

GEOGRAFIA HAROLDIANA. POSSIBILIDADES.

Moisés Ferreira do Nascimento (Doutor pelo PPGCL-UFRJ/CAPES,
analista de cultura no Sesc Rio)

RESUMO

Pensar Haroldo de Campos através de suas entrevistas levou-nos a visualizar nesses escritos um procedimento estético com intuito duplo e simultâneo: no mesmo passo que constrói lugares de visibilidade para as suas produções criativas e ensaísticas, elabora espaços para um debate público da arte e da cultura. Aqui, buscaremos analisar o escritor-crítico a partir desses lugares, visualizando nesse procedimento estético uma hipótese geográfica que se desdobra em cartografias diversas.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; Entrevistas; Geografia literária; Cartografia; Crítica literária.

ABSTRACT

Thinking Haroldo de Campos through his interviews led us to visualize in these writings an aesthetic procedure with a double and simultaneous intention: in the same pace that he builds places of visibility for his creative and essayistic productions, he elaborates spaces for a public debate on art and culture. Here, we will seek to analyze the writer-critic figure from these places, visualizing in this aesthetic procedure a geographical hypothesis that unfolds in multifarious cartographies.

Keywords: Haroldo de Campos; Interviews; Literary geography; Cartography; Literary criticism.

|

Certa vez Augusto Monterroso afirmou ser a entrevista “o único gênero inventado pela Modernidade”. Quem conta essa história é o também escritor Joca Reines Terron, para quem essa blague do guatemalteco nada mais era do que uma provocação (TERRON, 2004, p. 7). Provocação, contudo, não desprovida de lastro, segundo Joca, pois a moderna compreensão do ofício de escritor depende desse tipo curioso e já legendário de texto, a entrevista. Manuel da Costa Pinto, crítico literário atento a esses dois escritores, afirma que a tal frase ironiza a suposta falta de criatividade do século XX, que pretendia ser, e talvez para Monterroso não tenha sido, o século da revolução de todas as linguagens. Mas chama atenção para algo que se encontra na profundidade daquela assertiva: trata-se da dificuldade principalmente contemporânea de separar a obra de um escritor das propostas estéticas e comentários que ele mesmo elabora, de maneira paralela aos livros publicados, em depoimentos e entrevistas. Silvano Santiago (este um sujeito que abriga em si as figuras de escritor e de crítico), ao analisar o caso da cultura brasileira a partir dos anos 1970, afirma ser o gênero “entrevista” o espaço adaptado e transformado daquele argumento teórico paralelo ao texto criativo, que durante muito tempo democratizou as emoções e sentidos em relação aos objetos culturais (SANTIAGO, 2000, p. 168). Em face do silêncio teórico ou do desinteresse pelo discurso especializado, seja ele crítico ou filosófico, dos novos tempos – silêncio e desinteresse esses que de modo algum devem ser lidos como superficialidades, mas em total sintonia com a estética do precário vigente –, a entrevista surgiria então como um tipo de texto que não se quer um espaço de conhecimento, centrado na dialética das inquirições e respostas desde Sócrates, mas onde prevalecem os bons conselhos advindos do entrevistado.

||

Modos um tanto diversos de se enxergar a entrevista; modos também um tanto imbricados de pensá-la. Imbricação e diversidade, pois, apontando-nos para a obliquidade do terreno, sobretudo quando se trata das que foram concedidas por Haroldo de Campos,

talvez um dos poucos casos no âmbito dos estudos literários de figura que atingiu importância definitiva enquanto escritor, crítico e tradutor.

A entrevista nesse caso torna-se um tipo de escrita curiosa que, se por um lado traz apontamentos e assertivas enunciadas pelos sujeitos que participam de sua construção; por outro, deixa no caminho diversas lascas, pequenos fiapos daquilo que se concebe como edifício único. Se não são enxergados como peças fundamentais daquela construção, são partículas, mínimas, que talvez possibilitam outras configurações de casas. Se caminha na esteira do biográfico, transborda-lhe, por assim dizer, sempre. Se na da argumentação teórica, escapa-a, por assim dizer, também sempre. No que se diz, no que não se diz, naquilo que se diz desdizendo. Pois é de vida que se trata.



Pensar então as entrevistas haroldianas como fruto de uma escolha política por “arquitextar” espaços outros para construção do pensamento. Porque há um saber sobre Haroldo de Campos que atravessa sua condição de poeta-crítico, que passa por dentro, por cima, por baixo, por trás dos lugares-comuns aos quais geralmente seu nome costuma estar vinculado, mas que também escapa a todas as demarcações e lugares de certeza. Há um movimento que atravessa o corpo haroldiano em sua dimensão visível e invisível, em seus aspectos molares e moleculares, ao qual vale estar atento. O que move Haroldo de Campos? O que faz essa figura atravessar tantos polos e dialogar com tantos saberes?



Partimos assim da hipótese de que existe uma geografia haroldiana presente em toda a sua produção crítica e criativa. Tal geografia constitui-se de duas cartografias (que jamais se opõem, mas se cruzam, copulam-se, metamorfoseiam-se, viram outra coisa).

Uma: é elaborada pelo próprio Haroldo de Campos, que enquanto cartógrafo-compositor, ao mesmo tempo que escreve suas obras, cartografa de maneira minuciosa cada um dos movimentos que dão sentido a esses territórios. Haroldo produz uma geografia, é um cartógrafo, na medida em que seus escritos são intervenções sincrônicas no seu tempo, na realidade literária em que está inserido, concebida como atualidade imanente. Essas

intervenções, tanto em suas obras poéticas quanto ensaísticas, dão expressão para singularidades que solicitam visibilidade; essas intervenções, importante dizer, acompanham e se fazem ao mesmo tempo que mundos obsoletos são desfeitos, e outras possibilidades de territórios/afetos são criadas para dialogar com o contemporâneo. Se hoje talvez seja um lugar-comum pensar a obra haroldiana a partir de um antes e um depois, cujo marco simbólico é a aparição do conceito de “pós-utopia”, no célebre ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de 1984 – o *antes* enquadrado na dimensão utópica, numa perspectiva historicista (ou pelo desejo de marcar seu lugar ou o lugar da vanguarda concretista na história literária brasileira), e o *depois* marcado não mais por um “projeto totalizador” como o das vanguardas, mas por “uma pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS, 1997, p. 268), cuja incorporação do prefixo “pós” na palavra utopia busca evidenciar. Se hoje, pois, pensa-se em dois momentos na obra de Haroldo de Campos, é possível, numa leitura não vinculada aos pressupostos historicistas, ver tanto a fase concretista quanto a sua resignificação a partir da pós-utopia como movimentos do devir geográfico que atravessa o cartógrafo-compositor, que, no mesmo passo no qual detecta uma saída obstruída, confecciona outra possibilidade de território.

