

JERUSA PIRES FERREIRA

HAROLDO ORAL

Ao fazer em Belo Horizonte, no ano de 1990, e em voz alta, diante do poeta, a leitura de trechos de *Finismundo* e, minutos depois, ouvindo-o ler partes deste seu poema-viagem, parece que, em instantes, recuperei os passos de uma oralidade viva e fundamental, situando as marcas que nos levam a uma espécie de lastro onde se assenta sua obra poético-teórica, sem falar na contínua emissão performática. Ali estava o viajante, em seu poema alusivo, ponto determinado de uma culminação lendária que vem de Homero, em sucessivas oralidades, escrituras e re-escrituras, onde vibra a voz, imprimindo-se não apenas no contemporâneo mas no que há de vir.

“Último Odisseu ardiloso”, instiga-nos a seguir a viagem já começada há muito, e desde sempre. Num ótimo ensaio, Luiz Costa Lima (1) nos aponta algo que nos parece tão claro como bem indicado: “Homero é o primeiro marco embutido nas *Galáxias*”, evocação de uma espécie de “pêndulo entre

Uma prévia deste trabalho foi publicada na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 54, São Paulo, pp. 175-82, 1996.

1 Luiz Costa Lima, “Arabescos de um Arabista: Galáxias de Haroldo de Campos”, in *Aguarrás do Tempo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

o som e o sentido”. Mas é ali mesmo “onde começa a infranqueada fronteira do extra-céu”, passando pela *Eneida* de Virgílio, que se chega à contemporaneidade vertiginosa de:

“Serena agora o canto convulsivo
O doce amargo pranto das sereias
Ultrassom incaptado a ouvido humano”.

É este o lugar poético de onde se pode fazer passar o ruído e o silêncio, o falar e o calar, o próprio modo de ser do oral, o estatuto da voz, na plenitude de seus mistérios, na extensão de seus alcances.

O que não se pode deixar de observar é que há, ao longo da obra de Haroldo de Campos, uma viagem rumo a um lastro imemorial, a uma protopoesia, espécie de *Ur Sprache*, primeira vitalidade, linguagem de inauguração. Há uma procura, ao mesmo tempo instintiva e deliberada, de algo que estaria jazendo à sua espera, sem fronteiras nem demarcações e que nele termina por manifestar-se do seguinte modo:

a) nas razões ritualísticas e mitológicas da criação-celebração, devoração, epifania;

b) nas *démarches* que fazem seu projeto poético ir ao encontro de certos princípios da literatura oral, em seus componentes fundamentais de comunicação, nas razões mitopoéticas da sonoridade que se quer vista e ouvida, numa espécie de tropismo rumo à materialidade da voz e do corpo.

c) na matriz paródica que o instigou sempre.

Parece que esta busca de uma oralidade prévia se liga ao conhecimento de que o texto oral não se satura jamais, não preenchendo nunca o seu espaço semântico, como nos lembra Paul Zumthor em seus escritos sobre a oralidade. Seria bom ter em conta que não existe oralidade em si, porém múltiplas estruturas de manifestações simultâneas que, em sua ordem própria, se encontram de diversas maneiras. Oralidade difusa e coletiva, ela torna manifesto aquilo que Maranda (2) denomina “infradiscurso”, e que é uma sustentação irresistível do poético.

JERUSA PIRES FERREIRA é professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e da ECA-USP, coordenadora do Centro de Estudos da Oralidade na PUC-SP e do Núcleo de Poéticas do Oral, e autora, entre outros, de *O Livro de São Cipriano (Perspectiva)*.

2 P. Maranda, “Les Structures Élémentaires de la Mythologie”, comunicação apresentada no Colóquio sobre o Mito, Urbino, 1975.

