curiosa, onde o risco da criação dá lugar à fixidez da regra, a insuficiência à plenitude, o questionamento à quase idolatria.

A oposição ferrenha de Cacaso à geração anterior explica-se, pois o poeta mineiro enxergava nesses escritores uma quebra das grandes conquistas do modernismo. Mas o que seria "experimentar" no entendimento do escritor dos anos 70? Segundo sua leitura do romantismo e do modernismo, havia, nesses movimentos, "a dissolução de regras, a quebra de hierarquias, planos embaralhados, valores subvertidos, tudo aquilo que configura a modificação e o questionamento profundo da fisionomia estabelecida do discurso" (Brito, 1997, p.). Mais do que isso: abrir mão do direito de errar é abrir mão da arte. Para Cacaso (1997, p. 159):

> O direito de errar, que tem como consequência direta a pesquisa e a inovação, não é desculpabilidade ou justificativa para o erro, enquanto imperícia contingente deste ou daquele artista, mas é a recuperação da sua possibilidade como parte e condição mesma do fazer artístico.

Aproximar-se do modernismo de 22 mostra dois movimentos: validar a leitura que é feita por Antonio Carlos de Brito do momento histórico no qual ele vive; afastar-se de outros movimentos literários, como o concretismo, invalidando-os. Podemos inferir, embora isso não seja dito de forma explícita em nenhum momento, nem mesmo em outros

textos, que Cacaso roga a si mesmo e, provavelmente, a alguns de seus contemporâneos, o papel de continuadores do modernismo. Há que se entender que continuadores no sentido de fazerem da experimentação o motivo mesmo da construção artística. Dito de outro modo, não existe a intenção de continuar o projeto modernista, muito pelo contrário. Em outros escritos críticos podemos perceber que não há mais espaço para a construção de projetos, o que se faz necessária é a elaboração de um espaço discursivo que questione "a fisionomia estabelecida do discurso".

É evidente, porém, que a distância entre a poesia marginal e a poesia concreta, ou, ao menos, a distância entre Cacaso e *galáxias* é menor do que faz supor as assertivas do primeiro. Não apenas pelo tempo histórico que dividem, mas pela maneira como resolve a fatura da temporalidade. Tome-se outro poema do poeta mineiro:

Lar Doce Lar [para Maurício Maestro]
Minha pátria é minha infância:
Por isso vivo no exílio

Os versos, simples, passam uma mensagem contraditória, que veremos adiante, pelo fato de o lar doce lar ser um lugar que estabelece uma relação bastante peculiar entre espaço e tempo. Uma heterotopia, se formos falar com Foucault. À primeira vista, a relação parece bastante óbvia. Não se recupera a infância, se rememora. Isso nos levaria a uma melancolia, uma vontade de trazer o passado de volta, mas que ainda não apaga o passado. Não é o que ocorre neste poema. Há uma impossibilidade de recuperar esse passado, mesmo pela memória. Ao estabelecer uma relação entre pátria/infância a partir do exílio, tem-se outra heterotopia, pois passa-se a representar um passado que não se faz presente[201]. A regulação sobre as formas de vida, presente na sociedade contemporânea, é agravada pela ditadura. Essa regulação, somada ao modo como nos relacionamos com o espectro composto pelo espaço de experiência e horizonte de expectativa, vai modificando o funcionamento do discurso, não só o poético. Isso ocorre[202], pois o

[201] Uma comparação possível para ilustrar a diferença como a infância e, portanto, o passado, é trabalhado neste poema de Cacaso é com o modo como Bandeira trata do mesmo tema. Há diversos textos e artigos que tratam da infância em Bandeira, mas faço referência direta ao trabalho de Yudith Rosenbaum no livro *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência* (principalmente o capítulo 2, pp.42-67). Neste estudo, ela mostra como a infância em Bandeira é construída junto ao leitor, mostrando algo que é, ao mesmo tempo perdido e recuperado. Ou seja, a melancolia sobre a qual falamos; o passado construído como presente.
[202] A explicação a seguir é mais voltada ao poema que se discute agora. No entanto, parte dessa reflexão vale para o período dos anos 70 como um todo. Por exemplo, a perda do espaço de experiência como ponto de busca para uma relação com o presente.

passado[203] não serve mais como fonte de compreensão do presente. Não serve como refúgio ou como aquilo contra o que se batalha. É outra forma de partilha do sensível; outra forma de subjetivação, que não se constitui mais no eixo temporal/espacial da expectativa e da experiência. Já é um ensaio do presente absoluto. O discurso que perde seu lastro. Cacaso lida com isso a partir do binômio que já vimos: arte e vida.

A relação entre arte e vida é um ponto fundamental na poética de Cacaso. Aparece, de maneira mais ou menos evidente, nos seus textos. No entanto, essa vida é um resgate de algo; algo que não pode ser mais vivido, havendo sempre uma circunstância que impeça o retorno, o encontro. Essa relação, no entanto, foi a maneira encontrada por Cacaso para dar luz a uma necessidade que ele enxergava na escrita poética: a experimentação[204]. Essa busca que Cacaso empreende na sua escrita é, teoricamente, de inspiração marioandradina. No entanto, o resultado se afasta muito da prática que Mário empreende em sua escrita poética. A questão que se coloca aqui, no poema de Cacaso, não é nem mesmo a alteridade, mas a própria possibilidade de identidade. Evidentemente, é fácil associar essa preocupação com o contexto histórico imediato, o contexto de produção do poema; afinal, a ditadura civil-militar brasileira, como qualquer outra ditadura, trabalha contra a possibilidade dessa construção identitária. A regulação do corpo, dos modos e das formas de vida. A poesia de Cacaso inscreve-se nessa tensão. A regulação das formas de vida impede, em graus diversos, a construção de uma identidade. O que o poeta mineiro percebe, sem que seja necessário que isso fique evidente no cotidiano vivido, mas já evidente no discurso enunciado, sobretudo na poesia, é que a retomada do passado, sua inutilidade, é uma das primeiras formas de regular as formas de vida e, como vimos e veremos, é o primeiro passo para a perda do lastro discursivo.

