

# O sagrado em *A máquina do mundo repensada* de Haroldo de Campos: lições dos midrashistas

Diana Junkes Martha Toneto\*

## RESUMO:

Neste artigo, pretende-se discutir o tratamento dado ao religioso e ao sagrado no poema *A Máquina do Mundo Repensada* (AMMR), publicado em 2000. Apesar de haver transcrições da Bíblia feitas por Haroldo de Campos, sobretudo nos últimos anos de vida, optou-se aqui pela discussão dessas referências no poema supracitado, pois, ao que tudo indica, nele, o religioso e o sagrado tensionam-se com o poético, revelando interessante trabalho criativo.

**Palavras-chave:** A Máquina do Mundo Repensada. Sagrado. Literatura. Haroldo de Campos.

## Palavras iniciais

Haroldo de Campos é um poeta conhecido, entre outros aspectos, pelo criativo e incansável trabalho tradutório, a partir do qual ele fez convergir diferentes tempos, espaços, culturas, aproximando-os, fundamentalmente, por um eixo ordenador: o poético. Dispondo essas referências múltiplas no espaço poemático, seja pela transcrição das mesmas, seja pela sua conversão em temas de seus próprios poemas ou exercícios críticos, a pluralidade da poética haroldiana é responsável pela valorização de um cânone que não se restringe apenas à literatura, mas se espalha pelas referências da história, da ciência e da religião.

Neste artigo, pretende-se discutir o tratamento dado ao religioso e ao sagrado no poema *A Máquina do Mundo Repensada* (doravante AMMR), publicado em 2000. Apesar de haver transcrições da Bíblia feitas por Haroldo, sobretudo nos últimos anos de vida (1929-2003), como *Bere'shith: a cena de origem* (2000b), *Qohélet/Eclesiastes* (2004) e *Éden: um tríptico bíblico* (2004), as duas últimas publicadas postumamente, optou-se aqui pela discussão dessas referências no poema supracitado, pois, ao que tudo indica, nele, o religioso e o sagrado tensionam-se com o poético e com o científico para contribuir na formulação de uma poesia que se pretende forma de conhecimento de mundo, de um lado; e de outro, mecanismo de autoconhecimento: é *pela e na* corporalidade do poema que o sujeito poético “*busca-se na busca*” (CAMPOS, 2000a, p. 96, estrofe 150).

O longo poema é dividido em três cantos, sendo composto por 152 estrofes, organizadas em *terza rima*, mais uma *coda* de verso único, em que Haroldo empreende um diálogo com Camões, Dante e Drummond, mas não apenas com eles e com suas respectivas máquinas do mundo, também, indiretamente, com Homero, Virgílio, Goethe, Borges, Rosa e muitos outros; além de citações e referências à física, de Newton a Einstein, e à religião, aspecto que aqui interessa particularmente, em especial pelo modo como ela surge no Canto III.

Nesse canto, o eu-poético encerra o relato iniciado nos Cantos I e II, voltados, respectivamente, para a caminhada pelas sendas do cânone literário e da física, e passa a meditar sobre as visões de mundo com as quais se defrontou, acrescentando a elas a concepção judaico-cristã de modo direto, pois anteriormente, por força da intertextualidade com o poema dantesco, essa convergência já se

estabelecera. Apesar de ser mais extensa que os cantos anteriores, pode-se dizer que a terceira parte de AMMR congrega as indagações do poeta diante do mundo observado e de seus mistérios, das potencialidades do poeta e da poesia diante deles. Se o Canto I correspondia ao *Inferno* e o Canto II ao *Purgatório*, o Canto III não necessariamente corresponderá ao *Paraíso*; o poeta, mesmo em face do religioso, se angustia por seu agnosticismo.

Feitas essas considerações, é preciso ainda ressaltar que a relação da literatura haroldiana com o sagrado, objeto deste artigo, foge ao que normalmente se entende da relação literatura-sagrado, pois se estabelece em uníssono com um intenso trabalho metalinguístico, não podendo ser dissociada dele. Acredita-se que porque assim se configura, torna-se instigante o seu exame.

### **Entre as lentes de um grande telescópio e a existência (a)venturosa de Abraão**

É pelos versos abaixo que o eu-poético marca o início do terceiro canto, encerrando a glosa entretecida para, de modo mais aprofundado e místico, ingressar nos mistérios do universo:

- 80) com esse paradoxo encerro a glosa  
que entreteci à borda do caminho  
da física evoluindo: deixo a prosa
- 81) ou relação desse meu descaminho  
para tentar erguer-me até o mirante  
de onde a gesta do cosmos descortino:
- 82) no imaginar me finjo e na gigante  
lente de um telescópio o olho colando  
abismo – apto a observar o cosmorante
- 83) berçário do universo se gestando:  
recorre aqui o *big-bang* – o começo(?)  
de tudo – borborigma esse *ur-canto*
- 84) ou pranto primordial: primeiro nexo  
radiocaptado por humano ouvido  
da explosão parturiente – seu reflexo
- 85) espelhado em rumor prévio estampido  
fôra o que? Por ventura um tempo-zero  
de cósmica densidade ensandecido  
(CAMPOS, 2000a, p.61-65).

A glosa encerra-se e dela é preciso manter um dado importante: o mundo é só o que o observador observa e nada mais e nada menos do que o *percebido*? Ou haverá transcendência? O eu-poético quer se abismar, por isso, ao erguer-se até o mirante, cola os olhos às lentes de um gigantesco telescópio e se diz apto a ver o *berçário do universo se gerando*: no imaginar, finge-se. O poeta-viajante, já no final de sua jornada, parece munir-se de instrumentos que lhe permitem vislumbrar o *cosmorante berçário*, porém, mais do que visual, sua experiência é auditiva e plena de significados; porque rememora o *big-bang* é capaz de ouvir o ruído de fundo.