É ainda Paul Zumthor (3) que se refere à tutela de um perpétuo estímulo sonoro, sem o qual o medo nos paralisaria. De fato, a voz viva da comunicação oral coloca em causa o próprio corpo. O hieróglifo egípcio representado pela boca designa o poder criador e, enquanto isso, a boca nos remete à consciência integral. No caso védico, sabe-se que a oralidade tinha crescido e se firmado, e aqueles que escrevessem os vedas mereceriam o castigo dos infernos, transmitindo-nos a idéia desse momento perpétuo, o da transmissão oral.

É de tudo isso que estamos tratando quando nos detemos para verificar o caminho dos sentidos e da oralidade e mesmo da vocalização em Haroldo de Campos.

Na obra do poeta há a organização de um grande texto verbi-voco-visual, que vai avançando, sem fronteiras. Forma-se um *continuum* em que se reúnem os fazeres poéticos e a poética da metalinguagem.

Galáxias profundamente alicerçadas num discurso que traz a oralidade primeva fazem-se, por sua vez, um pensar ensaístico e mesmo teórico, lidando com múltiplas operações que se vão completando e exigindo reciprocidade, continuamente. Parte desse texto foi oralizado pelo poeta em notável CD.

Nos intercursos, entre poema e ensaio, pode-se ver como a razão ritualística e mitológica o encaminharia para a *Morfologia de Macunaíma*, chegando ele a uma leitura oswaldiana antropofágica de Mário de Andrade, conforme suas próprias palavras, e que representou, na época (1972), o avanço de buscar no etnólogo Vladímir Propp, e em suas operações estruturais, apoio para a análise da narrativa mítica, recriada pelo poeta modernista de São Paulo.

A continuar raciocinando nesta direção, vemos como em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* se conjugam o ensaio e a tradução dos fragmentos do *Fausto*, destacando-se procedimentos combinados, que deslocam os limites tradicionais e que vão reunindo, intermitentemente, a operação poética à teórica. Em ambas, comparece a força da voz, do gesto, do corpo. É portanto em Bakhtin e na carnavalização que ancora

o ensaio profundo e aliciante que parte e volta ao conjunto da obra. Como se ali se esboçasse, com clareza, o que depois se confirmaria, na própria seqüência dessa criação *in progress*. O poeta persegue o discurso ora épico ora “picaresco”, encontrando na leitura do mestre russo aquilo de que necessita, para organizar certos passos da paródia como sua opção, pondo em relevo que a troça de Mefisto poderia competir, de fato, com a grandeza da danação do Fausto. É aí mesmo que ele instala os princípios daquilo que seria sua “translucificação”, seu parâmetro de elevação e danação, para interpretar a Cultura. Realça os alcances do doutor pactário mofando do demo. Reúnem-se texto poético e ensaístico, oferecendo-nos um metatexto, para pensar, por exemplo, questões como as trazidas pelo filme *Mefisto* (roteiro de Klaus Mann e direção de Istvan Gabó), e em que se representa o quanto o poder fascista que amava a “idealidade” do Fausto temia a *performance* e a visão paródica. Advertia-se, portanto, ao ator para que ele não permitisse a passagem desse riso, da troça subversora. Temia-se o alcance transformador trazido pelo riso popular, contido nas falas pícaras de Mefisto.

Tanto o ensaio de Haroldo quanto sua tradução (transcrição) captam as virtualidades orais do tema. Assim, na fala de Mefistófeles, que pude recentemente oralizar em evento que homenageou o poeta (no palco do Tuca, a 20 de outubro), conseguiria perceber também o alcance dramático desta tradução grandiosa.

“Se eles pensam como pétalas sedosas
Nevar no ardor do diabo, são ingênuos...

A neve escalda ao hálito das vossas
Goelas de fogo! Avante, cospe-brasas!

Afugentai no bafo o bando de asas!

Com menos força agora, naso e gorja.

É um fôlego de fole, o vosso, corja!

Não há medida para tanta fúria:

A neve escalda, ferve, torra, estua!

Ei-los que vêm, quais límpidas centelhas

De peçonha. Firmes! Cerrai fileiras!

Mas falha a força, o ânimo amortiça!

Atiça o Demo um raro ardor-carícia...”

