

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

MONALISA MEDRADO BOMFIM

NÚCLEO ALÉFICO: UM ESTUDO DE *A MÁQUINA
DO MUNDO REPENSADA* DE HAROLDO DE
CAMPOS

SÃO CARLOS -SP

2020

MONALISA MEDRADO BOMFIM

NÚCLEO ALÉFICO: UM ESTUDO DE *A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA* DE
HAROLDO DE CAMPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, ao Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de mestre em Literatura.

Orientador: Prof^a Dr^a Diana Junkes

São Carlos-SP
2020



Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Monalisa Medrado Bomfim, realizada em 10/03/2020:

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha
UFSCar

Prof. Dr. Daniel Marinho Laks
UFSCar

Prof. Dr. Julio Cesar Mendonça
CRHC

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Julio Cesar Mendonça e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais, que me deram vida e oportunidade de estudar, permitindo que eu traçasse o meu caminho até aqui. Agradeço também ao meu namorado e aos amigos que caminharam ao meu lado nessa jornada, que pensar de árdua foi acalentada pelos passos deles que me deram apoio incondicional. Estendo esse agradecimento à Prof^a Diana Junkes, orientadora de projeto e de vida, agradeço pela sua confiança em meu trabalho, pelos conselhos e pela paciência, elementos que me permitiram realizar essa dissertação.

Gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que me forneceu o auxílio financeiro (bolsa CAPES-DS/ Processo nº 88882.426938/2019-01) fundamental para que eu me dedicasse exclusivamente a atividade de pesquisa. Agradeço também a receptividade e ajuda do Prof. Júlio Mendonça e da Maria José Carvalho, que sempre foram muito solícitos nas consultas que realizei no acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos. Nesse sentido, agradeço também pela oportunidade dada a mim e ao público de consultar os materiais disponíveis no acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos. Agradeço ainda à Prof^a Livia Grotto, que me ajudou a selecionar as leituras para estudos dos contos de Jorge Luis Borges; e ao Prof. Daniel Laks, que me ajudou com alguns conhecimentos sobre a cultura judaica e a língua hebraica, que estavam aquém das minhas leituras.

*Mas os livros que em nossa vida entraram
São como a radiação de um corpo negro
Apontando pra expansão do Universo
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)
É o que pode lançar mundos no mundo*

Caetano Veloso

*se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.*

Carlos Drummond de Andrade

Resumo

Este trabalho propõe uma análise crítica do poema *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos, publicado em 2000, composto em *terza rima* e estruturado em três cantos. O objetivo é desenvolver uma reflexão acerca dos elementos místicos e bíblicos presentes no Canto III, com o aparato da teoria da literatura, da crítica de poesia e fortuna crítica do poeta, além de referenciais sobre a Cabala selecionados a partir do material disponível no acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos. A análise parte da hipótese de que o Aleph, letra e símbolo na cultura judaica, é uma imagem que se move rizomaticamente no poema, ou seja, aparece randomicamente do decorrer do poema. Pretendemos demonstrar com nossa leitura que a imagem aléfica dissimula-se em outras palavras, porém continua exercendo o simbolismo inerente à imagem do Aleph. Nesse sentido, o objetivo do Capítulo I desse trabalho é recuperar as imagens alélicas presentes no Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a). O Capítulo II, busca estreitar a associação entre Haroldo de Campos e os textos da Cabala, circunscrevendo o Universo cabalístico do trabalho. Para isso, focamos na análise dos livros da biblioteca haroldiana. Os núcleos alélicos localizados no Capítulo I e os temas cabalísticos discutidos no Capítulo II norteiam a leitura realizada no Capítulo III, no qual o Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) é analisado de maneira extensa por meio do viés da Cabala. Essa análise leva em consideração aparato o teórico de textos sobre a Cabala e de Walter Benjamin (*Infância berlinense: 1900* (2017) e *Sobre o conceito de história* (1987)). Os textos de Benjamin nos possibilitaram pensar a relação entre o eu-poético e a tradição, com foco na tradição da Cabala mobilizada no Canto em questão.

Palavras-chave: poesia, Aleph, Cabala, Walter Benjamin, lembrança.

