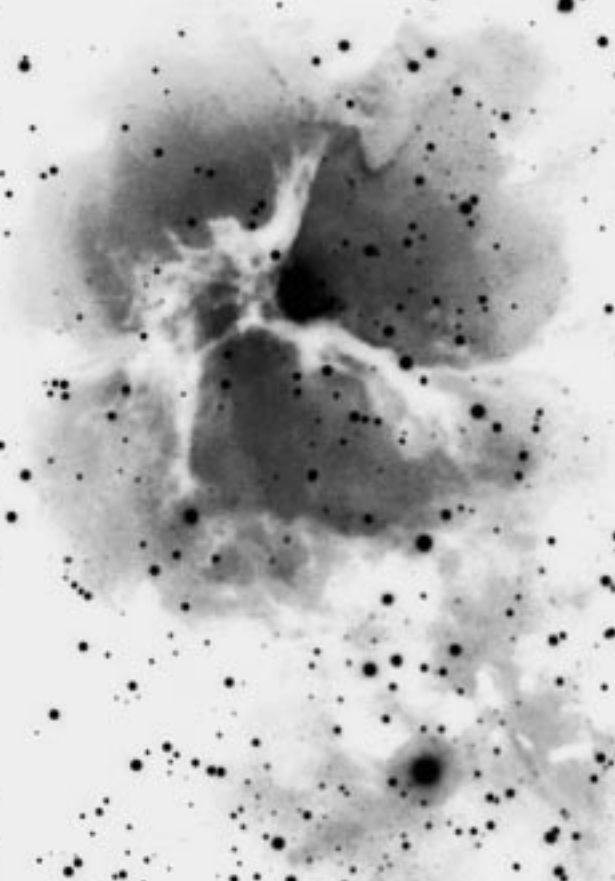
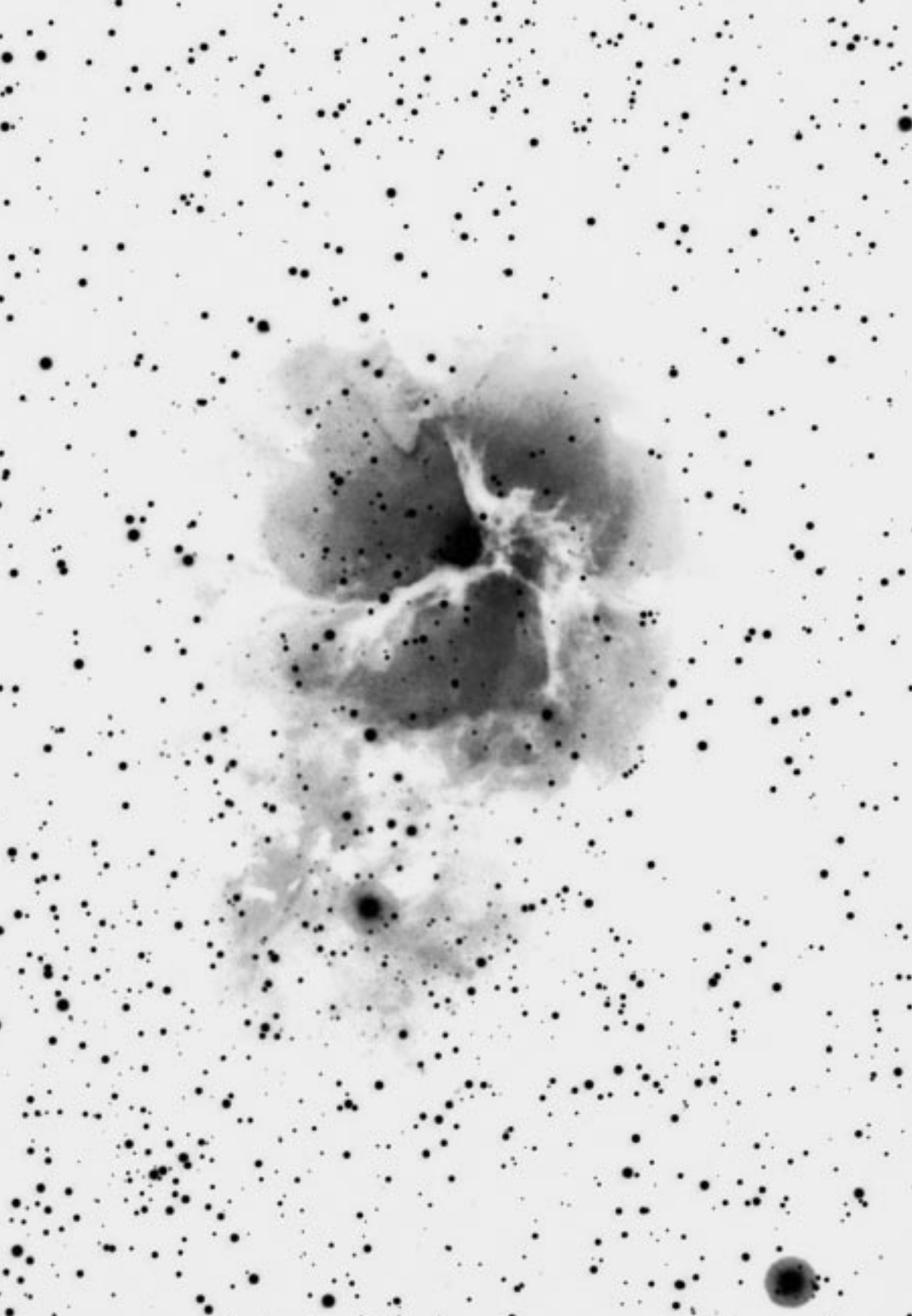


entrevista





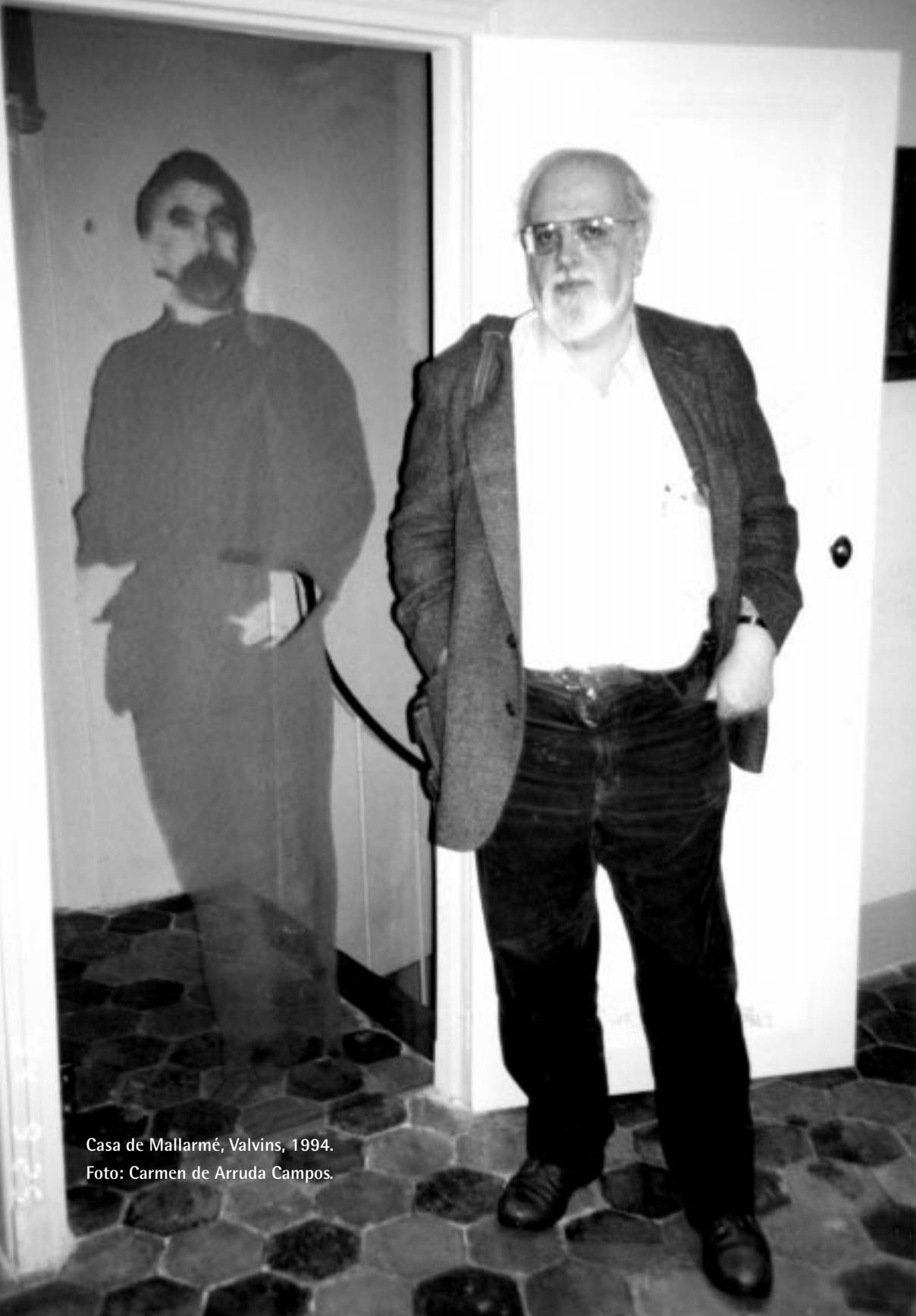
a ^o acaso
poesia é
um acaso tomado
e abolido na ocasião
do poema:

du. 06. 2000

um caso de
acaso que se põe em
ocaso
colapsa
capitula
nas ledes da ocasião
que faz o poema:

um caso de
ocaso provisório pois
não dá
nenhum lance de
dados
abolirá
(a não ser pelo breve
instante —
pênsil de um tal
vez e/ou poema)

n Camp



Casa de Mallarmé, Valvins, 1994.

Foto: Carmen de Arruda Campos.

Entrevista: Haroldo de Campos

POR ARMANDO SERGIO PRAZERES
IRENE MACHADO E YVANA FECHINE

SEMIÓTICA COMO PRÁTICA, E NÃO COMO ESCOLÁSTICA

O poeta, tradutor, ensaísta, semiótico e professor Haroldo de Campos dispensa maiores apresentações, especialmente para os leitores de uma publicação com o perfil de *Galáxia* – revista cujo nome é inspirado em uma de suas mais percucientes propostas poéticas. Um dos idealizadores do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, pode-se até dizer que, nesse espaço, ele está praticamente em casa. E é como quem se sente à vontade entre os seus que Haroldo de Campos fala, nessa conversa, sobre os próprios rumos que a semiótica vem tomando no seu processo de formalização como disciplina. Sem jamais abandonar sua condição de poeta, Haroldo de Campos discute não apenas as relações da semiótica com as outras disciplinas, mas o próprio fazer semiótico. Na conversa, fica muito claro que, para ele, a semiótica, como a própria poesia, é sobretudo uma práxis. Por isso, ele acredita que a semiótica não pode correr o risco de se transformar numa escolástica. Comemorando ainda o recebimento, em 1999, do Prêmio Internacional de Poesia, Crítica e Ensaio *Octávio Paz* do México, envolvido com a tradução da *Iliada* de Homero e com os preparativos da reedição de *Galáxias*¹, Haroldo interrompeu suas atividades e abriu as portas de seu sobrado em Perdizes para conversar, por quase duas horas, com a recém criada *Galáxia*.

1. O primeiro fragmento de *Galáxias* foi publicado em 1964 na revista *Invenção*. Em 1984, os fragmentos foram reunidos em livro hoje esgotado. As *Galáxias* foram traduzidas para o francês por Inês Oseki-Dépre, Ed. *La main courante*, França, 1998, tradução que valeu para o autor e para a tradutora o *Prix Roger Caillois*, Maison de l'Amérique Latine, Paris, 1999)

Galáxia. Qual o estatuto da semiótica hoje entre as ciências humanas? O que a semiótica pode nos oferecer para pensar a sociedade midiática contemporânea?

Haroldo. Eu, particularmente, comecei a me interessar pela Semiótica, através do contato com Max Bense, cujo trabalho tinha como fontes principais, de um lado, o pensamento de Peirce e, de outro, o de Charles Morris. Eu era amigo pessoal de Bense, assim como de Roman Jakobson que era um grande lingüista e semioticista, além de ter escrito, sob pseudônimo, poemas *zaum/transmentais*, *transfônicos*. O Décio (Pignatari) naquela altura estava muito voltado para o pensamento de Peirce que, de certa maneira, estava em polêmica com a Escola Francesa herdeira do pensamento de Saussure. Essa polêmica, para mim, nunca teve um significado mais decisivo, porque acho que ambos os aportamentos podem ser proveitosos, embora eu considere o de Peirce muito mais rico, muito mais amplo. Mas as propostas saussurianas também são interessantes e não se encontram apenas no *Curso de Lingüística Geral*, encontram-se também naqueles cadernos sobre os anagramas que são importantíssimos e que são precursores da idéia jakobsoniana de função poética. Foi nesse contexto de amplo debate que Jakobson e outros, entre os quais Roland Barthes e Julia Kristeva, entenderam fundar a Associação Internacional de Semiótica². Na ocasião, lembro que o Jakobson chegou a dizer "gosto muito de *scholars* temperamentais" (com estas palavras exatas), "vou indicar o Décio Pignatari para ser um dos fundadores e Vice-Presidente da Associação!" (rindo) Jakobson era um espírito ligado à vanguarda, não tinha o perfil do acadêmico, era um homem de profunda ciência, mas também de grande ligação com o problema das artes plásticas, da poesia experimental que ele chegou a fazer no começo da sua carreira. Foi a partir dessa Associação Internacional de Semiótica que começou a se constituir o prestígio que hoje tem a semiótica em vários países e nas suas diferentes correntes. Vivíamos então a fase de constituição da semiótica. O próprio Umberto Eco havia entrado no campo recentemente. Não tenho as datas de memória, mas acredito que Eco entrou no âmbito dos estudos semióticos até um pouco mais tarde do que o Décio e eu. Mas quando entrou, entrou com todas as baterias, com muita dedicação à reflexão sobre a própria semiótica. Naquela época, o que considero ter sido a minha principal contribuição na implantação da disciplina no Brasil, além de trabalhos individuais, foi a tradução e edição da *Pequena Estética*, de Max Bense, que é baseada nas tríades peirceanas. O pensamento semiótico estava nascendo, estava ainda sendo formado, estava cheio de prospectivas criativas.

2. International Association for Semiotic Studies (IASS).

Infelizmente, quando ganhou um caráter mais formalizado, mais acadêmico, todo esse pensamento começou a correr um grande risco de ficar enrijecido, de se transformar numa espécie de panacéia. Hoje, a semiótica parece ter-se transformado numa espécie de pedra filosofal, ela quase não é mais objeto de reflexão criativa, passou a ser um receituário de procedimentos para resolver esta ou aquela questão. Temo que essa extrema institucionalização tenha prejudicado um pouco aquela fermentação mais viva das origens. Toda vez que um pensamento nascente, uma filosofia, toma um caráter escolástico, e até certo ponto dogmático, acaba se enrijecendo. Temos que evitar isso; o caráter experimental de quem trabalha com a semiótica deve ser preservado e há muitas maneiras de fazer isso. No meu caso, quando trabalhava com a semiótica da literatura na PUC-SP, eu fazia questão de manter um laboratório de tradução com alunos e não lidava somente com semiótica. Trabalhava com semiótica, com teoria literária e de poética, quer dizer tirava de vários outros campos aquilo que era necessário para o meu trabalho e para o dos meus alunos. A semiótica sempre foi para mim um caminho para pensar o que eu próprio estava fazendo. No caso dos alunos, a disciplina norteou, por exemplo, propostas e procedimentos de tradução. Minha preocupação hoje permanece a mesma: que a semiótica não se torne nem uma escolástica nem uma "receita".