O barulho advindo da explosão inicial não é um amontoado de sons distanciado de sentido, mas o *borborigmar do ur-canto/ ou pranto primordial: primeiro nexo*. Em primeiro lugar, deve-se destacar

que borborigma é um ruído que vem do aparelho gastrintestinal, portanto, um ruído que sai das vísceras, das entranhas, mas que, no poema, não ecoa dissonantemente; antes, melodiosamente soa como o *canto* de Ur: um vir à luz (daí o pranto primordial) em tempo impreciso, de *cósmea densidade ensandecido*. Aqui o texto haroldiano evoca o texto bíblico e, em abismo, leva-nos a Abraão.

*Ur* refere-se, provavelmente, à saída de Abraão da cidade de Ur, localizada às margens do rio Eufrates, na Mesopotâmia. Deus o faz sair da terra politeísta e o guia para outro lugar. Segundo algumas interpretações bíblicas, *sair para* é um movimento de libertação tanto para o indivíduo quanto para o povo – é um *caminhar para a vida*. Abraão simboliza o homem escolhido por Deus, predestinado a um papel universal; contra todas as expectativas, ele acredita na esperança. Abraão também se torna personagem central de AMMR no Canto III porque está presente nas três grandes religiões existentes: cristianismo, judaísmo e islamismo; é, por assim dizer, um mito fundador. No poema, entretanto, o surgimento de *Ur* não parece tão eufórico: vem das entranhas, um canto como um pranto primordial.<sup>1</sup>

Em AMMR, Abraão faz o papel de ruído de fundo e, por isso, provavelmente, sua história está associada a um primeiro nexo, à *explosão parturiente*. Por fim, ao trazer o *ur-canto* para o poema, o poeta não deixa de nos fazer pensar que a busca de Abraão é marcada pela “aventura e risco que caracterizam todos os grandes destinos. A fé em Deus é capaz de mover montanhas. A sabedoria de Abraão inspirou-lhe a loucura de ser o aventureiro de Deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 7). O Abraão aventureiro equipara-se a Odisseu, a Vasco da Gama, aos portadores de destinos fabulosos, mencionados pelo poeta nos cantos anteriores do poema.

Do ponto de vista do plano de expressão, as estrofes iniciais do terceiro canto são bastante interessantes e vale a pena destacar alguns aspectos. Há um bonito jogo entre *caminho*, *descaminho*, *descortino*, como se o poeta, nessa “tríade”, refizesse o poema: caminha pelo ciclo ptolomaico, descaminha pelo mundo da ciência, que o faz questionar as verdades da fé e, por fim, do alto do mirante, que parece ser o topo da montanha do Purgatório, límen do *Paraíso*, *descortina a gesta*. Na estrofe 83, a aliteração de /b/ ecoa o próprio *big bang*; nas estrofes 84 e 85, o canto-pranto é ouvido em pequenas explosões: *pranto*, *primordial*, *primeiro* que se dissipam em *radiocaptado*, *por*, *parturiente*, *espelhado*, *estampido*, *porventura*, *tempo*.. A partir da evocação do ovo cósmico, entretanto, o eu-poético une a razão aos mitos de origem e, em *traveling*, leva o leitor ao texto bíblico, cuja descrição da origem é, metaforicamente, próxima da descrição do *big-bang*, segundo a maneira como ambas são apresentadas no poema, embora se saiba, claro, que é a descrição científica do *big bang* que retoma a descrição do Gênesis:

- 90) há quinze bilhões de anos qual renôvo  
fantasma em retrospecto índice enfim  
do ejacular de estilhaços de fogo
- 91) da primeva pulsão: também assim  
no *bereshith* – no livro cabalístico  
(no começar/ no encabeçar) *esh máym*
- 92) *shmáyn*/ “fogoágua”- lê-se: do céu mítico  
nome – do céu à terra sobre-assente  
(glosa de ráshi atento para o vívido)
- 93) étimo da palavra) ou comburente  
cristal em torno fluindo do sublime  
trono-divino – pré visão do quente

- 94) *big-bang* cuja presença se define  
à rádio escuta humana e configura  
ao olho-mente quase um telefilme  
(CAMPOS, 2000a, p. 66-68).

Como geração divina, o eu-poético passa a descrever a gesta do universo; inicia a estrofe 90 apontando para o caráter indicial do ruído de fundo – rastro fantasmagórico da explosão primeva, como se esta, disseminando luz, fosse carregada de erotismo, *ejacular de estilhaços de fogo*. Daí para frente retoma o *Gênesis* (Cf. CAMPOS, H. *Bere'shith: a cena de origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000) e as metáforas de fusão do fogo (*esh*) à água (*máym*), que se aglutinam em *shamáyin – fogoágua*. Ambas componentes, ígnea e líquida, pertencem ao mito bíblico e remetem à origem de um cosmo supraterrrestre; a “combustão” primeva é ocasionada pela ação do *comburente cristal*, que flui do sublime trono-divino e contagia o ambiente em torno dele. O *comburente cristal* pode ser apreendido como o próprio sopro divino, oxigênio-comburente, desencadeador da gesta do universo: sopro-esperma divino que espalha estilhaços (cristais) de fogo. A densidade das imagens apresentadas nesse trecho, e sua reunião no oxímoro fogo/água, é a *pré-visão* de uma origem que nasce da fusão, do tensionamento dos contrários e da ambigüidade, expressos pela exacerbação metafórica barroca de *ejacular de estilhaços de fogo*.

Haroldo de Campos, em sua transcrição do *Gênesis*, *Bere'shit: a cena de origem* (2000), vale-se das preciosas contribuições de Ráshi (1040-1105) no que concerne à leitura do *Talmude* e da *Bíblia*. Sua admiração pelo grande estudioso deve-se, provavelmente, ao fato de aquele ser um incansável leitor dos textos sagrados, aos quais voltava sempre, pois, modestamente, acreditava que vários sentidos escapavam à leitura. Por isso, ao surgir a descrição da cena original, como fusão *fogoágua*, há referência à glosa: *ráshi, atento para o vívidolético da palavra*). Também o eu-poético parece espelhar a atitude haroldiana de reverência aos textos clássicos e a reverência aos grandes leitores da tradição. A incansável busca dos significados mais profundos, encobertos pela materialidade dos significantes, ou, como diz o próprio Haroldo, dos significantes que são “pictogramas etimológicos”, é um dos traços distintivos da “aléfica” e poética sincrônica haroldiana.

