

poesia-ciência no plano discursivo/formal: a racionalidade previsível desta última e a quebra dos padrões lingüísticos por parte da primeira. Ainda que não se trate de uma guerra de discursos, a frase poética soa quântica, lúdica, enquanto o trecho do físico remete ao estilo aristotélico-newtoniano.

O verso “*o homem ser agente/ de suas obras e ações*” seria a tradução poética de “*ilusão que esse homem tem de agir segundo a sua vontade livre*” e “*ficaria risível a ilusória*” seria a poetização de “*sorriria da ilusão*”.

Quanto à expressão “adão-cigano-cósmico” entranhada no poema, teria sido cunhada, segundo Prigogine, por Jacques Monod, biólogo molecular francês, prêmio Nobel em 1965. No seu livro **O acaso e a necessidade**, escrito em 1970, Monod reconhece o papel do acaso na constituição do universo. A esse propósito, escreve: “*A antiga aliança quebrou-se; finalmente o homem sabe que está só na imensidão indiferente do universo, do qual emergiu por acaso. O seu dever e seu destino não estão escritos em parte alguma. Pertence-lhe a escolha entre o Reino e as trevas*” (Apud Prigogine, p. 13, 1988).

A posição de Monod parece estar refletida na pessimista constatação final do texto de Einstein: “*O homem defende-se contra a idéia de que é um objeto impotente no curso do universo*”.

Quem ainda, afinal, não se perguntou sobre a nossa trajetória aqui na terra? Qual a garantia que alguma vez nos foi dada sobre nosso destino? A mesma dúvida que rege o cosmos, o seu princípio de incerteza, parece reger, também, a nossa própria vida.

Finalizando o Canto II do poema onde, como constatamos, o poeta traduz para o leitor os percalços da física em evolução, cito seus derradeiros versos e o dilema de Einstein que faz com que o eu-lírico do poema, através de escrita enviesada, o aproxime de Spinoza. Por que será que tal conexão é feita?

“[...] *eis o dilema agora / de einstein - gênio pioneiro contribuiu / à teoria dos quantas mas a hora / advertindo quando ela se insurgiu / contra o sumo fautor – pois a espinoza / o último einstein se inclina _ divergiu*”. (Campos, 2000, p. 56)

Nota-se a referência ao filósofo holandês, racionalista e panteísta Spinoza (1632 – 1677) criador de uma teoria puramente **monística**. Ele imaginava o mundo (na sua ética) como expressão de uma única substância, que identificava como **Deus** ou **Natureza**, na qual Deus e tudo são **uma coisa só**. A teoria exerceu profunda influência sobre os Românticos e outros poetas da natureza. O trecho do poema nos faz ver, através de versos truncados, que, também, o grande físico da relatividade, deixou-se seduzir por esta concepção, pois, embora tenha criado as teorias mais ousadas no campo da física, Einstein parecia acreditar, segundo seus biógrafos, que tudo era obra de um Poder maior; tudo era obra de um Deus. Daí não aceitar a teoria dos quantas que ele próprio ajudara a criar. A descrição probabilística dos fenômenos naturais, era, portanto, insuportável para ele, provavelmente, como enfatiza Marcelo Gleiser, em consequência da “religiosidade que inspirava sua criatividade científica”, e seu “misticismo racional”, talvez inspirado pelo senso de mistério.

Gleiser explica um pouco mais sobre a teoria quântica:

Você deve estar se perguntando como uma teoria probabilística pode ser útil na descrição de fenômenos naturais. A mecânica quântica é extremamente eficiente na descrição dos resultados de inúmeros experimentos que testam fenômenos em escalas atômicas [...] De fato, ela é a teoria científica mais eficiente em toda a história da ciência. É devido ao seu fantástico sucesso que um número enorme de maravilhas tecnológicas foi criado durante este século, de transistores e computadores até discos *laser* e televisão digital. “As descobertas de hoje serão as ferramentas de amanhã”. (GLEISER, 2002, p. 305)

Voltando ao fragmento poético, o eu-lírico consegue captar num lance de mais rara e pura engenharia poética o grande dilema e a posterior insurreição do gênio pioneiro dos quanta, apenas ao enfatizar o verbo “*divergiu*” ao encerrar o Canto II. Observe-se o derradeiro verso em destaque: “... *o último einstein se inclina – **divergiu***” (grifo nosso).

E não é apenas isso. No campo tipográfico, a mancha gráfica do poema também aponta para uma quebra de padrão. Isto porque vai divergir a quantidade de estrofes exibidas em cada página do poema, constatando-se a não utilização dos espaços em brancos habitualmente preenchidos. Se o padrão até então exibido era de duas estrofes por folha, na de número 56, apenas uma única estrofe-constelação é agora apresentada. Se por um lado, Einstein diverge do Princípio da Indeterminação da teoria quântica, talvez para estar em consonância com essa nova imagem da ciência contemporânea, o poeta diverge, também, ao romper de forma consciente com o seu já traçado projeto estético-formal. Provavelmente, para nos fazer lembrar daquele elemento que, inesperadamente, vem e criativamente perturba toda uma ordem pré-estabelecida e dada como certa. Se acontece na física, por que não aconteceria também na literatura é o que parece nos dizer o poema quântico de Haroldo de Campos.

Observe-se o exemplo abaixo:

*de um deus corregedor que tudo possa
submete a um matemático talante –
como o de Newton que laplace endossa*

*e aperfeiçoa: eis o dilema agora
de einstein – gênio pioneiro contribuiu
à teoria dos **quanta** mas a hora*

(Padrão comum do poema)
(Campos 2000, p.p 55)

*advertindo quando ela se insurgiu
contra o sumo fautor – pois a espinoza
o último einstein se inclina – **divergiu***

(Subversão do padrão formal)
(Campos 2000, p.p 56)

Percebe-se a quebra da regularidade na estrutura formal épica. Como se constata no exemplo acima, a segunda estrofe da página 56 do poema, como dito anteriormente, é subtraída, ficando em seu lugar apenas o espaço em branco.

A outra subversão formal encontra-se nas estrofes finais do poema, mais precisamente na última, como se pode ver a seguir, onde apenas um verso vai aparecer, diferentemente dos três habituais. A regularidade do poema é mais uma vez violada. O poeta prescinde dos significantes para decifração do código cósmico da natureza. Há, agora, o silêncio e ele fala mais alto. É como se todos os leitores fossem convidados a preencher o vazio quântico potencial.

para fora de mim tateando o nexo?
observo o paradoxo do outrossim
e do outronão discuto o anjo e o sexo?

O nexo o nexo o nexo o nexo o nex

(Campos 2000, p 97)

2.4 - A GESTA DO COSMOS DESCORTINADA: TEORIAS COSMOLÓGICAS DO SÉCULO XX

No terceiro e último Canto do poema as referências “**extra-literárias**” ao campo da Cosmologia ou Astrofísica, como queiram, continuam, ainda que em menor intensidade.

Em trecho que aponta nitidamente para o questionamento do fazer poético, tornando-se um meta-texto, o eu lírico faz um balanço de sua própria trajetória logo ao iniciar o referido canto:

com esse paradoxo encerro a glosa
que entreteci à borda do caminho
da física evoluindo: deixo a prosa

ou relação desse meu descaminho
para tentar erguer-me até o mirante
de onde a gesta do cosmos descortino
(CAMPOS, 2000, p. 61)

O poema-crítico, aquele bastante difundido desde o simbolismo francês, segundo Esther Maciel, distingue-se não só por exibir sua materialidade enquanto produto engenhoso da consciência lúcida do poeta, como também por promover a sondagem de sua própria arquitetura à medida que vai se construindo. (Maciel, 1999, p.23) “*com esse paradoxo encerro a glosa /que entreteci à beira do caminho*”, diz o poeta descrevendo o seu próprio processo de criação. E o que seria então a glosa referida pelo poeta?

A “*glosa*” consiste em tomar um motivo (o mote) no caso, como esclarece o próprio Haroldo de Campos, a evolução da física e desenvolvê-lo ideativamente. E que “*gesta*” do Universo o poeta, enfim descortina depois do seu “extravio” do discurso essencialmente poético ou como ele mesmo prefere chamar, sugestivamente, “*descaminho*”? A expressão “*gesta do cosmos*”, por outro lado, apresenta-se de forma ambígua, um autêntico trocadilho.

Remete-nos à:

Gesta. Pertencente ao gênero Épico ou Narrativo, forma anti-clássica denominada Canção de Gesta. São composições em verso, geralmente

decassílabos, (aliás como no próprio poema de Haroldo de Campos) e cujo conteúdo é a exaltação dos feitos heróicos. Estilizados em linguagem popular parecem ter surgido mais ou menos no século XI. As canções de gesta são, conseqüentemente, poemas que se ocupam em celebrar feitos heróicos já consagrados ou através da tradição ou pela História não cuidando destacadamente do aspecto lírico contido no “*amor cortês*”, tão ao gosto dos trovadores medievais, e uma das características preliminares dos romances da época. A mais célebre canção de gesta é a **Chanson de Roland**, que foi vertida em prosa para o francês moderno por Joseph Bédier. No original esta obra se compõe de 4.002 versos decassílabos e toantes. É a obra principal de toda a idade média francesa, considerada verdadeira epopéia racional, pelo fato de exprimir os sentimentos coletivos de um povo.
(TAVARES, 1967, p. 243, 244).

Pode-se até perguntar sobre o porquê da palavra “gesta” não aparecer em nota de pé de página. Essa valorização na explicitação da palavra tem os seus motivos. Em primeiro lugar, fico me perguntando, se paralelamente a tudo o que foi exposto anteriormente, a própria **Máquina do Mundo Repensada** não representaria essa célebre canção síntese que fechando o século XX e iniciando o século XXI nos contaria a história de grande parte da produção poética canônica ocidental conjugando-a, para dar um toque de modernidade, à história da própria evolução da Física, tornando-se assim, a nossa grande canção de gesta, a nossa canção homenagem de toda a literatura universal. Não teria o poeta, ainda que no seu mais profundo íntimo, a real preocupação de deixar este importante legado para gerações futuras? Teria Haroldo de Campos, finalmente, conseguido resolver o problema da crise ou da impossibilidade, como ele mesmo diz, da epopéia na “Era Química,” vale dizer, cindida da Modernidade, já assim concebida por F. Schlegel, através da concretização do seu poema?”
(Campos, 1997, p. 256)

Por outro lado, a expressão “*gesta do cosmo*” pode significar também uma re-leitura do cosmos, uma nova versão, um novo texto, após a derrocada da crença de qualquer poder superior para governar o Universo. Como esclarece Donald Schüler: “*na teofania (Teophany) de Haroldo, depois da morte dos Deuses o poder criativo é dado para a*

natureza”. De fato, agora ela faz o seu próprio texto e o que o poeta parece buscar, apelando para outros discursos, é a sua textualidade. Como salienta Fredric Jameson, após o questionamento dos modelos definitivos, tudo agora pode ser lido como texto: a vida cotidiana, o corpo, as representações políticas, etc...

A palavra “*gesta*” remete-nos, também, ao próprio Haroldo de Campos e a sua proposta ousada no âmbito brasileiro em “*Bereshit / a Gesta da Origem*” onde pretendeu tratar a escritura bíblica pelos mesmos critérios com que se enfocam textos (poesia ou prosa, diz ele, a distinção é irrelevante) cuja dominante seja a “*a função poética*” da linguagem proposta por Jakobson em 1959. (CAMPOS, 2000, p. 92). Pode-se estabelecer, seguindo esse mesmo raciocínio, um paralelo entre o Gênese (a chamada primeira história da criação) e o Gênese do Cosmos, que agora, emancipado, passa a contar a sua própria Gesta da Origem, no momento em que a Bíblia Sagrada já não mais detém a primeira palavra em relação ao começo de todas as coisas. Que releitura vai fazer, então o poeta sobre o vazio órfico do Universo? Que outro texto ele vai editar? E tomando, mais uma vez, ao poema um dos seus mais expressivos versos: “*que outro enredo sobranceiro desenha-se agora?*”.

É nesse momento, talvez, que a física e seu discurso eloqüente, que não dá mais para ser ignorado, adentrem na espaçonave conduzida com precisão matemática e habilidade desusada pelo cosmonauta da palavra Haroldo de Campos. Ele afirma:

“É óbvio que, numa tentativa cosmopoética como a do meu *A máquina do mundo repensada* a metáfora é o recurso indeclinável para a figuração plástica dos inventos da física (e nesse sentido, não por acaso, foi do **Finnegans Wake de Joyce** que procedeu a expressão *quark* da nomenclatura da física). (Campos, 2002, p.66).

E assim, metaforicamente ou não, a incrível gama de referências ao discurso científico não pára de desfilar aos nossos já não tão automatizados olhos: “*gigante lente de um telescópio*”; “*cosmorante berçário do universo se gerando*”; “*explosão parturiente*”;

“tempo zero”: impossível dizer o que ocorreu no tempo zero; *“cósmea densidade”*: a densidade de energia que determina se o universo irá expandir-se para sempre ou se irá implodir; *“ovo cósmico”*: teoria segundo a qual toda a matéria do universo teria sido compactada numa espécie de *“ovo cósmico”* ou *“átomo primordial”*; *“centésimo milésimo de segundo”*: os cientistas descrevem os processos físicos que ocorreram quando o universo tinha apenas 10^{-35} segundos de idade; *“explode o ovo cósmico”*: o big-bang teria sido a explosão desse ovo cósmico; *“quinze bilhões de anos”*: tempo presumível do universo; *“desvio espectral da luz”*; *“a figura vermelho-externa de um desvio”*: diz respeito à descoberta de Hubble, de que havia outras galáxias e de que elas estavam se afastando da nossa, com suas ondas luminosas se ampliando e ficando avermelhadas por causa da expansão do espaço-tempo. O que teria levado Einstein a reconhecer em sua visita à Califórnia em 1931, que *“o desvio para o vermelho de nebulosas remotas destruiu, com um golpe de martelo, a sua antiga concepção de uma constante cosmológica”* para manter as galáxias em sua posição original; *“galáxias perdidas”*: galáxia é o nome que se dá a um aglomerado envolvendo algumas centenas de bilhões de estrelas atraídas umas às outras pelo campo gravitacional; *“memória estelar”*; *“radiação primeira”*; *“crescente expansão do universo pós-big-bang”*: desde os anos 1920, os astrônomos achavam que a expansão estava diminuindo, mas observações recentes de estrelas remotas mostram que o esticamento do espaço está se acelerando. Se ele ficar mais rápido, o universo talvez esteja a caminho do fim. A expansão desenfreada poderia destruir toda a matéria, das galáxias aos átomos.

Pergunta-se: em quanto tempo o processo de destruição do universo ocorreria? Segundo os astrônomos, somente, daqui a 20 bilhões de anos, para nossa felicidade. A força que impulsionaria esse processo seria uma misteriosa *“energia escura”* que se contraporiria à atração gravitacional e seria capaz de derrotar todas as forças que ligam a matéria. A *“energia escura”* diz o cosmólogo Michael S. Turner, que cunhou a expressão, *“é a*

responsável pelo destino final do universo”; *“lapso de gigantea a (super) estrela azul?”*: se uma estrela está se afastando da Terra, os astrônomos receberão a luz desviada para o vermelho. O oposto ocorre com relação a uma estrela que se move em direção à Terra, quer dizer, a luz recebida aqui estará desviada para frequências maiores, mais azuis. Stephen Hawking assinala que a luz sofre um desvio para o azul a cada ciclo de uma volta fechada em que ela retorna para um evento anterior; *“desastre de astros”*: faz-nos pensar em grandes explosões estelares.

O poeta insiste ainda em suas referências à estrelas. Temos agora o *“ocaso de escarlate supernova”*: referência ao evento explosivo que marca a morte de uma estrela muito maciça. Durante uma explosão de supernova, a luminosidade da estrela pode chegar a ser um bilhão de vezes maior do que a luminosidade do Sol. No entanto, segundo Richard Morris é muito raro ver uma supernova. Estima-se que elas ocorram à razão de uma por século em cada galáxia. O material expelido nas explosões de supernovas é incorporado em gerações sucessivas de estrelas e no planeta que se formam ao redor delas. Os elementos de que nós e nosso planeta nos compomos, como carbono, oxigênio, nitrogênio, silício e ferro, não existiriam se o espaço não tivesse sido enriquecido por restos de supernovas, garante o físico.(Morris,2001, p.43).Talvez fique, agora, mais fácil de entender, o porquê da assertiva feita por alguns físicos de que somos o produto do “lixo cósmico”ou “restos mortais de algumas estrelas”.

“estrela de nêutrons em vacância a esvanecer-se”: as estrelas de nêutrons e os buracos negros são tão compactos que podem formar pares binários de objetos compactos em órbita recíproca, capazes de gerar ondas gravitacionais, relativamente fortes. Durante muito tempo as pessoas acreditavam que o tempo não podia ser retardado ou acelerado. No entanto, no início do século XX, Einstein descobriu que o tempo não é imutável. Campos gravitacionais fortes – por exemplo- o campo gravitacional de uma estrela de nêutrons –

retardam a passagem do tempo. Um relógio que esteja no campo gravitacional forte próximo à superfície de uma estrela de nêutrons anda mais devagar do que um outro que esteja bem distante. Alguém que observasse a estrela de nêutrons a distância poderia, em princípio, ver o retardamento do relógio.

“o furo opaco a deslumina e anegra”: referência ao buraco negro que seria o estágio final do colapso gravitacional de algumas estrelas; *“ciclo de expansão e de nova contração”*: referência ao próprio dinamismo do universo.

“estrelas moriturnas numa cadaverosa escuridão”: pode-se associar esse verso ainda ao *“buraco negro”*. Voltando à estrela de nêutrons verifica-se que ela é tão densa que, para se obter um efeito equivalente, seria preciso colocar todos os carros do planeta dentro de um dedal. O colapso de uma estrela ainda maior ou de um agrupamento estelar – com massa suficiente - pode abrir um buraco no espaço - tempo tão fundo que nada do que cai ali pode sair. O próprio Einstein abominava o que deveria haver no centro de um buraco negro: um ponto com volume zero e densidade infinita, no qual já não se aplicam as leis da física. Aliás, como diz o próprio verso, uma *“cadaverosa escuridão”*.

O próximo verso, *“frios rastros de astro e furos-sepultura...”* também remetem à questão da explosão final do universo é o caminho do seu próprio fim. Aliás, é para onde aponta o verso imediatamente posterior ao agora analisado: *“desconsolada a gesta assim termina?”*

“o ptolomaico engenho de onze esferas // que na terra tem centro e pertinência...”
Esses versos referem-se a Cláudio Ptolomeu, astrônomo, geógrafo e matemático, nascido no começo do séc. II. Como se sabe, pertenceu à Escola de Alexandria e a sua principal obra é o **Almagesto**, onde defende o geocentrismo, teoria que colocava a Terra no centro do universo. Favorável ao obscurantismo religioso da Idade Média, o sistema geocêntrico foi vivamente defendido pela Igreja, o que lhe garantiu uma sobrevivência de mais de 14 séculos. No século

XVII, porém, Galileu, baseado no sistema heliocêntrico de Copérnico (1548), provou o tremendo equívoco da teoria de Ptolomeu,

“[...] *penso em mário – nessas mínimas // partículas neutrinas [...]*”: Temos nesses versos uma referência a um dos maiores físicos brasileiros, Mário Schenberg que, juntamente com César Lattes, são considerados os pioneiros da Física no nosso país. As descobertas mais fundamentais no campo da radiação cósmica, e mesmo no campo mais geral das partículas elementares, estão relacionadas ao nome de César Lattes, que, com a sua descoberta do primeiro “*méson*” artificial (1948), abriu novas possibilidades à física experimental das grandes energias. É o que nos diz Bernhard Gross, na Revista de Química Industrial em São Paulo, em 1954. Lattes teria adquirido fama mundial muito cedo, numa idade em que outros mal terminariam o período de formação universitária. Por outro lado, quando o poeta diz “*penso em mário...*” o nosso pensamento se volta para o poema “hieróglifo para mário schenberg” feito em homenagem ao amigo e conselheiro das conversas sobre a física:

o olhar transfinito de mário
nos ensina
a ponderar melhor a indecifrada
equação cósmica [...]
na estante de mário
física e poesia coexistem
como asas de um pássaro –
espaço curvo –
colhidas pela têmpera absoluta de [...]