A outra é a que lhe atravessa enquanto escritor-crítico e cartógrafo. Porque o cartógrafo, enquanto acompanha e elabora a paisagem que o cerca, construindo e desfazendo territórios, também produz rastros, vestígios. Cada texto escrito, cada anotação, diário de bordo; cada mapa anotado, rasurado ou abandonado; cada caderno de rascunho amarelado encostado nas escrivatinhas do tempo em que esteve mergulhado também são pistas, trilhas para outras possíveis cartografias e realidades sincrônicas. Estar atento também a isso é tornar visíveis as emergências que constituem os escritos haroldianos, as forças que o impelem a escrever. Quando Haroldo propõe repensar a maneira contemporânea de ler *Iracema*, de José de Alencar, ou quando se dispõe a polemizar com Antonio Candido sobre o caso Gregório de Matos – ambas intervenções textuais feitas nos anos 1980 – está em jogo, mais do que a polêmica em si, fazer estrada para não se perderem no fluxo evolutivo-linear da história os afetos sempre atuais e presentes que atravessam esses

textos, dos quais já falava nos anos 1960.¹ Quando se ocupa da tradução criativa de textos clássicos gregos, orientais, bem como de trechos seminais da bíblia hebraica, dando língua para afetos tão distantes no tempo do cotidiano brasileiro, Haroldo não faz isso puramente por gosto pessoal, mero capricho ou uma demonstração de erudição: faz porque, enquanto cartógrafo, vê a necessidade de devorar tais línguas literárias, de compor cartografias que se fazem necessárias para a nossa condição latino-americana: “Eu me ocupo (...) em criar uma tradição e um patrimônio cultural brasileiro com traduções criativas de autores que venham alimentar o nosso diálogo com outras tradições e culturas” (*Entrevista a Armando Sergio Prazeres, Irene Machado e Yvana Fechine, em 2001*). Em cada caso, no embate com a tradição historiográfica da crítica brasileira, ou na lida como tradutor, com ampla envergadura linguística, colocando-se a tarefa de revisão das múltiplas tradições da história literária, trata-se sempre de construir uma atualidade imanente dessas obras, em uma cartografia sincrônica, compor um quadro de relações em feixe no qual essas obras (ou fragmentos de obras) se relacionam com a tradição literária brasileira, e conversam entre si, numa mesma contemporaneidade.

Essas cartografias não são dois territórios estanques, bastante demarcados e definidos. A bem da verdade, estão de tal modo imbricadas uma nas outras, ao ponto de não ser possível definir espaços para cada uma no trabalho. Entendemos que ambas são parte de um mesmo rizoma – devir cartógrafo-compositor de Haroldo, devir geográfico haroldiano: “devir que acontece ao ser e devir de que consiste o ser” (PASSOS e BENEVIDES, 2015, p. 23) – que se faz presente em todos os seus escritos e intervenções. Cartografar esses movimentos através de suas entrevistas é aproximar-se desses processos, do que passa entre as demarcações “poesia concreta” e “poema pós-utópico”, “entre os estados e formas instituídas”, aceder “ao que está cheio de energia potencial” (PASSOS e

¹ Em 1967, no pequeno ensaio “Texto e História”, Haroldo já se colocava como um crítico da visão historicista que obliterava a poesia de Gregório de Matos, chamando atenção para o projeto infelizmente não levado a êxito pela vanguarda concretista de elaborar uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*. Em nota de rodapé, o crítico também assinalou a importância de uma “História Textual”, que colocaria o texto como ponto fulcral, visada sincrônica, em oposição a uma visada diacrônica característica de uma “História Literária”. Sob o ângulo sincrônico, *Tracema* entraria como obra de invenção, onde se visualiza uma sobreposição da função poética na prosa, uma ruptura dos gêneros literários (Cf. CAMPOS, 2013, p.18-20). Em relação a Antonio Candido, pode-se dizer que o texto de 1967 é o início de um longo diálogo de discordância com o crítico, e a ponta final desse diálogo monológico, já que Candido nunca lhe respondeu, é o importante *O Sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de 1989.

BENEVIDES, 2015, p. 20). Que energia potencial é essa? É o que move não apenas isso que entendemos como sujeito, mas tudo o que lhe atravessa: “A forma subjetiva, o sujeito, é produto resultante de um funcionamento que é de produção inconclusa, é heterogenético, nunca havendo esgotamento total da energia potencial de criação das formas” (PASSOS e BENEVIDES, 2009, p. 168).

Para isso, importa dizer que entendemos cartografia como “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de um território”. Por isso diferente do mapa: algo estático e representativo, já estabelecido em relação a um todo. Assim entendido, esse desenho exige para seu acontecimento a presença do cartógrafo no território, não como sujeito a observar com a matéria estabelecida, mas como compositor que compõe com o que vê (ROLNIK, 2016, p. 23). Por exemplo: quando Haroldo, no terreno de Konstantinos Kaváfis, esmerilhando cada compasso de estrutura ali instituído, é capaz de não apenas traduzir para o português o que o poema diz em grego, mas de intervir de maneira decisiva no processo, com o intuito de aproximar a língua grega da sua própria língua, ao ponto do verso final da transcrição do poema “À espera dos bárbaros” (CAMPOS, 2012, p. 19) soar em português à maneira drummondiana, “Essa gente não rimava conosco, mas já era uma solução” (uma alusão ao verso “seria uma rima, não seria uma solução.”, do “Poema de sete faces”, publicado em *Alguma Poesia*, de 1930), o cartógrafo-compositor não está traindo a obra do poeta neogrego, e sim, a partir dele, das linguagens e afetos nele encontrados, a compor, construir com Kaváfis uma outra cartografia, na qual convivem relevos gregos e brasileiros:

(...) estou ao mesmo tempo desenvolvendo um livro de poemas traduzidos da literatura neo-grega, Kaváfis e outros, à minha maneira, que é completamente diferente da do Zé Paulo [José Paulo Paes], porque é muito mais radical. (*Entrevista a Thelma Médici de Nóbrega, 2003*)

V

A maneira como o debate contemporâneo dos estudos literários aborda a questão geográfica pode ser útil. Michel Collot, autor de *Poética e Filosofia da Paisagem*, é uma referência sobre as pesquisas que tangenciam a *geografia literária*, na qual inclusive visualiza uma poética. Embora se tenha registro da presença desse termo desde o início do século

XX, é somente a partir dos anos 1970, com o avanço da geografia humanista, que aumenta o seu interesse propriamente dito enquanto conceito (COLLOT, 2012, p. 20), fato que irá intensificar-se nas décadas seguintes com a “virada espacial” e cultural das ciências humanas, quando a geografia passa a ser estudada por diversas outras áreas do conhecimento, ampliando seu alcance, sendo o espaço entendido como “uma construção social importante para a compreensão da ação humana e da produção dos fenômenos culturais (CAVALCANTE, 2016, p. 20), e a geografia literária alçada ao lugar de metodologia teórico-crítica.