Além disso, pode-se afirmar que o céu mítico, descrito no poema pelo eu-poético, espelha o fazer artístico de Haroldo de Campos e sua cosmogonia, retratada por atividades criativas (incluem-se aqui a tradução e a crítica) sempre voltadas para a busca da origem, das origens: do homem, do universo, da poesia, da palavra – *vívido étimo*. Em AMMR, Campos procura construir uma maneira *de pensar o mundo*, transformando, na esteira do que sugere o *Gênesis*, o vivido em verbo; destaque-se aqui que pensar o mundo equivale a pensar o próprio poema, de modo que o ingresso da metalinguagem aproxima a sacralidade da criação do mundo da ‘sacralidade’ da criação do poema – no caso de Haroldo, sempre o *ejacular de estilhaços de fogo*, fogo da tradição reverenciada ou arriscar-se-ia dizer, fogo do espírito santo, posto ligado à iluminação, à epifania da criação do universo pela palavra, pelo verbo. Nesse sentido, não é à toa que a audição percorra as estrofes como sentido preponderante, fundindo-se à visão: entre o saber pelos olhos que vem dos gregos e o saber pela voz que vem do judaísmo/cristianismo (AUERBARCH, 2004, p. 8-10), Haroldo concebe a atividade poética como máquina que repensa o mundo concretamente em termos de significantes e transcendentemente em termos dos significados a que esses significantes remetem.

Como se está em um labirinto constelar de significantes (TONETO, 2011), pode-se voltar às estrofes 90 – 94 para observar também que, além dos sentidos já apontados, o mito judaico-cristão é, nas palavras de Haroldo de Campos, também retomado pelo uso do infinitivo substantivado (*do ejacular, no começar, no encabeçar*), como se fosse possível um *flash-back* sintático (CAMPOS, 2000,

p.27). Deve-se também perceber que há uma visão da física coincidente com esse mito. A hipótese de dinamismo e expansão do universo pressupõe que este, nos momentos iniciais, era extremamente denso (como as imagens de AMMR?) e quente. À medida que se expandia, ia resfriando – *cristais* (GLEISER, 2006). Inconformado, todavia, com a impossibilidade de compreender o mistério da criação, seja ele enunciado pelo discurso religioso, seja ele enunciado pelo discurso da física, tão ou mais cifrado aos leigos do que o primeiro, o eu-poético insiste em sua atitude curiosa, que não deixa de ser, em certa medida, utópica, já que o curioso sempre imagina que achará respostas para todos os seus questionamentos, cedo ou tarde. Só a curiosidade é capaz de ver, nas estrelas, a flor e misturá-la ao acaso – flor cadente, pólen que se espalha aleatoriamente pelo universo poético, mas controlada pelos dados de Deus:

- [...]
- 108) renascente o universo: a mão esflora  
a flor cadente multiplica-a o pólen  
e a esfera de marfim no feltro rola
- 109) do bilhar: deus que joga os dados? – bem...  
“viciados” dirá outro desdizendo  
o dito de Einstein (sem deixar também
- 110) de redizê-lo – quase ao mesmo tempo)  
à moira ambígua um tropo afaga: o oxímoro  
*concórdia discors* não e sim contendo  
(CAMPOS, 2000a, p. 75-77).

Esse conjunto de estrofes ganha uma densidade peculiar no escopo da construção do poema e da problematização diante da qual se coloca o eu-poético, uma vez que tanto retoma a notória metáfora da poesia, a flor, quanto resgata, na esteira de Mallarmé, a ideia de que nada pode abolir o acaso – e aqui reside o lance dessas estrofes: Mallarmé é retomado *via* Einstein, mas em contraposição a ele. Como se sabe, diante da física quântica, o físico recua e profere a célebre frase: “Deus não joga dados” (EINSTEIN apud GLEISER, 2006), ou joga dados viciados, o que equivale dizer que para ele, Einstein, havia uma força divina e harmônica controlando os acontecimentos do universo. Para Mallarmé, porém, nada pode abolir o acaso, estamos sujeitos a ele e o poema, ainda que se afirme como luta contra o acaso, não deixa de ser ao mesmo tempo, a afirmação deste, já que nada pode controlar, na totalidade, o dizer (TONETO, 2011).

Observe-se então, como, no poema, esse tema é orquestrado: A flor cadente equivale às estrelas nascentes das grandes explosões; entretanto, é importante observar que na estrofe 108, a flor-estrela está ao alcance da mão do poeta, que a esflora e multiplica pela disseminação do pólen (equivalente à matéria brilhante das estrelas). O acesso à flor reforça ainda mais a proximidade entre o universo e a poesia – a palavra, flor ou estrela, flor e estrela, é matéria pulsante do universo poético, revelado no poema AMMR que também se articula pela memória. Tanto uma quanto a outra permeiam AMMR: a primeira como metáfora da poesia e da tradição por ela reinventada; a segunda, como mecanismo que a engendra, ambas, flor e memória, porém, estão sujeitas ao acaso. O poeta parece não se esquecer disso e nas estrofes 108 e 109 além dos dados, apresenta-nos a bola branca (*esfera de marfim*) do bilhar.