Abstract

This work proposes a critical analysis of the poem *A máquina do mundo repensada*, by Haroldo de Campos, published in 2000, composed in *terza rima* and structured in three cantos. The aim is to develop a reflection about the mystical and biblical elements present in Canto III, supported by literature theory, poetry criticism and the poet's literary criticism, besides references about Kabbalah selected from the material available in the collection at Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos. The analysis starts from the hypothesis that the Aleph, letter and symbol from the Jewish culture, is an image that moves rhizomatically in the poem, that is, it appears randomly along the poem. We intend to demonstrate with our reading that the alephic image dissimulates itself in other words, but it keeps exercising the symbolism inherent to the Aleph's image. In this way, the objective of this work's Chapter I is to recover the alephic images present in Canto III of the poem *A máquina do mundo repensada* (2004_a). Chapter II aims to narrow the association between Haroldo de Campos and Kabbalah texts, circumscribing the work's kabbalistic Universe. In order to do it, we focus on the analysis of the Haroldian library books. The alephic nuclei located in Chapter I and the kabbalistic themes discussed in Chapter II guide the reading performed in Chapter III, in which Canto III of the poem *A máquina do mundo repensada* (2004_a) is extensively analysed through Kabbalah bias. This analysis takes into consideration the theoretical apparatus of texts about Kabbalah and by Walter Benjamin (*Infância berlinense: 1900* (2017) and *Sobre o conceito de história* (1987)). Benjamin's texts allow us to think about the relation between the poetic persona and the tradition, focusing on the Kabbalah tradition mobilized in the studied Canto.

Keywords: poetry, Aleph, Kabbalah, Walter Benjamin, remembrance.

Índice de Figuras

Figura 1. Imagem retirada do conto *La maquina de pensar de Raimundo Lulio* (1996) de Borges, representa a segunda Máquina de Pensar produzida por Raimundo Lulio, construída com discos móveis de madeira, marcados com letras e atributos divinos. 37

Figura 2. Fotos do sumário escrito a próprio punho por Haroldo de Campos na última página do livro *Kabbalah and Criticism* (1983) de Harold Bloom; e página 25 do mesmo livro, que apresenta anotações em duas cores diferentes (azul e vermelho), além de grifos de duas tonalidades de marca texto, amarelo mais escuro (destaque em “revisionary”) e mais claro (destaque do trecho “The Sefirót [...] make them into texts”). 76

Figura 3. Fotos do sumário escrito a próprio punho por Haroldo de Campos (lápiz e caneta) na última página do livro *A Cabala e seu simbolismo* (1978) de Gershom Scholem; e página 55 do mesmo livro, que traz grifos realizados pelo poeta com grifa texto amarelo e indicações de trechos do texto marcado à lápis. Os grifos em amarelo destacam a sentença “o nome de Deus” e o trecho “A Torá é o Nome de Deus porque é um tecido vivo, um textus na acepção literal da palavra, no qual o um e verdadeiro nome, o tetragrama, é tecido de modo secreto, indireto, mas também diretamente como uma espécie de leitmotiv. O núcleo, de qualquer maneira, é o tetragrama”.. 77

Figura 4. Dedicatória do livro *Borges e a Cabala* (1991), livro da biblioteca particular de Haroldo de Campos: "Para Haroldo de Campos, cabalista poeta, com incondicional admiração de Saúl Sosnowski. 26/06/1992" 78

Figura 5. Paul Klee, *Blitz und Rauch (Relâmpago e Fumaça)*, 1939. Bico de pena, lápis, tinta de cola e aquarela sobre papel sobre cartão. 106

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo I: As metáforas que movem a máquina aléfica.....	19
Aleph: a imagem no poema.....	19
A Cabala de Borges na construção dos núcleos aléficis.....	31
Capítulo II: Cabala, uma engrenagem na máquina poética de Haroldo de Campos.....	62
A biblioteca cabalística de Haroldo de Campos.....	62
A Cabala haroldiana.....	71
Capítulo III: A Cabala no Canto III de <i>A máquina do mundo repensada</i>.....	80
Uma poética cabalística.....	80
A Cabala e a simbologia bíblica: uma análise do Canto III de <i>A máquina do mundo repensada</i>	83
Considerações finais.....	114
Referências: dissertação.....	119
Referências: acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos.....	124