Segundo Collot, essa expressão parte da compreensão do espaço não apenas como um cenário exterior, mas “a expressão de valores e de significações de seu imaginário mais íntimo, portador de um potencial considerável de invenção linguística e formal” (COLLOT, 2012, p. 29). Passa por essa questão colocar em crise as representações objetivas do mundo, compreender que nossas experiências, e a maneira como as expressamos, revelam-se no contato, no atrito com o mundo (COLLOT, 2014, p. 456-457).

A abordagem do fenômeno espacial defendida por Collot é fruto de uma fusão de três diferentes níveis de abordagem da geografia literária surgidos no século XX: *geográfica*, *geocrítica* e *geopoética*. A primeira analisa o contexto espacial no qual são produzidas as obras – uma *geografia da literatura* – ou busca identificar as referências geográficas que são mencionadas nas obras ou a quais se referem – presença, portanto, da *geografia na literatura*. Desligando-se disso que seria uma leitura focada unicamente no elemento externo ao texto, numa geografia referencial dependente do mapa que se extrai da tríade autor-obra-contexto, confundindo-se com um regionalismo literário, a maneira como Collot articula esse conceito não despreza essa geografia real, mas integra-a à dimensão subjetiva e imaginária (cartografada somente quando se apoia num “mapa mental”). Assim, enquanto episteme, a geografia literária para o crítico francês se constrói a partir de uma leitura muito particular dos outros dois níveis: geocrítica e geopoética. Ao primeiro pensa como

a análise das representações do espaço tal como pode ser feita a partir do estudo do texto ou da obra de um autor e não mais de seu contexto. Trata-se de estudar menos os referentes ou as referências de que o texto se nutre e mais as imagens e significações que ele produz, não uma

geografia real mas sim uma geografia mais ou menos imaginária.
(COLLOT, 2012, p. 23)

O que Collot entende por geografia imaginária não se afasta do que tradicionalmente compreende-se por geografia, mas não se confunde tampouco com ela. E o que é mais importante: chama atenção para os processos de percepção e produção desse real por parte do sujeito que dele se ocupa. Esse modo de leitura crítica busca mostrar que há diferença, e bem pouca coincidência, entre um processo de consulta à planta estrutural de uma pirâmide do Egito e um procedimento de rememorar essa visão por parte de alguém que diante dela esteve há 20 anos. O primeiro é uma tentativa de mapa, representação objetiva do que comumente entendemos por “pirâmide do Egito”; o segundo, atravessado pela experiência que se dá na epiderme, não tem outra maneira de se revelar senão por imagem, imagem construída sob a perspectiva do corpo que a expressa.

Uma geocrítica, portanto, estaria muito mais próxima do conceito de *paisagem*, segundo Michel Collot, que nesse contexto significa não um pedaço do mundo, “mas uma certa imagem dele, elaborada a partir do ponto de vista de um sujeito”. Imagem e paisagem aqui dependentes do ponto de vista, responsável pela sua construção. No texto, trata-se não necessariamente de um lugar onde o escritor esteve e terminou por descrever na obra, mas “de uma certa imagem de mundo, intimamente ligada ao seu estilo e à sua sensibilidade: não tal ou tal referente, mas um conjunto de significados e uma construção literária” (COLLOT, 2012, p. 24-25).

Tomemos como exemplo a visita de Haroldo ao México em abril de 1984, quando participou de um seminário em homenagem a Octavio Paz, aproveitando a ocasião para visitar um sítio arqueológico maia. Naquele mesmo ano fora convidado por Guita Guinsburg a contribuir para uma coletânea de textos sobre Mario Schemberg, em comemoração aos 70 anos do físico brasileiro, e demorou bastante tempo para chegar ao poema “Hieróglifo para Mario Schemberg”, publicado posteriormente no seu livro *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985). A visita ao México foi crucial para esse feito:

[...] Custei certo tempo para elaborá-lo. Só veio a desenhar-se em definitivo em minha mente depois de uma visita que fiz, em companhia do jovem poeta uruguaio, radicado no México, Eduardo Milán, ao recinto arqueológico maia de Palenque (Tabasco). Lá se ergue, resgatado da selva, o “Templo de las Inscripciones”, a meu ver o mais belo

conjunto, em forma de um pagode-pirâmide, não muito alto, acessível por largos degraus. Chegando-se ao seu topo, é preciso descer por um túnel escavado, na rocha, cujo teto está revestido de fezes de morcego, e que se aprofunda numa semi-escuridão. Quando se atinge o fundo, abre-se, súbito, um espaço iluminado, uma cripta funerária, e se tem a visão de um príncipe maia em posição fetal, cuja imagem está gravada em tamanho natural, em relevo, na pedra tumbal que recobre o jazigo. A imagem, depois da forçada *katábase* no escuro, tem sobre o observador um efeito epifânico, de deslumbramento. Ainda sob essa impressão, empreendi o dificultoso retorno à superfície e ao sol tropical, ferindo meu braço na áspera parede lateral. Lembro-me que, para sair do “buraco negro”, do Hades sepulcral, me foi necessário o auxílio providencial de uma robusta turista japonesa, que me puxou para fora com vigor desportista. Dali, eu e Milán (cuja energia jovem lhe permitiu um mergulho subctônico menos penoso), fomos a um paradoro rústico, já fora do recinto sagrado das ruínas, para almoçar. Sentados tranquilamente à mesa, tudo, de repente, começou a tremer, dos móveis aos pratos e talheres. Era um tremor de terra dos fracos e não temíveis, explicou-nos o dono do lugar, vendo nosso susto. Mas este não fora apenas um efeito de circunstância, mas um pânico retrospectivo, pois pensamos, os dois, no quanto teria sido angustioso se estivéssemos, à altura, no fundo do escuro poço de Palenque... De volta ao hotel, pensei no poema a escrever, e ele então me veio, com a imagem de Mário como um *bodisatva* de olhos semicerrados, sábio. (CAMPOS, 2002, p. 67-68)

Não tirando da mente o que Michel Collot define como geocrítica, percebam agora como o espaço arqueológico maia vibra de maneira enigmática em Haroldo de Campos, iluminando, tornando visível no corpo do poema uma outra paisagem: Mário Schemberg:

[...]
na estante de mario
física e poesia coexistem
como as asas de um pássaro –
espaço curvo –
colhidas pela têmpera absoluta de volpi

seu marxismo zen
é dialético
e dialógico

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

que cresce das raízes e deita folhas
e viça
e logo se resolve numa flor de lótus
de onde

– só visível quando nos damos conta –
um bodisatva nos dirige seu olhar transfinito
(CAMPOS, 2013, p. 114-115)

A flor de lótus, de onde Mário Schemberg bodisatva com seu olhar transfinito conjuga física e poesia, é uma imagem do mundo elaborada a partir da sensibilidade poética de Haroldo de Campos. Trata-se de uma construção artística, cujo conjunto de significados modifica a maneira de situarmos no mundo tanto o cenário mexicano (o príncipe em posição fetal) quanto o acontecimento vital-intelectual que é Mário Schemberg.