Mais uma vez a perturbação sintática filia-se ao significado do verso; a inversão da ordem natural da frase parece indicar o movimento da bola branca sobre o feltro verde. A bola branca, como se sabe, não vale nada em si, mas é aquela que deve atingir a bola visada, provocando o deslocamento desta até o local desejado, por exemplo, a caçapa, ou ainda, deve fazer com que a bola visada atinja outra,

enfim – a *esfera de marfim*, como uma estrela cadente, vai esbarrando nas outras estrelas e movimentando o universo do jogo. É a bola branca quem dá o tom da partida e todos os seus movimentos dependem da perícia do jogador, mas também do acaso, que tanto pode contribuir para que a branca acerte as bolas adequadas, quanto pode representar o “suicídio”, que é o seu encaçapar acidental, causador de perda de pontos. Assim, a bola branca perfaz o movimento criativo da partida. Se o poema é jogo, e o poeta é o jogador, a página é o feltro verde, e cada palavra é a bola branca, ou mais poeticamente, *esfera de marfim*, que articula outras palavras, *outras esferas*, permitindo a existência da partida: sua duração depende da luta contra o acaso, sendo o poema a própria luta e aventura contra o acaso:

- 120) – camões ao bravo gama todo-audácia  
a máquina do mundo fez abrir –  
não desdenhou o nauta dessa graça
- 121) e seguiu deleitoso a descobrir  
o que não pode ver a vã ciência  
dos íferos mortais: por um zefir
- 122) pôs-se a descortinar na transparência  
o ptolomaico engenho de onze esferas  
que na terra tem centro e pertinência
- 123) quem rodeia este centro e circunsfera  
é deus mas o que é deus ninguém o entende  
a fé inspira o bardo e ele assevera
- 124) que a tanto a mente do homem não se estende:  
enquanto ao gama essa lição ensina  
da fé ao arco tênsil curva e tende
- 125) gratificado o capitão fascina-se  
– o peregrino dante e o almirante  
extasiados à luz que os ilumina  
(CAMPOS, 2000a, p. 80-83).

Na estrofe 124 há alusão, mais uma vez, ao texto bíblico: *da fé que ao arco tênsil curva e tende*. São inúmeras as ocorrências da palavra arco na Bíblia, este elemento simboliza a aliança com Deus, fundamentalmente, em duplo sentido, tanto naquele que se refere à luta do povo de Israel, o arco como arma, presente sobretudo no Velho Testamento; quanto do arco simbolizando uma ponte entre Deus e os homens, mediação entre o céu e a terra, símbolo do destino do homem em busca de Deus (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 77-78). Como os diálogos estabelecidos anteriormente no poema encontram-se no *Gênesis*, talvez o verso acima referido esteja fazendo menção à descrição da fé de José, filho de Jacó: “os arqueiros o irritam, desafiam e atacam. Mas seu arco fica intacto e seus braços se movem velozes, pelas mãos do Todo-Poderoso de Jacó, do Pastor e Pedra de Israel” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, Gênesis, cap. 49, vers. 23-25). Há, ainda, um trecho do livro dos Reis, em que o profeta Eliseu ensina ao rei como usar as armas que Deus dá a ele: “Segure o arco [...] Atire” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, II Reis, cap. 13, vers. 16-23). Nas duas passagens bíblicas citadas, a beleza da imagem está em sua dupla significação: a do arco como medida da resistência, da coragem e da luta e, ao mesmo tempo, todos esses aspectos engendrados pela imagem do arco como metáfora da força e dos desígnios divinos.

Em qualquer um dos casos citados acima, o arco é a medida da fé, curva-se o homem diante de Deus, mas não se curva diante das situações em que sua coragem é sustentada pela sua fé: parece ser este também o caso de Vasco da Gama. A lição de fé ensinada a Vasco da Gama vem pelas mãos do bardo Camões. A estrofe 125 reafirma também o êxtase da revelação da luz divina provocado no eu-poético da *Comédia, o peregrino Dante*, e em Vasco da Gama. É importante observar ainda o arco como pulsão erótica (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 77-78), aquele que pode ser entesado pelos escolhidos. Como erótica, o arco é criação, *poiésis* (PAZ, 1982); poesia *big-bang* diante da qual não os protagonistas evocados, mas o eu-poético se curva. Não é à toa que a criação do/no poema e a reflexão sobre a origem encontrem convergências ao longo dos versos por meio da máquina do mundo. Ela assume, pois, o papel de arco, a mediação entre o divino e o humano ao mesmo tempo que pulsão criativa, e porque investida por força *poiética*, é arma lírica contra o ensimesmar-se; é, retomando poema, “lição da fé”.

Vale destacar, por exemplo, que nas estrofes 122 e 123, descreve-se o modelo ptolomaico, centrado na Terra. O eu-poético retoma a visão da máquina por Vasco da Gama e sublinha o fato de este não ter se recusado a contemplá-la; talvez esse aspecto seja destacado porque, nas estrofes seguintes, surgirão Drummond e sua acídia, seu recalitrar, sua recusa à “máquina-arco”:

126) se deixam levar de ânimo radiante  
só o itabirano recalitra e embora  
sabendo o que perdia segue adiante

127) a guardar na retina a pedra sóbria  
que antes se atravessara na de minas  
estrada pedregosa que ele outrora  
(CAMPOS, 2000a, p. 85).

O movimento do eu-poético vai da crença à descrença, para retornar à crença. Convocando várias referências bíblicas, o eu-poético articula seu agnosticismo e sua fé simultaneamente, mas também aponta para um estilo de construção do poema ancorado em uma leitura *midrashista*, de modo que Haroldo de Campos, em AMMR, passa do diálogo com o *Gênesis*, para a própria tentativa de fundação/ re-cifração de uma gênese do diálogo.

### **Midrash: inefável deslumbre cabalístico**

A estrofe 132 sugere um olhar que é capaz de ver a FACE do desconhecido que a ciência revela, ou que a religião afirma, *inefável deslumbre*.

132) como os anjos que exsurgem e voláteis  
por um instante (apólogo rabínico)  
louvam a FACE e morrem de inefável

133) deslumbre: é o que se lê num benjamíneo  
*midrash* (se bem recorde) – aquela vez  
no templo de palenque onde no ecrínio

134) da rocha penetrada por través  
– jacente o maia em posição fetal  
de estranhos (quando o túnel todo-fezes

- 135) de morcego e fuligem no final  
do descenso a luz se abre) o contemplar  
permite: eu – pela escada parietal
- 136) voltando ao sol de fora e a respirar  
desopresso – já pronto quase tinha  
o poema que ofertei ao sábio (o ar
- 137) tropical afogueado endemoninha)  
e inspira com seu sopro de ouro – eu via  
como um maia – um astrólogo – avizinha-se
- 138) e na mirada azul do Mario ia  
dissolvendo-se e logo um pintor chim  
– topázio em flor! a mesma travessia
- 139) refaz estrelas pondo em céu setíneo  
mas um tremor de terra na região  
(fraco embora) me fez voltar a mim
- 140) e imaginar-me em plena escuridão  
do túnel onde a lápide do rei  
guardava seu segredo – e ao repelão
- 141) do tremor submetido me aterrei  
(pós-fato como em transe): cessa o excuro  
e torno agora ao ponto em que parei  
(CAMPOS, 2000a, p.87-94).