Haroldo finaliza o “dialético e dialógico” poema com os versos:

e deixa ver que a sabedoria
pode ser tocável como uma planta

que cresce das raízes e deita folha
e viça
e logo se resolve numa flor de lótus
de onde
- só visível quando damos conta
um bodisatva nos dirige seu olhar

E assim continuam, no poema, as referências aos grandes físicos brasileiros. Observa-se agora o verso “*urca (ao processo é gamow quem dá nome)*”. O processo “Urca”, segundo o físico Mario Novello, é o nome dado por Gamow e Mário Schenberg para designar os nêutrons responsáveis pela perda de energia das estrelas até se tornarem buracos negros. Em linguagem metafórica e, por que não, popular, os neutrons seriam, assim, os ‘sugadores’ da força das estrelas. Eis uma passagem ilustrativa do livro **Os jogos da natureza:**

– Mas se é assim, como você diz, por que não pensamos que, analogamente, misteriosos ladrões esses Urca como você diz em russo, carregam a energia da estrela para fora dela? – perguntou Schenberg, lembrando o que Gamow dissera pouco antes, ao especificar-lhe que o nome deste bairro significava “ladrão” ou melhor “punguista” no dialeto de sua terra natal na Rússia.
(NOVELLO, 2005, p. 40)

De maneira análoga ao físico Mário Novello, Haroldo acrescenta, em seus **Depoimentos de oficina**, que Schenberg foi colaborador do russo-americano Gamow na identificação do “efeito Urca”, que seria outra designação metafórica para a mencionada descoberta da física. Tal designação se deve ao fato de Gamow ser um aficcionado jogador das roletas “sugadoras”, no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro. (Campos, 2002, p. 67) Sobre essa linguagem mais despojada da ciência, Ana Paula Mendes, da Universidade do Porto, esclarece que “estamos já no domínio da ciência pós-moderna, tributária de novas configurações análogas e rica em metáforas lingüísticas”. Justifica-se, pois, segundo Ana Paula, o discurso esclarecedor e implicante de Boaventura Souza Santos: “jogo, palco, texto

ou biografia, o mundo é comunicação e por isso a lógica existencial da ciência pós-moderna é promover a situação comunicativa, tal como Habermas a concebe” (Mendes, 1991, p. 145-6)

Agora é a vez do neutrino, partícula descoberta pelo físico austríaco Wolfgang Pauli em 1930, ter a sua vez assegurado no poema através do verso “*pois se o neutrino dura outras instáveis / partículas se criam e se consomem*”.

Na primeira metade do século XX, os físicos pensavam construir toda substância material existente a partir de uns poucos tijolos elementares. Em um primeiro momento, o próton, o elétron e o nêutron possuíam um papel importante nesta descrição. No entanto, aos poucos, muitas outras partículas – que poderiam ser igualmente chamadas de elementares – foram sendo descobertas. O neutrino seria uma delas. Hoje, segundo nos informa Richard Morris, no livro **O que sabemos sobre o universo**, os astrônomos sabem que pelo menos 90% -e talvez até 99%- da massa do universo existe sob a forma de matéria escura (talvez **matéria invisível** fosse um termo mais descritivo; a matéria escura é um tipo de matéria que os astrônomos não conseguem ver, e não um material de cor escura). Como ninguém sabe quanta matéria escura existe, é impossível calcular se o universo é aberto, fechado ou próximo da fronteira entre os dois.

A maioria dos cientistas, no entanto, acha que ele é aberto. Morris ainda nos explica que parte da matéria escura compõe-se de buracos negros, anãs brancas e anãs marrons. Aliás, as estrelas anãs também aparecem referidas no Canto III do poema através dos versos “[...] três estrelas/(não mais feras) anãs – a rubra, a albina/ a nigra – me vigiando: sentinelas...”. O físico ainda nos esclarece que apesar de não serem escuras, anãs brancas são tão pálidas que não se mostram visíveis quanto se encontram a distâncias muito grandes. É interessante notar, ainda nesses versos a colagem/montagem da intertextualidade literária através da alusão ao poeta Dante e ao início de sua jornada através do Inferno, quando acossado era por três feras: a pantera, o leão e a loba, que o vigiavam, impedindo-o de

prosseguir, e a intertextualidade *extra-literária*, quando as feras aparecem transformadas em estrelas pelo poeta, através da referência explícita às anãs rubra, nigra e albina, sendo que esta última pode ser lida como a anã branca.

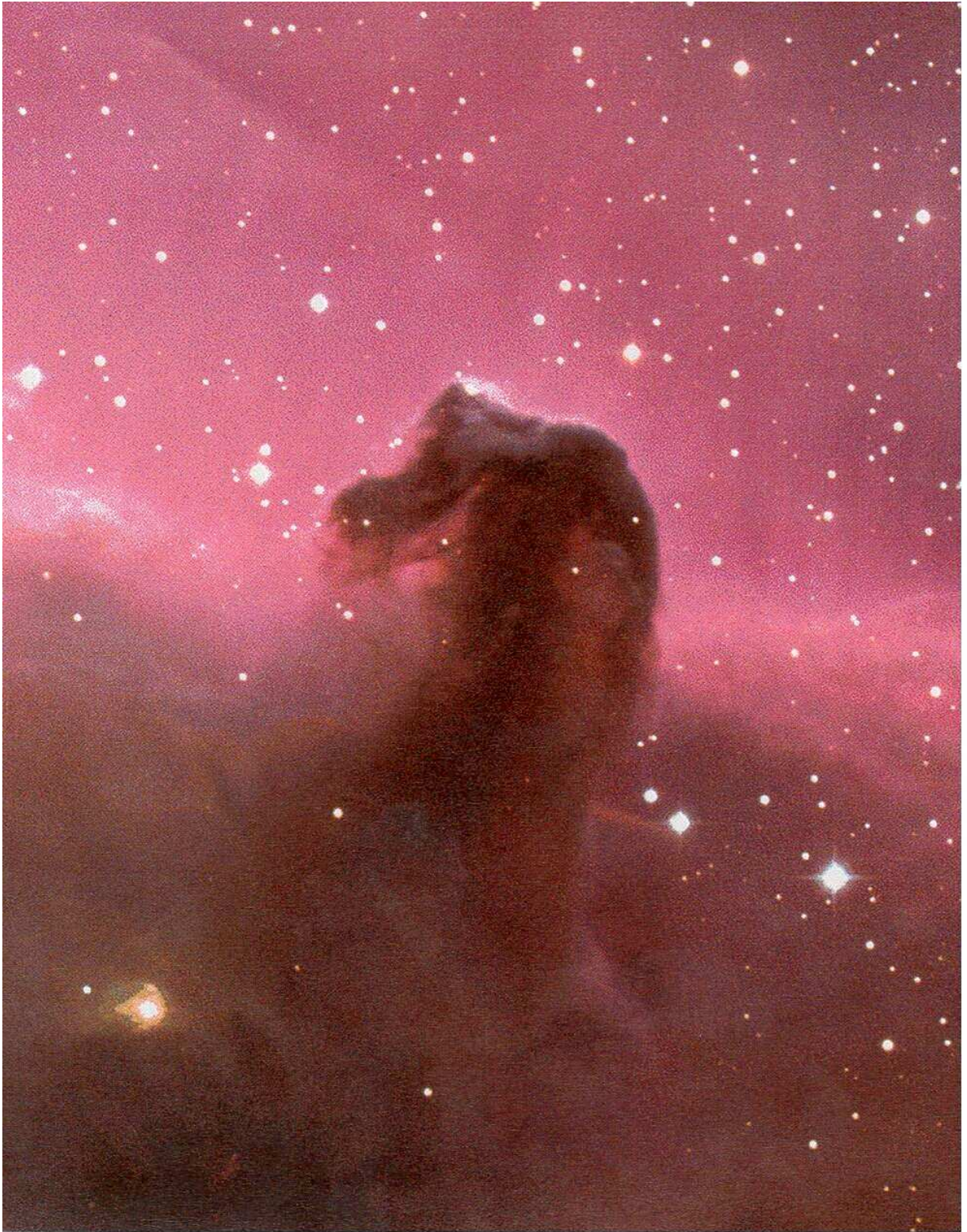
Embora acredite-se que parte da matéria escura do universo seja feita de neutrinos (existe cerca de 100 milhões de neutrinos para cada próton ou elétron) os cosmólogos imaginam que ele não pode ser o único componente importante da matéria escura do universo. Parte dela consiste de outros tipos de partículas possivelmente ainda não descobertas. (MORRIS, 2001, p. 63,64).

Muitos outros exemplos poderiam aqui ser arrolados, mas um dos objetivos deste capítulo, além da inevitável constatação da quebra e da fragmentação dos discursos contemporâneos, é dar uma idéia da infinidade de alusões extraídas do campo da física ao mesmo tempo que tento esclarecer algumas das suas teorias e conceitos, a fim de tornar a leitura mais agradável. Afinal, o fenômeno intertextual depende, em boa parte, da recepção. Sem ela, tal mecanismo permanecerá inativo, sempre à espera de uma leitura que o ative, como nos assegura José Enrique Fernández. O processo intertextual, segundo ele, afeta questões básicas da instância receptora que tem a ver com a “produção de sentido”, a “transdução” (transmissão com transformação de sentido) “a leitura desconfiada”, a memória, a competência individual. Em tal sentido, ainda segundo o autor de **La Intertextualidad Literária**, o desenvolvimento da “intertextualidade do leitor” nos parece um aspecto chave em um bom enfoque didático da literatura.

CAPÍTULO III

Todos os jogos sagrados da arte são apenas longínquas imitações do jogo sem fim do mundo, esta obra de arte que eternamente se dá forma.

(FRIEDERICH SCHLEGEL)



A Nebulosa da Cabeça do Cavalo, um impressionante exemplo de nuvem escura de poeira, cuja silhueta destaca-se contra o fundo brilhante da nebulosa de emissão.

3.1 A MÁQUINA DO MUNDO SUBSTITUTA: QUÂNTICA, DISCURSIVA, POTENCIAL.

Até os dias atuais, inúmeros foram os modelos cosmológicos criados tanto nas artes quanto nas ciências. Desde o modelo concebido por Homero na **Iliada** e na **Odisséia**, por Pitágoras de Samos (séc. VI a.C.), Platão e Aristóteles (séc. IV a.C.), o pensamento artístico e científico jamais parou de se expandir levando com ele, como não poderia deixar de ser, a nossa compreensão do Universo.

O capítulo final deste trabalho, conforme consta do projeto de pesquisa, pretende tocar, de forma breve, em alguns desses cenários que se insinuem e parecem gravitar no tempo-espaço da máquina cosmopoética haroldiana, notadamente através de intertextos marcados ou não-marcados referidos no poema, os quais serão, pois, objetos de nosso estudo, e que nos remetem a obras como **A Divina Comédia**, de Dante, **Os Lusíadas**, de Camões, **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, **O Aleph**, de Jorge Luis Borges, **A Bíblia Hebraica**, “A Máquina do mundo”, de Drummond, **a Iliada**, de Homero, dentre outros que, independentemente da intencionalidade dos seus autores, deixam significativos traços capazes de esboçar uma possível configuração de mundo na época em que foram escritos, tornando-se até mesmo numa máquina de ressignificação das principais correntes do pensamento científico de seu tempo. Se se quiser conhecer a cultura científica de um determinado momento, deve-se estudar as obras literárias escritas no período. É provável, como alude Gianni Vattimo, que também hoje, como no passado, os aspectos mais salientes da existência, ou até, para usar termos heideggerianos, o próprio “sentido do ser” característico da nossa época se anunciem de forma particularmente evidente, e antecipadora, na experiência estética⁵. É necessário, segundo o filósofo, olhar para ela com especial atenção se quisermos

⁵ Ver a arte da oscilação, in **A Sociedade Transparente**. Lisboa: Relógio d'água, 1992

compreender não só o que pertence à arte, mas, em geral, o que pertence ao ser na existência tardomoderna.

Sendo criação humana, resgatada ao caos dos signos lingüísticos, a obra literária torna-se um todo estruturado e complexo pondo em conflito vários sentidos ditos e não ditos e neste último reside, talvez, o seu perfil mais revelador.

Isto porque a obra constantemente movimentava o silêncio e a palavra, a palavra e o silêncio e é no espaço potencial deste último que o leitor pode configurar os mais criativos desenhos. Se, por um lado, a obra nos fala do seu lugar histórico particular e único, por outro, ela é múltipla, pois nos abre as possibilidades incessantes do diálogo, através do espaço comum da leitura de cada novo receptor.

Tem-se tentado demonstrar neste trabalho, o qual está fundamentado no pensamento contemporâneo, termo adotado aqui por ser mais amplo do que “pós-moderno”, que uma das características atribuídas a este período é justamente a quebra de fronteiras entre discursos, e que o cientista e o artista, de um modo geral, são os dois grandes “engenheiros da cultura”. Dia após dia, ambos têm-se revezado na tarefa de criar, cada qual com seus meios próprios, de “construir” ou simplesmente “imaginar” mundos possíveis. Centros de propulsão, pilares de referência, eles são, provavelmente, os responsáveis maiores em manter sempre nutrida a voraz e enigmática “máquina do mundo”, dando-lhe o combustível necessário para seu dinâmico e ininterrupto movimento.

Assim como a literatura, através da linguagem, abre-nos as portas a novos modos de apreensão do universo, os físicos também, na atualidade, como adverte Capra “estão conscientes de que as diversas “teorias” dos fenômenos naturais tanto quanto as “leis” que possam vir a descrever”, são “criações” da mente humana, são propriedades do mapa conceitual da realidade de “cada um deles” e não propriedades da própria “realidade”, *a priori*, como nos fez acreditar a clássica física de Newton, por tanto tempo. No caso da

literatura, há ainda que se ressaltar, ao representar o mundo e as coisas do mundo, a ambigüidade congênita que a escrita pressupõe, suas zonas de obscuridade e seus tão propalados “vazios” que fazem do texto literário, assim como o próprio cosmos, um constante mistério.

Não é à toa que a idéia de cooperação, de coletivo mesmo, esteja tão evidente em **A máquina do mundo repensada** fazendo dela um dos seus fortes fundamentos. O poema estrutura-se como autêntico mosaico onde os versos inéditos, originalmente criados pelo poeta, democraticamente, se entrecruzam e se confundem com os fragmentos extraídos de outros intertextos alheios ou não ao literário.

O poeta transcriador Haroldo de Campos detona as fronteiras discursivas, tentando dar maior amplitude ao precário e imberbe conhecimento humano. Com o advento da idade moderna ocidental, a ciência passou a ser considerada como um conjunto de processos segregados, separados das ciências humanas, como se também não fossem humanas as ciências exatas, as quais, hoje, sabe-se, não possuem tanta exatidão. Para compreender o nosso enigmático Universo, um único saber já não basta. Há de haver uma certa cooperação entre eles.

Torna-se quase impossível, com a bagagem acumulada de leitores de nosso tempo, ler um poema como este sem que, de imediato, significativas imagens das últimas décadas sejam projetadas nas nossas mentes e retinas, imagens estas que configuram desde os mais diversos embates científicos até uma vertiginosa gama de informações que, como “clips”, se apresentam a todo instante, seguidamente, através dos “mass media”, sem que o poema, para além da sua obscuridade essencial, traduza ou exprima, por exemplo, a imagem de revolucionária física quântica, desde os horrores provocados pela bomba atômica até as mais diversas inovações tecnológicas já incorporadas ao nosso cotidiano, como o computador, o laser, o elevador, o chip, o transistor, o aparelho celular, apenas para citar algumas mais

próximas – estendendo-se até o desenvolvimento do código genético, o DNA, tão solicitado nos nossos conturbados dias.

Ignorar o fato dos principais físicos do nosso século terem os seus nomes associados, de algum modo, à mecânica quântica, já não parece possível, e o poema ora analisado parece constituir-se em prova substancial dessa tomada de consciência:

- 70.1. [...]
 - 2. [...]
 - 3. mas einstein que soubera decifrar
-
- 71.1. o enigma do espaçotempo e o turno
 - 2. encurvado da quarta dimensão
 - 3. ante o indeterminismo _ taciturno _
-
- 72.1. recua em busca de una – explicação
 - 2. que enfim desdiga essa heresia dos quanta _
 - 3. no principio-incerteza vê a ilusão
-
- 73.1. do livre-arbítrio do homem...
- (CAMPOS. 2000, p. 51/53/)

De início o poeta desconstrói a visão/ilusão de Newton do “tempo” e “espaço” cindidos. Trabalhando em nível do significante, Haroldo opta pela grafia única das duas palavras, tal como aparece no verso “*o enigma do espaçotempo*”. Ao unir os dois signos num único bloco expressivo, o poeta demonstra, “visualmente”, o que de fato ocorreu na física contemporânea. Quanto à “una-explicação” referida na estrofe de nº 72, esta parece estar irremediavelmente perdida, assim como perdida está a direção que nos obrigaria a uma única e possível escolha a um único e previsível caminho. Ante as múltiplas bifurcações que a vida moderna nos oferece, Einstein recua, pelo menos assim nos dizem os versos do poema, tentando, por seu turno, resgatar aquilo que alguns pensadores modernos denominam de “imperialismo do logos.” Não é fácil prescindir da seta que costumeiramente tinha o poder de indicar a peremptória direção.

Aquilo que se convencionou chamar de “crise da representação” aponta para o fato de que apenas a linguagem é construtora da realidade, ou seja, a realidade é o próprio discurso

em si. Deste modo a visão de qualquer um de nós se constituirá sempre em mero ponto de vista desautorizando a “una explicação” ainda tão perseguida. O pensamento moderno esvai-se, assim, em mera interpretação. Esta parece ser a “sociedade comunicacional” à qual Habermas se refere. Nela, vence aquele que apresentar a melhor argumentação. Este é o dado concreto com o qual nos deparamos, ou ainda como diz Vattimo, “estamos numa sociedade de comunicação generalizada, a sociedade dos mass media” (VATTIMO, 1992, p. 7) onde, tanto as ciências experimentais quanto as ciências humanas, constituem mais o seu objeto do que exploram um “real” já constituído e ordenado, tornando-se ambas em manipuladoras dos dados naturais (VATTIMO, p. 19).

A **Máquina do mundo repensada**, como se vê, configura em seu grandioso cenário as idéias cosmológicas do seu tempo. O poema é um autêntico “buraco negro”, pois ele suga para o seu interior tudo que cai no seu intenso campo gravitacional. Seus versos não deixam escapar a visão de um Universo dinâmico em constante expansão, ou a grande explosão, o *big-bang* que teria dado origem a todas as coisas, ou ainda a idéia de que vivemos num tempo contingente de incertezas quânticas generalizadas, opondo-se, assim, à Física clássica que sempre trabalhou com hipóteses deterministas como a do Universo transformado num mecanismo preciso como de um relógio. O poema parece apontar, para retratar o atual mundo dos quanta, a imagem do jogo de dados, onde o acaso e a probabilidade aparecem como dados irreversíveis. Mallarmé já desconfiava. O poeta transcriador, Haroldo de Campos, já o sabia. O homem sempre se deparará com variáveis “outras” com as quais é difícil de lidar. A metáfora do relógio já não cabe para representar a complexidade do mundo quântico. O poema prefere eleger, talvez, a metáfora do jogo de dados ou de qualquer outro jogo, seguindo, assim, as pegadas da física do seu tempo.

Para Ian Stewart ⁶ “com o advento da física quântica, o mundo passou de engrenagem precisa a ‘loteria cósmica’”. Eis a “heresia” de que nos fala o verso “que enfim desdiga essa heresia dos quanta_.” Torna-se, portanto, urgente reconhecer a intransponível barreira que nos impõe o panorama contemporâneo: o acaso. Esta minúscula palavra carrega consigo o poder de contestar todo o pensamento hegemônico ocidental constituído, nos levando a sentir o quão precário é nosso conhecimento e a reconhecer a fragilidade diante de nossas próprias coisas e das coisas do mundo. Quem somos nós afinal, diante de um Universo que, como diz o poema, “*em anos – trinta bilhões? _ é o currículo...*”?

No verso “no princípio incerteza vê a ilusão / do livre-arbítrio do homem” voltando, mais uma vez ao exercício da escritura poética, vê-se uma referência intertextual explícita a um dos maiores físicos do século XX, Werner Heisenberg, que juntamente com Niels Bohr são considerados os pais da mecânica quântica, tendo ambos contribuído para o programa de fabricação da bomba atômica: Bohr com os aliados e Heisenberg com os alemães. A expressão “princípio de incerteza”, conforme já explicitada anteriormente, foi cunhada por Heisenberg, em 1927, como um dos princípios mais fundamentais da **Teoria Quântica**. A expressão “Deus não joga dados” advém da discordância de Einstein quanto a este princípio. Uma coisa é certa: ele não só altera substancialmente os fundamentos da física moderna, como também repercute nos versos finais do poema épico da era do vazio quântico:

- 150.1. do sol incinerado a sombra e pulsa
2. _ umbra e penumbra _ em jogos de nanquim:
3. Sigo o caminho? busco-me na busca?

- 151.1. finjo uma hipótese entre o não e o sim?
2. remiro-me no espelho do perplexo?
3. recolho-me por dentro? Vou de mim

- 152.1. para fora de mim tateando o nexo?

(CAMPOS, 2000, p. 96/7)

⁶ Ver Stewart, Ian. **Será que Deus joga dados?: A nova matemática do caos** (Coleção ciência e cultura) p. 07

Vê-se, assim, que inúmeras são as perguntas e poucas as respostas. Parece, mesmo, que temos de nos acostumar a viver sem elas em um mundo de cada vez mais complicada apreensão. Perdidas as amarras do centro, o homem encontra-se jogado nas mais diversas direções, como pequenas partículas cósmicas vagando após grande explosão. Tudo tem o seu lado positivo e seu lado negativo, afinal. De qualquer sorte, não se deve esquecer de que existe latente no vazio quântico a potencialidade de uma ação sobre o mundo.

É possível acreditar senão na convergência entre as ciências humanas e as ciências da natureza, pelo menos, num estreito diálogo entre elas, é o que garante o físico Olival Júnior, em recente palestra para o Café Científico, na LDM, pela UFBA. É coerente o posicionamento do físico, pois quando uma nova descoberta acontece em determinada área, essa descoberta geralmente tem o poder de influenciar direta ou indiretamente todas as outras áreas adjacentes. A prova disso é que os críticos literários da modernidade têm utilizado frequentemente expressões como “escrita branca, signo zero, silêncio fundador, nada germinal, matéria escura”, para designar o espaço vazio e pleno das possibilidades do literário, enquanto que da parte das ciências exatas, utiliza-se o termo “vazio quântico”, o espaço móvel e cheio de potencialidades, para exemplificar a enigmática física do nosso tempo. Vazio, como diz o físico Marcelo Gleiser, onde a dança cósmica pode se processar em renovados ritmos a todo instante.