Ainda sob o efeito retrospectivo do espaço arqueológico maia, que continua a vibrar em Haroldo de Campos dezesseis anos depois, vejamos aqui outra cena também ligada ao cenário mexicano. Trata-se de um trecho da terceira parte do poema *A Máquina do Mundo Repensada*, publicada em 2000:

133.1. deslumbre: é o que se lê num benjamíneo
2. *midrash* (se bem recorde) – aquela vez
3. no templo de palenque onde no escrínio

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

135. 1. de morcego e fuligem no final
2. do descenso à luz se abre) o contemplar
3. permite: eu – pela escada parietal

Aqui, o recinto arqueológico maia aparece mais delineado, não diretamente, mas pelas menções e alguns flashes que dele fazem parte (“templo de palenque”, “maia em posição fetal”).

Seguindo a leitura de Collot, numa imagem como essa, interessa menos o sítio arqueológico em si, embora não se possa negligenciá-lo, e mais a “composição de lugar”, a “configuração recíproca de mundo e obra” que se estabelece no poema haroldiano (COLLOT, 2012, p. 24-25). A maneira como o poeta constrói essa imagem (observe como Haroldo utiliza as *terzinas* dantescas, adotada em todo o poema, esforço hercúleo que logrou belos resultados — rimar “vez” e “través”, por exemplo); observe também como o poeta segue de maneira precisa a lição de Ezra Pound, mostrando-se um discípulo exemplar do artesanato *melofanologopaico* do método poundiano) é tão singular, que somente aí nesse

espaço é possível perceber/reconhecer essa paisagem, que, claro, não anula a geografia real mexicana, mas compõe com ela uma outra possibilidade de mundo.

É nesse ponto que a geocrítica, segundo Michel Collot, desemboca numa geopoética, ao ponto delas, de certa forma, se fundirem. A geopoética pressupõe uma concepção da atividade literária que se sustenta a partir da hipótese de parceria entre a coisa pensante (*res cogitans*) e o corpo-espaço (*res extensa*) cartesianos. Afirma Collot: “o termo geopoética parece-me suscetível de designar ao mesmo tempo uma *poética*, ou seja, um estudo das formas literárias que configuram a imagem dos lugares, e uma *poiética*: uma reflexão sobre os liames que unem criação literária ao espaço” (COLLOT, 2012, p. 25). Assim, a escrita funcionaria como “forma de espacialização do sujeito, que tem a necessidade de se ex-primir, de se projetar no espaço: o da página e o da paisagem” (p. 28). E uma geografia realmente literária precisa estar atenta a isso: a relação – geocrítica – entre a página e a paisagem, tornando-se, assim, uma geopoética, uma poética da forma e do espaço, uma reflexão sobre a escrita literária em consonância com o espaço.

VI

No entanto, o processo de composição haroldiano aponta para este fato geográfico: seja na escrita poética, seja nos textos críticos, projetar-se sobre o espaço da página para o cartógrafo-compositor é, sempre, fabricar, produzir paisagem, bem como outros possíveis modos de mundo. Dos poemas do que historicamente se define como “fase concretista” aos poemas pós-utópicos; das inserções críticas feitas em jornais e manifestos dos anos 1950 aos ensaios e às re-visões do passado literário brasileiro publicados em diversos livros ao longo de mais de 50 anos de atividade-militância; da sua teoria da tradução, mola impulsora da atividade transcriativa que permeou a sua atividade criativa e crítica, às participações em eventos acadêmicos e culturais, à cooperação artística com diferentes linguagens e diversos artistas de outros segmentos, e até mesmo nas participações públicas e institucionais em prol da poesia ao redor do mundo, Haroldo de Campos está sempre mergulhado em um processo ininterrupto de construção, reconstrução, descobrimento e ampliação de mundos possíveis.

Referindo-se à leitura sincrônica do passado, desempenhada por ele e seu irmão Augusto de Campos, da obra de Sousândrade (de cuja re-visão estética e histórica eles foram responsáveis) numa entrevista a Danubio Torres Fierro, em 1975, no México, assim Haroldo afirma: “Trabalhamos como alguém que descobre um estrato geológico já sabendo que irá encontrá-lo” (*Entrevista a Danubio Torres Fierro, em 1975*). Para além do uso da expressão “estrato geológico”, cara ao que estamos pensando neste trabalho, é preciso estar atento ao uso do verbo “descobrir” – geralmente entendido como “dar-se a conhecer algo ou alguém que, por alguma razão, havia sido escondido ou que permanecia oculto” – usado aqui de uma maneira muito particular. Em Haroldo a direção é outra: conhecemos algo que já sabíamos que iríamos conhecer. Ou: descobrimos uma coisa que, embora não conhecêssemos, para nós não era desconhecida. Para que fique um pouco mais polido o que na frase enxergamos, veja-se agora uma entrevista mais recente, de 1996, sobre o mesmo assunto:

O Sousândrade foi aquele poeta que caiu do céu para nós. Ele devia existir, e ele existia mesmo. Quem nos revelou o Sousândrade foi o Oliveira Bastos (...). Uma vez levou o Augusto na Biblioteca Nacional e disse (...): “Veja aqui, se vocês conhecessem isso, vocês não precisavam perder tempo, inventar o ideográfico” (*risos*), e era “O inferno de Wall Street” [episódio do Canto X do *Guesa*] do Sousândrade. E aí começou a nossa paixão retrospectiva por este poeta, que é o patriarca da vanguarda. (*Entrevista ao Programa Roda Viva, 1996*)

A beleza das primeiras linhas que abrem esse depoimento (Sousândrade como um poeta que caiu do céu e que “deveria existir” e “existia”) precisa ser cotejada com a entrevista de 1975, citada um pouco antes, na qual o cartógrafo-compositor se afirma como quem descobre algo que já sabia que iria encontrar. Em Haroldo, intervir sincronicamente no ciclo retilíneo da historiografia tradicional, produzir uma outra possibilidade de imagem dentro de um tempo historicizado é receber da própria história – que não é exclusivamente um trajeto diacrônico, “mas uma rede de intersecções sincrônicas, que permitem uma leitura múltipla do histórico e que só tem homogeneidade aparente” (*Entrevista a Danubio Torres Fierro, em 1975*) – a sua vivacidade em forma de presente.