Assim, a poesia de Cacaso se constitui a partir da relação entre arte e vida, na experimentação com a escrita. O caminho trilhado por essa escolha leva apenas a bifurcações. Um não-caminho, por assim dizer. Não é apenas a identidade que é colocada em xeque, mas a própria escrita. É evidente que, ao final, há o poema. Mas a sinuca de

---

[203] É preciso ressaltar que isso não significa o fim do passado ou do diálogo com o passado. O caso é que o passado e a tradição não são mais copiados ou utilizados como referência, como explicação do presente. Tampouco é algo contra o que se luta ou contra o que se constrói o novo. O passado passa a não ser mais uma fonte de diálogo, mas é uma fonte de extração. Ou é simplesmente ignorado.

[204] Em meu mestrado, trabalhei as relações entre Cacaso e os poetas modernistas, inclusive retomando algumas leituras feitas pelo poeta mineiro quanto ao trabalho crítico e poético de Mário de Andrade. O resumo é que Cacaso valorizava a busca pela experimentação; aquilo que ele chama de "direito de errar". O próprio Mário utiliza com frequência a palavra "liberdade" em seus escritos, sejam eles críticos e públicos ou privados (as famosas cartas). E foi Mário, também, que fez um *mea culpa* sobre o modo como essa liberdade foi utilizada.

bico, mais do que a bola na boca da caçapa, é o fechamento de parte considerável dos textos de Cacaso[205].

Essa fatura, de uma questão marioandradina, vale lembrar, é oswaldiana. E isso não é pouco. Oswald é essa figura moderna, ao mesmo tempo em que é o ponto fora de curva. Sua prática poética, sustentada pelas ideias da antropofagia, dialogam muito não apenas com Cacaso, mas com os poetas concretos. Oswald é quem percebe primeiro que a poesia é um problema de temporalidade, ainda que o faça a partir de uma perspectiva ontológica[206]. Oswald é quem começa a trabalhar a temporalidade do poema como forma de estruturá-lo[207].

3.3. Oswald e Haroldo – a radicalidade da prática

Se Mário e Cacaso se esforçaram para dar coerência ao projeto teoria-poesia, que encamparam, ainda que, como era de esperar, sempre tenha havido alguma incongruência, no caso de Oswald e Haroldo, não havia esse intento. Os múltiplos interesses, no caso específico de Haroldo somado a múltiplas habilidades, não eram

---

[205] É comum que os poemas de Cacaso se encerrem com um desencontro. Alguns exemplos: "Happy End", "As aparências revelam", "E com vocês a modernidade", o já mencionado "Na corda bamba", entre outros.

[206] Alexandre Nodari trabalha a relação entre Antropofagia e Ontologia em alguns textos distintos. É uma relação com o outro e com o mundo que se constitui de maneira distinta do que ocorre com outros modernistas: "Daí o sentido profundo de um Trecho do *Manifesto Antropófago*: 'Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia'. Tratava---se de transformar um regime no qual o eu é uma porção delimitada do mundo, uma extensão, em outro no qual o mundo é o *efeito* da composição de sujeitos e suas intensidades, uma circunferência (inexistente) que resulta das (in)tensões combinadas de cada eu. Isso que Oswald chamava de *subsistência antropofágica* era, portanto, um contato com a exterioridade: "O cosmos parte do eu", mas "Só me interessa o que não é meu". Dito de outro modo, o mundo é aquilo que está *entre os seres*, o inter--esse, a resultante de suas transformações recíprocas, o *efeito* de suas devorações." (Nodari, 2014, p.11) Essa relação é, também, uma relação de e com o tempo. Focarei, justamente, nesta última.

[207] Haroldo de Campos remete a essa característica em seu ensaio "Uma poética da radicalidade", retomando a ideia de que radical é aquilo que vai a raiz. O *camera eye* a que Haroldo faz referência no ensaio é, justamente, uma técnica que captura a temporalidade narrativa presente nas cenas retratadas por Oswald. Ainda que, diferente do que defende Haroldo, me pareça que o verso ainda predomine como forma de organização, disfarçado por uma sensibilidade rítmica muito aguçada. A objetivação presente no poema oswaldiano, que segundo Haroldo ocorria via e na linguagem, é esse tempo condensado, uma réplica à industrialização recente, uma maneira de combinar técnicas de cinema, uma forma de lidar com os *ready mades* que surgiam. Não apenas o local e o universal, mas o passado e o futuro, a experiência e a expectativa são questões nos poemas de Oswald a partir de um trabalho específico com as imagens, tal qual um quadro cubista, que coloca num mesmo plano perspectivas distintas por meio do uso de metáforas e metonímias, se que se recaia, ainda nas palavras de Haroldo, numa atitude equacional como o símile. Essa é uma diferença importante com a poesia de Cacaso e outros da poesia marginal: os poetas dos anos 70 utilizam a cena de enunciação como princípio organizador dessas transições temporais; Oswald utiliza a metáfora e a metonímia.

reunidos sob uma mesma ótica. Mesmo o manifesto antropofágico e a poesia antropofágica de Oswald não levavam ao mesmo lugar; a teoria de Haroldo, suas traduções e sua prática poética apenas coincidentemente se cruzavam[208].

Isso não significa que qualquer uma das frentes em que trabalharam seja descartável, mas que elas representam diferentes perspectivas, às vezes sobre um mesmo tema. O que interessa mais no trabalho desses autores é a amplitude do trabalho poético que deixaram. No caso de Haroldo, apesar da pluralidade dos anos 70, seu *galáxias* aparece como uma obra fundamental, não porque resumiria o seu momento histórico, mas pelo alcance das problemáticas ali abordadas e pelo que projeta como possibilidade literária.