A analogia, afinal, pode ser produtiva para o desenvolvimento de qualquer ciência. O saber científico, ao perder a positividade de suas certezas, deixa-se, mais uma vez, enredar pelas potencialidades do saber literário, como forma de amenizar o diálogo difícil e imprevisível com a natureza. Afinal, qual a ciência que sempre lidou costumeiramente com o paradoxo? Não nos cabe, portanto, estranhar quando o prêmio Nobel de Química de 1977, Ilya Prigogine, a quem já me referi nos capítulos iniciais, decreta que o saber científico agora

passa a ser “auscultação poética da natureza.” Como enfatiza Régine Robin, no ensaio “Extensão e incerteza da noção de literatura”:

Num momento em que a literatura já não sabe onde começa e termina, as ciências humanas, elas próprias em crise, tendo perdido a positividade das suas certezas, se deixam fascinar pelas potencialidades da produção literária, em especial pelo romance, pela sua complexidade, pelas suas possibilidades de polifonia. [...]Astúcias da razão literária?

É no momento em que a literatura parece dissolver-se no infinito do discurso que os outros discursos que a envolvem e a cercam regressam à literatura para nela beberem esse “paradigma da complexidade” e da singularidade que as ciências humanas não conseguem pensar nem formular.

(ROBIN, 1995, p. 65)

Com o tempo, o saber científico parece ter ficado cada vez mais próximo das contradições humanas. Mas, nem sempre foi assim.

3.2 A MACHINA MUNDI EM DANTE ALIGHIERI: CERTEZA, FÉ E PERFEIÇÃO

Antes de enfrentarmos a aleatoriedade dos sistemas quânticos dos nossos dias, cabe-nos, em primeiro lugar, explorar a imagem de um mundo regido por uma engrenagem precisa, a lei e a ordem de um cenário centralizado e apaziguado pelas seguras mãos divinas, como é capaz de deixar transparecer o modelo cosmológico arquitetado por Dante na sua **Divina Comédia**.

No canto inicial do “Paraíso”, é possível fazer uma leitura do modelo da cultura dominante na Idade Média, cujo paradigma parece apontar para o seu fechamento. Observe-se o exemplo extraído do livro **Pedra e Luz na Poesia de Dante**, do próprio Haroldo, livro que reúne três conjuntos de traduções: as Rime Petrose (rimas pedrosas, poemas sobre o amor difícil pela mulher de pedra), sonetos de Dante, Guido Cavalcante e Guido Guinizelli, a chamada “vanguarda” de 1200, além da tradução de seis cantos do “Paraíso”, a terceira e última parte do poema dantesco.

É justamente da transcrição de Haroldo da matéria paradisíaca que se extrai o fragmento onde se pode divisar Dante em permanente diálogo com a amada Beatriz, pelas dez esferas cristalinas e concêntricas que constituem o sonhado “Paraíso”. Ressalte-se que o poeta Virgílio (71 a 19 a.C.) que o guiara, em segurança, através do Inferno e Purgatório cede definitivamente o seu espaço. Beatriz, agora, é a nova encarregada de conduzir o poeta florentino em direção a um cosmos pleno da desmesurada luz divina:

No falso engrossa o imaginar, e nada
Permite que tu vejas, e não vês
Quanto veria a vista liberada.

Na terra não estás, segundo o crês;
Do alto caindo, o raio não fulgura
Veloz como subiste à tua vez.

Se da primeira dúvida me cura
O límpido sorrir da fala breve,
Uma segunda em mim logo se escura.

E disse: “tua resposta me conteve
a inquietação; mas subindo admiro
como passei por tanto corpo leve.”

E ela me olhou com um terno suspiro,
Qual a mãe, que ao filho delirante
Vela, acompanhando-lhe o respiro;

E começou: “as coisas dominantes
Uma ordem preside e lhes dá forma,
Fazendo o cosmo a Deus consemelhante.
As altas criaturas vêem que o enforma
Um eterno valor, fim com o qual
se proporciona a mencionada norma

à ordem de que falo, o natural
De cada criatura, variamente,
Se inclina, respondendo desigual”

(DANTE, 1998, p. 93)

Percebe-se, com os olhos voltados para o nosso tempo, que a fala de Beatriz configura um espaço e um tempo ainda apartados, uma ordem cósmica perfeita com a imagem de Deus a ocupar espaço central. São resquícios da geometria de Euclides (séc. 330-260 III a.C.), matemático grego cuja obra **Os Elementos**, se diz ter exercido maior influência na mente

humana do que qualquer outro livro, com exceção da Bíblia. Segundo seus ensinamentos, é possível traçar uma linha reta de qualquer ponto a qualquer ponto. É o que faz Beatriz: traçar com rigor uma linha com o objetivo de levar o amado diretamente às portas do céu. Na verdade, na Idade Média, a única linha possível de ser traçada com esse intento passava, obrigatoriamente pelas amarras da Igreja Católica, sem que ela admitisse qualquer espécie de extravio. Aliás, como diz Blanchot, “o lugar do extravio ignora qualquer linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se vai daqui para chegar ali...” (BLANCHOT, p. 137). Se na fala do filósofo transparece certa ironia, a fala de Beatriz deixa antever o padrão euclidiano do rigor lógico, tão difundido pelos acadêmicos árabes durante a era medieval e que viria a durar até o século XVIII. A geometria plana e a lógica euclidiana confluem, assim, com o espaço e o tempo absoluto divino, de forma harmônica, sem conflitos.

Os textos literários são importantes fornecedores de cultura. Para Maria Vitalina de Matos, a poesia tem o poder de transportar consigo uma verdadeira “enciclopédia” de informações, desde logo marcada pela fase de conhecimentos que a coletividade que a fala atravessa⁷. Nota-se, que o texto de Dante, para além de ser um sistema formal, termina importando da cultura da sua época os condicionalismos que a marcam. As falas de Beatriz, extraídas do exemplo anterior, mais uma vez, dão o seu testemunho. Expressões como “as coisas dominantes, uma ordem preside, dá forma, a Deus consemelhante, o enforma, um eterno valor, a mencionada norma, a ordem de que falo, etc, etc, etc”, acabam por se constituir em autêntica suma poética da civilização à qual pertence, tendo o poder de abarcar, em forma de arte, cerca de oito séculos de teorias estéticas, filosóficas e morais. As “falas” de Beatriz são, certamente, criações do poeta Dante.

Ainda no Canto I do Paraíso, é possível constatar um cosmos agregado e profundamente submetido ao poder divino, como sinaliza, Beatriz:

⁷ Ver: MATOS, Maria Vitalina Leal dos. A história literária. In: **Introdução aos Estudos Literários**. Lisboa: Editorial Verbo, 1991

[...] Por ele o fogo à lua faz-se erguer;
Por ele o coração mortal vigora,
Concentra e une a terra o seu poder;

[...] A providência que o total completa
Faz de sua luz o céu que é sempre quieto,
No qual o que mais gira se introjeta;
(DANTE, 1998, P. 95)

Aqui o espaço ainda não se expande e muito menos se desagrega. A arquitetura desta terceira parte da **Divina Comédia** parece mesmo estar baseada no Universo geocêntrico idealizado por Cláudio Ptolomeu, que apresenta, no Paraíso, nove céus (ou planetas) que giram ao redor de uma “*estreita porção de terra*”, centralizada e reduzida ao imobilismo: “faz de sua luz o céu que é sempre quieto...” Convém esclarecer que o sistema ptolomaico, por sua vez, está baseado na concepção de Universo anteriormente proposta por Aristóteles. A geometria plana medieval, como não poderia deixar de ser, ainda não conhecia o espaço curvo e móvel einsteiniano. O espaço, definitivamente, ainda não tinha sido “violado” pelas idéias revolucionárias da física do século XX. Vejamos um quadro resumo da cosmologia da época, apresentado por Beatriz, no Canto XXII do Paraíso, quando Dante cumpre a graça de elevar-se à mais alta esfera, o Empíreo, morada dos bem-aventurados. Tomo agora para este exemplo não mais a tradução de Haroldo de Campos, mas a tradução da **Divina Comédia**, em prosa moderna, de Hernâni Donato.

Vejamos o exemplo:

124. “Tão próximo estás de deparar o divino rosto”, começou Beatriz, “que cumpre esteja a tua vista clara e firme. E antes que avante te internes, é proveitoso que baixes o olhar e te dê conta de quantos mundos estão abaixo dos teus pés. Com essa constatação, mais venturoso o teu ânimo se há de apresentar à turba triunfante que alegremente acorre a este orbe circular.”

[...]

133. Lançando, pois, a vista por todas as setes esferas, e observando quão mesquinha em tamanho era a nossa Terra, sorri compadecido, aprovando o conceito de quantos a consideram um astro de somenos e por grande sábio tenho aquele que em outros mundos põe os seus cuidados.

Ou ainda, a descrição do espaço do Universo geocêntrico descortinado pelo “voyer”,

Dante:

[...] Do mesmo modo vi o fulgurar de Júpiter, que tempera o frio do pai (Saturno) e o calor do filho (Marte); de igual modo tomei ciência de como é que os astros variam seus movimentos e posições: - pois todos os sete planetas fizeram-me patente quão grandes e velozes são assim como as distancias guardadas entre si na imensidão celeste.
(DANTE, 1992, p. 298/299)

As “sete esferas” às quais se refere Beatriz, tal qual aparecem no poema, não são mais do que os planetas Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e, completando as sete esferas ou céus, o planeta Saturno. Eles representam, alegoricamente a máquina do mundo medieval. De fato, a alegoria se constitui em um dos princípios estruturadores básicos dessa mesma poesia, que, por outro lado, também tematiza, assim como na peregrinação de Dante pelos reinos do além túmulo - Inferno, Purgatório e finalmente, Paraíso – a busca da salvação espiritual do homem e sua luta pelo aperfeiçoamento das instituições morais políticas e sociais do seu país. Quiçá, uma sociedade mais justa e igualitária para todos os seus membros, o que não deixa de evidenciar também outro traço fundamental da poesia medieval, que é o seu caráter didático.

Voltemos, mais uma vez, ao poema e ao seu forte movimento ascensional. Percebe-se, também nesse movimento, uma certa gradação, como se fosse um rito, uma cerimônia entre parceiros pré-estabelecidos. Platão no texto “Alegoria da caverna” e no seu célebre diálogo com Glauco, assegura que o homem, arrancado das sombras da caverna, deve habituar-se gradativamente até ser capaz de enxergar os objetos que povoam o mundo superior.⁸ A “essência”, segundo o filósofo, só pode ser alcançada de maneira gradual, através de aperfeiçoamento intelectual constante.

⁸ Idéia que permeia **A República** de Platão, p. 11

Ainda no domínio do poema dantesco, Beatriz nos fala, agora, da escalada pelo oitavo, nono e décimo céus, que, respectivamente, representam o Firmamento, o Primeiro Móvel e imóvel Empíreo:

[...] assim quero que a verdade cintile em teu rosto, depois que tua inteligência houver sido aclarada a este propósito. Lá no Empíreo gira um corpo em cuja força animadora tem origem a vida de tudo quanto nele está contido. O Céu seguinte (o oitavo) está repleto de astros luminosos, dele distintos, variados na essência, mas dele recebendo o impulso animador. Os outros (sete) Céus giram submetidos a leis diversas, por vezes contrastando uns e outros, mas governados por harmonia perfeita, sujeitos ao efeito e à causa.

Mais adiante, no canto XXX do Paraíso, se lê a significativa passagem onde Dante, finalmente, supõe-se “preparado” para contemplar o “clarão súbito e vivo” que emana do Décimo e último céu – o Empíreo – o céu dos anjos e dos bem-aventurados, a mais externa de todas as esferas.

Enquanto eu me punha em paz com tal certeza, ela, com gesto e voz de guia que leva a termo sua difícil empresa, disse:

38 “Passamos do nono céu (ou Primeiro Móvel) para o Empíreo (Décimo Céu), que é luz pura, luz espiritual, plenitude de amor, amor ao verdadeiro bem, bem na completa alegria, alegria que sublima todas as dores. Aqui verás as duas milícias do Paraíso – os anjos e os bem-aventurados. Uma delas hás de ver na forma com que se apresentará ao Juízo Universal”.

46 Clarão súbito e vivo usa retirar aos olhos dos mortais a potencia da visão, e isso de forma tão completa que a ofendida vista não dá conta nem mesmo de luzes bem fortes. Clarão assim vivo cercou-me, e o véu em que me envolveu impediu-me reconhecer alguma coisa.

52. “O amor que a este Céu sacia, é com semelhante saudação que acolhe a quem na vida escolheu para iluminar o seu caminho o ardente fogo da caridade”. Apenas estas palavras havia escutado, senti-me estimulado por forças muito superiores àquelas próprias de minha natureza humana. E a vista recobrei em tamanho grau, que percebi ter desde então os olhos prevenidos para enfrentar a mais intensa das luzes.

60. Vi luz que fluía qual rio, fulgurando entre margens orladas pela obra da primavera divinal. Dessa corrente luminosa partiam centelhas vivas, que por todos os lados se inseriam entre as flores, quais rubis engastados em ouro.

(DANTE, 1997, p. 320)

A visão plena do Paraíso é finalmente escancarada aos olhos do viajante peregrino. Seus olhos, órgão extremamente cultuado na Idade Média, devidamente “preparados”, já conseguem captar as maravilhas da vida no plano superior. O caminho por Beatriz traçado, a vigorosa linha reta, encontra certamente o alvo pretendido.

Todos aqueles que desejem chegar com sucesso ao Paraíso, devem seguir a mesma linha gradativa ascensional. Daí, vê-se o caráter didático do poema, ao qual me referi anteriormente.

Dante, definitivamente, não retornará à caverna das aparências enganosas representada pelo mundo terreno, nem, muito menos, se deixará tocar, mais uma vez, pelas trevas da ignorância. Ao sugerir uma certa gradação a ser observada para se chegar ao Paraíso ou à totalidade do conhecimento humano, o texto de Dante nos remete ao texto de Platão: “e se o arrancassem da caverna”, diz o filósofo na sua “Alegoria da caverna”, referindo-se a um dos seus moradores, “ e o fizessem subir a escarpada encosta arrastado para a luz do sol, não pensas que ele sofreria, e uma vez em plena luz do dia, ficaria deslumbrado pela claridade, incapaz de ver um só dos objetos” [...] (PLATÃO, p. 11). E, respondendo a indagação do seu mestre, Glauco ainda reforça: “seria incapaz, pelo menos de momento”.

O intertexto platônico não-marcado entrecruza-se, deste modo, com a paulatina escalada do criativo viajante medieval formando, assim, um nó de dois fios semânticos que evidenciam as relações intertextuais entre ambos os textos.

Para Riffaterre, isso se deve à participação ativa do leitor, à sua reescrita do não-dito, o que constitui, de fato, a prática da intertextualidade.

A busca da salvação ou a busca da totalidade ou ainda a busca da “essência”, que se pode observar na alegórica ascensão de Dante na sua **Divina Comédia** é plenamente coroada quando o viajante florentino é capaz de enxergar aquele que segundo ele, tudo criou. Nesse momento, todas as suas concepções, todas as suas crenças estão devidamente reforçadas.

Dante se acha finalmente saciado. Diferentemente de Dante, o poeta moderno, consciente, quanticamente fragmentado, perdido no mundo das palavras e dos discursos, dificilmente se saciará, o que marca, inequivocamente, uma ruptura, um fosso em relação às crenças e valores da Era Medieval. O poeta moderno sinaliza que não se deixará seduzir pelas tentações metafísicas! No século dos quanta, como denominado pelo físico baiano Olival Júnior, quem poderá garantir...?

Estas demarcações de território, entretanto, estão nitidamente esboçadas nos versos da **Máquina do Mundo Repensada** quando Dante, ao divisar, íris no íris, a face do supremo Criador fica de “paúra transido” enquanto o narrador do poema haroldiano insiste numa atitude agnóstica perante o terço milênio que se anuncia. Um certo ar de abatimento ronda os versos do poema.

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

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

(CAMPOS, p. 15)

3.3 TEMPO / ESPAÇO ENTREVERADO

Revisitar Dante e o panorama monológico do Universo medieval, além de prazeroso, se faz necessário para que se possa melhor identificar a nossa proposta de leitura em torno dos versos que desenham a cena da abertura da **Máquina do Mundo Repensada**, abaixo apresentados, e que pressupõem aquele corte do qual já falei, em relação à ideologia vigente na época do poeta italiano. Promovendo um confronto, é possível captar o ruído dissonante do poema haroldiano, o que permite colocá-lo como uma epopéia de franco espírito dialógico

no melhor estilo bakhtiniano em que nada é fixo e nada está isento ao mecanismo das relações. Neste sentido, o discurso do poema é desassombradamente dialógico / intertextual e é nessa direção, nessas polifacetadas vozes sem que nenhuma detenha qualquer primazia sobre as demais, que joga suas cartas o autocrítico poema na tentativa de configurar de forma nada consensual homem e Cosmos dos atuais dias.

Vejamos os versos iniciais do poema:

- 1.1 quisera como dante em via estreita
- 2 extraviar-me no meio da floresta
- 3 entre a gaia pantera e a loba à espreita

- 2.1 (antes onça pintada aquela e esta
2. de lupinas pupilas amarelas)
3. neste sertão – mais árduo que floresta

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

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

(CAMPOS, 2000, p. 13)

O espaço literário já não é o mesmo. Não é encontrado localizado e fixo como na Comédia. Ele já não se refere à Grécia Antiga, a Florença, na Itália, ao Brasil ou Argentina, em particular. O espaço agora encontra-se fragmentado, estilhaçado em dezenas de outros espaços sempre móveis e cambiantes.

O tempo também não se constitui em tempo cronológico absoluto, datado. Ele se apresenta, agora, em uníssono, passado, presente e futuro, o tempo múltiplo da física do nosso tempo.

Correndo o risco de ser demasiadamente redundante, depois de Einstein, o espaço e o tempo se equivalem, se unificam e nos é dado em bloco numa arena contínua quadridimensional. Parecendo dialogar muito de perto com a percepção atual da Física,

diversos são os tempos /espaços aludidos e identificáveis no cenário de abertura da **Máquina do mundo repensada** e que são trazidos, por seu autor, para a atualidade, através de corte sincrônico: a era medieval de Dante, as referências intertextuais que nos remetem tanto ao pré-modernismo brasileiro dos **Sertões** de Euclides da Cunha quanto ao romance **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, na terceira fase do nosso modernismo, a pós-modernidade ou era pós-utópica em que foi publicado o próprio poema (2000) que dá origem a esta tese, para não se falar na literatura Hispano-Americana do século XX e Jorge Luis Borges (1899-1986), um dos seus mais importantes fundadores.

Todos os intertextos marcados e não-marcados, estes últimos por não se acharem ditos explicitamente, aparecem, simultaneamente, vivos, pulsantes e interligados no labirinto não só da escritura poética como também na nossa memória de leitores atentos, e juntos nos proporcionam, sem qualquer estardalhaço, uma amostra das mais significativas de quase nove séculos de literatura universal.

Para Haroldo, 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*”⁹. O poeta prefere o último critério e efetivamente é o que faz na sua **Máquina do Mundo**: escolher os clássicos procurando reinterpretá-los à luz de novas tendências que surgem no panorama universal. Ao abordar o fenômeno literário por meio do critério histórico, ou seja, destacando-se os fatos, seus desdobramentos e sua sucessão no tempo e espaço, a poética diacrônica, segundo Haroldo de Campos, corre o risco de fazer com que “*um evento sociológico ou de significação meramente documentária possa assumir maior importância que uma ocorrência caracteristicamente estética*”¹⁰.

⁹ Ver **A arte no horizonte do provável** de Haroldo de Campos, p. 2005. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977, 4ª edição.

¹⁰ Idem, 2007

No ensaio “Por uma poética sincrônica” que ora abordamos, Haroldo deixa claro que Roman Jakobson em **Linguística e Comunicação** foi o grande responsável pela elaboração do conceito de “*poética sincrônica*”. A descrição sincrônica, Jakobson explica, considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permanece viva ou foi revivida¹¹, diz o formalista. Exemplificando, cita Shakespeare, Keats, Emily Dickinson, dentre outros, como “*presenças vivas*” no atual panorama da literatura inglesa enquanto as obras de outros poetas, por não apresentarem, no momento, valor estético compatíveis, permanecem adormecidas.

Haroldo de Campos jamais poderia supor que quase 50 anos após a escritura do seu emblemático ensaio, os critérios considerados “*externos*” em detrimento dos “*caracteristicamente estéticos*”, é que adquiririam maior relevância. Questiona-se mesmo, se os critérios “*essencialmente literários*” ainda fazem parte do atual cenário das letras pós-modernas.

“*Todas as idades são contemporâneas*”, assim traduz Haroldo o exercício da poética sincrônica:

[...] O futuro começa a se agitar no espírito de alguns poucos. Isto é especialmente verdadeiro no caso da literatura, onde o tempo real independe do aparente, e onde muitos mortos são contemporâneos de nossos netos, enquanto que muitos de nossos contemporâneos parece que já se reuniram no seio de Abraão ou nalgum receptáculo mais adequado (...) Necessitamos de uma ciência da literatura que pese Teócrito e Yeats numa mesma balança e que julgue os mortos enfadonhos tão inexoravelmente como os enfadonhos escritores de hoje, e que, com equidade, louve a beleza sem referência a almanaques”.