A estrofe 133 dá continuidade ao deslumbramento dos anjos e introduz novos elementos no texto. O cerne da estrofe é a palavra *midrash*. Palavra do hebraico que significa interpretação ou indagação e que se aplica à atividade hermenêutica desenvolvida em torno da Bíblia; os *midrashistas* podem, também, ser compreendidos como aqueles que buscam captar os jogos de palavras, a elucidação de um texto por meio de outros procurando:

[...] captar os ecos recíprocos dos vocábulos nas Escrituras, desenvolvendo, assim, uma surpreendente “interpretação dialógica”, no entrejogar fonossemântico das palavras bíblicas, à busca de “novas fontes de entendimento” [...] Se é assim, se tudo é citação – tecer e entretecer - na literatura bíblica, então como novos *midrashistas* leigos, não falta cabimento aos tradutores e comentadores modernos do Eclesiastes, quando, com uma visada sincrônico-retrospectiva, comparam o Qohélet [com outros textos] (CAMPOS, 2000b, p.109, 110).

O eu-poético destaca na estrofe 132 a importância do trabalho interpretativo em relação dialógica; também o leitor de AMMR deve ser um tanto *midashista* para dar conta de perceber os “ecos”, “os ruídos de fundo”, o “entrejogar fonossemântico” de todos os autores e obras evocados no poema haroldiano. Além disso, a lição tradutória de Haroldo de Campos, acima mencionada, encoraja o leitor a comparar AMMR a outros poemas e obras, sempre com visada sincrônico-retrospectiva, pela atualização do cânone.

A presença da palavra *midrash* e os inúmeros aportes ao texto bíblico dão ao Canto III o caráter de reorganizador do discurso do poema, pois indicam que esse texto cifrado, marcado pela



parábola, requer um trabalho interpretativo que parta do exercício hermenêutico, que leve à revelação da escritura da tradição pelo poeta e leve à revelação da escritura do poema pelo leitor.

É claro que esse exercício interpretativo já foi considerado diversas vezes, por diversos críticos e é engendrado pelas poéticas de vários poetas e não apenas por Haroldo de Campos, o que é novo, no poeta paulista, é a associação desse trabalho criativo ao *midrash*. A tarefa dos *midrashistas* é orientar-se por um modo de leitura que visa à decifração, de um lado; de outro, à recriação, uma vez que a leitura dos *midrashistas* propunha-se, também, à apreensão dos aspectos estéticos criativos dos textos (CAMPOS, 2000b). A crítica criativa, mais do que explicar, cria novos significados. De certo modo, o hermetismo de AMMR pode ser rompido por esse tipo de leitura que se configura não como “interpretação”, mas como o prazer da palavra: no *midrash*, a compreensão também está na própria busca.

Talvez, por isso, pelo prazer da busca, o poeta desloque-se para outra grande civilização, a Maia, e visite o sarcófago de Pakal, rei dessa civilização. O acesso a sua tumba, descoberta apenas em 1952, é árduo. Trata-se de uma escada descendente, levando a um túnel que cheira a fezes de morcego – depois vem a tumba, propriamente dita, com as imagens que simbolizam o mundo dos mortos: uma árvore, o universo e um pássaro celestial. O importante é ressaltar a descida do eu-poético à tumba do rei, sua passagem: *no final do descenso à luz se abre*; o túnel que leva à luz é o nascimento, ecoando aqui o anteriormente mencionado pranto primordial.

Subitamente, um tremor de terra, o *repelão do tremor*, trará o eu-poético à realidade e o *ar tropical que inspira com seu sopro de ouro* será substituído pelo medo do tremor, por imaginária que seja a possibilidade de o eu-poético estar na tumba do rei. O tímido tremer da terra, (*fraco embora*) é, portanto, para o eu-poético, muito mais do que um terremoto, mas um movimento sísmico intenso vindo do âmago da terra, ou do poema, ou de si próprio – que o fará parar; é chegada a hora de pôr termo ao maquinar, faz-se tarde no tempo terráqueo do poeta e *estudo demais entristece a carne*, como se pode ler em Qohélet (CAMPOS, 2004).

De fato, a partir da estrofe 141, acentua-se o caráter de ritual iniciático empreendido pelo eu-poético. Depois de deslumbrar-se com o cânone e depois de investigar os dilemas da física, ou seja, depois de ter experimentado as experiências alheias, fazendo-as também dele, em ritual sincrônico e antropofágico, o eu-poético atinge um estágio de conhecimento (místico, poético, científico) que o aproxima da revelação: desce ao túnel e depois vem à luz. As mais diferentes culturas usam essa simbologia para representar a passagem, a *travessia*, a transcendência. Pode-se retomar aqui o sentido do aleph borgiano, que o poeta hiper-reconstrói, a partir de múltiplas referências (BORGES, 2004). Talvez não seja tanto o conto borgiano que venha à tona a todo o momento, mas o “aleph”, a letra fundadora, dona de um poder cósmico.

Para a cabala hebraica, as explicações cosmogônicas podem ser estruturadas a partir das letras do alfabeto (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994). No caso do aleph<sup>2</sup>, a ponta para cima indica a sabedoria e a ponta para baixo, a mãe que amamenta o filho; ou ainda, a parte superior, o começo, a sabedoria; e a parte inferior, a ciência, filha do intelecto, fim da evolução – o aleph é a origem e o fim de toda vida superior, é o caminho para a transcendência, ou, em termos rosianos, para o infinito, para o vazio quântico – nonada, que aqui pode ser entendido como o espaço-tempo em que este eu-poético de AMMR encontra-se com o que viveu antes<sup>3</sup> e, paradoxalmente, vive o passado como novidade.