Tome-se, para início, um poema como "As meninas da gare", da série de quatro poemas intitulada "Pero Vaz Caminha[209]":

As meninas da gare

Eram três ou quatro moças
bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha

Por meio da metáfora o poeta atualiza e denuncia o que havia de fato na carta de Pero Vaz. As meninas da gare eram as prostitutas que, via de regra, ficavam nas estações de trem, as gares, ou nos prostíbulos que abundavam nos arredores desses mesmos lugares. O poema é uma transcrição quase palavra por palavra de um trecho da carta, no qual Pero Vaz relata o modo como as nativas se apresentavam, nuas e sem vergonha de mostrar sua nudez. A vergonha que inexiste também em Pero Vaz é de ordem bastante distinta da ausência de vergonha das nativas, carregada de algo que poderíamos chamar de inocência. Interessante notar a maneira como Oswald constrói essa situação. Em um exercício de especulação, seria interessante pensar que, com o mesmo tema, a construção

[208] É preciso abrir exceção para a fase concreta, na qual a teoria explicaria a prática que serviria para ampliar a teoria. Quando a poesia concreta é ampliada, já no início dos anos 60 do século passado, não havia mais esse movimento paralelo entre teoria e prática.

[209] O título dessa sequência já indica o teor crítico que virá. "Caminha" tanto pode ser o nome próprio quanto o verbo, devido à supressão da preposição "de". Assim, podemos ver que Pero Vaz caminha, avança, continua entre nós. E Oswald faz isso apenas brincando com as colagens de trechos da carta de Pero Vaz e aplicando títulos a esses trechos.

da perspectiva marginal privilegiaria a dissonância de vozes, o jogo das cenas de enunciação em vez da metáfora que produz todo o sentido nesse texto. Voltemos: o título evidencia a sexualização existente no olhar dos portugueses em relação aos índios; mostra a violência que existia nessa relação de alteridade. Também colagem de temporalidades. O passado é (re)lido à luz do presente, mas mantendo sua significação[210]. Essa inversão era ainda pouco comum para a época. O passado, via de regra, ou era exemplo a ser seguido, ou prática a ser combatida. Evidentemente Oswald não escapou da segunda atitude, comum entre os modernistas. Poemas como esse, no entanto, mostram o porquê deste ser o poeta que continua sendo retomado e discutido ainda hoje.

Essa relação entre experiência e expectativa é o prenúncio do começo de uma mudança na forma como nos relacionamos com o tempo. Haroldo e Décio Pignatari retomaram a poesia de Oswald e viram nela uma experiência rica com a linguagem. Em minha opinião, o que dava esse aspecto de radicalidade é justamente essa percepção da poesia como experiência do e no tempo. Como tal, responde diretamente às exigências do seu próprio tempo, assim como à maneira como esse tempo é vivido e experimentado. Além da série "Pero Vaz Caminha", o trabalho com o tempo aparece em diversos poemas como "O capoeira", "Senhor Feudal", "Pobre Alimária", entre outros. Estes mostram não só o confronto entre um país atrasado e um país progressista, dualidade[211] que serve de chave de leitura para parte considerável da fortuna crítica de Oswald, mas, e eu diria, principalmente, que é um confronto entre experiências de tempo que se sobrepunham naquele momento e que, até meados da década de 60[212], ainda se confrontavam[213].

As temporalidades sobrepostas são uma das questões da antropofagia, de Oswald. Com frequência, isso ocorre por meio da sobreposição de questões sociais, que frequentemente identificamos como atraso ou progresso. No entanto, o embate pode aparecer na forma de culturas distintas entrando em confronto, como no caso de "Meninas da Gare" e os outros poemas da série "Pero Vaz Caminha", ou culturas em contato como

---

[210] Ao criar cenas de enunciação, Oswald mantém o passado como enunciação e não apenas como enunciado. Assim, para criar o novo sentido, a enunciação presente trazida pelo título, deve-se somar a cena do passado como enunciação.

[211] Novamente, a insuficiência da ideia de "modernização conservadora".

[212] João Antônio, para ficarmos com um exemplo dos anos 60, ao retratar o malandro, também falava de uma diferença de temporalidade e, como consequência, de maneiras distintas de se relacionar com a experiência e a expectativa.

[213] O que ocorre com Oswald, no entanto, um anúncio do que tomará corpo nos anos 70, também continua em poetas dos anos 40 e 50. Drummond e Cabral, mas também a poesia concreta da primeira hora. Eles também trabalharam com a temporalidade do poema de forma a lidar com o lastro discursivo que se mostrava cada vez mais frágil.

"Erro de português". Essas dualidades, que podem ser desdobradas em combinações mais complexas[214], são formas de produzir historicidade e mostram como, na poesia e no discurso, o problema do tempo é um problema ético e ontológico. Esse confronto entre atraso e progresso, por exemplo, é o confronto entre um tempo hegemônico e o tempo local[215]. Em Oswald, ainda não há clareza quanto ao problema do tempo em si, ao menos em suas produções poéticas, mas já existe a preocupação com uma ontologia própria à poesia.

Talvez a principal diferença para poetas como Cacaso seja o fato de que, como horizonte, ainda há a crença na possibilidade de um projeto de país, articulado pelo fato de que a fratura social e temporal ainda não havia resultado no distanciamento entre horizonte de expectativa e espaço de experiência. Um Brasil que possa ser constituído na combinação da força discursiva com o empenho político. Para a poesia dos anos 70, aquilo que era chamado de "desbunde" por muitos, um certo desleixo com o trabalho do livro e o estar à margem do mercado editorial, esse conjunto que era visto como alienação por muitos, na verdade era a negação do projeto e uma resposta ao lastro que se perdia, uma resposta às novas formas de lidar com o tempo no poema. Ou seja, além de uma ontologia poética, havia, já, a consciência de que, ao fim e ao cabo, a poesia também era um problema de tempo, com consequências[216] bastante perversas[217].