Uma das coisas que mais preocuparam Marx nas suas esparsas e nada dogmáticas reflexões estéticas foi, justamente, o problema da perduração da obra de arte para além das condições históricas que a geraram (caso da arte grega, por exemplo). Pois bem, este é no fundo um capítulo fundamental da poética sincrônica, para o qual Homero é coevo de Pound, Propércio fala pela voz de Laforgue, os andaluzes Gôngora e Garcia Lorca dão-se as mãos, Sá de Miranda conversa com Fernando Pessoa, Novalis e Hoelderlin confraternizam com Rilke, Míaiakóvski tira Puchkin de seu pedestal e dialoga com êle:

(CAMPOS, 1977, p. 208)

¹¹ Idem, ibidem

Não por outro motivo, o texto de Haroldo exige de nós tão árduo trabalho. Em primeiro lugar ao se constituir como leitura, transgride toda noção lógica de espaço e de tempo. Em segundo lugar, nos obriga a estar ao mesmo tempo (façanha até agora só explicada pela física quântica¹²), dentro e fora do texto, pois, a todo momento, percebemos vazios que precisam ser preenchidos apontando para o contorno de um ou mais intertextos, extraídos ou não à tradição literária, que pedem para ser descobertos e revelados sob pena da leitura do poema ficar irremediavelmente comprometida. Temos plena consciência, por outro lado, de que é quase que humanamente impossível preenchê-los todos.

O silêncio, nesses casos, não só é bem-vindo como também absolutamente necessário. Ele faz com que os espaços vazios se constituam em área livre -ou quase- de circulação e criação do leitor, estabelecendo-se, assim, uma parceria.

Soa até provocativo quando o narrador da epopéia haroldiana introduz o verso “*se entreverando em nós de labirinto*”.

Ao dar preferência ao verbo “*entreverar*” que, segundo o dicionário, significa misturar, confundir, ou confundir-se em consequência de mistura, o narrador parece querer brincar, envolver, confundir o leitor em seus labirínticos jogos. Leva-me a um livro que li recentemente do físico Bob Toben¹³, no qual é enfatizado “*não existir uma coisa chamada sentido de fluir do tempo – passado – presente – futuro – no nível quântico*”. A afirmação de Toben, conjuntamente com a superposição de estratos no verso acima citado leva-me mais uma vez a Borges e, em particular, a “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, conto que também parece dialogar com a física do século XX, e que expõe, além da polêmica questão do tempo, a imprevisibilidade e a aleatoriedade da vida humana na terra bem ao estilo do escritor argentino, e cujo universo diegético passo agora a recordar...

¹² Apontamento tomado durante a Palestra do físico Olival Júnior sobre o mundo quântico.

¹³ O livro citado é **Tempo, espaço e além**.

Ts'ui Pen, governador da província de Yunnan, doutor em astronomia, em astrologia e na interpretação dos livros canônicos, além de famoso poeta e calígrafo, abandona a tudo apenas para compor um livro e edificar um labirinto em que todos os homens se perdessem.

Após 13 anos de trabalho ininterrupto, ao morrer, sua família só encontra manuscritos caóticos e desconexos, o que os leva a querer queimá-los, não sendo, entretanto, permitido pelo monge budista, seu testamentário, que insiste na publicação. Após publicado, o livro é considerado insensato pelos herdeiros: “o livro é um acervo indeciso de apontamentos contraditórios”. (BORGES, 1995, p. 99). Para não me alongar demais, finalmente, o bisneto de Ts'ui Pen, narrador homodiegético do conto, Yu t'sun, chega à inevitável conclusão de que o livro e o labirinto, se equivalem, ou seja, “são um só e único objeto”.

Detive-me, como é natural, na frase: *Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam*. Quase de imediato compreendi: *o jardim de caminhos que se bifurcam* era o romance caótico, a frase *vários futuros (não a todos)* sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance.

(BORGES, 1995, p. 102)

Como foi dito, Borges já antecipa, neste conto, algumas discussões da física. Uma delas é o princípio de “*superposição linear*”¹⁴ da mecânica quântica que, diferentemente do mundo clássico, que via apenas uma solução para cada problema, trabalha com todas as soluções possíveis simultaneamente. Creio estar neste princípio a semente do “*pensamento fraco*” idealizado por Vattino ao explicar a pós-modernidade (o princípio inclusivo “*ambos / e*” divergente da lógica “*ou / ou*” da modernidade), ou ainda a reflexão de Habermas entre a metafísica e a crítica da razão quando diz que “*a unidade da razão não pode ser percebida a*

¹⁴ Este princípio da física foi referido por Olival Júnior em recente palestra para o Café Científico, evento promovido pela UFBA, na LDM cujo tema abordado no ensejo foi **O mundo quântico**.

*não ser na multiplicidade de suas vozes, como sendo uma possibilidade que se dá, em princípio, na forma de uma passagem ocasional, porém compreensível de uma linguagem para a outra*¹⁵. Parece haver em ambas as reflexões um nítido sentido de superabundância de idéias e de pensamentos, deixando transparecer não mais a face única, mas as diversas faces por trás dela.

Tema recorrente em Borges, a questão do tempo, entretanto, está longe de se tornar um consenso não apenas por parte dos cientistas como também para qualquer um de nós.

Um breve parêntese, para mostrar a complexidade do assunto em questão.

Um dos mais interessantes trabalhos recentemente escritos e que reflete “*a experiência de um tempo morto e subtraído à experiência, que caracteriza a vida nas grandes cidades modernas*” está em **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**, de Giorgio Agamben, mais especificamente no ensaio “Tempo e História: Crítica do instante e do Contínuo”. Nele, o filósofo faz um retrospecto sobre o Tempo desde a antiguidade greco-romana passando pela experiência cristã do tempo até culminar com a concepção da idade moderna (citação acima), que, segundo Agamben, “*é uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda idéia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois*¹⁶”. Ele ainda acrescenta que “*esta representação do tempo como homogêneo, retilíneo e vazio nasce da experiência do trabalho nas manufaturas e é sancionada pela mecânica moderna, a qual estabelece a prioridade do movimento retilíneo uniforme, sobre o movimento circular*” (Idem, p. 117).

Como se sabe, a concepção do tempo circular, contínuo e imutável provém do Universo Clássico. Para Agamben, esta concepção garante a manutenção das mesmas coisas através da sua constante e inabalável repetição: “*dominado por uma idéia de inteligibilidade*

¹⁵ Consultar **Pensamento pós-metafísico** de Habermas, p. 153.

¹⁶ Ver **Infância e História** de Giorgio Agamben, Belo Horizonte, p. 117, UFMG, 2005, P. 117.

que assinala o ser autêntico e pleno àquilo que é em si e permanece idêntico a si mesmo, ao eterno e ao imutável, o grego considera o movimento e o dever como graus inferiores da realidade, em que a identidade não é mais compreendida senão –no melhor dos casos- como permanência e perpetuidade, ou seja, como recorrência” (Agamben, 2005, p. 112).

Como se vê, para o filósofo, a experiência cristã do tempo é antitética, em muitos aspectos, ao pensamento greco-romano. Diferindo do tempo sem direção do mundo clássico (sem qualquer devir), esse tempo tem uma direção e um sentido explícito: a salvação final do homem. *“Ao contrário do helenismo, o mundo, para o cristão, é criado no tempo e deve acabar no tempo”... “Este universo criado e único, que começou, dura e acabará no tempo”* diz Agamben, *“ é um mundo finito, não sendo, portanto, nem eterno e nem infinito em sua duração¹⁷”,* como propugnava de fato, a concepção do tempo na Antiguidade Clássica.

Pondo fim ao parêntese ilustrativo da dificuldade de conceituação do tempo, retorno agora ao conto de Borges. A personagem – Yu tsun - meditando sobre o labirinto sob frondosas árvores inglesas, parece ter lá suas razões em não acreditar no tempo uniforme e absoluto da clássica física de Newton: *“pensei num labirinto, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo os astros” (BORGES, 1995, p. 97).*

O conto escrito em 1941, praticamente contemporâneo, portanto, das recentes hipóteses da física, constitui-se em autêntica parábola ou charada, cujo tema principal, se é que ele inequivocamente existe, afinal, não se pode esquecer de que o autor em questão é Jorge Luis Borges, pode ser o enigmático tempo. Como o tempo sincrônico para Haroldo de Campos ou o tempo quântico / múltiplo da ciência, o tempo labiríntico, aleatório e contingente para o escritor argentino, abarcaria todas as possibilidades:

A explicação é óbvia: *O jardim de caminhos que se bifurcam* é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts’ui

¹⁷ Idem, p. 115

Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilidades.

(BORGES, p. 103)

O texto de Borges propicia ao leitor uma suspeição em relação às certezas para entrar no reino, mais uma vez, das probabilidades, exatamente como na prática científica da nossa época. Eis o motivo pelo qual a imagem do Universo é tida como incompleta, ou inconclusa: para que possa ser constantemente revista e atualizada, porém jamais acabada.

Por outro lado, a cosmovisão esboçada pelo poeta criador dos “*labirintos*” parece ser semelhante à adotada pelo criador da poesia concreta, em sua **Máquina do mundo Repensada**. Ambos parecem sentir a literatura como espaço-tempo de um único poema, ou seja, os poemas do passado do presente e do futuro, simultaneamente se entreverando em um único texto infinito, escrito por todos os poetas do Universo. A superposição de estratos textuais transparece uma visão ecumênica e palimpsética da literatura onde cada poeta acrescentaria a sua pequena contribuição individual a uma ordem pré-existente, idéia “*aliás*”, já esboçada por T.S.Eliot, no ensaio “*Tradição e talento individual*”, como anteriormente destacado.

Eliot, na verdade, é outro daqueles poetas críticos modernos que têm a sua produção poética associada às coisas do Universo. Para exemplificar, temos **Four Quartets** ou **Os Quartetos**, assim denominados por levar, cada um deles, o nome de um local visitado por Eliot no passado: “*Burnt Norton*”, “*East Coker*”, “*The DRY Savages*” e “*Little Gidding*”.

Burnt Norton, o primeiro dos quatro longos poemas do **Quarteto** é o nome de um castelo situado perto de Campders, em Gloucester, Inglaterra, que Eliot teria visitado, em 1934,

segundo o tradutor das suas **Obras Completas** Ivan Junqueira¹⁸. Em *Burnt Norton*, logo no início do Canto I, uma visão sincrônica do tempo nos é apresentada, para mim, nitidamente nos moldes da física quântica e daqueles “*cortes sincrônicos*” que realiza similarmente a perspectiva haroldiana de poetas. Vejamos um trecho de *Burnt Norton*:

I

O tempo passado e o tempo presente
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível.
5 O que poderia ter sido é uma abstração
Que permanece, perpétua possibilidade,
Num mundo apenas de especulação.
O que poderia ter sido e o que foi
10 Convergem para um só fim, que é sempre presente.

(ELIOT, 1967, p. 19)

Ao comparar o trecho do poema de Eliot com o trecho abaixo transcrito do poema **Galáxias**, de Haroldo Campos, fronteira entre prosa e poesia, constata-se o quanto são similares as escritas e os conceitos que os norteiam. Talvez, antes de tudo, cristalize-se aí a idéia do autor da **Máquina do Mundo repensada** de um tempo sempre presente, mas que carregue consigo as demais possibilidades. Ao final, tudo parece reduzir-se a uma simples, como diria o próprio Haroldo, “operação de leitura”.

começar com a escritura para acabar
começar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever

¹⁸ Segundo palavras de Ivan Junqueira, que além da tradução faz também a introdução e as notas das **Obras Completas** vol. 1. “*como Bérqson, Eliot intui metafisicamente o tempo enquanto processo interior da consciência, uma espécie de **continuum** psicológico, avesso como tal às leis da cronicidade mecanicista. Dir-se-ia, por conseguinte, uma especialização e uma temporalização simultâneas. O pensamento abarcaria uma coexistência dos momentos passados e presentes, nos quais já pulsariam os momentos futuros*”.

é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro
(CAMPOS, 2004, SP)

Galáxias¹⁹, cujo texto foi concluído em 1976 e só publicado em 1984, não apresenta qualquer tipo de numeração em suas páginas podendo ser lido de qualquer de suas partes, pois cada fragmento do poema contém, segundo seu autor, o livro inteiro. O começo-fim ou o fim-começo confundem-se no espaço curvo do poema e da leitura do receptor, num total descentramento.

Sobre a questão da presentidade e simultaneidade do tempo da física contemporânea que, como se vê, deixa profundas marcas na poesia de Eliot, o crítico Benedito Nunes, em ensaio recente “A poesia confluyente”, também registra o estreito entrosamento entre as duas formas de conhecimento: “a poesia dos *Quartetos*”, conclui Nunes, “representa para a nossa época o que a *Divina Comédia* foi para o medievo²⁰”.

Quero ressaltar em East Coker, o segundo quarteto, a sensação de orfandade do homem do nosso tempo ao contemplar o imenso e vazio espaço interestelar do Universo, e, por correspondência, a sensação de abandono e incerteza que se abate sobre a raça humana na terra, sem crenças ou rumo definido. Note-se, através do exemplo abaixo citado, como a palavra “*escuro*” é sistematicamente referida no início do verso, sem qualquer pontuação, como se o poeta quisesse, por meio da insistente repetição, afugentar a matéria escura e informe, o nada absoluto, que a tudo e a todos inexoravelmente engole.

Observe-se o fragmento do Canto III:

Ó escuro escuro escuro. Todos ingressam no escuro,

¹⁹ **Galáxias** / Haroldo de Campos; 2ª Edição, SP: Ed 34, 2004, p. 128

²⁰ Ver **Poetas que pensaram o mundo** na organização de Adauto Novaes: Companhia das Letras, 2005, p. 277

105 Nos vazios espaços interestelares, no vazio que o vazio
[inunda,
Capitães, banqueiros, eminentes homens de letras,
Generosos mecenas de arte, estadistas e governantes,
Ilustres funcionários públicos, presidentes de vários
[comitês,
Magnatas da indústria e pequenos empreiteiros, todos
[ingressam no escuro,

110 E escuros o Sol e a Lua, o Almanaque de Gotha,
A Gazeta da Bolsa, o Anuário dos diretores,
E frio o sentido e perdido o fundamento da ação,
E todos nós os acompanhamos no silente funeral,
Funeral de ninguém, pois a ninguém há que enterrar.

115 Eu disse à minh'alma, fica tranqüila, e deixa que baixe
[o escuro sobre ti,
Para que tudo se ilumine tal divina escuridão. Como
[num teatro,
As luzes se apagam para a troca de cenários
Com um côncavo ribombo de asas, com um movimento
[da treva sobre treva,
E sabemos que as colinas e as árvores, o distante
[panorama

120 E a intrépida fachada altiva estão sendo arrastados
[para longe
- Ou quando, no metrô, um trem se demora entre
[duas estações
E as conversas se animam e lentamente no silêncio
[tombam
E vês por trás de cada rosto aprofundar-se o vazio
[mental
Que semeia apenas o crescente terror de nada haver
[em que pensar;

(ELIOT, 1967, p. 33)

E voltando aos versos iniciais da **Máquina do mundo repensada**, apresentados logo no princípio desse bloco, quero retomar, mais uma vez, duas alusões intertextuais ou duas “*superpalavras*”, no dizer de Riffaterre, que chamaram nossa atenção logo na segunda e na terceira estrofes do poema: labirinto e sertão.

A primeira delas, como já vimos, nos remeteu inexoravelmente ao enigmático Borges e a seus infinitos labirintos que hoje, inclusive, são símbolos das dificuldades da vida contemporânea, seus complexos, sinuosos e desafiadores caminhos através dos quais todos nós temos que passar. A segunda “*superpalavra*” é sertão, agora contraposto à idéia de floresta como pode-se ler no verso “*neste sertão – mais árduo que floresta / ao trato...*”, tal

como fora explicitada por Dante no limiar do Inferno na sua **Divina Comédia** “*e quanto não é difícil descrever essa selva selvagem*”, diz Dante expressando aquilo que seria o “*real*” constituído do seu tempo, “*áspera e espessa, que só a lembrança dela me renova o terror no pensamento*²¹”.

O jogo poético explicitamente intertextual de Haroldo de Campos estende-se para além da palavra “*floresta*”. Agora o “*Inferno*” dantesco é mencionado com palavras idênticas, também em relação à fauna: “*entre a gaia pantera e a loba à espreita*” ou ainda “*barrando-me: híbris-leoa o variopinto / animal de gaiato pêlo...*” As feras (a ágil e inquieta pantera, o leão raivoso e faminto e a loba magra e feroz²²) são transportadas para o universo do poema haroldiano sendo, entretanto, retramados pelas hábeis mãos do poeta, fazendo com que todos os elementos anteriormente citados sejam, “*assim*” reescritos e recriados em novo texto, de modo a provocar um “*esbarro*” na tradição, revitalizando-a. Além do mais, o poema, pensando como linguagem, em nenhum momento abre mão dessa prerrogativa. Haroldo refina a linguagem buscando por meio de palavreado erudito muitas vezes tomados por empréstimo a outras línguas, alargar ainda mais o campo de significação da sua máquina, de modo a criar-lhe novos possíveis nexos.

É o que acontece com as palavras “*hybris*” e “*variopinto*”. A primeira, de origem grega, significa para os clássicos tudo o que ultrapassa a medida. A cólera de Aquiles, o orgulho de Agamenon, a inveja de Ajax são, segundo Octávio Paz, manifestações da *hybris* e de seu poder destruidor. Para o crítico e poeta, “*por causa da própria natureza total dessa concepção, a saúde individual está relacionada diretamente com a cósmica, e a enfermidade ou a loucura do herói contagiam todo o universo e põem em perigo o céu e a terra*”. A

²¹ Ver **O inferno**, na tradução de Malba Tahan, p. 30

²² Adjetivos tomados por mim de empréstimo ao livro anteriormente citado

palavrinha grega seria, portanto, “*o pecado por excelência contra a saúde política e cósmica*²³”.

Já policromia é o significado da segunda palavra (variopinto). Derivada do grego, esta palavra rara encontra-se, na atualidade, quase que completamente em desuso pelos falantes da nossa língua. A desmesura e a policromia são, afinal, dados sugestivos para o autocrítico poema do transcriador Haroldo de Campos. Retomando o intertextual verso “*neste sertão mais árduo que floresta / ao trato...*” pode-se observar também, como o pensamento sacralizado por Dante na sua Comédia é subvertido por Haroldo, através de breve ironia. Seria aquilo que Octávio Paz denomina de “*consciência do limite histórico*”, a que o exercício poético moderno está atrelado.

Que floresta que nada! A idéia de “*sertão*” é a realidade mais aproximada que hoje constatamos. As últimas gerações já destruíram quase que completamente a fauna e a flora do nosso planeta. Da antiga concepção de Dante, quase nada restou. Além do mais, mesmo a proposta romântica do homem viver em constante harmonia com a Natureza parece não mais se sustentar. Como animal simbólico que é, o homem transita de modo mais confortável através do universo dos símbolos, como já prenunciava, aliás, o poeta simbolista Baudelaire, anunciando a modernidade, em soneto datado de 1857, denominado “*Correspondências*”, e que faz parte do conjunto da obra poética **As flores do Mal** cujo trecho cito a seguir:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam escapar, às vezes, confusas palavras;
O homem ali passa por entre florestas de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

(BAUDELAIRE, 1985, p. 115)

O “*esbarro*” na tradição se dá no momento em que se constata que para o homem moderno o que é familiar é a “*floresta de signos*” e não mais a floresta de árvores ou “*vivos pilares*” como referido metaforicamente pelo antinaturalista poeta francês. Baudelaire, no

²³ Ver “O mundo heróico” in **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 244.

entanto, não está sozinho nesta constatação. Para Octávio Paz, a relação do homem moderno com a natureza não é essencialmente distinta da que mantém com o seu automóvel, seu telefone ou sua máquina de escrever²⁴ (esta última potencializada pelo computador nos dias atuais). Além do mais, o esbarro na tradição também se dá quando as feras que barram o caminho de Dante, através da floresta espessa e bravia, no poema haroldiano, já não são mais feras, são estrelas e ainda por cima, anãs, mais recentemente descobertas pelos astrofísicos, como nos faz ver os versos finais, no Canto III do poema. Pensado como linguagem, o texto de Haroldo inventa, inaugura e funda a sua própria realidade:

- 104 1. no meu tempo terráqueo: três estrelas
2. (não mais feras) anãs – a rubra a albina
3. a nigra – me vigiando: sentinela

105 1. aziagas em esgares letais – sina-

(CAMPOS, p. 73)

O leitor continua a transitar, porém não inteiramente à vontade pela intrincada floresta de signos em que o poema se constitui, cuja linguagem, a todo momento, faz-nos reagir, e deixa-nos seguidamente perdidos, desnorteados em face a tantas e tão ousadas referências intertextuais *endoliterárias* ou não, que insistem em cortar o espaço textual do poema e quase que, de imediato, são subvertidas pelo poeta, conduzindo o leitor a um labiríntico jogo de bifurcações constantes.

Worton e Still explicam que a imitação assim deve ser vista como uma teoria não apenas da escrita mas também da leitura, como um ato performático de crítica e interpretação. Toda imitação literária, segundo eles, é um **suplemento**, que busca completar e suplantar o original e que funciona “às vezes, para os leitores posteriores como *pré-texto do “original”²⁵*”.