A semiótica, como qualquer filosofia ou ciência, não resolve problema: ela coloca problemas. Se a filosofia por exemplo, resolvesse os problemas, ela tenderia a deixar de existir. Na realidade, os mesmos problemas surgem, a cada vez de novo nos mais diferentes filósofos. Cada filósofo tem uma resposta e coloca um problema novo; quem diz isso, se eu não me engano, é o filósofo Gerd Bornheim, a quem muito admiro. A filosofia não soluciona os problemas, ela coloca problemas, ela é o jogo da pergunta e da resposta, mas tudo isso sob o signo de uma dialética, onde também o elemento provisório existe. Nem mesmo as ciências chamadas exatas formulam mais teorias conclusivas. As ciências vão formulando problemas, vão propondo respostas aos problemas; das respostas nascem teorias, de uma teoria nascem outras teorias. Da Teoria da Relatividade, por exemplo, nasceu a Teoria Quântica com o seu Princípio da Indeterminação, etc. Depois, o próprio Einstein, cujas formulações propiciaram o surgimento da Teoria dos Quanta, foi de encontro a ela. Einstein tinha a idéia de que "Deus não joga dados", como ele tinha essa idéia-crença, não podia aceitar o Princípio da Indeterminação ou algo mais ligado ao acaso. Do choque de idéias, vão nascendo novas coisas. A proposição da Física de encontrar uma espécie de princípio uno para explicar todos os fenômenos, até hoje, não chegou lá, e talvez nunca se chegue, mas cada um dá

uma contribuição e é nessa espécie de questionamento em progresso que o pensamento avança. Aliás, o pensamento é isso mesmo: um jogo de interpretantes numa cadeia semiótica ilimitada.

A semiótica deve manter aquela sua vitalidade das origens, a vitalidade que existe no próprio pensamento de Peirce, que foi um homem de uma inquietação muito grande preocupado com as artes, com os signos, com as línguas, com tudo. Era um homem não só de formação filosófica, mas de formação matemática, era químico, inclusive. Mas tinha também uma curiosidade muito vasta; constantemente a reflexão dele entrava por caminhos inesperados, surpreendentes. É esse espírito que uma Escola Semiótica, sobretudo no caso da PUC-SP, que sempre teve essa marca experimental e criativa, deve manter e oferecer como referência. Afinal, a PUC-SP é a única universidade brasileira que tem um curso de semiótica em nível de mestrado e doutorado e é, certamente, uma das poucas do mundo – se é que há uma outra – porque, geralmente, a semiótica é uma disciplina dentro dos cursos pós-graduados (ao lado da Germanística ou da Lingüística, por exemplo).

Galáxia. Gostaríamos que você esclarecesse se esse enrijecimento do pensamento semiótico que você acabou de apontar é, de fato, ainda um risco ou erro que já cometemos?

Haroldo. Eu acho que é ainda um risco, mas, evidentemente, este risco já produziu alguns prejuízos. O que não quer dizer que eu esteja aqui contra o pensamento abstrato ou contra uma reflexão mais puramente teórica no campo da semiótica. Isso é, aliás, uma parte importante do legado e do pensamento peirceano, que é regido por uma espécie de nova lógica do signo, por sutilíssimas classificações de signos de base triádica. Mas a teoria também deve ser criativa. Não subvalorizo, repito, o interesse em torno de uma semiótica pura ou abstrata. Mas eu, particularmente, estou mais interessado numa semiótica poética, teórica e prática. Há, no entanto, outras vocações e outros semioticistas que trazem contribuições bastante relevantes à construção teórica. Maria Lúcia (Santaella), por exemplo, tem dado uma contribuição muito boa no campo da pura reflexão semiótica, na discussão dos operadores lógicos peirceanos (para delicadas classificações de outros sistemas sógnicos, como o relativo às artes plásticas, por exemplo). Este é hoje o flanco por excelência do trabalho dela que, no passado, também esteve inclinado para a literatura. Porém, desde que eu e o Décio (Pignatari) saímos da PUC-SP, a literatura foi caindo, quase desaparecendo, dentro do Programa de Comunicação e Semiótica. Eu lamento isso profundamente, pois acho que a semiótica da literatura é fundamental para todo o pensamento semiótico, sobretudo, quando

tratada em termos de uma poética signica "trans-criadora", por sua vez, como uma visão polêmica da estruturação do próprio signo.

Galáxia. Neste momento, pelo menos no Brasil, os estudos semióticos têm trabalhado com um conceito de comunicação vinculado aos meios, o que parece torná-lo muito restritivo. Como é que poderíamos pensar num conceito de comunicação a partir da semiótica? Você proporia um conceito de semiótica da comunicação que não fosse apenas vinculado aos meios?

Haroldo. Eu acho que a questão da comunicação está muito voltada para o receptor e é mesmo muito difícil formular hipóteses que não tenham, de alguma maneira, uma forte âncora no real. O mesmo se pode dizer dos meios. Não se pode falar em meios esquecendo as questões conjunturais. Veja o caso da televisão. Nós temos uma televisão poderosa no Brasil, que é a Rede Globo, mas o nível do que ela nos oferece é muito baixo. Por quê? Será que a comunicação de massa, em si mesma, implica isso? Certamente que não. O que vemos aqui é um grande negócio, uma grande empresa que aposta na rentabilidade, que não se preocupa com a invenção e contenta-se, portanto, com a redundância, embora tenha como fazer um produto inventivo. Um exemplo bem claro é o que está acontecendo agora com essa minissérie *Os Maias*³. É a primeira vez que vejo uma novela de televisão criativa na iluminação, nos enquadramentos, na construção das cenas, no uso de gravuras para reconstrução de ambientes ("signos de atmosfera", Barthes), no uso do claro-escuro nas tomadas como se estas fossem verdadeiros quadros de pintura. Qual o resultado disso? Baixa audiência. E por quê? A própria Globo parece não se importar muito com a audiência do produto, pensando que vai ter rentabilidade no exterior, e terá, sem dúvida nenhuma. Em Portugal, isso vai ter um imenso público. Mas enfim, a Rede Globo coloca o programa num horário inviável: é quase impossível assistir ao programa no fim da noite, de madrugada, quando as pessoas já estão exaustas. Além disso, o que temos são aquelas novelinhas (ou "novelões") de sempre e programas banais, até alguns dedicados apenas às brincadeiras grosseiras ou à crua e sensacionalista reconstituição de crimes⁴. Estes são exibidos num horário muito melhor.

3. Adaptação para a televisão do romance *Os Maias*, de Eça de Queiroz, na forma de capítulos diários exibidos em horário pouco privilegiado na grade de programação (23h40min).
4. Haroldo de Campos refere-se aqui ao programa *Linha Direta*, no qual são apresentadas reconstituições de casos policiais (homicídios, geralmente) sem solução ou cujos envolvidos permanecem sem punição. O programa não cansa de proclamar e exibir os foragidos da justiça presos graças às suas denúncias.