---

[214] Não é necessário, por exemplo, que seja o embate entre português e índio. Dentro desse embate, muitas vezes, pode-se entrever a presença do negro. Não é necessário que se passe em atraso e progresso apenas. Muitas vezes o que está em jogo é uma possível terceira via. A dualidade que proponho não dá conta da complexidade dos fenômenos de tempo e da temporalidade presentes em um poema. É uma esquematização para facilitar o trabalho da crítica sem que, com isso, as possíveis espiadas pelas frestas das múltiplas dobras se encerrem.

[215] Como mostrei ao discutir, brevemente, o livro de Paulo Arantes, *O novo tempo do mundo*. Essa é a temática do livro: um tempo hegemônico que se sobrepõe aos outros tempos locais.

[216] A primeira consequência, mencionada no primeiro capítulo, é o cinismo como forma de funcionamento da ideologia contemporânea. Outra são os distúrbios psicológicos, cada vez mais frequentes. Maria Rita Kehl, por exemplo, em diálogo com Pierre Fédida, diz que: "(...) é possível compreender que na origem da depressão se encontra uma questão do sujeito com o tempo. Entendo que o depressivo foi arrancado de sua temporalidade singular; daí sua lentidão, tão incompreensível e irritante para os que convivem com ele. Ele não consegue entrar em sintonia com o tempo do Outro." (Kehl, 2009 p.18). Embora a autora não mencione isso explicitamente, fica possível inferir de sua argumentação que a depressão tem sido uma doença mais comum nos dias de hoje pelo simples fato de que nossa forma de lidar com o tempo foi alterada por esse tempo hegemônico, sem que houvesse o intervalo necessário de adaptação. Ainda sobre os distúrbios psíquicos, Jonathan Crary, no livro *24/7: Capitalismo tardio e o fim do sono*, mostra pesquisas desenvolvidas pelo exército americano sobre um pássaro que fica até 7 dias sem dormir, voando, para reproduzir em soldados americanos. Evidentemente, isso será reproduzido no cotidiano de trabalhadores, como mostra a história da relação entre as pesquisas militares e seu emprego no mercado (pp.11-12). O mesmo vale para o fato de, hoje, podermos consumir a qualquer hora, de qualquer lugar em que estivermos. A crescente indistinção entre dia e noite é uma forma perversa de regulação do tempo e provoca, entre outros problemas, a insônia, a melancolia e a depressão.

[217] Um poeta contemporâneo que adota o cinismo como forma de regulação de seu discurso poético é Paulo Henriques Britto, como mostra Roberto Zular (2015).

Apesar dessa diferença, não é sem motivo que Oswald é o poeta retomado pelos tropicalistas, suas peças são encenadas pelo Oficina e os poetas concretos o colocam em seu paideuma[218]. Não se trata de defender sua atualidade, mas de pensar como seus procedimentos, tanto no tratamento da alteridade, como no tratamento da temporalidade, ambos intimamente relacionados, ainda ecoam e reverberam em alguns poetas dos anos 70 e na poesia contemporânea[219].

No caso de Haroldo, há uma grande admiração pelo trabalho de Oswald. Ensaios como "Uma poética da radicalidade" ou "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" mostram que a concepção de Oswald na relação entre local e universal pode ser vista por um viés mais complexo do que a celebração gratuita do atraso[220], e que nossa posição periférica nos permitiria devorar, criticamente, o legado cultural ocidental. Haroldo avança e desdobra a antropofagia para pensar uma relação com a tradição que seja sempre invenção e recriação: o cânone, a tradição, oposto a uma "antitradição" para citar o próprio Haroldo. Oswald é ponto de partida para uma reflexão sobre o papel do outro, seja o outro literário, seja o outro que compõe a identidade. Em suas palavras (Campos, 2010, p. 234-235):

> Creio que, no Brasil, com a 'Antropofagia' de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois em termo de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese A crise da Filosofia Messiânica), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A 'Antropofagia' oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do 'bom selvagem' (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do 'mau selvagem', devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma 'transvaloração': uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desieraquização, desconstrução.

---

[218] Oswald começou a ser uma leitura fundamental do modernismo devido a esse movimento dos anos 60 e 70. Até então, ele era um escritor relegado ao segundo plano, atrás de Mário e Bandeira.

[219] A implicação do corpo na poesia é, certamente, um legado oswaldiano. Retomado por Waly e levado a cabo pela poesia performática de nomes como Ricardo Aleixo, o corpo como elemento essencial da poesia é uma premissa da ontologia ("odontologia" para retomar anedota que Antonio Candido sempre conta) antropofágica. Podemos pensar na "bucalidade" da Sara Guyer, por exemplo. Afinal, uma poética que começa pela boca, como é o caso da antropofagia, prima pelo corpo.

[220] São mais ou menos essas as palavras de Roberto Schwarz: "Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil. A facilidade no caso não representava defeito, pois satisfazia uma tese crítica, segundo a qual o esoterismo que cercava as coisas do espírito era uma bruma obsoleta e antidemocrática, a dissipar, fraudulenta no fundo. " (Schwarz, 1998, p.11).

É evidente que essa leitura da Antropofagia oswaldiana já é uma leitura que inclui seus pressupostos, não apenas suas realizações. Além disso, ao utilizar um vocabulário mais próximo da poesia concreta, o poeta-crítico está tentando trazer a radicalidade oswaldiana para uma chave concreta, mostrando como ambos, concretos e Oswald, partilhavam, sim, de um interesse pelo local e pelo universal[221], mas não da maneira como era esperada. Nessa leitura, ainda, percebe-se como as relações entre literatura/história/identidade/alteridade são indissociáveis. Dito de outra forma, escrita, ser e tempo são faces de uma mesma fita de Moebius. Não há dentro e fora nessa relação. Os escritores dos anos 70, como vimos em Cacaso e Alvim, mas vale para Waly, Ana C. e outros, partilham de uma mesma terra devastada do discurso. Não há horizonte temporal dado, oferecido *a priori*. Como já não havia horizonte ontológico para a poesia moderna. Essa junção, historicidade e ontologia, é fundamental para a escritura daquele período.