O recolhimento do poeta de AMMR aproxima ainda mais sua jornada de um ritual iniciático: é a fé em uma instância maior do que si mesmo, *o verbo, a palavra*, que desencadeia a evocação de Abraão (o aventureiro), e do denso discurso bíblico, em especial do *Gênesis*. Essa aproximação, além

de desencadear uma tensão, dada a agnose do poeta, explicitamente declarada, também demonstra que não apenas a palavra como representação (*mimese*) importa, mas a palavra como criação (*poiésis*); o discurso do eu-poético reflete a postura haroldiana:

A idéia de estudar um idioma semítico responde, no meu caso, a uma concepção de poesia que tem, na curiosidade permanente, um constante motor de instigação, e na operação tradutora, um dispositivo privilegiado de “nutrição do impulso” Estudar uma língua nova é estudar uma nova poesia enquanto fazer diferenciado. Estudar o hebraico significou, ademais, começar pelo começo: pela poesia bíblica e, nesta, pelo Gênese (Bere’shith) (CAMPOS, 2000b, p.17, grifo nosso).

Depois de encerrar a glosa dos dois primeiros cantos, a experiência extraordinária irá se acentuar, porque o poeta segue sozinho e numa tentativa de encontrar, de fato, a origem. A travessia do eu-poético assumirá ares ainda mais transcendentais pela figuração de outros elementos da cabala hebraica; não foi por acaso, portanto, o surgimento do *midrash* e prepara o leitor para a seqüência de interrogações que virá até o final do poema.

146) do mero perguntar – tudo se turva!  
é um zero nítido no seu zênit?  
na roda sefirótica é o que ofusca

147) sol-central a gloriar-se da perene  
(kéter – áurea coroa) luz que o cinge?  
ou é o *bereshit* – o primo gene –

148) imbuído em *elohim* e que se ex-tringe  
manifesto e emanado? me enceguece  
a ascese dessa agnose que me tinge

149) a razão de uma cor que entenebrece  
um plúmbeo-fosco uma não-cor expulsa  
do espectro em desespero de íris: desce  
(CAMPOS, 2000a, p.95).

Nada parece solucionar a agnose do poeta, que pode ser aplicada tanto à religiosidade quanto à ciência, já que nenhuma das duas instâncias conseguiu resolver o turbilhão de dúvidas que acabam por se tornar *mero perguntar*; não há mais perguntas a fazer sem repetir os mesmos questionamentos. Assim é que o poeta, preenchido do nada – ou vazio quântico, como se disse, vê o zero (que tem uma forma elíptica afinal) resplandecer no seu zênit – ou ainda, vê a refração entre o *nadir*, ponto que está mais profundo, abaixo dos pés do observador da esfera celeste, e o zênite, ponto mais alto dessa esfera, situado sobre a cabeça desse mesmo observador: *nadir* e zênite, inferno e céu.

Se no Paraíso há explosão de luz, esta só pode refletir-se no *Inferno*, ricocheteando depois – um é reverso do outro, o movimento da luz feito do zero ao zênite é um reflexo, portanto. O que ofusca é o grande sol-central que aqui pode ser entendido tanto como Deus, quanto como o Sol, centro do Sistema Solar, ou ainda, o poema. Roda sefirótica refere-se à máquina do mundo; o termo é um elemento central da cabala hebraica, e surge associado à árvore. Na árvore sefirótica são vistas várias regiões do universo, bem como a representação da vida circulante em toda criação. Estende-se do alto para baixo e o sol a ilumina por inteiro.

De um lado, a presença da árvore retoma a árvore encontrada no sarcófago de Pakal, que a esta altura pode ser entendida como antecipação da imagem cabalística da sefirótica; de outro, a permanência de símbolos cabalísticos merecem que se destaque o que afinal significa a cabala e por que ela se entrelaça à postura do eu-poético diante do caminho que percorreu.

Cabala quer dizer transmissão e recepção de conhecimentos, simultaneamente. O termo cabala pressupõe um sujeito diante do objeto que quer apreender e que, ao final dessa conjugação, o objeto estará integrado ao ser. A árvore sefirótica representa o Homem Cósmico e a sabedoria, mas, ao mesmo tempo, como símbolo do povo de Israel no exílio, representa aquele que perdeu sua pátria celeste.

Desamparado, portanto, o eu-poético transforma a árvore (e suas supostas raízes) numa roda, a máquina do mundo, a máquina do poema, que vagueia pelo éter, resplandecendo, como apontam os significantes fechados de: *ofusca – luz; tudo-turva, nitescente e zênit*, que se espelham e abertos de *roda – sefirótica; sol central a gloriar-se*.

O poeta cogita ver o primo gene, impregnado do espírito divino, *elohim*, que o toca levemente<sup>4</sup>, ou que o oprime, mas sua agnose ascética tinge-lhe a razão *de uma cor que entenebrece*; o que era luz e ofuscava, tornou-se *plúmbeo fosco, não cor* (a ausência, o nada?), *espectro em desespero de íris*. A repetição dos fonemas /e/ e /s/, associados, espelhados ou em eco, transforma-se em pictograma sonoro, representativo da ex-centricidade do eu-poético que não encontra a origem, o ponto primeiro, o núcleo ou o centro: *se, ex, manifesto, enceguece, entenebrece, espectro, desespero*. Essa paronomásia também assume função ideogramática, icônica, ao indicar o esfacelamento das perguntas sem respostas, que vão se aglutinar nas estrofes seguintes, refletindo a pulsão da conhecer por meio da palavra poética, que movimentou sempre o poeta Haroldo de Campos, cosmonauta das velhas e novas formas de pensar o mundo, por meio de sua poesia.

150) do sol incinerado a sombra e pulsa  
– umbra e penumbra – em jogos de nanquim  
sigo o caminho? busco-me na busca?

151) finjo uma hipótese entre o não e o sim?  
remiro-me no espelho do perplexo?  
recolho-me por dentro? vou de mim?

152) para fora de mim tateando o nexos?  
observo o paradoxo do outrossim  
e do outro não discuto o anjo e o sexo?  
(CAMPOS, 2000a, p. 96).