A pergunta que resta, diante disso, é a seguinte: será que há essa incompatibilidade entre uma poética geral, não a poética da poesia, e uma poética das mídias? Era nessa poética dos *media* (do latim *medium*, no plural neutro) que pensava o McLuhan quando dizia que "nos meios (ou nos mídia) estava a mensagem". Com isso, ele estava, na verdade, descrevendo a função poética. Se o *medium* é a mensagem, então, é a função poética que está posta aí por princípio. Mas, para o *medium* ser mensagem, é preciso que quem o domina esteja disposto a facilitar esse tipo de exercício, investindo, por exemplo, numa televisão mais experimental, uma televisão que possa veicular trabalhos como o do videasta Bill Viola. Não é isso o que se faz porque a televisão está intrinsecamente ligada à mecânica da sociedade capitalista, só está pensando em lucro. Como dizia Maiakóvski, não podemos simplesmente aceitar que as massas não compreendam os clássicos, ou não insistir na poesia experimental porque as massas não a compreenderão. O que é preciso é elevar a cultura das massas; isso se faz com uma simples bibliotecária que orienta na leitura, por exemplo. É longo o processo, mas a idéia de elevar a cultura da massa parece-me correta: é um processo difícil, gradual, mas é um processo civilizatório que, cada vez mais, no mundo tecnológico, poderia ser enfrentado de maneira mais conseqüente, se todas as preocupações não se reduzissem apenas ao lucro.

Eu acho que a grande alternativa à televisão e, portanto, um caminho na direção do pensamento semiótico, é a exploração das possibilidades abertas pela Internet. Na Internet, há ainda espaço para muita experiência e muita invenção. Hoje, já vemos muitas coisas interessantes até nesses *sites* pessoais. Há muita informação e formas criativas circulando na Rede. Conheço, por exemplo, uma pessoa que trabalha nesse campo, o André Valias, que tem uma formação ligada à poesia concreta e faz trabalhos primorosos nesse novo *medium*. Ele inclusive é o encarregado dos *sites* do Caetano (Veloso), do (Gilberto) Gil, e faz um trabalho altamente experimental.

Galáxia. E a poesia digital, como você a define? O que este tipo de manifestação poética traz realmente de novo?

Haroldo. Eu acho que é uma possibilidade bastante interessante, até fascinante. Mas, pessoalmente, não estou voltado para isso no meu trabalho; quem tem se ocupado disso de uma maneira intensa é o Augusto (de Campos) e, entre os mais jovens, o Arnaldo (Antunes). Eles conseguiram desenvolver um pensamento muito criativo, trabalhando com a poesia computadorizada. Este é, no entanto, um caminho que eu não quis seguir, pois nem sei operar um computador. A tela me deixa meio desesperado, eu não a enxergo com nitidez, coloco os óculos para mais perto e não enxergo, coloco os óculos para mais longe e também não enxergo. Então,

vou ficando impaciente com o computador que, para meu gosto, é um aparelho muito "temperamental", meio "histérico" até. Para fazer o que o Augusto e o Arnaldo fazem, é preciso ter realmente um espírito que "converse" com o computador com intimidade. O que eu posso dizer, de modo geral, dessa chamada poesia digital é que muito daquilo que nesse movimento se apresenta como poesia experimental não passa, na verdade, de propostas que, do ponto de vista dos problemas poéticos, são

de um pauperismo enorme, são IN-significantes. Não é porque se usa um *medium* novo que o que se faz vai ficar novo. Um poema não perde a trivialidade só porque se utiliza de uma tecnologia digital. Agora, justamente o que orienta as propostas do Augusto e do Arnaldo, quando eles chegam (a que é freqüente) a suas soluções mais exitosas, é alguma coisa que só pode, de fato, ser feita *no* computador. É uma linguagem *do* computador. Há manifestações nas quais o *medium* é fator absolutamente intrínseco ao resultado; noutros casos, o que há é pura repetição do que já se fez, de algum modo, com outros meios. Confesso que tenho até uma certa pena de ver tantos equívocos nisso que chamam, muitas vezes de "boca cheia" (mas de mente vazia) experimentalismo; mas, por outro lado, existe uma terrível esterilidade no conservadorismo.

Galáxia. No suporte digital ou eletrônico, o seria exatamente a prática de uma poética dos *media*?

Haroldo. Cada livro coloca uma necessidade de operação criativa que nem sempre pode ser igualmente desenvolvida em outro meio que não aquele (o livro). Eu trabalho com a construção poética na literatura, mas essa construção poética com a qual eu trabalho serve, em termos gerais, para o verbal e o não-verbal. Exigem-se, no entanto, outras técnicas. É preciso usar princípios de contigüidade e de semelhança, princípios gestálticos, espécies inovadoras de configuração; deve-se, também, saber lidar com a interpenetração, com a composição, com a noção do sentido, com uma série de outras coisas. Em relação especificamente às mídias, eu acho que talvez o pensador que chegou mais perto desse problema do uso criativo do *medium*, ainda que de uma maneira um pouco utópica, e talvez por isso um pouco idealista e talvez simplista, foi o McLuhan. O grande postulado de McLuhan

coincide exatamente com o a descrição da função poética em Jakobson: "o meio é mensagem", ou seja, a mensagem é uma forma auto-reflexiva. A prática tem demonstrado que estamos longe de chegar a esse dia, sobretudo, nas grandes redes midiáticas que são dominadas pelo poder econômico. Mas, num flanco experimental, podemos vislumbrar a exploração criativa de uma poética dos *media*. Basta atentarmos para os trabalhos de vanguarda com a TV de um artista como, por exemplo, Nam June Paik, já nos anos 60. Esse coreano é altamente criativo e não é o único a fazer coisas interessantes nesse meio. Ora, o Arlindo Machado como teórico também tem feito muito por esse campo. A produção dele é muito grande e tem o mérito de ter um forte embasamento teórico-literário, além de semiótico, porque foi esta a sua formação. É bem verdade que ele passou de armas e bagagens para outras regiões, mas ninguém explora novos domínios, perdendo antigos amores. Essa relação com a literatura é sempre muito enriquecedora porque nos ensina que há objetos que, por seu valor poético, nos colocam também diante de uma riqueza de problemas teóricos. É necessário, certamente, analisar o que é *Kitsch*, o que é de "mau gosto", o que é "trivial", seja na literatura, seja na mídia. Mas eu, por exemplo, quando faço uma crítica, prefiro escolher objetos que, à medida em que são analisados, permitem também que o próprio instrumental semiótico seja testado e criticado, de certo modo, pelo próprio objeto.

Galáxia. Qual a colaboração mais específica que a semiótica pode dar à crítica das práticas midiáticas?