²⁴ Ver **Signos em Rotação** p. 66

²⁵ Ver a tese de minha autoria **Intertextualidade: um fenômeno circular**: 1996, p. 26.

“*No meu tempo terráqueo: três estrelas*”, diz ainda o narrador do poema, consciente das limitações do seu tempo histórico. Ele sabe que tem a sua disposição, como dizem os físicos, apenas uma breve janela (do tempo) sobre a natureza e que por este motivo os seus dados de observação serão sempre precários e finitos. “*Tudo que conhecemos*”, diz Fernando Guimarães, “*é, efetivamente, a manifestação ambígua de um conjunto de percepções, imagens e construções – conceituais*”²⁶.

Três estrelas, agora, “*vigiam*” os passos do nosso poeta. Metaforicamente, parecem representar o processo, ou melhor, o desejo de elevação do homem ao espaço infinito, o seu momento de “*hipertrofia cósmica*” de libertação das amarras que o aprisionam inexoravelmente ao “*real*”, no insípido e muitas vezes limitado espaço terrestre que o cerca.

Ele quer alçar vôos mais elevados e desafiadores. Tal desejo faz com que o poeta personifique o elemento cósmico – “*estrela*”- dando-lhe vida, assim ampliando o seu campo de atuação e conhecimento liberando com vontade a imaginação.

As “*estrelas*”, que para o poeta são também “*sentinelas*”, talvez porque mantêm analogamente as mesmas posições relativas na nossa Via Láctea, (essa, o leite derramado pela deusa Hera, em feliz exemplo dos pontos de contato entre ciência e mitologia) através de energia que as fazem intensamente brilhar observam e seduzem o nosso poeta envolvendo-o, entretanto, em fatal desprezo. Ah! Essas estrelas tão próximas e tão inacessíveis...

Embora observável a olho nu, a natureza estelar da Via Láctea só foi descoberta no século XVII, por Galileu, depois da construção dos primeiros telescópios, o que me leva a formular a seguinte pergunta: se o homem mal consegue compreender, por inteiro, o que se acha próximo, circundante, por que insiste em dominar o que vai longe?

As estrelas parecem rir da pretensão humana prenunciando má sorte, agouro para a humanidade. E o poeta, antenado, capta a mensagem das estrelas “*aziagas em esgares*

²⁶ Ver A Imagem da natureza na ciência e a referenciabilidade poética, em **Poesia da ciência: ciência da poesia**. Lisboa: Escher, 1992 p. 21

letais". Triste sina esta a que o ser humano se vê predestinado: ser obrigado a ter de conhecer e conquistar, em escala cada vez maior e a qualquer custo. Conhecimento e “*poder*” afinal, andaram sempre juntos. Talvez seja esta a resposta à questão anteriormente formulada.

Voltando então a Dante e ao início do seu poema, verifica-se a eterna luta entre o velho e o novo, a renovação e a tradição: Perder-se entre feras assassinas em meio à floresta espessa ou sucumbir nos grandes centros urbanos, ante a aleatoriedade e a imprevisibilidade do caótico mundo quântico moderno?

Haroldo reconhece que um projeto de mudança de paradigma da poesia moderna estava em andamento. No seu livro **O Arco-Íris Branco**, explica a seus inúmeros leitores que Arno Holz, poeta alemão, um pouco como Whitman, pretendeu que a “*cosmopoesia*” correspondesse à nova época, das “*assim chamadas ciências da natureza*”, como os Cantos homéricos à antiguidade e a **Divina Comédia** ao medievo²⁷.

Como se vê, a mudança, o deslocamento, a subversão são dados inerentes ao fazer artístico, mas especificamente ao fazer poético, mas para que isso se processe, o diálogo com a tradição é condição absolutamente necessária, ou como ressalta o próprio criador de **A máquina do mundo repensada**: “*apropriar-se de uma pluralidade dos passados possíveis, presentificando-os como diferença*”²⁸.

O mais importante nesse intenso trabalho de recombinação literária é, parodiando o próprio Haroldo, nos incitar à apropriação crítica dos intertextos, ou seja, daquilo que foi apropriado.

“*Quisera como Dante em via estreita*” parece sonhar o trovador ao lembrar do espaço ordenado do cosmos do homem medieval onde parece não haver dúvidas e quando aparecem as respostas são dadas de forma pontual, sem hesitação, caminhando para direção única, “*extraviar me no meio da floresta / entre a gaia pantera e a loba à espreita*”, continua,

²⁷ Haroldo de Campos, 1997, p. 93

²⁸ Ver Pós-Utopia: A Poesia da Presentidade, p. 269

Haroldo, ao fazer o resgate da “*história plural*” e dos “*passados possíveis*” atando-os firmemente ao seu próprio texto, em particular, aquele que para o autor parece ser o mais caro, o “*Inferno*” da epopéia dantesca, para desaguar em outros tantos versos que adensam ainda mais o tecido poético ao evocar quase que ao mesmo tempo, o mestre Guimarães Rosa e o **Grande Sertão: Veredas**, “*neste sertão – mais árdua que floresta / ao trato – de veredas como se elas...*” e o fantástico escritor argentino Jorge Luis Borges, por meio da alusão à última palavra do verso “*se entreverando em nós de labirinto*”, versos que tipificam, através das três primeiras estrofes do poema, diferentes escrituras, capazes de configurar a autêntica “*biblioteca de babel*” em que o poema se traveste, onde livro e Universo não necessariamente se equivalem, mas podem se equivaler e, juntos, nesse jogo de disjunções e correspondências, configuram o mundo do jeito como ele é, ou seja, ao mesmo tempo ordenado e caótico, contingente e pontual, acolhedor e hostil, singular e plural, reto e labiríntico.

“*O espaço aparece agora*”, diz Michel Serres, constatando a superabundância do tempo, “*como um mosaico temporal constituído de tempos e ritmos diversos*²⁹”.

A visão de Dante, conduzido em segurança através dos círculos do Inferno e Purgatório pelo espírito de Virgílio, que assim explica o fato de não poder adentrar com ele ao Céu Empíreo,

Se quiseres subir até o céu – a sublime região em que vivem os justos e os bons – outro espírito mais ditoso será teu guia. Lá não poderei chegar, pois em vida adorei os falsos deuses, perfilei-me entre os rebeldes à lei divina e no erro mergulhei minha alma...

(DANTE, Canto I, p. 38)

contrasta frontalmente com a visão do homem moderno, sozinho, sem guias espirituais a levá-lo, perdido em meio às incertezas do nosso tempo, o tempo contingente do caos, lutando não mais contra feras reais, mas contra os seus próprios demônios através das árduas veredas da vida.

²⁹ Ver **O incandescente**, 2005, p. 15

Obras, caminhos, ideologias, modelos de mundo, tudo entreverado a formar produtiva malha textual dissolvida no jogo metapoético e labiríntico de Haroldo de Campos: Bíblia Sagrada, Haroldo, Dante, Virgílio, Guimarães Rosa, Borges, vozes em vórtice, ecoam e se dispersam a reforçar aquele tal tempo múltiplo da física contemporânea.

O poeta de “*campos e espaços*”, na solidão da lírica, em um tempo sem heróis, sem feitos notáveis, sem grandes descobertas, sonha com o épico e sua grandiloquência, experimenta-o, metricamente, mas o contradiz, pois, como observamos através dos exemplos, não narra verdadeiramente: ele obscurece a linguagem, detém-se em metalinguagem, apenas meta-narra deixando o leitor órfão, na sua ingloria e por que não dizer, também prazerosa tarefa de preencher, ainda que precariamente, os espaços vazios (intertextos) dando, deste modo, forma ao acaso.

Como diz Blanchot em “*Um novo entendimento do espaço literário*”, “*o espaço poético, fonte e ‘resultado’ da linguagem, nunca existe como uma coisa: mas sempre ‘se espaça e se dissemina*³⁰”. Blanchot une, assim como o próprio Haroldo de Campos, o espaço poético ao espaço cósmico, juntos na infinita dispersão.

3.4 RETRADUZINDO AS PRÁTICAS: DRUMMOND / HAROLDO RUMO AO “PENSIERO DEBOLE”

Dentro do projeto haroldiano de revisitar os “passados possíveis presentificando-os como diferença”, Camões e Homero são agora transportados para a atualidade do poema como já o foram, Dante, Guimarães Rosa, Borges e tantos outros. Deste modo, Haroldo pode assim realizar a perspectiva dos “cortes sincrônicos”, idéia central presente nos seus ensaios para a percepção do tema da máquina do mundo³¹ :

8.1 - mas quisera também como o de ousada

³⁰ Blanchot, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 346

³¹ Aconteceu em São Paulo, na Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos, um curso ministrado por Roberto Alves sobre a **Máquina do Mundo** – Um exercício de Poética Sincrônica, ao qual não assisti, mas tive acesso ao programa, quando da minha ida até lá.

2 fronte vasco arrostando –herói lusíada –
3 a adamastor: gigânte alevantada

9.1 pavorosa figura – e não descreia da
2 sua força o nauta diante do titã
3 mas com ele entestava qual na ilíada

10.1 héctor ao colossal ájax no afã
2 de subjugá-lo em lide desigual
3 (e o mar açoita a nave-capitã)

(CAMPOS, 2000, p. 16, 17)

Logo no primeiro verso, o verbo “querer” vai aparecer, mais uma vez, como símbolo de uma impossibilidade ou, pelo menos, de um impasse. O tempo dos colossais heróis e seus valorosos grandes feitos parece irremediavelmente estilhaçado, como em uma explosão estelar no espaço cósmico. Hoje, só há lugar para heróis incontestes nas histórias em quadrinhos, nos filmes épicos e nos desenhos animados.

Guerras, depois das recentes experiências do Vietnã e do Iraque, também não são bem-vindas, não mais se justificam como outrora se justificou o assédio grego a Tróia, tendo uma mulher, Helena, como pivô ou ainda, se preferem, a guerra para vingar a morte de Pátroclo, amigo de Aquiles, cujo corpo foi resgatado por Ájax e Menelau como deixa entrever, através de alusão marcada, explícita à **Ilíada** de Homero, os versos “mas com ele entestava qual na ilíada // héctor ao colossal ájax no afã / de subjugá-lo em lide desigual”.

Não há glória na morte de Hector, talvez o maior e mais humano herói troiano que tomba dignamente durante o assédio grego a Tróia na defesa da sua cidade, da sua Andrômaca, a família, enfim. Se a “hybris” era um atributo exclusivo dos Deuses gregos, agora não é mais, como pode-se ter também em outros versos que remetem a Camões e mais precisamente a Os Lusíadas (1572) e às conquistas marítimas dos portugueses, no século XVI, na África e na Ásia. O narrador compara a atitude do herói português Vasco da Gama ao encarar sem medo (os signos garimpados para demonstrar a atitude da personagem, são os verbos “arrostar” e “entestar”), o gigante Adamastor, que no poema camoniano pode representar um símbolo de resistência dos elementos da Natureza à sanha aventureira dos desbravadores, com a atitude igualmente ativa e despojada de Hector, na Ilíada, ao enfrentar os gregos invasores, “... vasco arrostando – herói lusíada - / a adamastor [...] e não descreia / da sua força o nauta diante do titã / mas com ele entestava qual na ilíada // héctor [...]”

A lúcida consciência histórica do nosso poeta não tarda, salta mais alto, a demarcar o seu tempo e o seu lugar, ao começar a estrofe que dá seqüência imediata à anteriormente

citada, através da conjunção adversativa “mas”, logo seguida do valor expressivo do tempo verbal (pretérito mais-que-perfeito) “ – mas quisera também como o de ousada frente / vasco arrostando”.

Botando na balança o que se ganha e o que se perde numa guerra, o valor do prêmio é sempre duvidoso. Não há glória em explorar, subjugar ou até matar, embora essas práticas ainda continuem acontecendo no nosso tempo.

E o narrador continua a nos dar, através do amplo e diversificado intertexto, uma concepção dinâmica do que seja a intertextualidade literária delimitando, inclusive, o universo diegético encenado pelo texto camonianiano, sua história, o espaço-tempo o trajeto da personagem principal de ficção, Vasco da Gama e a viagem empreendida em 1498:

- 11.1- quisera como o nauta fiel ao real
- 2 mandato no medonho oceano a rota
- 3 franqueando qual no breu brilha um fanal

- 12.1- quisera tal ao gama no ar a ignota
- 2 (camões o narra) máquina do mundo
- 3 se abrirea (e a mim quem dera!) por remota

- 13.1 mão comandada – um dom saído do fundo
- 2 e alto saber que aos seres todos rege:
- 3 a esfera a rodar no éter do ultramundo

- 14.1 claro-amostrando os orbes e o que excede
- 2 na fábrica e no engenho a humana mente
- 3 (a cena se passando numa séde

(CAMPOS, 2000, p. 18, 19)

Entretanto, o jogo intertextual no texto habilmente encenado, confronta a glória do povo português, à época dos descobrimentos – representada aqui principalmente pela viagem de Vasco da Gama e a descoberta do caminho marítimo para a Índia, com a sensação de descrença e desconfiança nas chamadas grandes narrativas, grandes conquistas, enfim, nos grandes feitos históricos em tempos de pós-utopia.

O ponto crucial da narração está na sua surpreendente revelação da máquina do mundo oferecendo-se como presente aos astutos olhos do conquistador português, do mesmo modo como oferecera-se a Dante no Canto XXXIII do “Paraíso”, como prêmio pela ascendente

peregrinação do poeta italiano que, jubiloso, vê a forma universal configurando-se ante seus “preparados” olhos:

Ó graça em desmesura, assim tomado
os olhos mergulhei na luz eterna
tão fundo que no ver fui consumado
e vi na profundidade que se interna
ligado com amor num só volume
o que pelo universo se encaderna
[...]
Creio que vi a forma universal
desse nó, e no júbilo me alargou
pois dizê-lo e sentir é gozo igual.
[...]
E minha mente assim toda surpresa
mirava imóvel, fixa, absorvida,
no seu mirar continuamente acesa³²

(DANTE, 1998, p. 155 / 157)

Cito, ainda, o trecho da Divina Comédia, em prosa, na tradução de Hernâni Donato³³, onde Dante passa a descrever com surpreendente verossimilhança o cosmos ptolomaico, com a terra a centralizar o sistema planetário e o círculo Empíreo, o mais remoto de todos, atraindo e firmemente comandando o Universo interno. Ardem mais de amor divino e brilham com maior vigor, como pode-se inferir, os orbes que do Centro da Terra encontram-se mais distantes, obviamente, por estarem próximos do “Ponto divino” luminoso:

Divisei um Ponto do qual radiava luz tão intensa que a vista, deslumbrada, não tinha senão que cerrar-se ante o excessivo brilho. A menos radiosa estrela, comparada à Lua, seria proporção bem menor do que a mais rutilante confrontada com aquele Ponto. Ao ser um astro envolvido por vapor mais denso, os que o observam à distancia julgam vê-lo cingido por luminoso anel. Em torno daquele Ponto, um Círculo ígneo girava com velocidade superior à do Primeiro Móvel (nono Céu) – o que abrange o mundo e é o giro mais pressuroso. E o primeiro círculo era circundado por um segundo, e este por um terceiro, e o terceiro por um quarto, e um quinto círculo envolvia o quarto, e um sexto envolvia o quinto. Em seguida ao sexto, vinha um sétimo, já tão vasto que não lograria abrangê-lo nem mesmo o (arco-íris) que de Juno é mensageiro. Seguiam-se, na série, o oitavo e o nono círculos, cada qual com mais tardo movimento, à proporção que distanciavam do primeiro. Fulgurava com luz mais intensa e pura aquele que do luminoso Ponto mais próximo se encontrava, dele recebendo, por certo, influxo poderoso.

(DANTE, 1997, p.314)

³² Temos aí um trecho do “Paraíso de Dante”, na tradução de Haroldo de Campos que consta do livro **Pedra e Luz na poesia de Dante**

³³ Alighieri, Dante. **A Divina Comédia**, São Paulo: Cultrix, 1997

Ao tentar refazer o percurso entre a Idade Média e o Renascimento, observa-se como o cenário cosmológico, n'Os Lusíadas de Camões, não se altera substancialmente, muito embora exista a crença de alguns de que o vate português já teria tomado conhecimento do sistema heliocêntrico de Copérnico, só não o divulgando para não se indispor com o rei D. Sebastião e, principalmente, com o censor do Santo Ofício, o frei Bertolomeu Ferreira, incumbido de ler o poema e dar-lhe um parecer final. Como se sabe, o texto camoniano só foi impresso 29 anos após a primeira edição da obra de Copérnico, considerado o fundador da astronomia moderna.

Como vimos, “*A machina mundi*”, em Dante diretamente relacionada ao sagrado, em Camões, no seu texto épico, vai conviver também com o “maravilhoso pagão”, resgatado das epopéias greco-latinas, como era costumeiro à época do Renascimento. Para Saraiva, a epopéia devia mostrar que os feitos modernos seriam capazes de suportar a comparação com os grandes feitos dos heróis das literaturas antigas.

A concepção do Universo idealizada por Ptolomeu vai aparecer agora pela primeira vez neste trabalho, abaixo esquematizada. No Canto X, de Os Lusíadas, assim como quase que similarmente apresentara-se a Dante na sua Divina Comédia (não se deve, entretanto, jamais esquecer de que estamos trabalhando com textos de ficção) pode-se visualizar diversos céus ou esferas concêntricas (orbes), posicionadas após as esferas do Ar e do Fogo, com a Terra a ocupar lugar central.

Eis o Universo do matemático e geógrafo grego a vigorar até Copérnico (Séc. XVI) e Galileu (Séc. XVI – XVII).



(Figura extraída de “Os Lusíadas” de Luís de Camões, org. por Emanuel Paulo Ramos, Porto Editora, s/d).

É justamente para que os viajantes possam descortinar essa miniatura “elemental” e “etérea” do mundo, que Tétis e as demais ninfas, conduzem Vasco da Gama ao cume de um monte de onde torna-se possível colher a oferta. Afinal, que outro lugar poderia ser mais apropriado para o grande momento de epifania do que o alto de um monte?

E Tétis, a divindade marítima, assim a descreve:

80 Vês aqui a grande máquina do mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do saber alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.
(CAMÕES, Canto X, p. 318)

Como num passe de mágica, a verdade guardada revela-se em ato único e o mundo finalmente inteiro se desvela aos ávidos olhos do navegador português. O sentido assim fixado é posto e imposto como “saber alto, profundo”. Diferentemente, para Anne Cauquelin, o sentido é a apreensão de uma unidade entre intenção e resultado. O sentido, diz a professora e filósofa da Université de Picardie, na França, é produzido, ele não habita simplesmente a obra bruta ele é construído pelo trabalho de quem procura estabelecê-lo, tornando-o apreensível (Cauquelin, 2005, p. 95,96). O próprio Haroldo de Campos em sua “máquina” deixa também transparecer que o sentido é busca hermenêutica constante, jamais saciada, sempre pronta a recomeçar indefinidamente. Anne Cauquelin é mais drástica. Para ela, a prática hermenêutica é o “único modo de compreensão possível ³⁴”:

Vê-se que singular sedução pode exercer esse ‘método’ que coloca a obra na irradiação de suas múltiplas exibições: a obra é então sacralizada, como a morada virtual de uma verdade que não se revela e que representa, no imaginário, ao mesmo tempo o objeto inalcançável e sua busca sempre e já fadada ao insucesso. Tema romântico por excelência. O infinito apresentado na obra finita, a totalidade no fragmento, o invisível no visível, a eternidade no temporal.
(CAUQUELIN, 2005, p. 97)

Observando-se os ecos intertextuais provenientes do texto renascentista de Camões e do conhecimento cristão explicitado no poema de Alighieri que, em dispersão, se propagam pelo metapoema de Haroldo de Campos, pode-se dizer que os sentidos, conforme o seu tempo

³⁴ Ver Cauquelin, Anne – O eixo hermenêutico. In: **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005 (todas as artes)

e espaço, inevitavelmente afloram e são colocados em cena, por Haroldo, para com eles promover um diálogo meio enviesado.

Digo enviesado porque se *Os Lusíadas* são considerados como “epopéia de imitação” por seguirem os moldes das consideradas “epopéias primitivas” (como a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, ou, ainda, *A Eneida* de Virgílio, à qual liga-se mais de perto), decisivamente, o mesmo não se poderá dizer da epopéia haroldiana. A sua máquina do mundo retramada mais parece uma epopéia da “desconstrução” do que da pura e simples imitação, por não ater-se sistematicamente a nenhum padrão clássico rigidamente estabelecido. Senão vejamos. As noções tomadas de empréstimo aos textos anteriores, como já enfatizado, são nitidamente desconstruídas, ou, pelo menos, redimensionadas. É o que acontece com a estrofe “- quisera tal ao gama no ar a ignota / camões o narra) máquina do mundo / se abrira (e a mim quem dera!)...”.

Invocações às musas, já não há: em seu lugar o mais pesado silêncio...

O narrador está só. Nem as Tágides, nem Calíope, nem qualquer outra divindade, grega ou não, aparece agora para ajudá-lo no seu Canto. Resta apenas o lamento, representado pela palavra “quisera”, que insiste em abrir as estrofes do poema. Entretanto, respeitando as exigências de Aristóteles que condena a presença do autor na obra épica, obedientemente, (o que é raro no poeta), Haroldo promove a utilização do parêntesis para abrigar a sua expressão que vem reforçar ainda mais a sensação de perda irremediável “(e a mim quem dera!)”. Em meio a tantas subversões, por que não também algumas convergências? Afinal, estamos na época das propostas em aberto, sem radicalizações.