Novamente nas palavras de Haroldo (2010, p. 238):

> O movimento dialógico, desconcertante, "carnavalizado", jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade, do aborígene e do alienígena (o europeu). Um espaço crítico paradoxal, ao invés da doxa: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preceito tranquilizador do manual de escoteiros.

À maneira de Haroldo, vemos como alteridade e identidade não são movimentos em desencontro se adotada uma perspectiva antropofágica; vemos como esse movimento também é um movimento presente na poesia de Haroldo[222]. Como mostrei, aparece com força em *galáxias*. Não é uma virada ontológica[223], ainda que possa ser considerada uma preocupação com o ser e, mais importante, a relação entre identidade e alteridade é um

[221] Até hoje a poesia concreta é lida como um cosmopolitismo ingênuo, ou como celebração do atraso. Não me parece pertinente entrar nesse debate aqui, ainda que a leitura uspiana sobre a poesia concreta, centralizada na argumentação de Roberto Schwarz, mereça boa revisão. Faço menção a essa leitura pois Haroldo estava ciente dos embates no campo literário e da força com que esses embates mediavam a recepção dos poetas naquele momento, em 1980.

[222] Nesse ensaio, em específico, Haroldo entende ontologia a partir de uma perspectiva mais conservadora. No entanto, podemos pensar ontologia, como proponho aqui, a partir de novas relações, como a ontologia orientada ao objeto, que rejeita a perspectiva antropocêntrica como elemento regulador da ontologia, ou ainda a ontologia em Badiou ou mesmo o perspectivismo de Viveiros de Castro. Uma ontologia, enfim, que seja relacional e não essencialista.

[223] A referência aqui, é claro, são antropólogos como Latour, Descola e Viveiros de Castro. Apenas para mostrar como, na prática poética de Haroldo e, em alguns momentos, em sua prática teórica, linguagem e história não se dissociam também do ser.

elemento ainda ausente, ao menos materialmente[224], da produção de parte considerável da poesia modernista de 22.

Haroldo (2010, p. 237) continua a pesar, e mediar, essas dualidades, influenciado, também, por Derrida:

> Daí a necessidade de se pensar a diferença, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e da rasoura acomodatícia do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova ideia de tradição (antitradição), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao cânon prestigiado e glorioso.

A *diferença* de Derrida serve como uma maneira de orientar a relação entre tradição e contemporaneidade, história e literatura, identidade e alteridade. Na crítica de Haroldo, a forma tradicional com que se aborda essas questões é excessivamente harmoniosa. Como se as diferentes temporalidades não criassem um conflito que precisa ser compreendido e organizado; como se o regime de historicidade de uma obra não fosse uma construção. O que Haroldo faz, mais do que propõe, em suas traduções e em sua poética, é trabalhar em um terreno mais movediço e menos seguro e estável ao tratar da história e de sua relação com a literatura.

Por esse motivo escolhi *galáxias* como obra representativa dos problemas teóricos que desenvolvi, como representativa da tese que defendo. Não é a única obra a apresentar os problemas que identifico, não é a única a lidar com os mesmos obstáculos. A forma como isso é feito, no entanto, é sintomático de uma superação que nós, críticos, ainda não conseguimos[225] realizar no que concerne a relação entre literatura e história. Essa

---

[224] Todo e qualquer poema é uma afirmação sobre ética, sobre ontologia, sobre estética, é evidente. Ao dizer que não apresentam uma ontologia material é que essa preocupação não aparece claramente nos poemas.

[225] Uma das pessoas a quem dei este trabalho para ser lido, com o objetivo de desenvolver e ampliar a discussão aqui desenvolvida, me apresentou a seguinte objeção, a qual apresento em minhas palavras: não seria possível trabalhar autores tão distintos, pois a concepção de história presente neles é muito indistinta. A tese toda vai, justamente, na contramão desse tipo de colocação ao propor uma historicidade distorcida, ao propor um caminho distinto do essencialismo que se apresenta em nossa visão de historicidade e em nossa visão de como funcionam os regimes de historicidade. A historicidade distorcida, como esse ponto de (des)encontro, procura trabalhar nas dobras que se formam, nas tensões entre perspectivas, na fita de Moebius, ou garrafa de Klein, para ser mais preciso. Ao que me parece, a objeção foi antes uma dificuldade em pensar a história de uma outra perspectiva do que um problema essencial ao trabalho. Daí minha afirmação sobre essa dificuldade da crítica de olhar de outro lugar; seja ele qual for.

superação aparece também na prática poética dos outros autores aqui analisados e mencionados. Haroldo, mais do que ele, *galáxias,* aparece como elemento que potencializa e amplia a teoria que proponho. Minha tentativa de transitar, em cada capítulo, entre teoria e análise, mediado por comentários sobre a obra de Haroldo, se justifica nessa percepção.