Haroldo. É difícil responder a isso de uma maneira teórica e abstrata. Esse é um problema da mesma natureza da tradução de poesia. A tradução de poesia é um problema teórico-prático ou uma práxis teórica: só fazendo é que você pode meditar sobre o fazer. É um fazer reflexivo no qual a teoria e a práxis se alimentam mutuamente. Recordo agora de um poeta inglês que eu li já há muito tempo, parece-me que é o Dante Gabriel Rosseti, que diz o seguinte: em matéria de tradução de poesia só uma coisa não é possível — transformar um bom poema em um mau poema. Essa afirmação reflete, de certo modo, toda a teoria; é uma reflexão quase no nível da sensibilidade. Tem muita gente que dá curso de tradução e não é capaz de distinguir entre o bom e o mau poema, uma boa e uma má tradução e acha que é isso mesmo que deve fazer a teoria da tradução. Pregam que a teoria da tradução deve ser isenta, trabalhar com abstrações e que o problema da qualidade não é o problema do qual eles tratam, o que não passa de um álibi. Quem tem competência criativa, quem tem competência para avaliação, avalia! Vai ver se o Jakobson faria uma coisa dessas. Imagine a poética não se preocupar com o valor do poema! Ne

sutor ultra crepidam ("Não vá o sapateiro além dos sapatos"). Basta ver as escolhas que o Jakobson fez nas suas análises. Quando um professor, que lida com teoria da tradução, diz que a qualidade ou a verificação da qualidade não é problema dele, significa que ele não sabe distinguir qual é a boa ou má tradução, ou seja, ele é incapaz de distinguir o resultado do trabalho. Então, para que serve aquela teoria destituída de qualquer práxis, qual é a sua finalidade? De que serve uma teoria que forma teóricos da tradução que não sabem traduzir?!.. Se houver um teórico da tradução desse tipo num júri de poesia, ele será um sujeito incapaz de acertar; será como um cego tentando reconhecer o que é um elefante, sem conseguir distinguir sequer se o que está pegando é o rabo do elefante ou uma cobra. Ou seja, não saberá distinguir o bom poema entre outros que não são bons. Essa práxis teórica da semiótica contribui, e isso não apenas no campo da tradução, para a distinção do que é bom e do que é medíocre, tem escopo axiológico.

Galáxia. Muito do que se faz hoje em semiótica, do ponto de vista da recepção é uma mera análise de interpretações, como se o receptor — seja o receptor de poesia, seja é o receptor de meios de comunicação — fosse uma figura passiva. Como você pensaria uma semiótica da recepção?

Haroldo. Uma semiótica da recepção deve, fundamentalmente, tratar o receptor como um interpretante. O receptor não é somente alguém que recebe algo, nem está somente em estado passivo; em termos ótimos, ele deveria ser um co-autor da informação. Haveria assim toda uma margem para que esse receptor, instigado pela criatividade do produtor (caso se tratasse de um produtor criativo), desse uma resposta criativa à mensagem, fizesse a crítica dessa mensagem. Se for receptor do *Programa do Ratinho*, é evidente que só vai recolher baixaria, lixo estético e ético! Entendido como interpretante, o receptor é parte do processo sógnico e de todas as possibilidades de desdobramento daquela chamada semiose ilimitada, como diz Umberto Eco. É essa semiose que faz com que o interpretante acabe sendo uma entidade sógnica dinâmica e que o receptor não fique reduzido a uma passividade. O receptor passivo é, aliás, aquele que satisfaz às grandes empresas midiáticas para as quais o espectador brasileiro só é capaz de entender um programa quando seu nível é muito baixo; então, com esse pressuposto, as emissoras abaixam o nível. Existem, no entanto, milhares de receptores que poderiam ser educados no fazer crítico e que acrescentariam alguma coisa à própria produção; espectadores que se tornariam, de certa maneira, co-produtores. Isso não é tarefa fácil. Volto aqui novamente a Maiakóvski: o que é "incompreensível para as massas"? E, por acaso, as massas não podem merecer um outro enfoque? Não podem ser orientadas a ler os

"Quem que vai pensar nas tríades semióticas do Peirce quando não tem pão para comer?"

clássicos? Não podem criar o seu repertório? Há civilizações, como por exemplo, a civilização árabe, nas quais a necessidade da poesia é uma coisa generalizada. A poesia faz parte da civilização árabe desde a tradição pré-corânica. Para os árabes, o Corão é um poema, o poema que eles consideram como sendo o maior de todos porque foi escrito diretamente sob a inspiração de Deus. Toda a poesia árabe, de certa maneira, tem receptores porque na sua cultura a dimensão poética é muito importante. A própria filosofia árabe é, muitas vezes, manifestada através de versículos poéticos. Por que nós não podemos criar aqui também uma recepção popular de determinadas manifestações poéticas? É que no Brasil os problemas são muito elementares. A realidade do País é de uma violenta injustiça social: é a ausência de reforma agrária, é a marginalização de um grande número de brasileiros que sequer alfabetizados são. Como é que podem, então, operar qualquer tipo de esquema sógnico? Qual é a semiótica que resolve o problema da miséria? E não resolve mesmo! Miséria tem de ser resolvida de outra maneira. No Brasil de hoje aquilo que mais tende a resolver o problema da miséria são movimentos como o MST (Movimento dos Trabalhadores Sem-terra) que, até onde acompanho, não se preocupa somente em ocupar terras que não são aproveitadas, mas tem toda uma política de alfabetização e instrução dos seus integrantes. Iniciativas como estas podem ser ainda muito restritas, podem ter um horizonte ainda muito ideologicamente marcado, muito esquemático, mas é assim que se começa. Você tem de pensar e, com fome, ninguém pensa em outra coisa senão comida. É evidente! Quem que vai pensar nas tríades semióticas do Peirce quando não tem pão para comer? Como dizia o Brecht: *"Erst kommt das Fressen, denn kommt die Moral"* ("primeiro a comida, depois a moral").

Galáxia. Não seria esta a razão para um certo desprestígio que a semiótica sofre hoje quando confrontadas com outras ciências humanas, especialmente no campo interdisciplinar da comunicação? Há lugar para semiótica? E qual é, afinal, este lugar?

Haroldo. Perguntar isso é o mesmo que perguntar qual seria o lugar da poesia. Não há, evidentemente, como imaginar que a poesia e a semiótica possam resolver os problemas da miserabilidade no Brasil. É justamente por isso que o trabalho de um poeta ou de um semioticista num país como o Brasil torna-se espinhoso. Até mesmo em relação à sua produção intelectual, o Brasil, na verdade, são dois países: um é o país "europeu", cosmopolita, representado por São Paulo e Rio sobretudo, outro é um país "periférico", subdesenvolvido nos mais variados aspectos. O pensa-

dor brasileiro, ao mesmo tempo em que desenvolve uma informação requintada, no campo da poesia, por exemplo, depara-se com uma grande escassez intelectual e cultural a seu redor. Eu me ocupo, por exemplo, em criar uma tradição e um patrimônio poéticos brasileiros; tento contribuir para o enriquecimento do tesouro cultural brasileiro com traduções criativas de autores que venham alimentar o nosso diálogo com outras tradições e culturas. Agora mesmo, acabei de entregar a tradução dos doze primeiros cantos da *Ilíada* de Homero para Editora Siciliano. Isso tem sentido num país de analfabetos? Tem sentido, sim! Por isso, terminei um poema sobre o novo milênio com uma frase do Walter Benjamin, na qual ele diz que "a esperança existe por causa dos desesperados". Eu não posso aceitar que essa situação seja permanente, que jamais uma pessoa do povo, de origem pobre, tenha condições de apreciar um Homero, que a *Ilíada* seja lida apenas pela elite. Como poeta, minha poesia tem um endereço especificamente ditado pelas suas necessidades próprias de poética, mas não posso perder minha consciência de cidadão e da necessidade de participação em certos processos políticos. Já escrevi poemas nessa linha como, por exemplo, "O Anjo Esquerdo da História" (protesto contra o massacre dos Sem-Terra no Pará) e "Circum-lóquio (*non troppo allegro*) sobre o neocapitalismo terceiomundista".