Daí a certeza de geólogo, daí afirmar que mesmo sem conhecer, a poesia de Sousândrade era algo que deveria existir e naquele momento específico. Não à toa Haroldo

afirma, ao propor uma reflexão sobre a tradição em “Poesia e Modernidade”, que “a urgência em se outorgar uma ‘tradição viável’ (...) solicita antes o escritor que o historiador da literatura” (CAMPOS, 1997, p. 252).

Logo, a geografia em Haroldo até pode ser lida a partir dos pressupostos críticos de Michel Collot, desde que acompanhada da consciência de que também se trata de uma geografia muito particular, sobretudo em movimentos como os delineados anteriormente, nos quais o cartógrafo-compositor trabalha como quem sabe, de maneira fragmentada, algo do que irá encontrar. Não porque de antemão já se saiba o ponto de chegada. O que existe é o mapa pronto da história, o qual o cartógrafo deixa de lado para traçar, enquanto caminha, suas próprias metas. Haroldo sempre teve consciência muito lúcida do que eram seus objetivos.

(...) sempre persegui de uma maneira, assim, eu diria impetuosa os meus objetivos, eu defini muito claramente os meus objetivos. Eu só estou interessado no Sertão, não perco tempo com veredas (*risos*). (*Entrevista a Gerald Thomas, 2002*)

Mas é uma consciência cartográfica que define e persegue seus objetivos, ciente de que os efeitos desse processo – crítico, criativo, transcriativo – afetam diretamente o cartógrafo.

O que não nos leva, claro, a abandonar o modelo crítico de Collot como possibilidade de leitura das entrevistas haroldianas, mas a pensá-lo de um outro ângulo, agora atento ao devir geográfico, aos movimentos cartográficos desses textos. E assim, geografia literária aqui não figura como um *método*, no sentido tradicional dessa expressão, mas como procedimento que possibilita ou dá visibilidade ao acontecimento que emerge do texto. Dito de outra maneira: o que permite enxergar um espaço, um território construído no e a partir do texto, cujos alcances e fronteiras não estão necessariamente dados, mas ao qual é possível chegar desde que dispostos a percorrer as variações impostas pelo terreno. É na verdade de uma reversão que se trata, que “consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude” (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015, p. 10-15). Daí falarmos de variações no mapa, cartografia, tudo isso imbricado de alguma maneira em *geografia literária*, que para nós, em relação à obra haroldiana, funciona de

maneira análoga – enquanto procedimento de leitura e intervenção crítica – ao que Haroldo chamou algumas vezes de *ficção heurística*, ao *como se*: a partir de uma ideia, fundamental para o que se pretende dizer (contudo imaginada), constrói-se a investigação textual, construindo um espaço no qual partes até mesmo isoladas passam a compor um todo coeso (LOURO, 2016, p. 14).²

Embora se saiba filosoficamente a que se refere este conceito, no ensaio “Tópicos (Fragmentos) para uma historiografia do COMO”, Haroldo aproxima-se dele à sua maneira, denominando “ficção heurística” o “presentimento historiográfico de instigação utópica” de historiar certos operadores textuais enquanto “agentes da evolução literária”, com a finalidade de “organizar a matéria factual (os textos sequenciados no tempo) num espaço constelar de coerência” (CAMPOS, 2010, p. 148). Nesse espaço, onde tudo funciona, segundo Derrida, “não mais a modo de sol, mas de estrela, permanecendo invisível ou noturna a fonte pontual de verdade”, o cartógrafo-compositor traça uma história da escritura do *como* (a conjunção adverbial comparativa), onde no princípio seria não o verbo, mas o advérbio, não mais uma equação ontológica, identitária, mas sim analógica, similar, desviando-se, logo, das pretensões de verdade próprias da história tradicional (CAMPOS, 2010, p. 148-151). E nessa investigação textual, o cartógrafo-compositor mostra de que modo essa partícula comparativa, enquanto “polo metafórico” (p. 153), atua como “fator estético revolucionário” (p. 148) em textos bastante isolados, se se pensa no tempo histórico (*Iracema*, de José de Alencar, *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector), mas plenamente organizados nessa outra possibilidade de território: o espaço constelar, aberto. Quando Haroldo elabora essa história da conjunção adverbial enquanto agente literário (substituindo o estatuto da

² O termo *ficção heurística* aplicado à metáfora vem do “como se” de Hans Vaihinger (1935), filósofo alemão autor de *A filosofia do como se*. Vaihinger foi discípulo de Kant, herdeiro, de certa forma, de sua “coisa em si”, a qual buscou ampliar. Segundo Jordão Horta Nunes, o filósofo “criou a teoria de que todos os conceitos são apenas ficções úteis na ciência” (NUNES, 2005, p. 226). Nunes é autor do livro *As Metáforas nas ciências sociais*, onde afirma que a maneira como Vaihinger pensa a ficção a partir da locução “como se” aproxima-se do que na metodologia contemporânea são os construtos e termos teóricos, os quais “não podem ser definidos diretamente em termos de características observáveis” (p. 226). Por sua vez, Luiz Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura*, afirma que Vaihinger busca “estretar o núcleo da realidade e, em consequência, a abrir o espaço para que se instalem as inúmeras espécies de ficção. Toda elaboração mental para Vaihinger é derivada da ficção” (LIMA, 2006, p. 273-274). Importante dizer que o termo ficção heurística também aparece nos livros *A Hermenêutica bíblica* e *A metáfora viva*, de Paul Ricoeur, autor com quem Jordão Horta Nunes dialoga na obra supracitada.

identidade por um eixo de similaridade, uma associação analógica), é a ficção heurística enquanto experimentação crítica que lhe permite abrir esse flanco no ciclo fechado da historiografia literária nacional, criando um espaço constelar, no qual obras vivas de diferentes longitudes convivam.