Se os elementos clássicos de uma epopéia não aparecem, na sua totalidade, e em seu lugar ficam rastros de crítica e de metalinguagem, nem por isso terá diminuído o valor da máquina poética haroldiana.

De nada, portanto, adiantaria perguntar onde está a ação, os acontecimentos representados ao longo do poema, ou onde estão os heróis; os agentes das ações, ou até mesmo o “maravilhoso pagão”, as numerosas entidades mitológicas presentes em toda e qualquer epopéia que se preze. Se esta não é mais possível em tempos pós-modernos, pode, o poeta, pelo menos, deter-se em meta-narrativas. Como disse Haroldo em outra oportunidade, talvez seja esta a epopéia possível na era química.

Enquanto no Canto X, de *Os Lusíadas*, o prototexto camoniano (texto de comunicação “originária”), conforme exemplo da página anterior, faz referência ao “Saber alto e profundo”, em único e singular verso, na máquina, por Haroldo retramada, vai ocorrer não apenas a

inversão da ordem desses signos para “fundo / e alto saber que aos seres todos rege”, mais ainda, particularmente, uma partição frásica ou “enjambement”. Através deste artifício poético, o narrador é capaz de alterar substancialmente o sentido inicial proposto, pois ao realizar o transporte, ou seja, completar no verso seguinte o sentido do verso anterior – esvazia a força semântica do verso por Camões engendrado.

Completando o esvaziamento do verso camonianiano, a palavra “Saber” (que em Camões aparecera com letra maiúscula) agora aparece grafada em minúscula, perdendo, assim seu “status” a sua aura de poder absoluto.

O “saber”, que parece propugnar a cultura pós-utópica, é nitidamente uma prática hermenêutica de interpretação, sempre por renovar-se em cada novo ato de leitura. A máquina haroldiana parece, assim, encaminhar-se em direção a um certo “pensamento fraco” descrito por Gianni Vattimo³⁵, tão em voga na atualidade, o qual interpreta a história da metafísica ocidental como um progressivo enfraquecimento do Ser (da idéia de Verdade, Fundamento, etc.). “O debate filosófico”, esclarece Vattimo, “possui hoje ao menos um ponto de convergência: não se dá uma fundação única, última, normativa³⁶” ao que quer que seja.

Retornando ao Canto X dos *Lusíadas*, seu autor dá a voz, mais uma vez, à déia Tétis que assim continua a missão a ela incumbida de promover a fiel descrição da “máquina do mundo”, do Empíreo - a região mais afastada – para o centro do mundo, onde a terra vai aparecer como região elemental. Entretanto, o acesso dos simples mortais ao orbe mais almejado pelos cristãos, o Céu Empíreo, irá constituir-se em autêntico privilégio. Somente alguns, “bem-aventurados”, irão alcançá-lo. A “máquina” assim descrita, não chega a configurar-se como “bem” exatamente democrático:

81 Este orbe que, primeiro, vai cercando
Os outros mais pequenos que em si tem,
Que está com luz tão clara radiando,
Que a vista cega e a mente vil também,
Empíreo se nomeia, onde logrando
Puras almas estão daquele Bem
Tamanho, que Ele só se entende e alcança,
De quem não há no mundo semelhança.
(CAMÕES, p. 319)

³⁵ Ver **Nilismo e (pós) modernidade: Introdução ao “pensamento fraco”** de Gianni Vattimo / Rossano Pecararo; prefácio de Gianni Vattimo, 2005

³⁶ Idem, p.33

A grande indagação que a cada momento apresenta-se neste trabalho é como continuará jogando com os ecos intertextuais do tema da “máquina do mundo”, já tão cantada e decantada n’*Os Lusíadas*, o discurso metapoético de Haroldo de Campos. Uma coisa é certa: a escalada ascensional traçada tanto por Camões quanto pelo poeta Dante, na *Divina Comédia*, não mais será respeitada. Verifica-se, entretanto, que o Céu Empíreo, o primeiro Móbil e o Cristalino (ou céu Aqueo), as três mais distantes das esferas da região celestial, serão também mencionados pelo poema haroldiano, tal qual em “cosmorama” ao bravo Gama aparecem:

22.1 mas se o gama a esquadrinha e nela (a déia
2 tétis o guiando) a vista logo inflama
3 de espanto e fundo abisma e afina a idéia

23.1 com aquilo que vê em cosmorama:
2 o empíreo esplendoroso e os sucessivos
3 céus nele orbitando à alta luz que os flama

24.1 e o móbil primeiro donde ativos
2 fazem-se o sol e os corpos sub-pendentes
3 do cristalino céu noveno – os vivos

(CAMPOS, p. 23,24)

Entretanto, a coincidência de elementos da cosmologia ptolomaica presentes em ambos os textos, não é o suficiente para deixar ninguém enganado. Ela serve, entre outras, para que o cosmonauta, o qual, com o “pensiero debole”, comanda a máquina-nexo-poética possa vir a estabelecer um inusitado contraste entre a atitude do navegador português, ao descontinuar a esplendorosa máquina que, em miniatura, abre-se, com a atitude do poeta Drummond que também a encontrara, como diz Haroldo no poema, “no clausurar do dia / por estrada de minas uma certa // vez a vagar”.

Deixemos que o próprio Drummond narre um trecho do inusitado encontro:

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

(DRUMMOND, 1973, p. 272)

A portentosa máquina, metafísica, como não poderia deixar de ser, revela-se, logo no início do texto drummoniano, com todos os aparatos necessários ao “status” por ela alcançado ao longo de toda a história da poesia ocidental. É digno de nota a máxima amplitude que o verso “Abriu-se majestosa e circumspecta” consegue alcançar por meio da onipresença da vogal aberta “a” no início meio e fim do mesmo. Ainda nessa mesma estrofe, o campo lexical escolhido pelo poeta para representá-la, também é bastante sugestivo. Nele aparecem signos como majestosa, circumspecta, sem-som-impuro, clarão-tolerável, tudo absolutamente dentro dos limites do pré-estabelecido como fundamento único e verdadeiro. De fato, o eu-lírico da “máquina do mundo” de Drummond não parece em nenhum momento identificar-se com os princípios que norteiam a engrenagem dessa máquina, ou, pelo menos, o seu interesse em interagir com ela revela-se nulo. Ela é absolutamente prescindível nesse momento. É o que deixa ver, de forma crítica, os versos finais do poema que seguem abaixo. Se a “verdade” é matéria de difícil apreensão, dependendo da capacidade individual de cada uma para nomeá-la, Drummond agora o confirma através do gesto de recusa. A máquina que se apresentara grandiosa, de repente, percebe-se inadequada. Definitivamente, já não se pode ler / ouvir a mesma “dicção” de Dante/Beatriz e Camões/Gama na prática poética do escritor mineiro:

A treva mais estreita já pousara
sobre a estrada de minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente, recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

(DRUMMOND, p. 273)

A revolucionária atitude do poeta itabirano não passa despercebida à aguçada pena do autor da *Máquina do Mundo Repensada*. Drummond demonstra já ter a percepção daquilo que hoje se convencionou chamar de “virada lingüística” ou, como diz Cauquelin, a chegada das filosofias anglo-saxãs centradas em torno de uma lógica do signo, mudança que, segundo ela, já havia se manifestado no movimento filosófico para se separar da metafísica clássica. Dentro dessa nova perspectiva, “o mundo é um organismo vivo, aberto, em expansão, cujo porvir – mundo depende de nós, de nossa leitura e de nossa constante representação” (CAUQUELIN, 2005, p. 103).

Hoje, tem-se consciência que só a prática hermenêutica parece ser capaz de “constituir” a “verdade”, ainda assim de forma precária, processual. Esse mundo, como diz

ainda Cauquelin, “que nasce com a obra no jogo da arte, é linguagem. É por essa razão que podemos fazê-lo surgir por intermédio da linguagem” (p. 101).

Outro que também move-se em direção semelhante é Vattimo. Para ele, “se existe uma natureza verdadeira das coisas, há também sempre uma autoridade – o papa, o partido, o cientista “objetivo”, etc. – que a conhece melhor do que eu e que pode impô-la também contra a minha vontade. Para que serve insistir na objetividade e na realidade do verdadeiro senão para garantir uma autoridade a alguém³⁷?”, pergunta ainda o filósofo.

Drummond depõe contra a autoridade da tradição literária ocidental, desautorizando-a, talvez porque, como o próprio Haroldo explica em “Pós-Utopia: A Poesia da Presentidade”, a prática poética da modernidade necessitava, para definir-se, de recorrer a uma “oposição dominante” seja a um dado passado, seja a si mesma, conforme o requeria o esquema característico do conceito de modernidade em seu processo histórico-evolutivo de autoafirmação³⁸. O mesmo já não ocorre com a poesia pós-utópica, praticada nos dias de hoje.

Por outro lado, com a recusa do poeta mineiro e sua, no mínimo, curiosa atitude em abdicar da universal máquina do mundo pelo particular chão de pedra mineiro, tão próximo e tão familiar, pode-se dizer que, pela primeira vez na longa trajetória poética do ocidente, uma pedra tinha sido irremediavelmente colocada. Tinha uma pedra de modo absolutamente desusado, entre Drummond e a máquina do mundo; entre a visão da máquina do mundo e o poeta Drummond tinha uma pedra, ou, quem sabe, várias (afinal, o chão de Minas assim se constitui) no meio do caminho.

Para justificar ainda mais a recusa do poeta itabirano, Haroldo, metaforicamente, joga com o verso “[...] trem-do-viver foi ruminando” provocando em nós, não apenas sensações auditivas como também e principalmente a imagem visual de vagões de um trem a movimentarem-se em dinamismo constante, para tanto utilizando-se do hífen -elemento de ligação – e da repetição dos fonemas nasais /n/e/m/, com finalidade expressiva.

O poema-locomotiva de Haroldo, assim registra.

33.1 [...]
2 já o poeta drummond duro
3 escolado na pedra do mineiro

34.1 caminho seco sob o céu escuro
2 de chumbo cético entre lobo e cão –

³⁷ Estamos nos referindo ao capítulo I do livro **Nilismo e (pós)modernidade** que apresenta boa parte do pensamento ainda inédito de Vattino aqui no Brasil

³⁸ Ver **O arco-íris branco**, de Haroldo de Campo, p. 269

3 a ver por dentro o enigma do futuro

35.1 incurioso furtou-se e o canto-chão
2 do seu trem-do-viver foi ruminando
3 pela estrada de minas sóbrio chão

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

37.1 minto: menos drummond que ao desengano
2 de repintar a neutra face agora
3 com crenças dessepultadas do imo arcano

38.1 desapeteceu: [...]

(CAMPOS, 29, 30, 31)

Drummond parece, ainda que timidamente, antecipar (aliás, como todo grande poeta o faz) aquilo que Aldo Rovatti e Gianni Vattimo irão denominar (ao publicar o livro *Il pensiero debole*, em Milão, em 1983) de “pensamento fraco” uma espécie de pensamento capaz de mover-se por meio de bifurcações constantes em tempos de crise dos saberes. Para Pecoraro, “a racionalidade deve retroceder, perder potência, recuar, não temer enfrentar a penumbra, não se paralisar ante o aniquilamento do fundamento luminoso, da referência estável, única, forte, cartesiana” (PECORARO, 2005, p. 38).

Se o poeta Drummond, no modernismo, já traz em si o germe desse pensamento “debole” que espelha agora o debate filosófico da contemporaneidade, em face à crise da razão e do fundamento único, o poeta Haroldo de Campos vai bem mais além do que isso. O cenário cosmopoético por ele engendrado em sua máquina do mundo é a própria crise. Não apenas da “verdade”, por muitos ainda tida como normativa, mas, também, e principalmente, a própria crise da representação poética que hoje se vivencia. Representar mais o quê, pergunta-se o poeta na atualidade? Talvez deva-se tentar aquilo que Barthes propõe em sua Aula: “jogar com os signos”, instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas³⁹, em suma, teimar, incessantemente deslocar-se para lugares ainda não explorados, em busca de novas perspectivas estéticas passíveis de combater a entropia.

Ao convocar o testemunho dos considerados grandes poetas da humanidade, cito Mallarmé, Homero, Dante, Camões, Borges, Drummond, Guimarães Rosa, dentre outros, assim como já convocara anteriormente os mais notáveis físicos e cosmólogos, Haroldo tenta, através de ampla prática hermenêutica, dar conta do intrincado e muitas vezes inapreensível

³⁹ Barthes, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 28/29

panorama que, a cada momento, o mundo que nos rodeia é capaz de caprichosamente engendrar.

“A fundação, o início, o envio – princípio do nosso discurso”, escreve Vattimo em ensaio datado de 1983, “não pode deixar de ser uma fundação hermenêutica⁴⁰”.

Se desde os anos 60 torna-se patente a necessidade de novos nexos serem urgentemente encontrados (isto vale tanto para as artes de um modo geral quanto para a vida), Vattimo esclarece como é possível posicionar-se tendo em vista uma nova atitude que naturalmente advém com um certo pensamento fraco:

Começa-se, talvez, com uma perda ou, se quiserem, com uma renúncia. Mas já no começo, desde o começo se pode descobrir que ela é também o afastamento de uma obrigação, a remoção de um obstáculo. Ou melhor, é a assunção de uma atitude: tentar dispor-se em uma ética da fraqueza, não simples, que custa sacrifícios, menos tranquilizadora. Um equilíbrio difícil entre a contemplação do negativo e a extinção de toda origem, a retradução de tudo nas práticas, nos “jogos”, nas técnicas localmente válidas. Em segundo lugar, é um experimentar, uma tentativa de tracejar análises, de mover-se no terreno.
(VATTIMO, apud Pecoraro, p. 38)

Experimentando, retraduzindo as práticas, jogando ludicamente com a materialidade dos signos, assim viaja a máquina metapoética de Haroldo de Campos, cada vez em maior velocidade movimentando-se rumo, quem sabe, a um “tempo-zero” ou mesmo ao nexo arduamente buscado. Bem nos moldes da física quântica, dizem os paradoxais versos do poema: “no fim do fim o que há? O que futura // no ante-início do início e o ilumina?” (CAMPOS, p. 78). O cosmonauta, entretanto, sabe que pouca ou nenhuma chance tem de encontrar o nexo pretendido.

A beleza plástica da rosa que se abre, ao contato da mão que a acaricia ou, ainda, a imagem da alcachofra que desfolhada se revela, como pode-se ler nos versos que se seguem, servem como belas metáforas para a nudez da máquina do mundo a qual, no seu âmago, também se oferta ao capitão da nave portuguesa. A potência e o rigor da máquina, fortemente contrastam com a delicadeza e a pureza das imagens poéticas.

Talvez essa seja a prática que esteja faltando para a humanidade: a prática do respeito e da delicadeza. Prática, aliás, que acredito também pressupõe o “pensiero debole” descrito por Gianni Vattimo.

⁴⁰ Vattimo, Gianni. Dialética, differenza, pensiero debole. In: **Nihilismo e (pós)modernidade**. Op. Cit., p. 39

Vejam os versos, em questão:

- 16.1 [...] :e qual a rosa
2 toda se abre ao rocio que a toca e qual
3 desfolhada alcachofra antes zelosa
- 17.1o entrefólio desnuda tal-e-qual
2 ao bravo gama a máquina se oferta
3 do mundo – e expõe-se ao olho de um mortal
- 18.1ao capitâneo arrojo em prêmio aberta
2 - drummond também no clausurar do dia
3 por estrada de minas uma certa
- 19.1vez a vagar a vira que se abria
2 circumspecta e sublime a convidá-lo
3 no âmago a contemplasse (e se morria

(CAMPOS, 20/21/29)

Rosa, alcachofra, máquina. Três signos que, de forma diferenciada, mexem com os nossos sentidos. No poema, entretanto, constituem princípios idênticos: o ato de abrir-se e revelar-se, expondo o âmago, talvez a parte mais recôndita e preciosa, para alguns, para outros, a simples visão da coisa em si já fala por si mesma, e é o bastante! Poesia e ciência, mais uma vez se acoplam e se entreveram, “no clausurar do dia”.

A mudança de paradigma que Drummond evidencia através do seu ato incompleto, ou seja, a não contemplação do segredo que a máquina candidamente oferecia, é passível de também revelar uma prática da ciência do nosso tempo agora expressada através das palavras de Boaventura de Sousa Santos, e a “idéia de que não conhecemos do real senão o que nele introduzimos, ou seja, que não conhecemos do real senão a nossa intervenção nele ⁴¹”. O ensaísta e professor português ainda deixa claro que tudo isso já “está bem expresso no princípio de incerteza de Heisenberg⁴², o que nos remete de volta à teoria quântica e a constatação de que, como diz ainda Boaventura Santos, “sendo estruturalmente limitado o rigor do nosso conhecimento, só podemos aspirar a resultados aproximados e por isso as leis da física são tão-só probabilísticas” (SANTOS, 2006, p.44).

Talvez, Dante e Camões pouco ou quase nada soubessem (pudessem ou quisessem falar) sobre incompletude do ser (para ser justa, Camões já demonstrara um certo desconcerto do mundo), ou algo sobre “probabilidades infinitas”. Ainda que soubessem, todas as cartas já

⁴¹ Santos, Boaventura & Souza. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 4ª Ed., 2006, p.44

⁴² Idem, p. 44

havia sido postas e inexoravelmente marcadas e o jogo de dados e o acaso, embora previsto por pensadores como Epicuro, Lucrecio, Demócrito e outros, deviam ser, por eles, cuidadosamente descartados. Diferindo das posturas anteriores, o desencanto de Drummond, sua desconfiança em “colher a coisa oferta” que, a ele, se “abria gratuita” e o seu conseqüente movimento in-verso rumo “a treva mais estreita” é o que nos leva ao “pensamento fraco” de Vattimo e à irredutível afirmação da “(re)leitura da história da filosofia ocidental como a odisséia do enfraquecimento do Ser⁴³”.

Rossano Pecoraro faz uso das palavras do próprio filósofo italiano, talvez um dos mais relevantes da atualidade para, assim, explicar o “fim da aventura metafísica”, a qual, em suma, também nos leva a questionar o paradigma de pensamento que, de fato, almejamos para o novo milênio que mal começa a esboçar-se:

Antes de tudo, lembram Rovatti e Vattimo, o pensamento fraco já funciona fracamente; move-se, opera, dá-se em um horizonte crepuscular, de penumbra e ação, cujos confins não estão traçados. Ele é “uma metáfora e em um certo sentido um paradoxo”, uma “maneira de dizer provisória, também contraditória talvez”, que “não poderá tornar-se a sigla de uma nova filosofia”. A fraqueza do pensamento diante do mundo e da sociedade é apenas um aspecto do impasse no qual ele próprio afunda ao termino da sua aventura metafísica. Desta tomada de consciência, desta presa d’atto, surge a possibilidade de repensar o sentido daquela aventura, na tentativa de encontrar caminhos para ultrapassá-la, para ir além. Como? Através da negação dos traços metafísicos do pensamento (que se mostram não só nas relações sociais ou políticas, mas também, e com mais potência, no nível dos conteúdos, dos modos e das formas de pensar). Negação, pois, “da força que o próprio pensamento sempre se atribuiu, em nome do seu acesso privilegiado ao ser enquanto fundamento”.
(PECORARO, 2005, p. 37,38)

A citação deveras longa é, entretanto, necessária. Negando ou não o “pensamento forte”, o fato é que ao afastar-se com as “mãos pensas” Drummond desvia-se da razão que até então não só dominou como também deixou em êxtase a mente de tantos outros poetas consagrados criando-se, assim, o impasse: o horizonte crepuscular e a penumbra vão ser irremediavelmente preferidos pelo poeta mineiro em detrimento da luz e da clarividência da razão.

A atitude de incurioso baixar os olhos, relutante em passivamente ter de acatar (não se deve esquecer que qualquer tipo de dúvida aqui não caberia, segundo a tradição poética) a... “estranha ordem geométrica de tudo”, ou ainda, o que o eu-lírico sugestivamente denomina de

⁴³ **Nihilismo e (pós) modernidade**, p. 09

... “absurdo original (e seus enigmas)” como pode-se ler nos versos abaixo, na verdade não tem precedentes. A proposta fechada e definitiva que a tradição lhe impõe leva-o ao ato de rebeldia muda e à necessidade de, mais do que nunca, repensar o mundo.

Um dos legados trazidos pela física quântica é justamente a possibilidade do observador poder participar da “constituição” do mundo e não apenas observá-lo. Capra sinaliza que “a idéia de “participação” em vez de “observação” só foi formulada na Física moderna recentemente”. (CAPRA, 1983, p. 111). Nada é mais importante, para ele, acerca do princípio quântico do que isso. Drummond, desse modo, parece ser indubitavelmente um homem antenado no seu próprio tempo.

Entretanto, a tomada de consciência do poeta moderno não o tranqüiliza, pelo contrário, custa-lhe caro, pois implica em negar...

essa total explicação da vida,
esse nexos primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo.

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade;

(DRUMMOND, p. 272)

Se o conhecimento gera “poder”, o gesto de recusa de Drummond coloca-o à margem de um entendimento programado do mundo. Ele mesmo explica, não sem uma certa auto-ironia, no “Poema de sete faces”: “Vai, Carlos! Ser gauche na vida”. O poeta itabirano parece ser mesmo o poeta do deslocamento, da mobilidade, do caráter inacabado das coisas, enfim, das propostas relativísticas do Universo. Para que “dominar” o mundo se pode-se simplesmente senti-lo em todo o seu múltiplo esplendor e constante renovado mistério? Para que dominar o mundo se assim o destruimos mais rapidamente?

