



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

LITERATURA E MÚSICA: MÚLTIPLOS DIÁLOGOS

Pedro Alaim (UFBA/CAPES)

Evelina Hoisel (UFBA/CNPq)

RESUMO: Este trabalho coloca em pauta a possibilidade de se pensar a articulação entre os quatro principais campos discursivos em que atuou Haroldo de Campos (o criativo, o crítico-teórico, o transcriativo e o pedagógico) como um movimento polifônico, ou, mais exatamente, uma “fuga a quatro vozes”, que é uma forma de composição contrapontística, característica do Barroco tardio e reconfigurada pela música contemporânea, na qual múltiplas vozes se entrelaçam coordenada e independentemente por meio da dinamização de um *perpetuum mobile* analógico. Nesse sentido, valendo-nos de um extenso corpus básico que abarca mais de quatrocentos textos (entre poemas, declamações, ensaios, artigos, prefácios, conferências, entrevistas, tese, depoimentos, programas de aula, transcrições etc.), objetivamos comparar o modo como se organiza a movimentação de Haroldo de Campos pelos múltiplos campos em que atua seu nome com a forma de organização da escrita musical polifônica, na qual um tema (apresentado por uma das vozes) tanto se impulsiona quanto é transformado pela leitura (diferenciada) das várias vozes sobre o mesmo tema.

Palavras-chave: Haroldo de Campos. Polifonia. Literatura. Música. Movimentação.

Em entrevista concedida a J. J. Moraes e publicada originalmente em *O Estado de São Paulo*, Haroldo de Campos, ao tratar do percurso compositivo de *Galáxias*, afirma que “Um *projeto* é um esboço, um roteiro. Existe para servir de guia e também para ser transgredido, rasurado, ultrapassado pela prática.” (CAMPOS, 2010, p. 273. Grifo nosso). Tendo como base, pois, a “incomplementaridade” do impulso matriz, aliás o que dialoga com o sentido etimológico do termo “projeto” (cujo elemento de composição “jact-” forma o verbo latino *jacere*, que significa “lançar, jogar, arrojado contra ou sobre, enviar etc.” e ao ser prefixado – “pro-” – passa a indicar a ação de lançar para a frente), põe-se em pauta a possibilidade de lermos a movimentação intelectual de Haroldo de Campos pelas instâncias discursivas em que atua como um movimento em cujo início se prevê um jogo de transformações.

Se considerarmos a abundância da produção criativa, crítico-teórica e transcriativa haroldiana, tal estratégia de leitura se mostra produtora, afinal como interpretar a complexidade de deslocamentos da movimentação de Campos sem recorrermos a operadores como o de “quebra”, “retratação”, “retorno” etc.?, conceitos que, seja consciente seja inconscientemente, dizem de uma tentativa de linearização de um “projeto” apoiado e valorizado a partir de uma base sobre que se ergue um movimento causativo? Com efeito, sob o prisma de um desenvolvimento temporal, a realização de *Galáxias* (iniciada em 1963) após a afirmação (em 1957) da impossibilidade de realização de um longo poema não causal ou a estruturação metrificada de *A máquina do mundo repensada* (2000) após a veemente defesa da necessidade evolutiva da substituição do verso pelo ideograma parecem inevitavelmente apontar quer para uma retratação quer para uma quebra quer para um recuo etc.

Frente a esse emaranhado de vetores que se tensionam muitas vezes antagonicamente, somos quase obrigatoriamente inclinados a considerar a movimentação haroldiana por fases e subfases cujas conformações particulares amorteceriam a tensão entre encaminhamentos divergentes (por exemplo, considerar a fase concreta, a fase galáctica etc., e, dentro da fase concreta, as subfases orgânica, matemática, social etc., ou, dentro da fase galáctica, a subfase da transcrição de poemas de Maiakóvski, a subfase da transcrição de Cantos do *Paraíso* de *A Divina Comédia* etc.)

Esse viés se faz convidativo ao atentarmos para os estimulantes resultados que ele tem provido ao âmbito de estudos sobre as produções haroldianas. Nossa leitura, contudo, privilegiará a dinâmica das transformações vetoriais na movimentação de Campos sob uma perspectiva não linear. Para isso, observaremos a movimentação de Haroldo de Campos pelas instâncias em que atua (a criativa, a crítico-teórica, a transcriativa e a pedagógica) como uma “fuga a quatro vozes”, que é uma forma de composição contrapontística na qual um “tema” (apresentado por uma das vozes) se impulsiona pela tensão entre procedimentos que o transformam e entrelaçam tais transformações *ad infinitum*.