3 Paul Zumthor, *Introdução à Poesia Oral*, tradução de Jerusa Pires Ferreira et alii, São Paulo, Hucitec/Educ, 1998.

Esta operação maneirista, além do apelo vivo dos contrastes, traz a marca de quem os recebe, do domínio mítico-onomástico da poesia popular, o tipo de nominação da oralidade tradicional. Há também em nosso “romanceiro” popular um lugar assegurado para os cognomes duplos, à moda de tomba-serra, dobra-vento, trinca-fortes, como aqueles utilizados por Haroldo. É interessante destacar que, na tradução que ele fez de segmentos do *Fausto*, sua escolha incide ainda no episódio da salvação, como ocorre na tradição católica e medieval. Aproxima-se, desse modo, da poesia oral nordestina, em que se destacam a subida para os céus e a interferência da mãe de Deus (A Compadecida), a intermediação do eterno feminino, à diferença dos Faustos luteranos e do próprio Fausto de Marlowe, em que a ênfase está posta na danação e no final castigador.

Em trabalho sobre o Barroco, ele se apóia na avaliação da oralidade no Brasil Colônia, no percurso de toda uma tradição oral, presente e como que embutida nas letras, e num Gregório de Matos. Consegue discernir então a força de um magma subterrâneo, de um mundo oral de criação e transmissão que se articula nessa primeira literatura brasileira. É assim que se pode seguir esse contínuo escrito-oral que se compatibiliza com o universo de expectativas do ouvinte, conforme a proposta de Hans Robert Jauss. Aliás, ao pensarmos no tema oral e nas várias oralidades de Haroldo de Campos, registramos que há nessa escolha opção e direcionamento que significam um bem amplo alcance da consideração do que é o literário.

Encontrou interlocução e apoio em Roman Jakobson, aberto como ele aos pólos mais semantizados da cultura, tanto às “vanguardas” quanto às “retaguardas” ou às poéticas populares mais recuadas, inscrevendo-as no mesmo contínuo, embora entendendo as suas diferenças. O mestre russo trouxe uma notável contribuição para uma leitura cultural deste século: os princípios de uma semiologia do folclore que seriam capazes de iluminar as estruturas multifuncionais, no dizer de Ladislav Ma-

tejka em artigo publicado na revista *L'Arc*. Como nos alerta Silverstein (ibidem), somos levados a pensar na transformação da antropologia em semiótica, conseguida por Jakobson, em seus estudos de linguagem, procurando estabelecer a integração dos códigos da comunicação humana, de que também se beneficia a concepção de Haroldo (4). Detendo-se nos vários níveis de organização do discurso (fonologia, morfologia, sintaxe), concentra-se muitas vezes na dominante do sistema fonológico, para atingir em cheio todo o conjunto. A análise fonológica de Jakobson serve de modelo estrutural para o desvendamento de complexos sistemas mitológicos. É o texto lingüístico que traz o mundo mítico, e é muitas vezes sobre ele que o último se apóia.

Através dessa operação, chega Haroldo à leitura de Lacan (5), com tão clara afinidade, produzindo um texto gracioso e oral, em que faz uma verdadeira viagem à sonoridade associada ao desvendamento dos sentidos.

“Sim – retomo eu agora a questão interrompida-que diria um chim, um talvez mandarim num quiçá palanquim, perdido nos confins da China, sobre o barroco ibero-italo-tesesco, infiltrado, na origem, de veios arábico-andaluzes e proliferado, no depois em exuberantes filiplumas hispanoluso-afro-ameríndias?” e, ao falar do “ideograma do prazer”, arremata: “Gozo Chim? Por que não? Sim. Se não”.

Poética da oralidade e da irreverência ...