O último fragmento de *galáxias*, cujo pequeno trecho inicial já foi comentado, encerrando o livro-viagem entre o lamento e a satisfação, começa em primeira pessoa e termina como se o autor fosse um outro, alguém que se torna interlocutor daquilo que escreveu[226]. Mais ou menos, como terminam todas as teses:

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto
não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo
me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa
nãomaisnãomais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sêde
me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o
fundo o fim o livro a sina não fica traço nem seqüela jogo de dama ou
de amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina o amor
despluma e tremulina a mão se move a mesa vira verdade é o mesmo que
mentira ficção fiação tesoura e lira que a mente toda se ensafira e
madriperla e desatina cantando o pássaro por dentro por onde o canto
dele afina a sua lâmina mais língua enquanto a língua mais lamina
aqui me largo foz e voz ponto sem nó contrapelo onde cantei já não
canto onde é verão faço inverno viagem tornaviagem passand'além
reverbero não conto não canto não quero descadernei meu caderno
livro meu meu livrespelho dizei do livro que escrevo no fim do
livro primeiro e se no fim deste um um outro é já mensageiro do
novo no derradeiro que já no primo se ultima escribescravo tinteiro
monstro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas aqui
desabas aqui abracadabracabas ou abres sésamoteabres e setestrelas
cada uma das setechaves sigilando à tua beira à beira-ti beira-
-nada vocêvoz tutresvariantes tua gaia sabença velhorrevelho contador
de palavras de patranhas parêmias parlendas rebarbas falsário de
rebates finório de remates useiro de vezos e vezeiro de usos
tuteticomigo conosconvosco contingens est quod potest esse et
non esse tudo vai nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro
que saltimboca e desemboca e pororoca nesse fim de rota de onde não
se volta porque no ir é volta porque no ir revolta a reviagem que
se faz de maragem de aragem de paragem de miragem de pluma de
aniagem de téssil tecelagem monstrogaio boquirroto emborcando o

[226] O desenvolvimento de uma ontologia variável do poema parte da perspectiva sobre o que é um regime de historicidade que desenvolvi aqui. Parte também da compreensão de que objetos constituem ontologias, posto que constroem temporalidades e estabelecem regimes de historicidade. É variável, a ontologia, pois, assim como o regime de historicidade, ela é sempre relacional (aqui é necessário lembrar de Viveiros de Castro e seu perspectivismo) e não essencialista. Vejo a ontologia variável do poema como o passo seguinte no estudo do tempo como um elemento ético e estético.

teu solo mais gárrulo colapsas aqui neste fim-de-livro onde a fala
coalha a mão treme a nave encalha mestre garço velhorrevelho
mastigador de palavras malgastas malagaxas laxas acabas aquiacabas
tresabas sabiscôndito sabedor de nérias com tua gaia sabença teus
rébus e rebojos tuas charadas de sonesgas sonegador de fábulas
contraversor de fadas loqüilouco snobishomem arrotador de vantagem
infusor de ciência abstractor de demência mas tua alma está salva
tua alma se lava nesse livro que se alva como a estrela mais d'alva
e enquanto somes ele te consome enquanto o fechas a chave ele se
multiabre enquanto o finas ele translumina essa linguamorta essa
moura torta esse umbilifio que te prega à porta pois o livro é teu
porto velho faustinfausto mabuse da linguagem persecutado por teus
credores mefistofamélicos e assim o fizeste assim o teceste assim
o deste e avrà quasi l'ombra della vera costellazione enquanto a
mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza

Referências bibliográficas

ABADIA, Oscar " 'Presentismo`: historia de un concepto". In: Cronos: Cuadernos valencianos de historia de la medicina y de la ciencia, ISSN 1139-711X, Vol. 9, Nº. 1, 2006, págs.149-174

AB'SABER, Tales. *Música do tempo infinito*. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2012.

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Tr. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. Qu'est-ce que le contemporain? Trad. Máxime Rovere. Paris: Payot & Rivages, 2008.

AGAMBEN, Giorgio.*Categorie Italiane: Studi di poetica.* Veneza: Marsilio, 1996

AGUILAR, Gonzalo. *Haroldo de Campos – El ángel izquierdo de la poesia.* Vol. 1 e 2. Buenos Aires: Ed. Eloisa Cartonera, 2003.AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*: *As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ANDRADE, Antônio. "Diálogo constelar: o neobarroco em Haroldo de Campos". In: *Revista de Letras*, v.47, n.1, São Paulo,2007

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira.* 6.ed. São Paulo: Martins, 1978.

_____. *O Baile das quatro artes.* São Paulo: Livraria Martins editora, 1963.

_____. *Obra imatura.* 3.ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas.* 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARRIGUCCI Jr, David. *Humildade, Paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira.* 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

AUSTIN, J.L. *How to do things with words.* Oxford: Oxford University Press, 1975.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. *Itinerário de Pasárgada.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. "Um cosmonauta do significante: navegar é preciso" in: Campos, Haroldo de. *Signantia: Quasi Coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BECK, Ulrich. *Sociedade do risco: ruma a uma outra modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

BEDETTI, Gabriela. Interview. In: *Diacritics*, Vol. 18, No. 3 (Autumn), pp. 93-111, 1988. Entrevista com Henri Meschonnic.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência.* São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BOSI, Viviana. "Années soixante-dix, la poésie en risque: la veille du trapéziste". In: Rita Olivieri-Godet; Andrea Hossne. (Org.). *La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*. 1 ed. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, v. , p. 161-178.

_____. "As faces da musa em Francisco Alvim". In: Pedrosa, Célia; Camargo, Maria Lúcia de Barros. (Org.). *Poéticas do olhar*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 132-146.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas.* São Paulo, Perspectiva, 2004.