Não se trata, nesses casos, de meros poemas de propaganda nos quais a função prática se sobrepõe à função poética. Trabalho a função poética com a maior aplicação, com todo o rigor, seja quando a temática é metafísica, seja quando a temática é social. Nesse caso, porém, utilizo a minha habilidade de diagramador de signos também com outros fins. Já fiz "*agit-prop*" ("poema-propaganda de agitação"), na linha maiakovskiana, em apoio a candidaturas, com as quais afinava ideologicamente, de políticos do PT. O *jingle* que fiz para o Lula foi gravado pelo músico Madan. Nele, embora predomine a "função-prática", meu trabalho, no nível da "função poética", foi elaborar uma forma concisa, nos moldes do cancionero medieval, que migrou para a sensibilidade popular. Compus, também, um poema-*slogan*, para a candidatura de Eduardo Suplicy, quando competiu com Paulo Maluf para a Prefeitura da Capital. Tinha um refrão mais ou menos assim: "Diga sim ao Suplicy. / Ao Maluf diga não. / Suplicy Suplicy Supli-sim". O neologismo "Supli-sim" foi tomado como emblema da propaganda cultural da campanha. Nesse poema-*slogan* havia um verdadeiro achado de "poesia pura" (apesar da finalidade prática), que Valéry assinaria embaixo (rindo)... Era assim: "Contra o MAL da MALufada / o AR puro do EduARdo", um trocadilho paronomástico que envolvia, ainda, uma palavra lexicalizada "lufada", que tem o sentido de "golpe de vento". É uma criação que explica morfologicamente as possibilidades de nossa língua.

Galáxia. É algo assim como *o I like Ike* que foi analisado por Jakobson?

Haroldo. Exatamente. E foi justamente do texto publicado por Jakobson com a análise desse *slogan* que o Alfredo Bosi extraiu a idéia de que o Jakobson era diretista. O que ele queria? Que Jakobson se preocupasse como uma expressão do tipo "I like Cuba"? (rindo) Mas acontece que não há nenhum problema poético nesta expressão. Vejam vocês, o absurdo! Não se pode dizer que o Jakobson, porque enfocou como um objeto de análise lingüística, um *slogan* criado numa campanha eleitoral de grande circulação popular, tivesse uma simpatia pelo Eisenhower. Isso mais parece fruto de uma profunda "má consciência", de quem não participa com ações diretas e fica, por frustração, querendo censurar e punir terceiros, "patruilhando-os". Não podemos esquecer que o Jakobson foi um judeu errante, que ele saiu da Rússia perseguido, depois teve de fugir dos nazistas, perdeu sua biblioteca... A gente não pode tratar um homem desse como se ele fosse um oportunista, eu fico revoltado com isso. É evidente que uma pessoa que escreve um trabalho de interpretação do fenômeno integralista, por exemplo, não precisa ser necessariamente integralista. Pelo contrário. Pode ser uma pessoa extremamente crítica e oposta a tudo isso, mas o objeto dela, para propósitos exemplificativos, naquele determinado trabalho, não pode, por causa disso, ser o Luis Carlos Prestes; esse analista tem de lidar com o Plínio Salgado, por mais repugnância que lhe suscite esse pequeno Hitler da francaria. Como tratar o integralismo do ponto de vista da semiótica? Eu, por exemplo, acho o Integralismo — e já escrevi nesse sentido — o mais *Kitsch* de todos os movimentos políticos que nós tivemos no Brasil. Basta observar os símbolos que apresentava — a camisa verde usada pelos participantes, o bigodinho do Plínio Salgado, que imita o do Hitler, enfim, todo aquele aparto que fazia com que fossem chamados na época de "galinhas verdes". Tudo isso pode ser repensado e analisado em termos do que se entende por *Kitsch*. A semiótica pode desmistificar todos os discursos que merecem ser desmitificados, especialmente no campo do político. Essas manifestações cívicas acabam se cristalizando em verdadeiras manifestações icônicas que tendem a apontar caminhos, emprestando-lhes um invólucro de "verdade" (é o *Kitsch* como mentira ideológica).

Galáxia. Como você, que teve um contato teórico e pessoal tão intenso com Jakobson, entende o que ele propõe no seu consagrado estudo sobre lingüística e comunicação? Seria pertinente postular que, quando o Jakobson falava de uma semiótica de comunicação, ele estava tratando, em outros termos, da importância da recodificação?

Haroldo. Eu acho que essa postulação tem abrigo na própria preocupação do

Jakobson com os vários tipos de tradução, entre os quais estaria a tradução inter-semiótica e a intra-semiótica. O problema da tradução é também muito importante na comunicação. Esse problema da tradução está presente em toda transposição de mídias. Tomemos o exemplo de Júlio Bressane que levou o livro⁵ de Machado de Assis para o cinema. Como eu filmo *Brás Cubas?*, é a pergunta inicial a ser feita. O fato é que ele não está filmando *Brás Cubas*, ele está criando situações cinematográficas que têm estruturalmente algo isomórfico ao *Brás Cubas*. Com isso, pode-se dizer que ele cria o cinema *brascubista* e, então, passa-se a criticá-lo por tomar liberdades excessivas com o romance. Ora, mas não é possível filmar linearmente Machado de Assis. O que ele pode fazer é transportar para o cinema os recursos extraídos de Machado de Assis; é uma espécie de "análise estrutural" de *Brás Cubas* no cinema. A mesma coisa o Bressane faz nos *Sermões*⁶ (a propósito, propus-lhe que desse ao filme o nome de "Grandes Sermões: Vieira"...). Quem está lá procurando uma biografia do Padre Vieira, não a encontrará. No filme, há aquela relação quase "erótica" entre o velho Vieira e a Sor Juana⁷, muito mais moça do que ele. Vieira nunca soube da polêmica suscitada pela monja mexicana com a chamada "Carta Atenagórica". Nunca houve qualquer contato interpessoal entre ambos. Foi uma sugestão que eu dei e que Bressane utilizou muito bem. Havia, da parte dela, em toda aquela polêmica entre a Fênix mexicana e o Fênix lusitano, um grande respeito, uma grande admiração, da monja-teológica pela grandeza do Vieira, embora ela se reservasse o direito de, apesar de mulher, o que na época era uma posição bastante restritiva, escrever uma carta (ela era uma Atena, era uma mulher pensadora) que refuta um dos sermões mais importantes do Vieira. E Vieira nem sequer tomou conhecimento disso porque esse "encontro", que não ocorreu, só existe cinematograficamente. Nesse mesmo filme, Bressane recria também todo aquele contexto barroco através de uma iconização que eu também sugeri. Na verdade, dei a ele uma assessoria poética para a recriação da obra no cinema. Vieira! O que, afinal, significa Vieira? O Padre era Vieira, Vieira era a concha do peregrino que tem uma forma púbica. Vieira era a venera... Venera, Vieira, Vênus (a bela monja)... Não é por acaso que ele apresenta aquela maravilhosa cena de nu, reproduzindo uma mulher deitada diante do espelho, aquela composição belíssima do Velásquez, recriada por Júlio à maneira de um *tableau vivant*... Voltando ao Jakobson e às

5. O livro a que se refere aqui é o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. O longa metragem de Júlio Bressane é *Brás Cubas*, 1985.
6. *Sermões – a história de Antônio Vieira*, 1989.
7. Sor Juana Inés de la Cruz.

traduções, pode-se dizer que, naturalmente, ele via a possibilidade desse fluxo signico, dessa transcodificação dos códigos em diferentes modalidades signicas. Ele próprio discerne práticas poéticas em suportes diferentes, com técnicas gráficas ou de oralização diferentes.

Galáxia. Há também uma grande proximidade entre seu pensamento e o de Jakobson no que diz respeito ao conceito de poética sincrônica. Qual a importância desse conceito para a compreensão dos fluxos signicos na literatura?