Introdução

O livro *A máquina do mundo repensada* de Haroldo de Campos, publicado pela primeira vez em 2000, é constituído de três Cantos, os quais podemos resumir como três perspectivas de abordagem do mundo – literatura, física e religião – que se inter-relacionam no corpo do poema. No Canto I de *A máquina do mundo repensada* (CAMPOS, 2004_a), desenvolve-se uma reflexão alegórica através da tradição literária, que evoca pelo menos três grandes escritores: Dante Alighieri, Luís de Camões, Carlos Drummond de Andrade. O Canto II parte de um intertexto com a tradição das ciências, evocando personagens como Ptolomeu, Galileu Galilei e Albert Einstein, que contam sobre a trajetória do conhecimento científico na humanidade. O Canto III, por sua vez, evoca uma tradição mística religiosa, retornando à cena da origem do Universo o eu-poético retoma passagens de textos sagrados, despertando uma centelha da presença divina no texto.

O poema possui um total de 152 tercetos e uma coda de verso único¹, dispostos em *terza rima*, que seguem o esquema rítmico de *A divina comédia* ([1472] 2016), na qual a primeira estrofe inicia com uma rima ABA, seguido na segunda estrofe com a rima BCB, a terceira estrofe CDC e assim por diante. Até a realização do presente estudo, *A máquina do mundo repensada* (2004_a) foi publicada apenas na forma de livro, ainda não foram realizadas transcrições que adaptassem o poema para outros suportes, como por exemplo a música, o cinema ou o teatro, sendo, portanto, o texto inscrito no livro o principal objeto de pesquisa desse trabalho. Os diálogos que o poema estabelece com a tradição canônica e com o campo da física são evidentes e já amplamente explorados nas pesquisas de Diana Junkes Martha Toneto (2008; 2013) e Gustavo Scudeller (2009). Entretanto, existem diálogos que são menos explícitos, como o intertexto entre o poema e a obra de Jorge Luis Borges, que foram sugeridos na pesquisa de Diana Junkes Martha Toneto (2008) e mais explorados no trabalho de Jorgelina Rivera (2015).

Até o momento de conclusão desta pesquisa, identificaram-se poucos trabalhos que exploram a atmosfera mística do Canto III de *A máquina do mundo repensada* (2004_a), existindo alguns pontos, sobretudo aqueles que estão em contato com elementos do Universo da Cabala, que permanecem obscuros. Por isso, essa pesquisa partiu do interesse de investigar os aspectos místicos e religiosos presentes nos 219 versos

¹ Divididos entre os Cantos da seguinte maneira: 40 estrofes no Canto I, 39 estrofes no Canto II e 73 estrofes e um verso no Canto III.

do Canto III do poema, relacionando-os com a cultura judaica da Cabala, assunto que Haroldo de Campos estudou, conforme demonstram as anotações nas marginalias de seus livros e as traduções da bíblia realizadas do hebraico para o português pelo poeta.²

Antes de entrar propriamente no Universo da Cabala, buscamos entender como se estabelece o interesse de Haroldo de Campos pela cultura judaica, que inicialmente está relacionado com as suas amizades, como fala em entrevista a Maria Esther Maciel:

Isso tem muita relação com amigos meus. Desde os anos 60 convivo com representantes importantes da inteligência judaica aqui em São Paulo, dentre eles, Jacó Guinsburg, diretor da Perspectiva, a mulher dele, que foi assistente do Mário Schenberg, o próprio Mário Schenberg, que foi meu amigo, o Boris Schnaiderman, a Regina Schnaiderman. Enfim, tenho essas amizades desde a década de 60. Convivendo com o Jacó, fiquei muito exposto a aspectos da cultura hebraica, até que resolvi traduzir textos da Bíblia, considerando que, ao lado dos poemas homéricos, são o grande paradigma da literatura ocidental. Para esse trabalho, fiquei seis anos estudando hebraico. No início, eu tinha uma aula por semana, com duas horas de duração, e depois cheguei a ficar um dia por semana, à parte, estudando por conta própria. Hoje sou praticamente um rabino laico: o que tenho de Bíblias, livros sobre a Bíblia, dicionários. (CAMPOS, 1999_b, p. 58)³