No espaço dessa abordagem,¹ lançar-se-á para frente (ou será posta em jogo) uma dança de temas que projetará a movimentação. Nessa dança, os temas se

¹ O objetivo deste trabalho é apontar para uma introdução ao assunto, donde a necessidade de simplificarmos alguns conceitos, particularmente aqueles advindos da Teoria da Música. Para uma

deslocarão em um mesmo campo e de um campo para o outro, sendo metamorfoseados à medida que dinamizam a movimentação. Convém destacar que essa leitura não se propõe identificar um sentido de continuidade ou de estabilidade (a persistência de um tema) na movimentação haroldiana. Assim como na construção ou análise de uma “fuga”, neste trabalho o tema não será visto como um elemento central ou originário ou privilegiado face aos demais; como na construção ou análise de uma “fuga”, o foco deste trabalho recairá sobre as transformações e sobre os procedimentos que impulsionam essas transformações. Sob esse prisma, tanto o tema quanto a voz (o campo) em que inicialmente se apresenta o tema não receberão estatuto de origem (a ser “continuada”, “desenvolvida”...), mas serão considerados apenas um ponto a partir do qual se instala um jogo (uma dinâmica).

Uma vez delineadas as diretrizes básicas da estratégia de nossa leitura, buscaremos flagrar o *modus operandi* de condução dos campos (“vozes”) na organização interdiscursiva de Haroldo de Campos. Nesse sentido, ao examinarmos os temas que lhe marcam mais decisivamente o discurso crítico-teórico, constatamos que ele sistematicamente se autodefine como “neo-barroco”. A visualização do que significa esse termo para Haroldo de Campos nos evidencia o suporte metodológico em que se sustentam seus mais diversos vetores discursivos.

[...] o dispositivo barroquizante é algo que tem, para mim, uma importância decisiva no modo latino-americano de apropriar-se criativamente do passado. Desde 1955 [...] venho refletindo sobre as possibilidades desse ‘neo-barroco’. É algo que marca o meu ‘percurso textual’ [...] (CAMPOS, 2010, p.262)

Em consonância com Carpeaux (1999), para quem o barroco é, muito mais que uma concepção estética, um *modus vivendi*, Haroldo de Campos se alimenta das noções barrocas de fecundidade e dinamismo para propor uma atividade de múltiplas expressões que se revivificam na abertura de um jogo de articulação entre elas. Assim, o “excesso” – resultante da fecundidade – torna-se “exorbitante”, isto é, ultrapassa os limites (ou, em termos derridianos, a “clausura”) da estruturação centrada do pensamento metafísico ocidental, contudo, ao mesmo tempo, esse exuberante efluxo demanda uma multiplicidade organizada (CAMPOS, 2010).

Ao analisar o que caracterizaria mais axialmente essa multiplicidade organizada advinda de uma superabundância exorbitante, Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o*

pormenorização das relações intersemióticas aqui propostas, ver: ALAIM, Pedro, *Múltiplos Campos: um projeto polifônico?*

barroco (2012), propõe a noção de “dobra” como conceito operatório do *modus vivendi* barroco. Segundo Deleuze, embora não se possa desassociar a noção de dobra de outros períodos e estilos, no barroco dá-se um transbordamento sem limites, ou melhor: “O barroco inventa a dobra infinita ou a operação infinita. O problema é não como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito.” (DELEUZE, 2012, p.68) Daí a necessidade de outra harmonia, de outro encadeamento dessas múltiplas vozes cuja forma aponte para o ilimitado.