Haroldo. Para Jakobson, um dos problemas da poética sincrônica seria aquele das gerações, cada geração nova de poetas escolhe os seus precursores. É por isso que poetas esquecidos podem ser recuperados, como ocorreu aqui com Sousândrade⁸. Nas conferências que proferiu no Brasil, o próprio Jakobson menciona Sousândrade. Uma das contribuições do Movimento da Poesia Concreta deu-se também nessa direção. Nós não trabalhamos só na ponta de vanguarda, nós trabalhamos com a história, tivemos uma intervenção violenta na literatura brasileira. Resgatamos autores que ninguém conhecia, como Sousândrade. Massaud Moisés, na sua história de literatura brasileira, já admite depois de nossa *Re-Visão*, que o autor do *Guesa* é o maior poeta do romantismo brasileiro, um poeta universal. O próprio Antonio Candido também atribui à vanguarda concretista o mérito de ter trazido à circulação autores importantes como Sousândrade. Desde aquela época, nós trabalhávamos com a teoria da crítica e com o problema da tradução, que perseguimos desde o início do Movimento. Fizemos uma revolução nisso, criamos uma verdadeira "escola de tradução" no Brasil dentro das exigências mais radicais de origem poundiana e jakobsoniana, mesmo porque um dos critérios básicos para trabalhar na tradução criativa, na transcrição, é a função poética. É você traduzir o percurso da própria função poética numa espécie de transcodificação. O transcriador recodifica a informação estética do poema original no seu próprio idioma, reconfigurando essa informação com os elementos da sua língua, levada aos seus extremos limites sob o impacto da língua estrangeira.. Procurando compensar a perda, onde o poema não se presta à "transcrição", ele excogita soluções que poderiam ser inventadas na língua de partida, e não o foram porque se tratava, evidentemente, de outra língua que não aquela de chegada. Nessa operação tradutora radical, o transcriador pode inventar paralelamente dentro daquele impulso criador original.

8. Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902) nasceu no Maranhão e gostava que o chamassem Sousândrade.

(Voltando a Jakobson) Jakobson era um homem extremamente aberto. Nunca me esqueço de uma passagem que testemunhei em um encontro na casa do Décio (Pignatari) quando ele pediu para o Augusto (de Campos) ler o poema *Cidade*. Depois que o Augusto oralizou o poema, Krystina Pomorska, mulher de Jakobson, perguntou como o grande poeticista analisaria aquele poema. Ele respondeu: "Da mesma maneira que eu analisaria um hexâmetro de Homero". Já imaginou! Olha que resposta, que maravilha! O sujeito era capaz de perceber que, entre a materialidade signica do texto homérico e a concreção do poema *Cidade*, punha-se basicamente o mesmo problema, no plano da construção do verso. Se você analisar um hexâmetro do Homero, desde a configuração estético-verbal até a sonoridade interna, verá que o segmento homérico tem uma complexidade que não é diferente da complexidade do poema-"polivocábulo" do Augusto. Eu acho isso um lance trans-histórico que nos mostra como a literatura, por mais de vanguarda que seja, nunca perde o seu fundo: "eu analisaria isso como o hexâmetro de Homero", saiu redonda a resposta de Jakobson.

Galáxia. Qual a principal herança e quem são os herdeiros hoje da Poesia Concreta?

Haroldo. A poesia concreta, influenciou, e ainda influencia profundamente, a cultura brasileira. Começo por mencionar seu impacto na diagramação do *Jornal do Brasil* que, na época, era o órgão que defendia a poesia concreta. O jornal foi re-diagramado em função do conteúdo vanguardista de seu "Suplemento Dominical", que deu os parâmetros para que se determinasse uma reformulação no velho *Jornal do Brasil* incluindo uma visualização gráfica completamente nova (o diagramador foi Amilcar de Castro). A influência do movimento estendeu-se também pela música popular, pela propaganda, por várias técnicas televisivas, enfim, a poesia concreta desencadeou um raio de influências amplo. Ainda hoje, a poesia concreta representa um contraste violento com as práticas habituais da poesia brasileira; um contraste que já começara com o poeta João Cabral de Melo Neto, que se auto-denominava um marginal na poesia brasileira porque não acreditava em inspiração, preconizava que o poema existe por uma prática sensível de reflexão. É evidente que um poema pode produzir emoção no leitor, mas isso não quer dizer que ele nasça de uma pura emoção do poeta. No meu caso, a elaboração de um poema envolve tudo. Nós, do movimento concreto, não apenas apresentávamos nossas produções, que eram, por si sós, muito radicais, mas saíamos à luta com artigos incisivos, polêmicos, criando realmente um desconforto para a maioria dos poetas e aspirantes a essa condição. "Na geléia geral brasileira" – uma expressão que hoje

todo mundo usa, mas esquecendo que foi lançada pelo Décio na apresentação de um dos números da revista *Invenção* – alguém tinha de “fazer o papel de medula e de osso” (rindo). Em um país, como o Brasil, onde tudo acaba em *pizza* ou compadrio, no qual sempre houve uma espécie de “generosidade” hipócrita e condescendente entre os artistas, um movimento como o da Poesia Concreta será sempre uma “pulga na camisola” e no conforto de todo o mundo.

A poesia concreta foi lançada simultaneamente pelos brasileiros e pelo Gomringer (Eugen). Nós trabalhávamos de modo, até certo ponto, semelhante, sem conhecimento recíproco e o encontro do Décio com o Gomringer foi casual no ano de 56. Há um depoimento do poeta suíço numa revista inglesa que confirma isso e no qual que ele diz que fazia sonetos, ainda no início dos anos 50, antes de passar para a “nova poesia”. O que eu posso dizer é que a poesia concreta teve, desde o começo, uma grande repercussão nacional, e instaurou, no nível internacional, uma polêmica muito grande, difundindo-se por vários países, da Europa, da Ásia e das Américas. Isso está parcialmente documentado no obra bibliográfica compilada por Kathleen McCullough, *Concrete Poetry / An Annotated International Bibliography with an Index of Poets and Poems*⁹ (da metade dos anos 50 aos anos 80 – até 1985, inclusive). A poesia concreta, lançada pelo Grupo Noigrandes e E. Gomringer, ecoou nos quatro cantos do mundo, do Japão ao Canadá, da Alemanha aos EUA, na Itália, na Espanha, em Portugal, na Argentina, no México. Recebeu as mais diferentes adesões em diferentes latitudes, inspirando, até hoje, grupos ativos em países como a Alemanha, o Japão e o Canadá. Cito, por exemplo, o caso dos *Language Poets* norte-americanos, os poetas experimentais da linguagem, que conheciam e admiravam a poesia concreta brasileira, como me assegurou Charles Bernstein num diálogo que gravamos em Nova Iorque.

Ora, um movimento que se ocupou de Pound, de Mallarmé, dos ideogramas chineses, muito antes do (Jacques) Derrida escrever sua *Gramatologia*, não pode ser desconsiderado como “bobagem provinciana”, como faz Roberto Schwarz, num lance de puro despeito austro-caipira, pontificando desde Campinas. E não é à toa que o Derrida escreveu aquele depoimento em minha homenagem dizendo que ele estava chegando eu já me encontrava. Ele não fez elogio gratuito e eu nem sequer sou amigo dele. Eu o tinha visto, antes daquela declaração, poucas vezes; poucas vezes conversamos, trocamos algumas idéias. O Movimento da Poesia Concreta foi, sobretudo, (e reconhecidamente) um movimento antecipatório. O elogio que me fez Derrida, na homenagem que recebi, nos 50 anos de fundação da PUC-SP, não