(**Abre parênteses:** este ensaio, importante dizer, é um dos lances de dado mais luminosos para se pensar a metáfora enquanto dispositivo crítico. E sem muita demora neste terreno, vale no entanto destacar um relevo importante: o modo como Haroldo pensa a questão metafórica nesse ensaio (e a presença das expressões “espaço constelar” e “espaço literário brasileiro” na conceituação metodológica não nos deixa mentir) é geográfico. Isso fica evidente quando, no caso de Alencar, Haroldo aponta para o papel de articulação do pensamento selvagem desempenhado pelo “*como* alencariano” enquanto “modo de captar a visualização concreta da linguagem primitiva”, em que até mesmo perífrases desdobram-se em metáforas implícitas, contornando “de uma ponta a ponta a lenda cearense, matizando, com suas equações de similitude, as andanças do ‘fazer’ narrativo” (CAMPOS, 2010, p. 153); ou, no caso de Clarice Lispector, em que predomina, enquanto iconicidade, um “sistema do *como*”, “símbolos em liberdade”, segundo Haroldo, percursos despreocupados da “função de verdade”, “preenchimento de vacância do aparente ou da hiância do outro; desconfiança da linguagem, que seria a última barreira no ‘atrás do pensamento’” (p. 164-165). A maneira como arquiteta as travessias e itinerários do “como” nessas escrituras, equacionando pensamento, espaço e linguagem, não se difere das preocupações de um cartógrafo que necessita confeccionar o mapa de um caminho que acaba de descobrir. **Fecha parênteses.**)

O termo ficção heurística também atua enquanto elemento estrutural da *transcrição* haroldiana. Nessa teoria da tradução de poesia (aqui pensada como qualquer texto literário de elevada informação estética), uma das bases de sua operação semiótica em sentido restrito consiste em apreender o *modus operandi* da função poética no texto original, o seu “intracódigo”, que “opera na poesia de todas as línguas como um “universal poético” (CAMPOS, 1994, p. 181), uma estrutura intratextual. Essa informação estética comum às diversas línguas, essa concretude semiótica comum ao texto original e ao texto transcrito é um *como se*, uma ficção heurística:

O tradutor, por assim dizer, “desbabeliza” o *stratum* semiótico das línguas interiorizado nos poemas, procedendo *como se* (ficção heurística, verificável casuisticamente na prática experimental) esse *intracódigo* de *formas significantes* fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução; texto que o tradutor constrói paralelamente (paraformicamente) ao original, depois de “desconstruí-lo” num primeiro momento metalinguístico. (CAMPOS, 2015, p. 110)

Apoiado no Walter Benjamin de “A tarefa do tradutor” e no Roman Jakobson de “Linguística e Poética”, nos quais encontra as confirmações daquilo que já exercia na sua prática de tradutor (inclusive, em 1962, já havia apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária da Paraíba o seu ensaio “Da Tradução Como Criação e Como Crítica” bem antes de conhecer os textos de Benjamin e Jakobson), que é entender a tradução como uma forma artística, tal qual a lírica e o ensaio. Só que a lei desta forma encontra-se no original, logo uma outra forma literária, inerente à tradução sob a espécie da “translatibilidade” (CAMPOS, 2015, p. 96, p. 103-104).

Para mostrar isso através de uma demonstração mais compacta, observemos como Haroldo enxerga esse “intracódigo” num exemplo utilizado por Freud no estudo sobre o chiste e suas relações com o inconsciente. O chiste em pauta é atribuído a Schleiermacher, filósofo alemão ligado aos românticos do *Athenaeum* (CAMPOS, 2015, p. 89). Na língua alemã, o chiste aparece assim:

Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft.

Na tradução literal para o português (citada por Haroldo), temos o seguinte:

O ciúme é uma paixão que, com avidez, procura o que causa a dor.

Agora a transcrição haroldiana do mesmo trecho:

O ciúme causa uma dor, que assume, com gume, o seu causador.

Repare que entre as duas proposições traduzidas para o português, somente a segunda busca manter os jogos internos, fônicos, os jogos de estrutura gramatical, mantendo-se, ainda, dentro do estrato semântico do chiste alemão. O centro do jogo haroldiano gira em torno do substantivo “*Leidenschaft*”, “paixão”, composto por “*Leiden*”, “dor”, “padecimento”, “sofrimento”, e uma forma do verbo “*schaffen*”, “conseguir”, “causar”, “produzir”. Haroldo faz uma tradução etimológica, de “*Leidenschaft*”, decompondo-a em seus termos simples, de forma que “*paixão*”, em tradução literal, torne-se “causa uma dor”, termos que reaparecem ao final do chiste original, decompostos. Dessa

forma, a transcrição faz perceber a repetição e a estrutura circular do chiste, “causa uma dor”: “causa a dor”.³ É uma busca, assim, por redesenhar na língua de chegada a forma semiótica do original, preservando desta a sua precisão, a sua economia estética.

Tradução, portanto, enquanto forma literária, é traduzir o *modus operandi* do original, o modo de formar do original (CAMPOS, 2015, p. 104). Não se trata de traduzir o significado meramente, que aqui seria entendido como uma servidão ao sentido, ao conteúdo aparente do poema, mas tatear a função poética do poema original, indo, assim, no que nele há de mais íntimo, o seu “intracódigo”, aquilo que é linguagem e, portanto, universal. E a partir daí construir um outro território poético inerente, paramórfico, na outra língua, que passa a ter as suas fronteiras alargadas, sacudidas pela língua original.

[...] a tradução poética é uma prática teórica, em que o poeta tem a mesma natureza. O poeta em alemão se diz *Dichter*, e o poeta-tradutor é o *Umdichter*, aquele que faz o trabalho de transpor ou “circumpor” aquele texto. Quando o Hölderlin traduz a poesia grega, ele é um *Umdichter* notável. (*Entrevista a Thelma Médici da Nóbrega, 2003*)

Assim, pensar e criar de modo heurístico para Haroldo de Campos é construir possibilidades da maneira mais efetiva que se possa conceber: a partir de um processo de experimentação, de descoberta da própria vida e de suas infinitas maneiras de viver. Propor uma possibilidade de tradução que, no mesmo passo que traduz, critica, teoriza sobre o seu próprio fazer através do “como se”, alargando assim os horizontes linguísticos e culturais da língua de chegada, significa dar corpo e língua para o impasse da intraduzibilidade da poesia. Propor uma história da literatura a partir da similaridade, do “como” comparativo enquanto ficção heurística tem o intuito de conceber uma outra possibilidade de se pensar a literatura, criar uma tensão no seio da metodologia científica vigente na historiografia literária brasileira, chamando atenção para os relevos, as curvas literárias que por vezes escapam aos que trilham a estrada real.