Se considerarmos a divisão (meramente didática) da música barroca em três períodos maiores (BUKOFZER, 1986), e focarmos as características que delineiam o chamado “estilo barroco tardio”, temos que a música barroca dessa fase se caracteriza por “[...] sua polifonia linear, de linhas melódicas independentes e no entanto rigorosamente ligadas, música [...] movimentada pela alternância constante de tensão e distensão.” (CARPEAUX, 1999, p.89). Destacamos essa caracterização de Carpeaux, porque nela se pode visualizar o método polifônico de condução de vozes. Ao contrário do que predominou nos períodos clássico e romântico, nos quais as ordenações harmônicas tenderam para uma verticalidade que amortecia a independência das vozes (horizontais) em benefício de uma progressão baseada em estudos de sucessão de acordes, na organização das vozes durante o barroco tardio, buscou-se um conjunto de regras formais que promovessem o máximo de independência a cada voz e, ao mesmo tempo, um dinâmico acordo entre elas. Nesse sentido, a expressão conceitual que mais nitidamente nos indica esse tipo de organização compositiva é uma “expansão contínua”:

Em sua manifestação mais comum, a expansão contínua se sustentava em um movimento que elaborava um único motivo em uma série ininterrupta de figuras rítmicas, que iam do princípio ao fim sem deter-se, como um *perpetuum mobile*. Exemplos desse tipo se dão nos prelúdios de *O cravo bem temperado* [...] O motivo se enunciava com clareza e logo se ampliava de maneira consistente mediante um processo modulatório [...]

.....
[...] com cada novo recomeço, o motivo se expande de maneira diferente. (BUKOFZER, 1947, p.364. Tradução nossa.)

Não por acaso Bukofzer utiliza-se dos prelúdios de *O cravo bem temperado*, de Sebastian Bach, para exemplificar o princípio formal predominante no barroco tardio, já que, como assinala Carpeaux (1999), *O cravo bem temperado* é a obra-base da harmonia moderna, na qual se distinguem os tons maiores e os menores e se evidenciam

múltiplas combinações entre todas as vinte e quatro tonalidades possíveis dentro do sistema tonal baseado no ciclo das quintas.

Vê-se, pois, que a polifonia do barroco tardio não só se instaura em um *modus vivendi* “descentrado”, “suplementar” e “exorbitante”,² como lhe organiza um *modus operandi*, porquanto na construção polifônica as vozes são independentes (resultado do descentramento), suplementares (a matriz dinâmica se dá pela dança de independência e articulação entre as vozes) e exorbitantes (o caráter suplementar impede que esse movimento se complete, donde a “expansão contínua” – Bukofzer – ou o “desdobrar-se infinito” – Deleuze).

É importante, enfim, assinalar a íntima e explícita ligação de Haroldo de Campos com a música, ligação que produziu afirmações como “Minha relação com a tradição é musical” (CAMPOS, 2010, p. 257), diversos textos teóricos em que se analisam trabalhos e concepções de músicos contemporâneos (a título de exemplificação, destacamos o ensaio “A arte no horizonte do provável”, em que se examina o caráter aberto – ou indeterminado – de algumas obras de Boulez e de Stockhausen), e a enfática reiteração da base musical dos trabalhos criativos de Mallarmé (*Um lance de Dados*) e de Ezra Pound (*Os Cantos*), sendo este último, como destaca Augusto de Campos (2006), projetado como uma *fuga*, que é a forma mais elaborada das construções contrapontísticas características do barroco tardio.

Sob esse ângulo, atentos a que *O cravo bem temperado*, de Bach, é uma organização polifônica “a quatro vozes”, e considerando todos os entrelaçamentos dialógicos destacados entre Haroldo de Campos, o barroco e a música, ilustraremos a possibilidade de se pensar a articulação entre os quatro campos discursivos haroldianos (criativo, crítico-teórico, transcriativo e pedagógico) como um projeto intelectual polifônico em que os múltiplos campos (vozes) se entrelaçam coordenada e independentemente por meio da composição de um *perpetuum mobile* analógico.

Antes de exemplificarmos como um tema (apresentado por um dos campos-vozes) tanto se impulsiona quanto é transformado pela leitura diferenciada de cada campo-voz sobre ele, convém revermos, com um pouco mais de ênfase, a distinção entre os dois principais modos de organização musical utilizados na cultura ocidental durante os últimos quatro séculos: a harmonia clássica e a polifonia.

² Os termos entre aspas são conceitos propostos por Jacques Derrida ao refletir sobre o modo de atuação de uma estruturação descentrada. Esses conceitos são mais pormenorizadamente articulados em *Gramatologia* (2008).