Além do casal Jacó e Gita Guinsburg, outros nomes importantes que aparecem associados ao direcionamento haroldiano no estudo da cultura judaica, tais como o tradutor e ensaísta Boris Solomanovitch Schnaiderman (1917-2016), judeu ucraniano de formação russa, que foi o primeiro professor de língua russa da Universidade de São Paulo; e o crítico e teórico do teatro teuto-brasileiro Anatol Rosenfeld (1912-1973). Em entrevista a Gerald Thomas, Haroldo de Campos conta sobre como a amizade como Schnaiderman o aproximou da língua hebraica:

Anatol Rosenfeld, eu não era tão ligado, mas era amigo, muitas vezes veio em minha casa, me perguntava várias coisas. Agora Boris [Boris Solomonovitch Schnaiderman], Jacó e Gita são amigos íntimos, e eu acabei sendo levado. Por um lado, o interesse do russo foi graças à colaboração do Boris, que me deu aulas durante um ano, aulas particulares, gratuitas. (CAMPOS, 2002, n.p.)⁴

Haroldo de Campos adentrou na cultura hebraica pelo viés que lhe pareceu mais coerente, através da linguagem. E não poderia ser de outra forma, de acordo com Décio

² Para indicar algumas dessas traduções, podemos citar aqui os livros *Qohélet, O-que-Sabe* (1991), *Bere'shith: A cena da Origem* (2001) e *Éden: um tríptico Bíblico* (2004_c).

³ Entrevista a Maria Esther Maciel, publicada na *Revista Zunái* (1999_b), sob o título *Ocidente/Oriente, uma conversa com Haroldo de Campos*.

⁴ Transcrição da entrevista da TV UOL, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=97-x8U-DHio>>, acessado em 31 de março de 2019.

Pignatari (1991, p. 9), amigo de longa data de Haroldo de Campos, “para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é quase a mesma coisa”. As palavras de Décio tocam diretamente Haroldo de Campos, pois ambos, junto com Augusto de Campos, foram poetas que experimentaram, desde a década de 1950, as possibilidades da palavra na poesia concreta e na tradução de textos que enriqueceram a cultura brasileira. Assim, Haroldo de Campos levou sua experiência com o hebraico aos extremos, desde a alfabetização até a tradução da bíblia hebraica. Em entrevista a Rodolfo Mata o poeta fala sobre essa trajetória:

Recientemente, en los años ochentas, hice lo mismo con el hebreo. Fui alfabetizado, aprendí a escribir y a leer hebreo en dos alfabetos diferentes: uno manual y otro de letras de forma. Pasaba días trazando aquellas letras. Yo no supe *cómo es* la poesía bíblica, yo *leí* la poesía bíblica en hebreo. No toda, pero la parte que me interesaba. Y la leí en hebreo y la traduje a partir del hebreo. Pero para eso tuve que ser alfabetizado, tuve que pasar horas y horas haciendo ejercicios penosos. Mi método fue siempre ése, el del contacto directo, lo cual no significa que no haya leído muchas cosas respecto a la lengua. En el caso de la Biblia, leí mucho sobre hermenéutica, sobre filosofía bíblica, sobre las cuestiones religiosas que la Biblia menciona. Para que sea posible la traducción, es necesario percibir cuál es el funcionamiento de la lengua en el plano de la superestructura ideológica, religiosa, metafísica, etcétera, pero mi entra es la “física”, a través del foco del lenguaje.⁵ (CAMPOS, 1996, p. 18)⁶

Para Haroldo de Campos tradução da bíblia antes de ser uma atividade de cunho religioso, tinha suas razões práticas para ser realizada. É uma tarefa de revisita à tradição, no qual o poeta se reconecta com os saberes ligados a história humana, religando conhecimentos literários e místicos. A bíblia é um texto rico em expedientes poéticos⁷, o que torna a sua tradução uma tarefa desafiadora. Nesse sentido, Haroldo de Campos