A atitude gauche do poeta leva-nos ainda a dois momentos igualmente importantes, impondo-nos, assim, uma bifurcação. Em primeiro lugar, ao rejeitar as hipóteses da Física, ou da Cosmologia, da ciência de modo geral, Drummond deixa-nos uma lição: talvez o segredo

da máquina esteja em não tentar jamais explicá-la. Afinal, o mistério deve ser parte integrante tanto do Universo quanto da própria poesia e, como tal, deva ser preservado.

Em segundo lugar, ao recusar as hipóteses da ciência, Drummond parece decidir-se pelo pacto com a linguagem, apostando, deste modo, todas as suas fichas na poesia, sua máquina do mundo substituta e nela incorporando também o acaso como algo paradoxalmente desejado, como já o expressara através da metáfora da flor desbotada que obstinadamente abre-se em meio ao inóspito asfalto em plena rua. “É feia”, diz o poeta, ‘mas é flor’. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio⁴⁴”.

Para Cauquelin, o que é desvelado no processo de diálogo com a obra é a verdade do mundo: que ele é linguagem. É pois, finalmente, a língua que se manifesta em sua verdade, sua verdade – mundo, no contato com a arte (CAUQUELIN, 2005, p. 101).

Quanto ao “absurdo original e seus enigmas”, de que se furta o poeta de desvendar, talvez “o milagre” da poesia (a flor que ao acaso, contra todas as probabilidades, teima em nascer) equivalha, mais do que nunca, ao “milagre” da vida: se somos ou não produto de “lixo cósmico” como apregoa Mário Novello, “poeira das estrelas” para Marcelo Gleiser, ou se somos produto de um Deus Criador, como propõe a Bíblia sagrada, tanto faz. Ambas as hipóteses são igualmente válidas e igualmente poéticas. Assim propõe, aliás, a Cosmologia moderna.

Sobre a Cosmologia Moderna, algumas considerações se fazem necessárias. Afinal, ela é um dos motivos deste trabalho.

Hoje, sabe-se que a Física sozinha não é suficiente para explicar o nosso Universo. Para Mário Novello, mais especificamente, a união de toda a física, isto é, as diferentes partes da física somadas, não permitiria entender o Universo, não produziria uma unidade das coisas, pois, algo estaria sempre faltando⁴⁵. Para ele, é precisamente isto que permite separar a física da cosmologia. A Cosmologia continuamente atualizada, nada mais é do que um modo crítico de pensar a totalidade do universo, permitindo, inclusive, elaborar a refundação da física.

Corroborando com toda uma corrente atual de pensamento, Novello garante que também a cosmologia moderna permite inaugurar uma atitude nova, pois sugere o abandono da arrogância que todo saber eficiente comporta.

⁴⁴ Ver o poema “A flor e a náusea” (Rosa do Povo). 19943/1945, p.41

⁴⁵ Novello, Mário. **O que é cosmologia: a revolução do pensamento cosmológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

O renomado cosmólogo brasileiro assim explica o atual momento de inclusão que vive a Cosmologia em direção aos demais saberes:

Para explicitar essa atitude, é preciso examinar a prática daquele que chamarei de cosmólogo¹ e sua atitude em face da comparação dos cenários alternativos do Universo criados pelos diferentes saberes – quer no interior da cosmologia, quer através das várias cosmogonias que, ao longo da história, as diferentes civilizações elaboraram, produzindo e exibindo seus correspondentes modos de criação de tudo-que-existe -, reconhecer esses saberes como legítimos e relativizá-los. Enfim, entender a função dos mitos cosmogônicos de criação. Desse modo, o cosmólogo, ao empreender um mergulho profundo em sua prática, estaria produzindo um compromisso entre diferentes saberes tradicionais e poderia ser levado a declarar que sua função atual não tem mais por objetivo a destruição do saber-do-outro, mas produzir a desqualificação do saber-poder. (NOVELLO, 2006, p. 20)

Outro que, de forma semelhante, registra a mudança de atitude da comunidade científica relativizando-lhe a hegemonia é Boaventura de Sousa Santos, no livro *Um discurso sobre as ciências*, já citado neste trabalho. Para ele, as explicações científicas não são as únicas possíveis para engendrar a “realidade”. As explicações alternativas da arte, da astrologia, da religião, da poesia e até da metafísica, são igualmente válidas.

Todo conhecimento científico é autoconhecimento. A ciência não descobre, cria, e o ato criativo protagonizado por cada cientista e pela comunidade científica no seu conjunto tem de se conhecer intimamente antes que conheça o que com ele se conhece do real. Os pressupostos metafísicos, os sistemas de crenças, os juízos de valor não estão antes nem depois da explicação científica da natureza ou da sociedade. São parte integrante dessa mesma explicação. A ciência moderna não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para a considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia. (SANTOS, 2006, p. 83)

Voltamos, então, às remissões intertextuais presentes na Máquina cosmopoética de Haroldo de Campos, a máquina que tão democraticamente acolhe o saber-do-outro, e ao tema nuclear do poema –a revelação da *machina mundi*, cujo foco incide agora explicitamente sobre o poeta Drummond como antes incidira sobre o deslumbramento causado por ela nos poetas Dante e Camões. Com o desânimo e a inapetência do poeta mineiro finaliza-se assim o Canto I do poema e com ele o ciclo ptolomaico do Universo, também se vai afunilando:

- 2 que dante no regiro do íris no íris
 - 3 viu – alcançando o topo e soado a hora –
- 39.1 na suprema figura submir-se
 - 2 a sua (e no estupor se translumina)
 - 3 -e que camões um rosto a repetir-se
- 40.1 o mesmo em toda parte viu (consigna) –
 - 2 drummond minas pesando não cedeu
 - 3 e o ciclo ptolomaico assim termina...
 (CAMPOS, p. 32)

Nunca saberemos, afinal, que modelo cosmológico de Universo teria se revelado aos desconfiados olhos do poeta mineiro.

Ninguém sabe que configurações “outras”, a máquina que foi rejeitada poderia trazer. De qualquer modo é pouco provável que ainda estampasse o sistema ptolomaico, depois de tantos e tantos séculos. Tudo que se pode fazer, então, é especular. Teria sido o modelo newtoniano? Ou, quem sabe, refletiria o olhar da relatividade einsteiniano, ou, mais que isso, tomaria a forma da complexa e “interligada teia cósmica”⁴⁶ que emerge da física quântica de Niels Bohr e Heisenberg? Como Drummond recusa a hipótese da máquina do mundo, jamais o saberemos. Tudo que se pode afirmar, entretanto, é que a corrente que até então representava “o mesmo em toda parte viu (consigna)”, como nos deixa ver o verso do poema acima apresentado, é inevitavelmente quebrada, não mais se configurando. Daí o canto dissonante do poeta Drummond que na “figura suprema” não incorporou a sua, ou como prefere o verso, “subsumir-se” – vocábulo raro, tão a gosto do mestre Guimarães Rosa de quem, aliás, Haroldo parece ser discípulo e admirador incontestado. O processo de afixação⁴⁷ que sofre a palavra “sumir” tem por objetivo a revitalização da palavra poética criando-lhe, assim, imprevisíveis conotações, alargando ainda mais o nosso campo de percepção do Universo e das coisas em geral. O mesmo processo também ocorre com o vocábulo “translumina”, que finaliza o segundo verso da segunda estrofe.

O fato é que “soado a hora”, galgando o topo, “íris no íris”, Dante e Camões “transluminam-se”, como diz Haroldo, diante da luminosa “Suprema Figura”. Drummond dissidente, não repete o rito, quebra a corrente e o chão de Minas, sumariamente preferiu. Eis, em síntese, tudo o que se viu até agora.

Talvez Minas Gerais fosse para Drummond (assim como o “sertão” mineiro para Guimarães Rosa) o seu “Aleph”, “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares

⁴⁶ Expressão utilizada por Fritjof, Capra no livro **O Tao da Física**, p. 109

⁴⁷ Afixo – elemento acrescentado no início, meio ou fim de um vocábulo, formando outro.

do mundo, vistos de todos os ângulos” como diz Borges em conto homônimo, ou ainda “um dos pontos do espaço que contém todos os pontos”⁴⁸.

O fato é que com a inusitada mudança da direção do olhar do poeta mineiro, toda uma retradução de práticas vem à tona. Drummond passa assim a valorizar o local sobre o universal, o pequeno sobre o grande, o árido e desértico chão de pedra (sertão) mineiro sobre a abundância e o eterno verdor do Paraíso. Drummond é mesmo um poeta visionário e cheio de enigmas em sua “máquina do mundo”. Será mesmo que existe esse “Aleph” no interior de uma pedra em Minas? No poema haroldiano, entretanto, ele ganha amplitude e visibilidade apresentado-se através da expressão “instância aléfica”. Da máxima concentração ou adensamento produz-se, de repente, a grande explosão, dando início aquilo que se convencionou chamar de expansão do universo. Para o poeta, o *big bang* da física e a instância aléfica apresentariam princípios quase idênticos, conforme exemplificação a seguir:

97.1. da radiação primeira e da crescente

2 expansão do universo pós-*big-bang*

3 aval (em *flash back*) do incípt fervente

98 1. do cosmos a partir de um ponto estanque

2. do máximo adensar – **instância aléfica** –

3 . de cujo rebentar tudo se expande

(CAMPOS, 2000, p. 69/70)

Haroldo assim dialoga com o prototexto borgeano de onde parece ter sido retirado o tema. Convém recordar como surge o Aleph no conto do escritor argentino.

No alto de uma escada empinada, no porão de uma casa na Rua Garay, certa feita a máquina do mundo também revela-se a Borges, ou devo dizer, ao personagem do conto “Aleph” que leva o mesmo nome do autor argentino.

3.5 INSTÂNCIA “ALÉFICA” E O ESPAÇO CURVO DO POEMA

Abriu-se com brilho quase insuspeitável a pequenina esfera furta-cor, cujo acanhado diâmetro não impedia, entretanto, que o espaço cósmico ali estivesse por inteiro contido. Abriu-se em “instante gigantesco”, o infinito “Aleph”, em local elevado, como dito, mais

⁴⁸ Borges, Jorge Luís. **O Aleph**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1972, p. 130

precisamente, no décimo - nono degrau da escada, (o espírito ascensional também aqui está presente) expondo, em simultâneo, todos os acontecimentos do mundo, não sem que antes, o narrador homodiegético do conto em questão tenha respeitado, com alguma hesitação, é bom que se ressalte, todas as recomendações do primo-irmão de Beatriz, sua platônica amada (qualquer semelhança com a personagem feminina da **Divina Comédia...**), o escritor Carlos Argentino Deneri que até então dedicara-se a escrever – contrariando o gênero lírico que faz da condensação um dos seus mais preciosos traços – um imenso poema onde apresentava extravagante descrição do planeta Terra, sem que faltasse, como diz com ironia o autor, “a pitoresca digressão e a galharda apóstrofe”. Deneri parece assim minimizar o processo de “interiorização, subjetividade e motivação” tão caro ao gênero⁴⁹.

De repente, em mágico momento, todos os ângulos do encurvado e infinito Universo einsteiniano, tomam corpo em interligada dança cósmica, diante das incrédulas retinas do assíduo freqüentador da “quase” demolida casa da Rua Garay.

Vozes sem rosto, entretanto, já apregoam o quanto é difícil descrever o desconcertante e sempre intrigante infinito. “O que os meus olhos viram foi simultâneo”, diz o atônito escritor “o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é” (BORGES, 1972 p. 133), conclui em metalepse.

Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um roto labirinto (era Londres), [...] vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu [...] vi cachos de uva, neve, tabaco, listras de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia [...] vi um círculo de terra seca numa vereda onde antes existira uma árvore.

(BORGES, 1972, p. 133).

Antes de mais nada, urge fazer um pontual recorte sobre o fragmento extraído do conto do escritor argentino.

⁴⁹ Ver o **Conhecimento da Literatura** de Carlos Reis. Caderno de apóio p. 63

Borges parece antever o processo de desertificação a que está submetido hoje o nosso planeta. Aliás, a pedregosa estrada de Minas, as aves que pairam “no céu de chumbo”, as “flores reticentes” já haviam sido cantadas por Drummond na sua realística “máquina”, alegoria do nosso tempo-espaço moderno. Na lamentosa e denunciadora voz do poeta, “as pupilas gastas na inspeção contínua e dolorosa do deserto”.

Como ocorrido em outros planetas, a terra está muito longe de fulgurar, como diz Dante em seu Paraíso em tempos remotos, “entre margens orladas pela obra da primavera divinal⁵⁰”.

Se os homens não acordarem para a brutal destruição que provocam na natureza, a derrocada será inevitável: seremos, muito em breve, apenas, mais uma civilização extinta.

Retomando e retramando o fio da meada, o conto deliberadamente parece encaminhar-se para uma negação da sucessão natural do tempo, aquela tal seta que alguns físicos, inclusive Einstein, insistem em não existir. “Nesse instante gigantesco”, diz o narrador, “vi milhões de atos agradáveis ou atozes, nenhum me assombrou, mais que o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência” (Idem, p. 133). O que o narrador experimenta provavelmente constitui-se em um mero efeito quântico. Nunca é demais repetir que para o mundo quântico, o tempo, tal como o ser humano o inventou, nada mais é do que ingênua abstração. Passado, presente e futuro mesclam-se em momento único, ou seja, o presente eterno.

Para além de tudo isso, Borges confessa que a clarividência do “Aleph”, a sua “supermente” laplaceana pudesse produzir nele um certo desinteresse pela vida ao ponto de não ter mais por que lutar, ou o que esperar. “Tive medo”, diz a personagem do conto, “de que não restasse uma só coisa capaz de surpreender-me, tive medo”, insiste entediado, “de que jamais me abandonasse a impressão de voltar” (Idem, p. 135). De fato, no momento em

⁵⁰ Ver **A Divina Comédia** na tradução de Hernâni Donato. Ed. Cultrix. São Paulo, p. 320

que o universo por inteiro se desnuda, abrindo mão do potencial mistério que o caracteriza e o envolve, no momento em que tudo se encaixa de forma una, precisa, inequívoca, de que adianta viver se é apenas para cumprir o ritual de antemão conhecido?

Similarmente a Drummond, Borges também desinteressa-se do conhecimento total e fechado que a “máquina do mundo” lhe oferta, recusando-se, inclusive, a discuti-la. Evasivo, afasta-se da esfera furta-cor e da sua natureza profética. Como revela ainda o próprio conto, o Aleph representa “a primeira letra do alfabeto da língua sagrada”. Para a Cabala representa o “er soph”, “a ilimitada e pura divindade”. Como Drummond, Borges talvez prefira reconhecer o caráter inacabado e a natureza eminentemente incerta do Universo quântico querendo, ele próprio, dispor da inalienável liberdade de poder pisar, sem qualquer intermediação, o solo, sentir o inesperado vento no rosto, o sol amigo ou inóspito, tanto faz, a chuva elementar, necessária ou ainda, quem sabe, entregar-se à primaveril alegria de um novo amor (afinal, Beatriz agora é apenas um retrato na parede, Drummond já dissera algo semelhante sobre uma pequena cidade de Minas, em um dos seus poemas). Viver, enfim, sem vidros, travas ou cintos de segurança, o famoso pacote de proteção, com todas as alegrias e dissabores que isso possa vir a acarretar.

Como fizera Capra e outros anteriormente, o físico Marcelo Gleiser chama a atenção para o papel fundamental que tem o observador “na determinação da natureza física do que está sendo observado”. “A noção de que uma realidade objetiva existe independentemente da presença de um observador, parte fundamentalmente da descrição clássica da natureza”, explica ainda o físico brasileiro, “tem de ser abandonada⁵¹”. Definitivamente, o jogo de dados malarmaico, o acaso e as constelares possibilidades que a vida enseja parecem mover mais profundamente o narrador do conto borgiano.

⁵¹ Gleiser, Marcelo. **A dança do Universo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 299

E o incansável Haroldo, o cantador épico do incerto Universo quântico, segue entreverando os textos no infinito e lúdico jogo da intertextualidade. No tabuleiro poético, agora faz uso, mais uma vez, de versos que remetem, em alusão explícita não marcada, a Borges e, possivelmente, ao conto alvo das considerações acima apresentadas, nessa proposta de fazer dialogar as idéias afins entre poesia, ciência e filosofia. Ainda no Canto I da sua “máquina” reconfigurada traz agora para a atualidade e põe em circulação através do corte sincrônico, o “Aleph” do famoso conto.

De fato, o jogo intertextual urdido pelo enxadrista faz com que o vazio potencial quântico possa representar, ao mesmo tempo, no ato da leitura do poema, tanto “a máquina do mundo” do poeta Drummond que em Minas aparece, quanto ao “Aleph” presente na sala de jantar, da casa da rua Garay do conto borgiano, como pode-se constatar em seguida através dos versos do poema:

- 18.1 [...]
 - 2 drummond também no clausurar do dia
 - 3 por estrada de minas uma certa

- 19.1 vez a vagar a vira que se abria [...]

- 20.1. a tarde se fechava no intervalo):
 - 2. maravilha de pérola azulada
 - 3. e madreperla e nácar – de colar o

- 21.1. seu núcleo – primo anel – álef do nada
 - 2. e de tudo razão (que à teodicéia
 - 3. e à glosa escapa e à não-razão é dada)
(CAMPOS, p. 21/22/23)

O núcleo da “máquina do mundo”, ou deve-se dizer do “Aleph”? (aqui aportuguesado pelo poeta) parece agora expor uma equação irresolúvel. Antes, tinha-se o tudo e a razão de um lado e do outro, em franco contraste, a desrazão, a terra devastada. Agora, mais do que nunca, os opostos atraem-se e acham-se em relação de complementaridade. Alias, não é outra

coisa o que diz Niels Bohr através da inscrição em seu escudo de armas, ao ser condecorado na Dinamarca, pelo aprofundamento dos seus estudos em face da teoria quântica: “contraria sunt complementa”, ou seja, os opostos são complementares.

Os versos do poema não poderiam ser mais enfáticos. Se, por um lado, o núcleo da máquina apresenta-se oco, não mais revelando nenhuma verdade engessada “seu núcleo-primo anel- álef do nada”, por outro, ele é, como verifica-se no verso imediatamente posterior, “de tudo razão”. Definitivamente, o caos do mundo (ou da linguagem?) não poderia estar melhor representado.

Entre barras, mediando “seu núcleo” e “álef do nada” aparece a expressão “*primo-anel*” que remete, mais uma vez, ao “efeito de sobredeterminação”, aquele nó semântico a que alude Riffaterre. Para além de expressar o elo primordial, primeiro, a expressão conduz ainda o leitor do canto de Borges à polêmica figura de Carlos Argentino Deneri, observe-se a expressão aspeada, o “primo-irmão” de Beatriz Elena Vitero, fazendo com que ao ler-se o poema, o “primo-anel” de Haroldo confunda-se com o “primo-irmão” do conto borgiano.

Justamente ele, Carlos Argentino, o afortunado proprietário do aleph, por tanto tempo “escondido” no porão da Casa da Rua Garay, justamente ele, que recebe, ao final do conto (não se sabe se “perturbado” ou “inspirado” pelo Aleph), o Segundo Prêmio Nacional de Literatura pelo descomunal e delirante poema.

O mais interessante de tudo isso é que ele, Deneri, também exerce (coincidentemente com o Borges bibliotecário), “um cargo subalterno numa biblioteca sem leitores dos arrabaldes do Sul” (BORGES, p. 123). Ressalte-se ainda que a “biblioteca sem leitores” não deixa de ser uma bela antecipação do fantástico escritor da crise que hoje se abate sobre a literatura: os leitores potenciais estão cada vez mais escassos e dispersos nos novos dias dominados pela ciência e tecnologia.

A predileção de Borges, entretanto, pelo tempo–espaço que a biblioteca configura é inegável. Para o escritor, o homem é mesmo “o bibliotecário imperfeito” (Idem, p. 123) e talvez, por este motivo, a biblioteca deverá permanecer, como diz ainda o escritor, “iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta⁵²”.

Assim como o infinito Universo e a ilimitada biblioteca probabilisticamente se acolhem e se dispersam, Borges com as suas fantásticas fantasias poéticas e caótica imaginação artística parece evidenciar diversos pontos em comum com a enigmática personagem do seu próprio conto, o (afortunado ou deve-se dizer, angustiado) proprietário do inconcebível “Aleph”, o escritor Carlos Argentino Deneri. Digo inconcebível porque em **A máquina do mundo repensada**, o Alef escapa a toda e qualquer interpretação, e a qualquer nota que o defina e explique exemplarmente. Escapa, inclusive, a qualquer demonstração inequívoca da existência de um Deus Criador, colocando-se estranhamente para a tradição, mais ao lado da própria concepção científica do Universo do que ao lado do misticismo cósmico religioso. Talvez seja esta a “instância aléfica” de que nos fala Haroldo, em outra parte do seu intrigante poema.

Os versos que, entre parêntesis, são cuidadosa e meticulosamente colocados pelo cosmopoeta “...(que à teodicéia / é à glossa escapa e à não-razão é dada)” não parecem reveladores de outra realidade divergente.