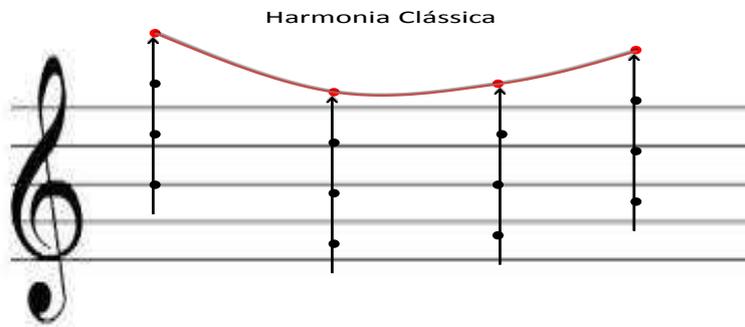


Figura 1³

Grosso modo, na harmonia clássica temos uma organização vertical baseada na possibilidade de se ligarem blocos (chamados de “acordes”). Dentro desse modelo, passa-se de um acorde para o outro a partir da centralização de uma determinada voz (chamada de “melodia”). Essa centralização de uma voz (de uma linha melódica) traz como consequência a subordinação de todas as outras vozes, que passam a ter como função principal destacá-la. É justo por esse modo de organização centralizado em uma única voz que caso escutássemos neste momento uma composição de Mozart, compositor clássico (como por exemplo a *Eine kleine Nachtmusik*), e depois alguém nos perguntasse que composição de Mozart ouvimos, poderíamos assobiar a melodia de *Eine kleine Nachtmusik*, não resistindo a restringirmos, dessa maneira, toda a composição a uma única linha melódica (ou voz). Isso se dá, porque, de fato, toda composição baseada na harmonia clássica se organiza com a finalidade de evidenciar a voz centralizada.

³ Todas as figuras utilizadas (Figuras 1, 2 e 3) foram construídas pelo próprio autor deste trabalho (Pedro Alaim) a fim de que se visualize mais facilmente as relações intersemióticas propostas.

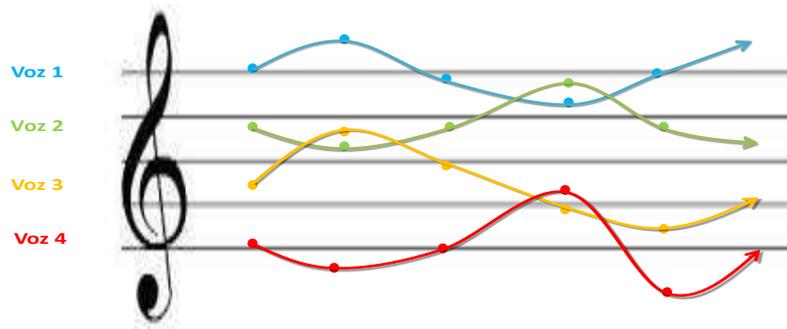


Figura 2

Já na polifonia, ou contraponto, como ilustrado na Figura 2, temos múltiplas linhas melódicas (ou vozes) que dançam de forma independente e coordenada. Nenhuma delas é central. A rigor, se alguma voz for centralizada, a polifonia deixa de existir. A polifonia é uma estruturação necessariamente descentrada (em termos de voz). Evidência disso é que se escutássemos neste momento uma composição de Sebastian Bach (compositor barroco polifônico), e depois tentássemos assobiar-lhe a melodia (como fizemos com a de Mozart), acabaríamos por juntar pedaços das diversas vozes, entrelaçando, dessa forma, uma tessitura feita dos trechos em que o tema foi enfatizado por uma das vozes e/ou passou de uma voz para a outra.

Se quisermos considerar, portanto, a movimentação de Haroldo de Campos como uma organização polifônica, teremos de evidenciar como um tema se apresenta por um dos campos e passa de campo para campo transformando-se processualmente, enquanto engrena, nessa dinâmica de transformações, o motor de toda a movimentação. Dada a intensa complexidade da movimentação haroldiana, isto é, levando em conta que na movimentação haroldiana múltiplos temas passam de um campo para o outro simultânea e prolificamente, somos obrigados a simplificar ou isolar um tema a fim de que possamos visualizar a síntese do processo.