_____. *Les Regles de l'Art: genese e structure du champ litteraire*. Paris, Du Seuil, 1992

BRITO, Antônio Carlos de (Cacaso). *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
_____. *Beijo na boca.* São Paulo, 7letras, 2000.
_____. *Beijo na boca.* Rio de Janeiro, 1975. Edição do autor
_____. *Lero-Lero.* São Paulo, Cosac & Naif, 2002.BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda.* São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
CAMPOS, Haroldo de. "Uma poética da radicalidade". In: *Poesias reunidas de Oswald de Andrade.* Rio de Janeiro, Civilização Brasielira, 1971. p. 9-62.
_____. *Galáxias.* São Paulo, Ex-Libris, 1984.
_____. *O arco-iris branco.* São Paulo: Iluminuras, 1997.
_____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
_____. *Signantia Quasi Coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
_____. *Galáxias*. São Paulo: editora 34, 2013.
_____. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1969.
_____. Da fenomenologia da composição à matemática da composição" in: *Teoria da Poesia Concreta"*. Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio. São Paulo:Livraria Duas Cidadde, 1975. P. 93-95
_____. *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo: Perspectiva, 2010.
CAMPOS, Haroldo; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
CARVALHO, Abigail Oliveira (org.). *Querida Henriqueta: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Arte em revista.* São Paulo, Kairós Editora, ano1,n.1 jan./mar. 1979.
_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.* São Paulo:Ouro sobre azul, 2005.
_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
_____. *Vário escritos*. 3.ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
CHESNAIS, François. *A mundialização financeira – gênese, custos, e riscos*.São Paulo: Xamã, 1998
COSTA, Ana Carolina Lopes. *Um móbile neobarroco: a proesia de galáxias de Haroldo de Campos.* Dissertação de Mestrado, UFPB, 2010. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=171259 acessado em 17 de outubro de 2013.
COSTA LIMA, Luiz. Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo de Campos. In: *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
CRARY, Jonathan. *24/7 – Capitalismo tardio e o fim do sono*. São Paulo:Cosac & Naif, 2014.
CULLER, J. Philosophy and literature: the fortunes of performative. *Poetics Today*, volume 21, number 3 fall 2000.
DANTAS, Vinícius; SIMON, Iumna Maria. "Poesia ruim, sociedade pior". In: *Novos estudos Cebrape*, São Paulo, junho de 1985, pp. 48-61. Acessado em 23 de junho de 2009.
DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Leibniz e o barroco. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
_____. *Lógica do sentido.* Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2006.
DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia.* Rio de Janeiro: Ed. 34. 5v

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps – histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
_____. *Diante da imagem- questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
DILTHEY, Wilhelm. A construção do mundo histórico nas ciências humanas. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
DOMENECK, Ricardo. "O poeta verbivocovisual & multimedieval". In: http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3454 publicado em 11 de agosto de 2008. Acessado em 23 de novembro de 2013.
DOSSE, François. "Les regimes d'historicité comme traces experientielles". In: http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/m2a/m2a-dosse.pdf acessado em 14 de outubro de 2013.
FALEIROS, Álvaro. "Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos". In: *Ipotesi* (Juiz de Fora. Online), v. 17, p. 109-119, 2013. Acessado em 10 de outubro de 2015.
_____. "A voz e o silêncio em Paulo Henriques Britto e Haroldo de Campos tradutores". In: *Literatura e Sociedade* (USP), v. 2, p. 117-130, 2014. Acessado em 14 de dezembro de 2015.
_____. "Um lance de dados: contrapontos à sinfonia haroldiana". In: *Revista de Letras* (São Paulo), v. 47, p. 13-25, 2007. Acessado em 23 de novembro de 2015.
FLORES, Wilson. "Destroços e fragmentos – dilaceramento subjetivo em 'Boi Morto', de Manuel Bandeira". In: Anais do XII Congresso Internacional da Abralic. Curitiba:UFPR, 2011. Pp.214-1. (acessado em 01/11/2015 - http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0214-1.html)
FONTENELLE, Isleide. *O nome da marca – Mcdonald's, fetichismo e cultura descartável*. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.
FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres". In: *Dits et écrits: 1954-1988*, t.IV (1980-1988), Paris, Éditions Gallimard, pp. 752-762.
FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da Poesia Concreta.* Campinas: Ed. Unicamp, 2103.
GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa B.; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito – da repressão à abertura – 70/80*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.
GORMAN, D. The use and abuse of speech-act theory in criticism. *Poetics today,* volume 20, number 1 spring 1999.
GULLAR, Ferreira. *Toda poesia.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
GUIMARÃES,Rodrigo. "A branca sintaxe na poética de Haroldo de Campos". In: *O eixo e a roda*, Montes Claros, v13 2006.
_____. "Haroldo de Campos e o barroco da leveza". In: *Em tese*. Belo Horizonte, v11, 2007.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. *In 1926: living at the edge of time*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
_____. *Production of presence – what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
HANSEN, João Adolfo. A sátira e o engenho. 2. ed. Cotia/Campinas: Ateliê/Unicamp, 2004. 523p.
_____. Barroco, Neobarroco e outras ruinas. Floema – Caderno de Teoria e História Literária, Vitória da Conquista, Ano II, n. 2A, p. 15-84, out. 2006.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
_____. "L'historien et la conjoncture historiographique", *Le Débat*, n. 102, novembre-décembre 1998, p. 5.
HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.
HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra.* São Paulo, Cia das Letras, 1996, 2v.
HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
_____. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
_____. "O poemão de todos nós". In: *Folha de São Paulo*, 12 de abril de 2003.
JAMESON, Fredric., "Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio", São Paulo, Ática, 1996.
_____, "A cultura do dinheiro: ensaio sobre a globalização", Petró-polis, Vozes, 2001.
_____, "Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo". In São Paulo, "Novos Estudos CEBRAP" no. 12, junho de 1985
JUNKES, Diana. "Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos". In:*Ipotesi*, Juiz de Fora, v.12, n.2, pp. 95-105, jul./dez. 2008.
KEHL, M. R. *O tempo e o cão – a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.* Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
_____. *Estratos do tempo: estudos sobre a história*. Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. PUC-Rio, 2014.
_____. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês.* Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. Uerj, 1999.
_____. "Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos". In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 134-146
KRISTEVA, Julia. " 'Nous deux' or a (hi)story of intertextuality". In: Th*e Romanic Review*, volume 93, numbers 1-2, p.7-30
LAFETÁ, João Luiz. "Traduzir-se". In: *A Dimensão da noite.* São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004. p. 114-213.
_____. *1930: a crítica e o modernismo.* 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
LIMA, Sílvia Ferreira. *Galáxias – o processo criativo de Haroldo de Campos.* Clube de Autores, 2011.
LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Folio, 1989.
LOUÉ, Thomas. "Du présent au passé : le temps des historiens" , *Temporalités* (On line), n°8, 2008, publicado em 09 de julho 2009, consultado em 16 de março de 2012. URL : http://temporalites.revues.org/60
LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne – rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979
MASSINI-CAGLIARI, G. Acento e Ritmo. São Paulo: Contexto, 1992
MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie.* Lagrasse: Verdier, 1990.