A não-razão de Borges quanto ao “Aleph”, a não-razão da atitude do poeta Drummond frente à “máquina” que em Minas aparece, a não-razão da “máquina do mundo” haroldiana que ousa ser substituta e provisória, todas as escritas, enfim, evidenciando propostas “outras” que terminam por conduzir a novos modelos de Universo, novos possíveis nexos, uma vez

⁵² Ver o conto de Borges “A Biblioteca de Babel” em **Ficções**, p. 91-92.

que o único e definitivamente conclusivo parece mais do que nunca, irremediavelmente perdido em meio ao caos do Canto poético do texto de Haroldo de Campos.

Aliás, como é asseverado a Dante, no Canto XX do “Paraíso”, em não raro momento de apreensão e dúvida do poeta, após a sua longa peregrinação através de todas as esferas celestes concebidas já desde Aristóteles e retomadas por Ptolomeu, “a solução está além de todo ser criado⁵³”.

E assim acalenta Beatriz a natural inquietude do ser amado, no magnífico poema:

Quando regressares ao mundo dos mortais,
repete isto que ouviste a fim de que homem
algum procure a solução desse mistério (da
predestinação). A mente que no céu se faz luz,
na Terra vive circundada por nebulosidades.
Considera, pois, não ser possível entender lá
embaixo aquilo que nem no céu pode ser
compreendido.

(DANTE, p. 295)

E o narrador épico do interligado e múltiplo Universo quântico, iluminado de possibilidades infinitas, o “predestinado” cantador de todas as histórias possíveis, como até agora procurado demonstrar, continua seu curso rumo, talvez, a uma compreensão ainda que precária do “todo” através da desarrazoada e especulativa viagem intertextual (ou jogo?) pelo universo da palavra poética, ou mesmo fora dele. Afinal, como expressa um famoso poeta, “todos os jogos sagrados da arte são apenas longínquas imitações do jogo sem fim do mundo, essa obra de arte que eternamente se dá forma⁵⁴”.

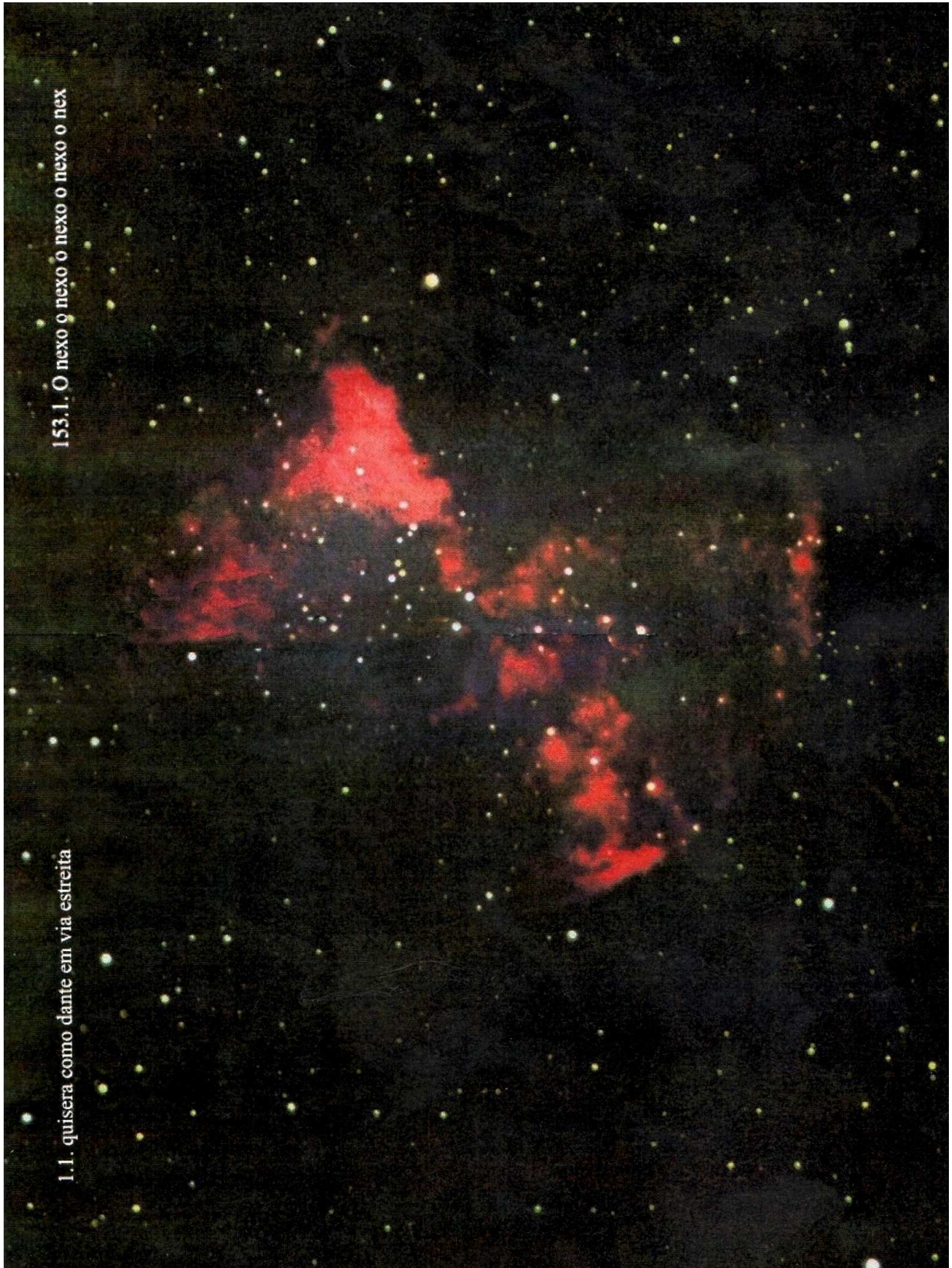
Do mesmo modo como começa “quisera como dante em via estreita”, o cosmonauta Haroldo de Campos, delicadamente termina: tateando no espaço curvo (einsteiniano) do seu poema constelação..

⁵³ **A Divina Comédia** de Dante Alighiere. São Paulo, Cultrix, p. 295 (tradução de Hernani Dorato)

⁵⁴ Ver **Teorias da Arte** de Anne Cauquelin, p. 100. A citação acima pertence ao poeta Friederich Schlegel.

153.1 O nexo o nexo o nexo o nexo o nex

(CAMPOS, 2000, p. 97)



Nebulosa planetária Dumbbell. Esta nebulosa, com um diâmetro de aproximadamente 0,3 pc, é ionizada pela radiação ultravioleta emitida por uma estrela central muito quente

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, acompanhamos a odisséia “pós-utópica” de Haroldo de Campos. Em sua máquina poética repensada, vimo-lo franquear o espaço intertextual para os antigos Homero, Ptolomeu e Aristóteles, o medieval Dante Alighieri, o renascentista Camões, os contemporâneos Drummond e Borges, e as vozes da ciência: Copérnico, Nilton, Laplace, Einstein, Niels Bohr, Werner Heisenberg e outros. Desse modo, o poema cósmico se constrói como uma forma aberta, expandindo-se em todas as direções, como uma galáxia ou uma nebulosa. Simultaneamente, o poema é um campo gravitacional fortíssimo, como um buraco negro, atraindo a luz dos outros textos. Assim, o poema pulsa, retraindo-se e expandido-se, infinitamente.

A máquina do mundo repensada se estrutura em um processo de retomada histórico-cronológica de outras concepções de *machina mundi*, sugerindo que ciência e poesia sempre seguiram juntas. Tangenciando o universo ptolomaico, monológico, de Dante, alegoria do maravilhoso cristão, o mundo redescoberto no maravilhoso pagão de Camões, a máquina do mundo como modelo rejeitado pelo poeta-cidadão Carlos Drummond de Andrade, que prefere lutar com uma máquina insidiosa e fugidia, feita de palavras, e a máquina cosmológica borgeana, meio mística e meio holística, iniciada com o Aleph, (Alef, em Haroldo), espécie de umbigo do mundo, início de tudo, ponto zenital onde se pega o fio da meada que interliga todas as coisas, a máquina haroldiana iguala poeta e cientista, poesia e ciência, fazendo mais científica a poesia e mais poética a ciência.

Épico sem herói, a máquina de Haroldo de Campos é autofágica, metapoética. Inventário poético da geração pós-utópica, aquela que já viu todas as grandes monstruosidades das guerras do século XX, e com nada mais se surpreende, como sugere Octávio Paz, o poema nem é esperança nem desilusão. O poema narra, ao seu modo dialógico (poesia e ciência) e polifônico (enunciado pelas vozes dos poetas e astrofísicos) os movimentos da humanidade em sua busca insaciável por um saber confiável. E essa busca, passando pelos mais brilhantes espaços da arte e da ciência, nunca encontrará resultados definitivos.

A obra poética de Haroldo de Campos alterna-se entre a síntese radical da poesia concreta e o analítico barroco. Em **A máquina do mundo repensada**, ambos os processos estão presentes: a linguagem é sincopada e despojada do inessencial, enquanto a estrutura é espiralada, concêntrica, fazendo girar e confluir no poema conhecimentos, saberes, poéticas,

tempo e espaço, como em uma voluta barroca. O poema é mais um oxímoro do que a antítese barroca ou a dialética marxista, pois abriga harmonicamente no corte sincrônico do aqui e agora todo o tempo e o espaço (na temporalidade e espacialidade típicas do poético) próprias de uma história e de uma geografia. Cabem, no poema, como no mundo quântico, o muito pequeno e o muito grande, o todo e o particular, o muito distante e o muito próximo.

Utilizando-se um termo de Augusto de Campos, a **Máquina...** pode ser definida como uma poliestrutura, algo modular, sem um início e nem um fim marcado. São diversos núcleos dialógicos justapostos, a exemplo do universo ptolomaico-medieval, renascentista, newtoniano, laplaceano, einsteniano e heisenberguiano, dentre outros. Esses núcleos seriam interligados por uma tênue “teia cósmica”, já que o poema parece ser descentrado: a voz autoral não apresenta e muito menos impõe uma concepção ou proposta de máquina do mundo acabada. Abre espaço para todas as máquinas. A sua seria uma espécie de arqui-máquina, composta de todas as demais, sem precedência para nenhuma delas. Se se trata mais de uma cosmologia e menos de uma teoria sobre a mecânica do universo, a mitologia, a religião, e mesmo a superstição possuem a mesma relevância das mais sofisticadas teorias científicas. Apenas a máquina poética pode lidar com discursos tão antitéticos.

A construção da **Máquina do mundo repensada** não obedece a uma ordem ou a uma lógica nas referências intertextuais marcadas e não-marcadas. Estruturado em três “cantos”(no sentido mais poundiano do que camoniano), as referências intertextuais não se submetem a uma cronologia clara. Embora no primeiro “canto” o universo ptolomaico e a **Divina comédia** compareçam com frequência, no “canto” terceiro se embaralham as citações e entrecruzamentos intertextuais. Assim, Drummond pode preceder Camões e Heisenberg pode vir antes de Ptolomeu. O universo citacional é tão caótico quanto a mecânica quântica.

Embora dialogue com os físicos, o poema haroldiano não louva a explicação cabal da origem e da transformação do cosmo, mas sim o mistério, como o fizeram também Borges e Drummond. A máquina repensada é evocada pelo próprio Haroldo, chamando ao texto as outras máquinas, poéticas ou científicas. Ele as reúne, embora não as resume ou as conclua. As máquinas não se abrem para ele, como o fizeram (poeticamente) a de Drummond e a de Borges, o que não deixa de evidenciar, também aquela crise da experiência do poeta moderno. A máquina de Haroldo é misteriosa e fechada como o livro para João Cabral, isto é, fechado, ainda que aberto. E estão fechadas e misteriosas tanto as máquinas do mundo poéticas quanto científicas.

A máquina das máquinas, fusão do sagrado e do profano, a máquina repensada, mas não a última, a derradeira. A máquina como processo, como invenção discursiva, a máquina só de palavras, sem necessidade de correspondência real ou verdadeira. Máquina como criação poética assim como a máquina científica é também criação, discurso.

Após a análise do poema, através do percurso sinuoso pelos seus meandros intertextuais, percebe-se nele a consciência das limitações do discurso poético mas, ao mesmo tempo, a noção de limitação de todo e qualquer discurso, seja ele filosófico, poético, mítico-religioso ou científico. Isto não aparece como uma lamentação, mas como a própria dimensão do humano.

Máquina anti-modelar, quântica, mais fluida que aquela de Dante Alighieri, a máquina repensada é aquela que fala sobre o mundo e, ao fazê-lo, sabe que já o distorce, o transforma, pois é parte integrante dele, das sua voragem e das suas entranhas. Não pode desligar-se e afastar-se dele para enxergar em perspectiva e revelar os seus mistérios, como o faria um observador neutro, ou um deus onisciente e onipotente onisciente. Assim, de nada vale a terceira pessoa do discurso do épico, todo discurso, também, será sempre, no fundo, lírico, em primeira pessoa.

O poeta pós-utópico, diferentemente de Dante, sem fé inabalável em nenhuma divindade e, ao mesmo tempo, sem fé inabalável na ciência, reconhece a sua humilde condição de operário da linguagem, limitado, intertextual, sem vanguarda e sem choques, mais próximo de um inventariante do mundo do que de um criador de novos mundos. Entretanto, esse incansável Odisseu/operário da linguagem não desiste. Afinal, parece ser esta a cosmopoética de Haroldo de Campos em seu enciclopédico e constelar poema.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história:** Destrução da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1992.

_____. **A Divina Comédia:** Tradução de Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix. S.D.

_____. **O Inferno:** Tradução de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, S.D.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa.** Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1973.

ARNOLD, Matthew. "Literature and Science". In: LANCASHIRE, Ian. ELECTRONIC EDITION. Publicado originalmente em: *The Nineteenth Century* (August 1882) Disponível no site: <http://www.chass.utoronto.ca/~ian/arnold.htm>. Acessado em abril de 2006.

ASÚA, Miguel. **Ciencia y literatura:** um relato histórico. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

ÁVILA, Carlos. "Algo sobre Augusto". In: SUSSEKIND, Flora & GUIMARÃES, Julio. (Org.) **Sobre Augusto de Campos.** Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, Tradução de Leyla Perrone-Moisés, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **O spleen de Paris.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

_____. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** São Paulo: Globo, 1995.

_____. **O Aleph.** Porto Alegre: Ed. Globo, 1972.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. **Literatura portuguesa clássica.** Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

CALINESCU, Matei. **As cinco faces da modernidade.** Lisboa: Vega Editora, 1999.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas.** Rio de Janeiro: Grifo, 1974.

CAMPOS, Augusto de. **Invenção.** São Paulo: Arx, 2003.

CAMPOS, H. de; CAMPOS, A. de; PIGNATARI D. **Teoria da poesia concreta.** São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1977.

_____. **A máquina do mundo repensada.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **Bere'shith: a cena da origem.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

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

_____. **Galáxias.** São Paulo: E. 34, 2004.

_____. **Mallarmé.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura.** Rio de Janeiro: Imago Ed. 1997.

_____. **Os melhores poemas de Haroldo de Campos:** Seleção de Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Global, 1992.

_____. **Pedra e Luz na poesia de Dante.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

CARO, Tito Lucrécio. **Da natureza.** Porto Alegre: Ed. Global, s.d.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins, 2005.

_____. **Teorias da arte.** São Paulo: Martins, 2005.

CAPRA, Fritjof. **O tao da física.** São Paulo: Cultrix, 1983.

COLODRO, Max. **Reflexiones sobre el caos.** Santiago de Chile: Editorial Universitária, 2002.

CYNTRÃO, Silvia Helena. **Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos.** Brasília: Plano Editora, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Ed. 34, vol 1, 1995.

DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DOMINGUES, Diana. Org. **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade.** São Paulo: Editora, UNESP, 2003.

ELIOT, T. S. **Ensaio de Doutrina Crítica.** Lisboa: Guimarães Editores, 1997, p. 21.

_____. **Quatro quartetos.** São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1967.

FERNANDEZ, José Enrique Martinez. **La intertextualidad Literária.** Madrid: Cátedra, S.A., 2001.

FOUCAULT, Michael. **O que é um autor?** Lisboa: Ed. Passagens, 1992

GLEISER, Marcelo. **A dança do universo:** dos mitos de criação ao *big-bang*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

GROSSMANN, Judith. **Temas de teoria da literatura.** São Paulo: Ática, 1982.

GUIMARÃES, Fernando. “A imagem da natureza na ciência e a referencialidade poética”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva. (Org.) **Poesia da ciência, ciência da poesia.** Lisboa: Escher, 1992.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamento pós metafísico.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2ª ed., 2002.

HAWKING, W. Stephen, et. Al. **O futuro do espaço-tempo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HERRERA, Antonia Torreão. **O escritor e seus múltiplos.** Projeto coletivo. Grupo Teoria da Literatura. UFBa, 2005.

LEAL, César. **Dimensões temporais na poesia e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Imago, vol. I; Brasília, DF: Infraero, 2005.

_____. **Dimensões temporais na poesia e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Imago vol. II; Brasília, DF: Infraero, 2005.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora:** Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

LIGHTMAN, Alan. “O físico como romancista”. In: HAWKING, W. Stephen, et. Al. **O futuro do espaço-tempo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Edições de Ouro, s. d.

LIMA, Maria Lúcia Ribeiro. **Intertextualidade: Um fenômeno circular**. Tese de Mestrado defendida na UFBA, Salvador, 1996.

LOPES, Silvina R. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

LYOTARD, Jean- François – **A condição Pós – Moderna**, Lisboa: Gradiva, 1989

MACIEL, Esther. **Vôo transverso**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

MARTÍNEZ, Guillermo. **Borges y la matemática**. Buenos Aires: Eudeba, 3ª reimpressão, 2005.

MARTINS, Manuel Frias. **Em teoria (a literatura)**. Porto: Âmbar, 2003.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. **Introdução aos estudos literários**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

MENDES, Ana Paula Coutinho. “Lorand Gaspar: a lucidez poética pela travessia do(s) saber(es)”. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva. Org. **Poesia da ciência ciência da poesia**. Lisboa: Escher, 1992. p. 143-152.

MONTEIRO, Ofélia Paiva Org. **Poesia da ciência, ciência da poesia**. Lisboa: Escher, 1992.

MORRIS, Richard. **O que sabemos sobre o universo: Realidade e imaginação científica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

NOVAES, Adauto Org. **Poetas que pensaram o mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOVELLO, Mário. **Os jogos da natureza.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

_____. **O que é cosmologia?:** A revolução do pensamento cosmológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. (ORG). **Linhas de fugas: trânsitos ficcionais.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.

PAGLIARI, Lucila; et. al. **Borges y la ciencia.** Buenos Aires: Eudeba, 2ª ed., 2004.

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

_____. **Signos em Rotação.** São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1976

PECORARO, Rossano. **Nihilismo e pós modernidade** (introdução ao “pensamento fraco” de Giovanni Vattimo). Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO, 2005.

PLATÃO. **A República III** (Livros VII, VIII, IX e X). Lisboa: Guimarães Editores, 1970.

PLAZA, Júlio. “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”. ARS. Ano1, nº 2, São Paulo: USP, 2003. p. 9 - 29.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

POUND, Ezra. **A arte da poesia:** ensaios escolhidos [por] Ezra Pound. São Paulo: Cultrix, Ed. Da USP, 1976.

_____. **Ezra Pound / Poesia:** Textos críticos de Haroldo de Campos: São Paulo: Hucitec; Brasília. Ed. Universidade de Brasília, 1993.

PRICE, Richard. “Introdução: bem-vindo ao espaço-tempo”. In: HAWKING, W. Stephen, et. Al. **O futuro do espaço-tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Ed. Da Universidade Estadual Paulista, 1996.

_____. **O nascimento do tempo**. Lisboa: Edições 70, 1988.

REIS, Pedro. **Poesia Concreta: uma prática intersemiótica**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998.

RIFFATERRE, Michael. **A produção do texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROBIN, Régine. Extensão e incerteza da noção de literatura. In: **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

ROHMANN, Chris. **O livro das idéias: pensadores, teorias e conceitos que formam nossa visão do mundo**. Rio de Janeiro. Ed. Campos, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2006.

SCHEMBERG, Mario. **Pensando a Física**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

SERRES, Michel. **O incandescente**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

STEWART, Jan. **Será que Deus joga dados?: a matemática do caos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

SUSEL, David. **Paul Valéry o de uma poética pitagórica.** Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1996.

SÜSSEDIND, Flora, CASTAÑON G., Julio (org.). **Sobre Augusto de Campos.** Rio de Janeiro: 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária.** Belo Horizonte: Ed. Bernardo Álvares, 1967.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia:** Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VALÉRY, Paul. **Poemas.** Madrid: Visor Libros, 1996.

_____. **Variedades.** São Paulo. Iluminuras, 1991.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente.** Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. O fim da filosofia na idade da democracia. In: **Nilismo e (pós) modernidade:** (Introdução ao “pensamento fraco” de Gianni Vattino). Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO: São Paulo: Loyola, 2005.

WILSON, Stephen. **Information Arts:** Intersections of art, science and technology. London: The Mit Press, 2002.

Revistas:

ARS, Publicação do departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: O Departamento, vol 1, No. 2, 2003.

SCIENTIFIC AMERICAN BRASIL. Gênios da Ciência. Einstein o olhar da relatividade. . São Paulo: Dueto, No. 6, 2006.

NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL. Além do big-bang: O universo mutante de Albert Einstein. No. 62, Maio, 2005.