⁵ Tradução própria: “Recentemente, nos anos 1980, fiz o mesmo com o hebraico. Fui alfabetizado, aprendi a escrever e a ler hebraico em dois alfabetos diferentes: um manual e outro em letras de forma. Passei dias traçando essas letras. Eu não soube *como era* a poesia bíblica, eu *li a* poesia bíblica em hebraico. Não tudo, mas a parte que me interessou. E eu a li em hebraico e a traduzi do hebraico. Mas para isso eu tinha que ser alfabetizado, eu tinha que gastar horas e horas fazendo exercícios penosos. Meu método sempre foi o de contato direto, o que não significa que eu não tenha lido muitas coisas sobre a língua. No caso da bíblia, eu li muito sobre hermenêutica, sobre filosofia bíblica, sobre as questões religiosas que a bíblia menciona. Para que a tradução seja possível, é necessário perceber o funcionamento da linguagem no plano da superestruturra ideológica, religiosa, metafísica, etc., mas minha entrada é a “física”, através do foco da linguagem”.

⁶ Entrevista a Rodolfo Mata, publicada na *Revista De La Universidad De México* (1996), sob o título *Hispanoamérica Desde Brasil*.

⁷ Entendemos como expedientes poéticos as três modalidades textuais que, de acordo com Erza Pound (2013), diferenciam o texto poético dos demais textos, são elas: a fanopéia (imagens, comparações e metáforas que o texto lança sobre o leitor), a melopéia (propriedade musicais do texto) e a logopéia (jogos ou dança de palavras do texto que brincam com o intelecto do leitor).

alimenta uma certa vaidade quando diz que não soube “como era” a poesia bíblica, mas a leu e a traduziu direto do hebraico. Portanto, a tradução da bíblia hebraica, ou da Torá, se dá com objetivos poéticos e não teológicos, até porque Campos não se considera um místico, tampouco religioso, pelo contrário, se autodesigna agnóstico, e explica:

Não tenho esse tipo de afinidade porque não sou uma pessoa mística. Mas sempre tive muito respeito por todas as religiões. É claro que não posso respeitar um xiíta árabe ou um fundamentalista hebraico, que estão na ordem do fanatismo e só merecem repúdio. Respeito as especificidades culturais, os ritos que compõem as religiões, ainda que não seja um religioso. Por outro lado, penso que ser agnóstico não é ser ateu. Agnóstico é aquele que se interroga. Eu sinto aquilo que o último Oswald chamava de "a constante órfica no homem", o espanto diante do "sagrado" e das coisas incognoscíveis, para as quais não se encontram respostas e que nem a ciência sabe explicar. Por exemplo, o fato de não sabermos de onde viemos e para onde vamos, se houve intervenção de um deus criador ou se a natureza seria, como pensavam os panteístas, uma engendradora de tudo isso, etc. Além disso, tenho muito interesse seja na cabala hebraica, seja no budismo, no taoísmo, seja, até onde fiz leituras, na religião védica. Mas todo esse meu interesse, antes de ter uma tônica mística, tem uma tônica de interrogação intelectual. O agnóstico é aquele que não tem uma gnose definida, o que não quer dizer que ele negue a possibilidade uma gnose. Ele está em um processo de busca e, em certos momentos às vezes cruciais de sua experiência de vida, essa busca até se impõe. De repente, o seu lado racional é, digamos assim, avassalado por essa "constante órfica" de que falava o Oswald. (CAMPOS, 1999b, n.p.)⁸

Podemos sugerir que a trajetória haroldiana de estudo da língua hebraica e a tradução dos textos bíblicos ocorre em forma de espiral, pois conforme Campos empreende a tradução, cresce a necessidade de se aprofundar na língua, esse estudo encaminha o poeta por novos textos, que exigem outras traduções e assim por diante. Dentro dessa rede de textos e palavras, aparecem aqui e ali elementos cabalísticos, que, de acordo com a hipótese desse trabalho, colocaram Haroldo de Campos em contato com a Cabala. Desse modo, o interesse pela cultura judaica, despertado pelos amigos, instiga Haroldo de Campos para o trabalho de tradução da bíblia, que por sua vez o coloca em contato com textos cabalísticos, textos estes que, de acordo com a nossa hipótese, ecoam na produção criativa do poeta.