Para Haroldo, só faz sentido produzir enquanto processo de experimentação, vale dizer, sob o signo da heurística:

³ Todo esse conhecimento linguístico/etimológico a partir da língua alemã eu devo ao professor e orientador João Camillo Penna.

a única possibilidade de se fazer alguma coisa viva em nosso tempo é através da experimentação, experimentação que em processo científico é exatamente o processo heurístico da descoberta. Quando se fala de poesia experimental se fala em poesia de invenção, mas se está falando de outra coisa. Ter medo do termo experimental por esse termo ter um aspecto de provisoriedade, é ter medo exatamente daquele caráter contingente da experiência humana que é a sua ventura! (*Entrevista a E. Melo e Castro, 1972*)

E continua:

Se o homem escrevesse sob a espécie da eternidade, evidentemente, não estaria fazendo o que nós fazemos hoje, seria um ser totalmente diverso, aspiraria talvez à comunidade dos anjos mas não estaria fazendo uma obra vincada no seu momento e no seu tempo, de modo que eu acho que todo aquele que trabalha sob a ideia da experiência vê a sua obra como um processo de desenvolvimento às vezes espiralante onde há retomadas, recomeços, mas onde existe sempre aquela tendência à assunção do risco e à radicalização dos processos anteriores (...). (*Entrevista a E. Melo e Castro, 1972*)

Assim, pensar à maneira heurística [con]funde-se ao modo de conceber a própria existência,

vendo o presente e o passado como um espaço simultâneo, sincrônico, onde o novo que se faz hoje dialoga perfeitamente com o novo que se fazia antes, num espaço atemporal ou sobre-temporal onde realmente existe uma heurística geral das formas (*Entrevista a E. Melo e Castro, 1972*),

que é a mola da vida. Pode-se dizer que a ficção heurística em Haroldo é seu dispositivo de intervenção crítica, criativa e transcriativa no mundo. É também o que ele valoriza nos seus interlocutores. Roland Barthes, por exemplo, que embora tivesse uma concepção teórica, no âmbito da semiótica, com a qual Haroldo certamente não compartilhava inteiramente, é muito valorizado exatamente pela dimensão heurística da sua trajetória intelectual. Mostrando as diferenças entre os modos de pensar a semiótica de Décio Pignatari, seu parceiro de poesia concreta, e Barthes, o cartógrafo-compositor afirma:

A polêmica de Pignatari é desenvolvida estritamente nesse plano científico, de orientação metodológica, sem deixar nunca de ressaltar a importância de Barthes como crítico-escritor. De minha parte, tenho posição diferente: entendo que a Semiologia, para Barthes, tem sido sobretudo um instrumento heurístico para as suas descobertas e achados de crítico sensívelíssimo que é. Barthes, para retomar um jogo de palavras que lhe é caro, não está preocupado com a *doxa* (a opinião verdadeira)

mas com a *hetero-doxia*, a *pára-doxia*... (Entrevista a Alípio R. Marcelino, 1980)

Se um pensador de envergadura teórica como Luiz Costa Lima não dialoga com Roland Barthes porque enxerga nele um “escritor fino”, mas não um “analista de qualidade” (LIMA, 2001, p. 14), talvez exatamente por ser Costa Lima alguém que intelectualmente prioriza afirmar o lugar da teoria enquanto sistema e pensamento sistematizado; Haroldo, por sua vez, acostumado a articular-se pelas frestas, via na escrita de Barthes “uma obra eminentemente voltada para a produção do novo em literatura”. E indo mais além na sua condição de cartógrafo, via pulsar no pensamento barthesiano os polos apolíneo – sistemático, disfórico, metodológico – e dionisíaco – este a-sistêmico, eufórico, jubilante (Entrevista a Alípio R. Marcelino, em 1980). Obviamente, é esse segundo polo que interessa a Haroldo, o polo de textos seminais como *O Prazer do Texto*, *Fragments de um discurso amoroso*, *Aula*, a partir do qual enxerga Barthes como parte da família constelar de Foucault, Derrida, Walter Benjamin, assim como de Oswald de Andrade, James Joyce e John Cage; polo criativo, heurístico, para-doxal, que em Barthes (e também em Haroldo, de certa maneira) lê-se: *para* além da *doxa*, para além do que se entende como verdade.

Uma geografia haroldiana, portanto, passa sobretudo por essa dimensão heurística, fenomenológica de compreensão do fazer literário. Tudo se constitui em seus escritos a partir de uma ética que se estabelece no contato com o mundo a que se refere, da qual se produz uma outra possibilidade de habitá-lo a partir do tempo e momento que lhe atravessa enquanto sujeito.

No que então a geografia literária haroldiana se diferenciaria da que vimos em Michel Collot? Vejam: a maneira como o crítico francês define sua metodologia crítica, embora não mencione em nenhum momento o conceito de *ficção heurística*, parece não estar longe da filosofia do “como se”. Muito pelo contrário, talvez estejam até mais próxima do que se imagina. Collot é bastante lúcido e contemporâneo quando afirma que a subjetividade “só se constitui e se revela no contato com o mundo e com os outros”, entendendo-a, parece-nos, como uma ética construída a partir da interação do sujeito com o mundo, cuja expressão, em matéria de arte, se dá através da paisagem, “espaço mais ou menos imaginado”, construído sob a ótica do sujeito (COLLOT, 2014, p. 456-457). Essa

definição do conceito de paisagem como percepção das coisas no espaço, “consciência íntima do tempo” e “relação com outrem” (COLLOT, 2016, p. 6) parece análoga ao “como se”, à ficção heurística haroldianos, ou seja, àquilo que não se pode definir unicamente em termos de características observáveis (NUNES, 2005, p. 226).

Existiriam, no entanto, diferenças entre essas duas geografias? Para responder, precisamos retornar o olhar para o modo como o cartógrafo-compositor “encena” (pensando aqui no prefixo “en” ou “em” como proximidade, movimento para dentro da “cena”) seus textos no espaço literário brasileiro, e a maneira como entende tal cenário como campo de atuação.

Em Haroldo, é de uma produção ativa, de uma geografia ativa que se trata, portanto ciente da (com)posição que cria/ocupa no espaço literário e cultural brasileiro, ciente também do caráter provisório-ilimitado desses movimentos. É como lê o processo heurístico da descoberta: um procedimento construtivo, avesso ao que se define de maneira fechada, determinista, avesso às características observáveis, ao comprovável, ao lugar-comum do historiográfico; procedimento frutífero, ligado ao provisório-ilimitado, isto é, ao aspecto provisório da própria experiência humana, que é ilimitada, ainda que finita (ROLNIK, 2016, p. 55); procedimento sincrônico, que cria um espaço simultâneo no seio da diacronia, espaço atemporal, no qual a produção contemporânea dialoga com a produção viva de outros tempos.

Ciente de que a verdade em si não existe (NIETZSCHE, 2008, p. 282), – “aliás”, afirmou numa entrevista, “sou contra a ideia de que alguém tem a verdade, que exista a verdade” (*Entrevista ao Programa Roda Viva, em 1996*) –, mas que também não basta simplesmente entender a multiplicidade de pontos de vista e a relatividade das coisas, Haroldo compreende a escritura como campo de produção de realidades – realidade no sentido nietzschiano: “a realidade consiste exatamente nessa ação e reação particulares de cada indivíduo em relação a tudo” (GORI e STELLINO, 2014, p. 117). Nesse campo de produção, só cabe uma geografia que aceita o caráter perspectivo da existência (p. 124).