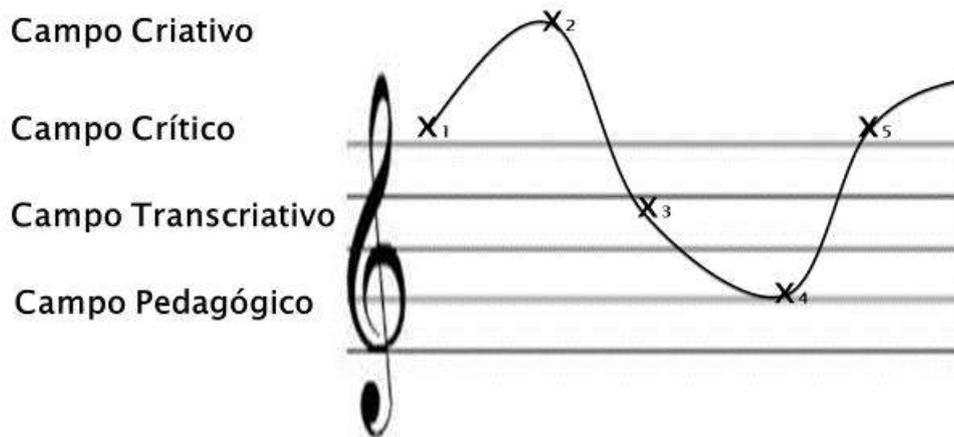


Figura 3

Tomemos, a título de ilustração, um dos temas mais vigorosos e produtivos da movimentação polifônica de Haroldo de Campos: “historiografia literária”.

No campo crítico, o tema “historiografia literária” começa a se encorpar a partir do tema “paideuma”, acionado como um mecanismo de legitimação da proposta concretista, cujas reformas requeriam a formatação de uma série de pensamentos (advindos de conceituados autores) que as validassem. Quando se efetiva o tema “concreto” (ampliação e robustecimento do tema “concretista”), daquela série de pensamentos surgem diversos temas (“abertura”, “diferença”, “heterogeneidade”...) correlatos a uma visão de “historiografia literária” descentrada.

Ao passar do campo crítico para o campo criativo, o tema “paideuma”, que tanto pré-configura o tema “historiografia literária” quanto em si agrega uma soma de complexos expedientes criativos, é minuciosamente exercitado a fim de se comprovarem a capacidade, a habilidade e a eficácia de se redimensionar a literatura sob esse novo pensamento artístico (ou seja, sob o pensamento de uma potencialmente nova historiografia literária).

Ao passar do campo criativo para o campo transcriativo, o conceito de “paideuma” se mostra explicitamente como o tema “historiografia literária”, e o modelo de descentramento da relação “criação – tradução” (modelo minunciosamente pensado a partir de Benjamim, Jakobson, Pound, Valery etc.) passa a ser esboçado como modelo de uma “historiografia literária” descentrada.

Ao passar do campo transcriativo para o campo pedagógico, o tema “historiografia literária” se vivifica em um audacioso projeto de reforma da “historiografia literária” brasileira por meio da desconstrução de seu modelo tradicional

(o de Antonio Candido), bem como por meio da constituição de programas acadêmicos articulados por um acorde de temas (como “diferença” ↔ “barroco” ↔ “descentramento” ↔ cantos paralelo etc.) que se encaminha para a institucionalização de uma visão da literatura (uma historiografia literária) como um movimento polifônico.

Como se pode notar, o mapeamento desses entrelaçamentos temáticos é planejado (ou melhor, unidimensionalizado). Na prática, como ressaltado, um tema não se encorpa em um campo e passa para outro, mas se dinamizam múltiplos encorpamentos e múltiplas passagens simultâneas impossíveis de enquadrar na dimensão deste trabalho. Esse mapeamento é um esboço precário de complexos amálgamas, intensas fusões e surpreendentes metamorfoses extremamente fortes e revivificantes para o pensamento crítico-criativo-transcriativo-docente.

Ainda assim, a título de conclusão deste breve esboço, vale destacar que escolhemos “mapear” (mesmo que precariamente) o trajeto simplificado do tema “historiografia literária”, pois nos parece que a partir de seu processo de encorpamento podemos visualizar que a movimentação de Haroldo de Campos se direciona para a transformação de um pensamento artístico-literário em um projeto intersemiótico polifônico.

Referências

ALAIM, Pedro. **Múltiplos Campos: um projeto polifônico?** 2015. 137f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras / Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, CAPES, Salvador, 2015.

BUKOFSER, Manfred. **La música em la época barroca:** de Monteverdi a Bach. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta;** textos e manifestos 1950-1960. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo. **O arco-íris branco:** ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo. **A máquina do mundo repensada**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo. **A Arte no Horizonte do Provável**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

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

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Mirian Chnaiderman; Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola da Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.