A linguagem corrente manifesta, ao mesmo tempo, signos de todos os sistemas, e o que é preciso reconhecer é a singularidade fonética do poético, entre outras formas de ação social, como tantas vezes se disse, e como já disse o poeta, em muitas de suas práticas, às vezes combativas. É essa força que consegue ter a poesia oral em suas *performances*, acionando mecanismos que parecem caber perfeitamente na dicção de Haroldo. Abriga-se aí o moderno conceito de texto, oposto a beletrismos unimediáticos, e em que há sempre imensas e virtuais potencialidades de recriação

4 Cf. o número 60 da *Revue L'Arc*, dedicado a Roman Jakobson. Ver “Le Formalisme Taxinomique” de Ladislav Matejka e “La Sémiotique Jakobsonienne et l'Anthropologie Sociale” de Michael Silverstein.

5 “Barrocolúdio-Transachim?”, in *Isso*, nº 1, Belo Horizonte, 1989.

performática, uma perfeição interativa de sentidos, de gesto e voz.

Lembra-nos ainda Costa Lima que falar nas *Galáxias* ocupando o leito comum que atravessa as margens opostas do *epos* homérico e da paródia joyciana é dar uma referência mas uma imagem parcial e sugere que, para preenchê-la, teríamos de introduzir outro elemento, de recorrer à cornucópia rabelaisiana e ao barroco, em seus jogos de sentidos e sonoridades. Muitos já apontaram para essa inclinação do poeta para a aventura expressiva que é, ao mesmo tempo, desbordamento e contenção, em que se afinam os vários meios, da voz viva à mediatizada, sua medida.

“Solista babélico”, poeta poliglota ou como se queira dizer, essa busca de muitos instrumentos lingüísticos, de vários sistemas de representação, denota uma procura de integração de vozes, e ele mesmo, em *Educação dos Cinco Sentidos*, nos fala: “a paixão impunida pela escritura, pelos grafemas, pela ideocaligrafia de extremos e médios orientes, ah! a também impune glossofilia, a paixão pelo estudo algarviante das línguas-Babel e Pentecostes com, de permeio, quem sabe, os costumeiros condimentos índio-afros bem bandeirantes ...”.

A tradição oral, em suas relações com a letra e os espaços da decifração, está presente ao longo de toda uma obra. Viria sua ligação profunda com os textos em hebraico, o estudo sistemático visando à tradução da poesia bíblica, sempre nascida do oral ou do oral/impresso. Essa dedicação nos possibilitaria em língua portuguesa a oportunidade de ter uma recriação desses textos que nos dão a dimensão poética mais plena.

No século XVI, Samuel Usque (6) traduzira excertos bíblicos, inserindo-os em sua *Consolação às Tribulações de Israel* de tão sensível pastoralismo. Haroldo nos traz então a oralidade que abriga uma tradição tão rica quanto a história do homem e da linguagem. O *Qohélet/O-que-Sabe – Ecclesiastes*, em seu tom aforístico, é o desafio da oralidade ao poeta que o escreve ou recria. O tom proverbial,

os conselhos práticos que persistem, por exemplo, no universo narrativo de nossa poesia popular:

“geração-que-vai § e geração-que-vem §§
e a terra § durando para sempre
.....

15. E também isto § um mal ferino §§
Tal como veio § assim ele irá §§§
E que proveito para ele §§
No seu afã § dado ao vento?”

Já em *Xadrez de Estrelas*, no poema que recebe o nome do salmo 136 da Bíblia, o exercício voco-visual atinge profundidades numa alusão à sonoridade:

“Desselei as fontes Babilônia
para os teus ouvidos
Música que os filtros do outono não
[coaram
Voz que as fábulas entre si porfiam
Como se a cantar”.

Ou a construção que responde pelo grande requinte de todos os trajetos, dialogando com muitos textos, num poema de grande força gráfica mas, de fato, construção oral, musical, visual como se estivesse encantando a serpente: “um lambda língua”.

“Sobre um beijo de sopro
sua corda de seda à língua
do poeta (finis)
como um furo
a NAJA
um brinco de marfim
euburnuco
nafta
na
violíngua
das violas d’amor
vib
rando
naja
mercúrio de silêncio
triângulo de silêncio”

O trabalho tradutório que avançou pela Bíblia, numa direção que, de certo modo, o aproxima do seu colega Henri Meschonnic,

6 Samuel Usque, *Consolação às Tribulações de Israel*. Edição preparada por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1906.