Logo, se há uma diferença entre o que Michel Collot define como geografia literária e a maneira como enxergamos esse conceito em Haroldo de Campos, ela reside na compreensão haroldiana desse processo como aposta política: escolher, enquanto

cartógrafo, quais paisagens construir, quais abandonar e de quais nem se aproximar é uma questão de perspectiva, uma aposta política de não apenas compreender a questão fenomenológica da existência, mas também de designar de quais possibilidades se aproxima ou deseja se aproximar. Não se trata, portanto, de apenas identificar no uso de metáforas espaciais uma prova de que os discursos precisem de “apoio do espaço para se estabelecer e se exprimir”, nem de pensar que o espaço funcione para o escritor meramente como “expressão de valores e de significações de seu imaginário mais íntimo, portador de um potencial considerável de invenção linguística e formal” (COLLOT, 2012, p. 28-29), o que estaria muito próximo de um certo relativismo do geográfico no espaço da escrita, pronto para justificar todas as diferentes maneiras de se conceber a paisagem, os diferentes ângulos de leitura da realidade que nos cerca. Na verdade, a questão é outra: todos esses diferentes ângulos de realidade são importantes? Todos são legítimos? São todos eles cartografias que de fato precisamos para a nossa existência? São reflexos da energia potencial que atravessa o sujeito? Valorizam o caráter *finito ilimitado* da experiência humana?

O questionamento não é ingênuo. Até porque não se busca aqui diminuir nem negar a leitura crítica articulada por Michel Collot, de grande importância para a compreensão dos diferentes sabores que permeiam os estudos literários. As questões importam pelo que buscam mostrar: a especificidade do geográfico em Haroldo de Campos. É geografia enquanto dispositivo experimental, que compõe “com”. É uma “geografia das relações” (DELEUZE e PARNET, 2002, p. 74), na qual está em jogo não a servidão histórica, mas a evasão desta, cujo corolário são as experimentações no espaço *finito ilimitado* da vida. Não se trata de imaginação, que no fim das contas recairia sobre o próprio sistema em que opera, pois demasiadamente presa as noções de passado e futuro. Trata-se de escrever segundo linhas geográficas, devir geograficamente, única possibilidade de devir (p. 52).

REFERÊNCIAS

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. **Clínica, política e as modulações do capitalismo**. Lugar Comum. Niterói, nº 19-20, 2009, p. 159-171.

_____. A cartografia como modo de pesquisa-intervenção. In: **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade** / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 17-31.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. Orgs Marcelo Tápia, Thelma Médici da Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **A arte no horizonte do provável**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **A Educação dos Cinco Sentidos**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. **Konstantinos Haroldo Kaváfis**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O sequestro do Barroco na *Formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

_____. **O segundo arco-íris branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. **Entremilênios**. Org: Carmen de P. Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Xadrez de Estrelas: percurso textual (1949-1974)**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A máquina do mundo repensada**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004a.

_____. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

_____. **Metalinguagens & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

_____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. A arte construtiva no Brasil: depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. Revista USP. São Paulo: CCS-USP, nº 30, Jun/Ago, 1996.

CAVALCANTE, Tiago Vieira. **Geografia literária em Rachel de Queiroz**. Tese de Doutorado. Rio Claro: UEP, 2016.

COLLOT, Michel. Rumo a uma geografia literária. Revista Gragoatá, Niterói, nº 33, 2º semestre 2012, p. 17-31.

_____. Entrevista. Alea. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. 16/2, jul-dez 2014, p. 454-459.

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Unicamp, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

GORI, Pietro; STELLINO, Paolo. **O perspectivismo moral nietzschiano**. Cadernos Nietzsche, São Paulo, nº 34, vol. 1, 2014, p. 101-129.

LOURO, Gustavo Reis da Silva. **As afinidades seletivas de Haroldo de Campos: um itinerário intelectual**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2016.

NUNES, Jordão Horta. **As metáforas nas ciências sociais**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Goiânia: Editora UFG, 2005.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PINTO, Manuel da Costa. **Bastidores da invenção**. Publicado no caderno *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, em 06/11/2004. Disponível em: <https://goo.gl/LFWQ3x> (acesso em 21/07/2018).

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____. “Esquizoanálise e Antropofagia”. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 451-462.

SANTIAGO, Silviano. “Bom conselho”. In: **Uma literatura nos trópicos**. 2ª ed. São Paulo: Rocco, 2000, p. 164-175.

TERRON, Joca Reiners. Prefácio. In: MARQUES, Fabricio. **Dez conversas**. Belo Horizonte: Gutenberg, 2004, p. 7-8.

Entrevistas de Haroldo de Campos consultadas:

1. “Entrevista com Haroldo de Campos”. Diálogo com o poeta português E. M. de Melo e Castro em 1972, na ocasião de uma breve passagem de Haroldo por Lisboa, durante uma viagem à Europa. In: MARQUES, José Alberto; MELO E CASTRO, E. M. de. **Antologia da Poesia Concreta em Portugal**. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 1972, p. 134-163.

2. “Haroldo de Campos: *il miglior fabbro*”. Entrevista concedida a Danubio Torres Fierro no México, em 1975. Publicada originalmente na revista *Vuelta*, famoso periódico fundado por Octavio Paz, foi republicada em: FIERRO, Danubio. **Contrapuntos: medio siglo de literatura iberoamericana**. Madrid: Taurus, 2016, p. 223-240. Tradução para o português: Moisés Ferreira do Nascimento, com revisão e sugestões de Wladimir Cazé.
3. “Sobre Roland Barthes”. Publicado originalmente no jornal *O Escritor*, da UBE, número de abril de 1980. Trata-se de entrevista concedida a Alípio R. Marcelino. Posteriormente, publicada em **Metalinguagens e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 119-126.
4. Entrevista ao programa Roda Viva, TV Cultura, 1996. Disponível no sítio: <https://goo.gl/4wo1bY> (Acesso em 21/06/2018).
5. “Ocidente/Oriente: uma conversa com Haroldo de Campos”. Entrevista a Maria Esther Maciel, concedida em 1997. Publicada na revista ZUNAI, em 2003. Disponível no sítio: <https://goo.gl/b9kGyb> (Acesso: 21/06/2018).
6. “Semiótica como prática e não escolástica”. Entrevista de Haroldo de Campos a Armando Sergio Prazeres, Irene Machado e Yvana Fechine, publicada em Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação e Semiótica e Cultura, n.º 1. São Paulo: Educ, 2001. Posteriormente, incluída no livro: Campos, Haroldo de. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002, p. 71-99.
7. Entrevista a Gerald Thomas, 2002. Disponível no sítio: <http://geraldthomas.net/T-Haroldo-de-Campos.html> (Acesso em 05/06/2017)
8. “Entrevista com Haroldo de Campos”. Entrevista concedida a Thelma Médici da Nóbrega em 2003. In: MOTTA, Leda Tenório da. **Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 343-366.