À beira do indecível e do inominável o poeta hesita e diz o que a nosso ver resume magistralmente a tônica do poema: *sigo o caminho? busco-me na busca?* Era isso então, o tempo todo? O que sugerimos ao longo da análise parece ser confirmado pela indagação: *busco-me na busca?* O eu-poético surpreende-se, então, ao descobrir que o que talvez estivesse buscando fosse a si próprio, ou ainda, a matriz de sua escritura: *remiro-me no espelho do perplexo? recolho-me por dentro? vou de mim?* Da mesma maneira que o herói do romance grego antigo, o poeta recolhe-se e, simultaneamente, sai de si para vivenciar a experiência extraordinária da aventura a que se dispôs, navegando o mar da tradição e da novidade com a poesia barco a rasgar galáxias ou com a poesia espaçonave, que singra oceanos de inventividade e ancestralidade extremas.

Vale observar a ressonância, ou rumor dos pronomes oblíquos me e mim em: *nanquim, caminho, finjo, sim, remiro-me, recolho-me, mim, outrossim*, que sugerem a dissolução do eu-poético ao longo

do caminho percorrido, pois se misturou a Dante, Camões, Drummond, Rosa, Homero, Borges, Calvino, Mallarmé, Cabral, Newton, Einstein, Mario Schenberg, Maxwell, Abraão, Midrashistas. Enfim, dissolveu-se como se tivesse se misturado definitivamente à historicidade e poeticidade construídas no texto e, nesse ponto, deve-se sublinhar, mais uma vez e insistentemente, que o eu-poético e sua busca estão amalgamados ao poeta Haroldo de Campos e ao seu processo criativo em AMMR.

As considerações acima parecem resolver alguns aspectos da leitura do poema, mas as indagações do eu-poético extrapolam-nas, posto que prosseguem na estrofe 152. O fato é que ao supor que *se busca na busca* e que *se recolhe e se remira* diante do espelho, o eu-poético dá-se conta de que sua epopéia equivale à construção do poema – *vou de mim/ para fora de mim tacteando o nexo* é procurar, na imensa biblioteca da tradição já mencionada, as conexões entre si e tudo o que o espelha e espelha a sua palavra poética. Mas a busca também era, não nos esqueçamos, uma tentativa de encontrar a origem para perceber que esse encontro não se justifica, não se coloca como factível: *observo o paradoxo do outrossim/ e do outronão discuto o anjo e o sexo?*

Há outra questão crucial configurada pelos questionamentos do eu-poético: se ele se busca na busca e se a busca é, ao mesmo tempo, voltar-se ao passado e tentar, por meio das teorias físicas e da religião, apreender o futuro, sua luta é contra o tempo, como se um paradoxal agora, denso o suficiente para reunir tanto passado quanto futuro, impedisse o direcionamento da flecha do tempo: o paradoxal agora só pode ser um, o poema, *A Máquina do Mundo Repensada*.

### Uma coda à guisa de considerações finais

Ao duplicar a focalização das verdades religiosas e científicas, por meio de seu discurso elíptico e barroco, o poeta rompe com a totalização do tempo, da religião, da ciência, determinando a excentricidade do eu-poético e de sua palavra épica diante da tradição; é porque sai de si que o eu-poético pode ver-se revelado nas inúmeras “subdivisões prismáticas” dos temas apresentados, como se estes, ao desenvolverem sua órbita elíptica em torno da linguagem do poema, formassem um caleidoscópio a partir dos significantes. É inevitável que ao chegar ao final do Canto III, a busca da compreensão da origem do universo amalgame-se mais ainda à busca da origem da palavra poética original (e isso reforça a evocação da bíblia, “no princípio era o verbo”) da nossa própria literatura vista aqui como o sertão que se entrevera no poeta, como espaço infinito, vazio quântico, carregado de potencialidades, nonada. Sertão equivalente ao universo, resumido na coda:

153.1 O nexo o nexo o nexo o nex  
(CAMPOS, 2000a, p. 97).

Como um enigma, este último verso assinala a rasura na origem e a indefinição, ao mesmo tempo, seu final impulsiona a leitura para o início, como tentativa de completar-lhe o sentido. Em latim *nex* é fim, morte violenta, interrupção súbita; *nexus*, que originou *nexo*, em português, significa atadura, forte laço, elo, conexão. Entre o que rompe e o que conecta, situa-se o *jogo* empreendido pelo eu-poético no poema tabuleiro. Ao leitor midrashista cabe o preenchimento dos significados, não pela necessidade da interpretação, mas pelo prazer que o jogo poético do texto propicia; o prazer da palavra, a escrita justa, nada mais é importante quando o que se busca é a busca.

Antes de concluir a análise é preciso dar voz a algumas explicações para a enigmática coda. Vejamos: para Roland de Azeredo Campos, o último verso significa:

Conforme se vê, é justamente o arremate que injeta o imprevisto, a surpresa na regularidade anterior, desenhando uma ruptura imediata, resolutamente icônica. O artigo o [...] evapora-se no final. E este “o” admite ser lido alternativamente como “zero”, ou visto ainda como um pequeno círculo, a sugerir um recomeço. Aí estão expostas as opções terminais para o cosmos: a expansão indefinida com o falecimento por dispersão, ou então o vaivém cíclico das multividas e multimortes, em permutas sucessivas e conexas. Resolve-se então, na recorrência do “fininício”, o conflito aparente entre o velho e o novo – nos horizontes do universo e da linguagem –, que se reconciliam, por derradeiro. “Nexo radiocaptado” (CAMPOS, 2003, p.105).