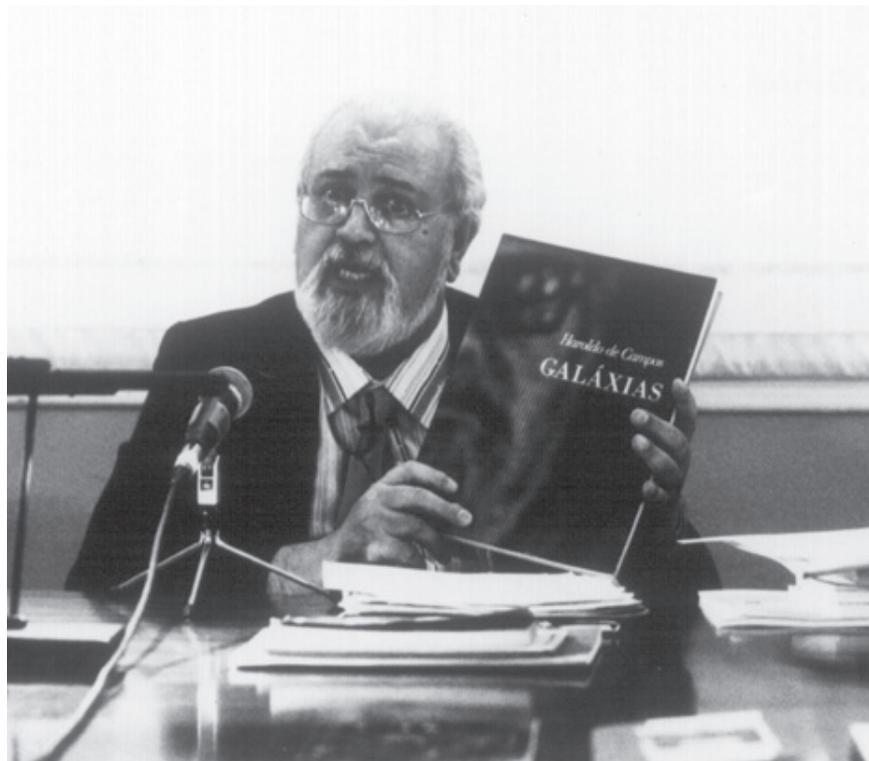
e recentemente pela *Iliada*, com o apoio de Trajano Vieira, confirma a força e permanência dos traços já apontados.

Esta complexidade traz um arrepio de presença, uma participação intensa, em situação de ver, de ouvir e de calar, a evocação ritualizante de uma protopoesia, que está nas coisas e nos átimos de gesto. Está

em causa a história do homem e de seus signos de representar.

Por isso mesmo, ao saudar Haroldo por *Galáxias*, ao apontar o *perpetuum mobile*, em caleidoscópio, diante desta voz futura, e ao mesmo tempo milenar, Guimarães Rosa exclamaria: “Todos os iauaretês urram”.

Foto: J. Ayná



*Residencia de
Estudantes –
Leitura de
poemas de
Haroldo de
Campos,
Madri, 1992*

LIVROS DE HAROLDO DE CAMPOS CITADOS

Finismundo: a Última Viagem. Tipografia de Ouro Preto, 1990.

Galáxias. São Paulo, Ex-Libris, 1984.

Educação dos Cinco Sentidos. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Qohélet/O-que-Sabe – Eclesiastes. São Paulo, Perspectiva, 1990.

Xadrez de Estrelas. São Paulo, Perspectiva, 1976.

Morfologia de Macunaíma. São Paulo, Perspectiva, 1973.

Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo, Perspectiva, 1981.

“Barrocolúdio -Transa-chim?”, in *Isso* nº 1, Belo Horizonte, 1989.

Bere’ shith: a Cena da Origem. São Paulo, Perspectiva, 1993.

Iliada de Homero. Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo, Mandarin, 2001, v. I, II.