_____. *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier, 1982.
_____. *Langage, histoire une même théorie*. Lagrasse: Verdier, 2012.
_____. *Politique du rythme*. Lagrasse: Verdier, 1995.
MICELI, Sérgio *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
MORAES, M. A. . Ligações perigosas [a carta como objeto de pesquisa]. In: Cláudia Amigo Pino. (Org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas/ CAPES, 2007, p. 65-76.
MORALES, Lívia Fernanda. *Da poesia concreta a galáxias: os procedimentos da composição constelar na poesia de Haroldo de Campos*. Monografia de conclusão de curso, UFPR, 2008.
MOURA, Flávio Rosa. *Diálogo crítico : disputas no campo literário brasileiro (1984-2004)*. Mestrado, USP-FFLCH, São Paulo, 2004.
NANCY, J-L. *Le partage des voix*. Paris: Galilée, 1982.
_____. "Fazer, a poesia" (Tradução de Letícia Della Giacoma, Janaina Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardozo) in: *Alea*, 15/2, 2013, p. 423-427.
_____. "The Unsacrificeable" in: *Yale French Studies*, 79, "Literature and the Ethical Question", 1991, p. 20-38.
_____. "On the Meanings of Democracy" in: *Theoria*, 53, 111, 2006, p. 1-5.
_____. *À l'Écoute*. Paris: Galilée, 2002.
_____. *La Communauté Désoeuvrée*. Christian Bourgois, 1986.
_____. *The experience of Freedom* (Trad. Bridget McDonald). Stanford University Press, 1993.
_____. *The sense of the World* (Trad. Jeffrey S. Librett). University of Minnesota Press, 1997.
_____. *Vérité de la démocratie*. Paris: Galilée, 2008.
NICOLAZZI, Fernando. "Uma história entre tempos: François Hartog e a conjuntura historiográfica contemporânea". In: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 53, p. 229-257, jul./dez. 2010.
_____;RODRIGUES, Henrique Estrada. "Entrevista com François Hartog: história, historiografia e tempo presente". In:*História da Historiografia*. Ouro Preto, Número 10. Dezembro de 2012. p.351-371.
NODARI, Alexandre. "Limitar os limites: modos de subsistência". In: Colóquio Os mil nomes de Gaia, Rio de Janeiro, 2014. https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/alexandre-nodari.pdf Acessado em 10 de outubro de 2015.
OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura. As novas teorias alemãs.* São Paulo: Ática, 1996.
_____. "Histórias de literatura: conflitos e caminhos". In: Légua & Meia. Revista de literatura e diversidade cultural, UEFS, Feira de Santana, N.1, 2002,
OSEKI-DEPRÈ,Inês. "Leitura finita de um texto finito: Galáxias de Haroldo de Campos". In: Revista ALEA,v.13, n. 1, 2011.
OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
PAZ, Octavio. "Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda". São Paulo: Cosac & Naif,2013.
RABATÉ, Dominique (dir.). Figures du sujet lyrique. Paris: PUF, 1996.
RANCIÈRE, J. "Poética do saber – sobre os nomes da história", Tradução Mônica Costa Netto. *Urdimento*, Santa Catarina - Florianópolis (UDESC), v. 1, n. 15, p. 33-45. 2010.
RANCIÈRE, J. *La Mésentente*. Paris: Galilée, 1995a.

_____. "O Dissenso" in: *A Crise da Razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1996b, p. 367-382.

_____. *A partilha do sensível* (tradução de Mônica Costa Neto). São Paulo: Editora 34, 2005a.

_____. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Millau: Hachette Pluriel, 2005b.

_____. *Mallarmé - La politique de la Sirène*. Paris: Hachette, 1996a.

_____. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995b.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3v. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROBAYNA, Andre S. "O Barroco da Leveza". In:Revista USP: dez./jan./fev. 1990-1991.

ROBINSON, Douglas. "Rhythm as knowledge-translation, knowledge as rhythm-translation". In: *Global Media Journal -- Canadian Edition*. Volume 5, Issue 1, pp. 75-94, 2012.

SAFATLE, V. *Cinismo ou Falência da Critica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e poeta modernista". In: *Que horas são?* São Paulo, Cia das letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. "O psicologismo em Mário de Andrade". In: *A sereia e o desconfiado.* São Paulo: Duas cidades, 1965.

SCHWARZ, Roberto. "Um minimalismo enorme". In: *Martinha versus Lucrécia – ensaios e entrevistas*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

SIMON, Iumna Maria. "Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)". In: *Novos Estudos* CEBRAP no. 26, março 1990.

_____. "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século". In:Novos Estudos. CEBRAP, São Paulo, v. 55, p. 27-37, 1999.

_____. A cidadania de pé quebrado. In: *Teoria & Debate* 26 set/out/nov 1994.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

_____. "A alavanca de crise: a poesia 'pós-utópica' de Haroldo de Campos". In: Remate de Males, Campinas, N.34, V.1, pp. 81-94, jan.jun, 2014.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Paris: Bourgois, 2000.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A Palavra Perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70.* Tese de doutorado UFF, 2007. Acessado em 20 de outubro de 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais.* São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2015.

_____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. *Visão em Paralaxe.* São Paulo: Boitempo, 2009.

ZULAR, Roberto. "O que fazer com o que fazer? : algumas questões sobre o Me segura qu'eu vou dar um troço de Waly Salomão". In: *Literatura e Sociedade* São Paulo, n. 8, p. 46-59, 2005.

_____. "Encaroçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática". In: *Lua nova*, São Paulo, n. 96, pp.15-37, 2015.