Segundo o físico Roland Campos, “o nexo /nex o O” é o ruído de fundo da conexão estabelecida ao longo de todo poema ente o velho e o novo, para fazer a novidade emergir da ancestralidade; o movimento sugerido pelo último verso espelha o processo de nascemorre estelar e dispara o estopim da probabilidade da existência de uma grande explosão, que é aguardada pela interrupção do verso. A coda é, então, o *big-bang* em potência. Sobre seu próprio poema, diz Haroldo de Campos:

Parodiando Guimarães Rosa [...], o efeito grafemático do **O** (em maiúscula e negrito) que inicia a incompleta (uma só linha), “terzina” terminal, recolhendo em modo retroativo o ‘o’ final, reiteradamente rasurado, da palavra “nexo” (o nexo o nexo o nex), se superpõe, em meu percurso textual, ao “Zero ao zênit/ nitescendo/ ex-nihilo” do poema final do ciclo “O â mago do ô mega”, impresso em branco estelar sobre fundo negro noturno, antecipatório do “zero significante” [que resume] o conceito sânscrito-búdico de sunyata (vazio pleno) (CAMPOS, 2002, p. 69, 70).

O **O**, vazio e significante é apenas uma etapa na travessia do eu-poético de AMMR, pois ele é movido pelo desejo fáustico do saber; é seduzido pelos mais profundos enigmas relativos à origem, como Édipo – daí talvez sua tragicidade, revelada, em especial nos últimos versos, feitos de perguntas sem respostas; busca a compreensão da sua existência [que é a existência da palavra poética do poema, posto equivalerem-se] na permanência das palavras sagradas da tradição. Para o eu-poético, as palavras, sejam proferidas pelos homens da fé, da ciência ou pelos poetas, são o SOL que ele mesmo centra e descentra em sua busca incessante que se basta a si mesma (e a ele).

Como objeto circulante nesse O, a palavra do eu-poético se transforma em nexO. O último verso do poema é a última etapa do labirinto a que o leitor tem acesso; ao chegar à coda, o leitor (des)cobre-se e retira de si as amarras que uma leitura canônica da poesia poderia impor – não há referência absoluta para ler o poema de Haroldo de Campos, múltiplos são os caminhos que conduzem *aos nexos* ou *ao nex* do poema, isso porque o derradeiro verso faz perceber que todo o fio de Ariadne que se acreditava ter percorrido era fio de Ariadne.

Numa belíssima teia, de fazer inveja aos deuses, o discurso o canto do eu-poético enreda o leitor; apenas se este assumir também a sua postura sincrônico-antropofágica terá chance de enfrentar a hermética palavra poética, a hermética sacralidade a que o poema alude. Se a religiosidade judaico-cristã é uma religiosidade fundada na palavra, no poema de Haroldo de Campos é a palavra que funda a religiosidade, é ela que espelha a enigmática FACE desse eu-poético investido da fé de Abraão, mas também de seu desejo de aventura. Deixar Ur não é o mais difícil, difícil é, diante do mosaico da tradição e da urgência do novo, enfrentar o Ur nosso de cada dia, a angústia do agnosticismo. Apoteótico, o último verso é obscuro e parece estabelecer uma ruptura com as metáforas luminosas apresentadas ao longo do poema: falta fulgor; como um fogo fátuo, evapora-se o O, disse Roland

Campos (2005). Mas é na volatilidade do O evaporado que os rastros de *noigandres* exalam seu perfume de flor, cujo olor afasta o tédio, dribla o acaso e metaforiza a poesia, herança que Haroldo *midrashista* des-vela em intenso exercício metalinguístico.

## The sacral in *A máquina do mundo repensada* by Haroldo de Campos: lessons from the midrashists

### ABSTRACT:

In this article we aim to discuss the treatment given to religiosity and sacral in the poem *A Máquina do Mundo Repensada* (AMMR), published in 2000. In spite of the existence of Bible transcriptions made by Haroldo de Campos, especially in the last years of his life, we have made an option to discuss this in the poem because in its pages the religiosity and the sacral amalgamate with the poetic, revealing an interesting creative work.

**Keywords:** A Máquina do Mundo Repensada. Religiosity. Literature. Haroldo de Campos.

### Notas explicativas

- \* Professora de Literatura Brasileira da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP/ IBILCE, Campus de São José do Rio Preto, Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, onde também atua como pesquisadora e líder do Grupo de Estudos de Semiótica, Poesia e Cultura (GESPOC/ CNPq). Pesquisadora do grupo CASA (FCL-UNESP/Araraquara/ CNPq) e do grupo AD-Interfaces (FFCLRP -USP-RP/ CNPq).
- <sup>1</sup> O pranto primordial de *Ur* relaciona-se também, em Haroldo de Campos, ao modo como este concebe a obra alencariana – *Iracema* – atribuindo a ela o papel de mito fundador (CAMPOS, 1992, p.57), como usualmente se faz, mas indo além, vinculando-a à história sagrada. Aproximando o êxodo de Abraão ao de Iracema, guardadas as proporções, naturalmente, Haroldo marca uma profunda vinculação de sua obra com a religiosidade judaico-cristã, ainda por ser explorada.
- <sup>2</sup> א Letra Aleph, alfabeto hebreu.
- <sup>3</sup> “Vivo no infinito [...] creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para essas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente” (ROSA, entrevista a Lorenz, op. cit.)
- <sup>4</sup> Do latim *stringere*, que pode significar tanto tocar de leve o ânimo, ferir levemente, ou comprimir, apertar.

### Referências

- ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2004, 794p.
- AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. *Mímeses*. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004, p 1-20, 507p.
- BORGES, J. L. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 181p.
- BÍBLIA SAGRADA. Ed. Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.
- CAMPOS, H. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000 a, 104p.
- \_\_\_\_\_. *Bere ' Shith : a cena de origem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000b, 120p.
- \_\_\_\_\_. *Qohélet – o que sabe*. São Paulo: Perspectiva, 2004, 247p.
- \_\_\_\_\_. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2005, 184p.

- \_\_\_\_\_. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002, 104p.
- CAMPOS, R. A. A Estética Científica Revisitada. In: MOTTA, L.T. *Céu Acima*: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005, 392p.
- \_\_\_\_\_. *Arteciência*. São Paulo: Perspectiva, 2003, 157p.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994, 996p.
- PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, 368p.
- TONETO, D.J.M. Discurso constelar e contingência: a pregnância de Mallarmé. In: *CASA-Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara (UNESP), v. 9, n. 2, p.1-23, 2011.

Recebido em: 28 de maio de 2012

Aprovado em: 11 de novembro de 2012