9. The Whitston Publishing Company, New York, 1989, 1.010 págs.

foi meramente formal, gratuito. Fundamenta-se no que ele conhecia do meu trabalho de poeta, de tradutor e de teórico. Antes daquela declaração, de que ele estava chegando onde eu já me encontrava, eu o tinha visto e conversado com ele poucas vezes, em Paris e em Veneza, e quando passou rapidamente por São Paulo, num jantar na casa da amiga e notável crítica literária Leyla Perrone-Moisés. No artigo de 1955, em que me ocupei da questão da "obra de arte aberta"¹⁰, não apenas prefigurei em vários anos a *Opera Aperta* de Umberto Eco (ele expressa e generosamente o reconhece no prólogo à edição brasileira de seu livro), como termino por falar de um "barroco moderno" ou "neobarroco", antecipando-me ao querido amigo e admirável escritor (prosador, poeta, ensaísta) Severo Sarduy. Até mesmo o conceito de transculturação, que Angel Rama retoma em 1983 (*Transculturación narrativa en América Latina*) e 1984 (*La ciudad letrada*), a partir do antropólogo e africanista cubano Fernando Ortiz (*Los factores humanos de la cubanidad*, 1940), já havia sido por mim desenvolvido na "Nota Prévia" a meu livro *A operação de texto*, onde estava ligado à idéia de "tradução criativa" ou "transcrição". Eu não estou querendo dizer com isso que nós avassalamos todos os campos, mas, certamente, um movimento com postulados que antecipam posições e idéias instigadoras de pensadores e de críticos em várias localidades do mundo, não pode ser "provinciano", como pretende o irredento Roberto. Esse movimento que fizemos aqui no Brasil foi levado adiante com plena consciência e atualizada informação. No fim da II Guerra Mundial, aqui no Brasil, e sobretudo em São Paulo, havia uma grande possibilidade de contato com a produção intelectual dos alemães, dos italianos, dos japoneses; uma possibilidade que os próprios europeus não tinham por causa do rescaldo da guerra. Em São Paulo, no entanto, podíamos colher informações de todos os campos, de todos os cantos.

Galáxia. Essa sua vocação antecipatória é também muito clara nas *Galáxias*, cuja proposta poética é inspiradora ainda hoje, mais de 30 anos depois da publicação de seu primeiro fragmento e quase 20 anos depois da reunião desses fragmentos em livro. Nas *Galáxias*, você parece ter proposto também um tipo de articulação de informação em rede muito antes de começarmos a nos debater com este tema. O que faz, na sua visão de autor, das *Galáxias* uma obra tão pulsante?

Haroldo. Eu sempre me defini como um poeta brasileiro de vocação ecumênica. Eu acho que esses dois termos são absolutamente compatíveis, existe uma dia-

10. Haroldo de Campos refere-se ao ensaio "A obra de arte aberta" publicado inicialmente em 1955 no *Diário de São Paulo*.

"A própria literatura é uma cadeia transmissiva constante, é uma permanente sucessão de interpretantes."

lética universal e nacional que diz respeito a própria natureza da literatura. A própria literatura é uma cadeia transmissiva constante, é uma permanente sucessão de interpretantes. Baudelaire e Mallarmé são interpretantes do Poe; a Poesia Concreta, num certo momento, torna-se interpretante da situação da poesia internacional, e assim por diante. Galáxias insere-se nesse fluxo sógnico deflagrado pela literatura. Em *Galáxias*, eu fiz uma experiência de limites, tentando criar uma ruptura de fronteiras entre poesia e prosa. A tal ponto que, no início, eu pensava, de fato, em fazer uma nova prosa. Mas, no final, eu me dei conta de que eu não tinha feito propriamente uma nova prosa, embora houvesse ali ingredientes de prosa. Eu me lembro inclusive da opinião do Anatol Rosenfeld que traduziu alguns fragmentos de meu texto para o alemão. Ele dizia que os fragmentos suscitavam até um certo comportamento detetivesco, o leitor ficava querendo saber o que ia acontecer e nunca acontecia nada. As cenas, as estórias intrigantes eram sempre cortadas e substituídas por uma outra busca. E era mesmo uma construção detetivesca, naquele sentido dessas estórias se desenvolverem assim como uma pura construção detetivesca, no sentido daqueles relatos que se tramam como por um *élan* de perquirição e perseguição; mas a expectativa do leitor, com tudo que o texto galático tenha de aliciador, se frustra sempre, porque nunca surgia o "mordomo" para resolver a situação. Inicialmente, eu pensei que estava trabalhando sobretudo como uma prosa, uma épica, até chegar à conclusão de que o que eu estava fazendo era uma tessitura de epifanias, era uma tessitura epifânica. Existe dentro do projeto um componente — aliás, dominante — onde a visão sobreleva a narração, a imagem, a transfiguração, tudo o que diga respeito à mobilização do icônico, da vidência, da imagética prevalece. No começo, eu preferia falar de *Galáxias* como fragmentos, mas hoje eu prefiro denominá-la de prosa-poema em 50 cantos ou 50 rapsódias, entre os quais dois continuam sendo os "formantes", o primeiro e o último, compostos em tipografia inclinada, "itálica". E, nesse baralho babélico, entram também, como grandes pausas intermitantes, 50 páginas, em branco (o reverso das outras).

Desde que publiquei o primeiro fragmento das *Galáxias*, em 64, na revista *Invenção*, surgiram muitas abordagens estruturais sobre esse meu projeto poético-prosístico. Mas não houve ainda nenhum estudo mais detalhado sobre as vértebras semânticas que estruturam sua construção. Existem realmente aquelas mini-estórias embutidas no texto, só que algumas são mais reconhecíveis do que outras, mesmo porque os personagens, deliberadamente, não se configuram de modo muito

claro para quem não os reconhece. Veja-se, por exemplo, o caso do cientista Fritz Müller, figura que aparece no penúltimo canto. O Fritz Müller foi um grande naturalista alemão que veio viver no desterro de Santa Catarina. Ele defendia a sua teoria anti-racista em cartas para o irmão (sua obra, em 3 vols. Foi publicada em alemão e pode ser consultada na Biblioteca pública de Blumenau). Para colaborar com a comunidade local e para preencher o tempo que não dedicava às suas pesquisas, ele começou a dar aulas de matemática, de latim, de várias matérias, em nível de curso médio, de liceu. Há quem sustente que o poeta Cruz e Souza, um negro puro, filho de pais africanos alforriados, teria sido seu aluno. Segundo Fritz Müller, isso demolia as teorias da inferioridade racial, à Gobineau. Mas o Dr. Blumenau, fundador da Colônia de imigrantes alemães, um homem religioso, começou a recear que o Dr. Müller, estaria corrompendo – como Sócrates – a juventude, com suas idéias favoráveis ao darwinismo, materialistas, que abalavam os dogmas cristãos. O Dr. Blumenau perguntava sempre ao cientista seu compatriota porque não havia optado por uma carreira brilhante em um país europeu ou nos E.U.A., já que em qualquer lugar do mundo, ele – correspondente de Darwin e de Agassiz – seria bem recebido. Müller respondia que o que ele gostava mesmo era de viver pesquisando seus crustáceos nas praias do Desterro (hoje Florianópolis). Para ele, o que importava era o litoral catarinense, o melhor sítio para ele desenvolver seus trabalhos empíricos de observação científica. Não lhe interessavam os saberes europeus, as prestigiosas Academias. E ele passou a assinar-se Dr. Fritz Müller do Desterro. Morreu num acesso de febre, de uma linda maneira, sonhando com bromélias, uma morte simbolista, como inscrevi nesse penúltimo Canto galático. F. Müller, em meu poema, é tomado como um paradigma (ou como a reversão do paradigma do brasileiro exilado ou estudando na Europa): é um grande intelectual europeu que se auto-exila no Brasil, movido por uma vocação “transculturadora”, um dos personagens exemplares da gesta galática, em transviagem por espaços e tempos diversos.

REFERÊNCIAS CITADAS

- BENSE, Max (1971). *Pequena estética* (trad. Haroldo de Campos e outros). São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de (1982). *Revisão de Sousândrade*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CAMPOS, Haroldo de (1965). “A obra de arte aberta”. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1976). *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- ECO, Umberto (1968). *Obra aberta* (trad. G. Cutolo). São Paulo: Perspectiva.