Assim, o objetivo desse trabalho é realizar uma interpretação cabalística do Canto III de *A máquina do mundo repensada* (2014_a), relacionando-a com elementos da cultura judaica e os simbolismos dos textos bíblicos. Para isso, partimos da imagem do

⁸ Entrevista realizada por Maria Esther Maciel, disponível em <http://www.revistazunai.com/entrevistas/haroldo_de_campos.htm>, acessado em 29 de março de 2019.

Aleph e do diálogo com Jorge Luis Borges, já sugerido pela fortuna crítica do poeta. Nosso trabalho foca-se na análise do Canto III, contudo, para entendermos as metáforas que envolvem a imagem do Aleph no Canto em questão, partiremos da primeira imagem aléfica do poema, que aparece no primeiro verso da estrofe 21 do Canto I, como núcleo ou “primo anel” da Máquina do Mundo:

20. 1. a tarde e se fechava no intervalo):
2. maravilha de pérola azulada
3. e madreperla e nácar – de coral o
21. 1. seu núcleo – primo anel – álef do nada
2. e de tudo razão (que à teodicéia
3. e à glosa escapa e à não-razão é dada)
22. 1. mas se o gama a esquadrinha e nela (a déia
2. tétis o guiando) a vista logo inflama
3. de espanto e fundo abismado e afina a idéia
(CAMPOS, 2004_a, p. 22-23)

Em uma articulação com outros campos da ciência, autorizada pelo próprio poema, propomos no Capítulo I uma análise metafórica da imagem do Aleph que perpassa conceitos da biologia, sobretudo os conceitos de célula/núcleo e de raiz rizomática⁹. Isso porque, como podemos observar no Canto I, a figura do Aleph é posta no centro da Máquina do Mundo, o que na nossa hipótese é um lugar análogo ao núcleo celular. Essa não é a única aparição da imagem aléfica no poema, a imagem do Aleph está presente em toda a extensão do poema, chegamos então ao segundo conceito biológico: raiz rizomática.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), colocam que os textos, como representação do mundo, realizam também procedimentos que são próprios da natureza, como por exemplo, podem apresentar uma estética rizomática ao molde da raiz rizomática das plantas. De acordo com Deleuze e Guattari (1995), os textos podem também ter uma estética rizomática, por meio da qual ele se esconde, se confunde, se sabota e corta caminhos. O livro-raiz rizomático se espalha difusamente, partindo do princípio de que qualquer ponto “pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 14). Na nossa análise, extrapolamos esse conceito para a imagem aléfica de *A máquina do mundo repensada*

⁹ As plantas possuem tipos diferentes de raízes. Na botânica a raiz rizomática (ou fasciculada) está em oposição à raiz axial (ou pivotate), isso porque essa última possui uma raiz principal, um eixo, a partir da qual as demais raízes crescem. No caso da raiz rizomática, esse eixo é indistinguível, as raízes crescem e se ramificam de modo aleatório, sem forma ou direção definidas.

(2014_a), caracterizando-a como rizomática e dissimulada. Entendemos que por mais que o poeta coloque intencionalmente a imagem aléfica disfarçada no texto, as imagens não aparecem após uma contagem específica de estrofes ou versos, desse modo, definimos que a imagem do Aleph difunde randomicamente¹⁰ pelo poema e é capaz de se disfarçar em outras palavras.

Perquirindo esse jogo de esconde-esconde, encontramos cinco imagens do Aleph, que denominaremos de núcleos aléficis, conforme demonstraremos ao longo do trabalho; são eles: “- esfinge naticega -”, “- instância aléfica -”, “- multiplica-”, “beatrice” e “- o primo gene -”. É curioso notar que a imagem aléfica está predominantemente dissimulada, com o intuito de revelar esse disfarce a nossa análise dispõe dos pensamentos de Octávio Paz, no texto *A imagem* (1982), que reflete sobre a invocação de imagens no texto poético. Recorreremos também ao texto *Da razão antropofágica* (2004_b), de Haroldo de Campos, que articula a relação entre o leitor e os seus precursores, ou seja, aqueles autores e livros que o formam literariamente. Compreender essa relação importa porque a partir dela podemos pensar a significação das palavras do poema à luz das leituras realizadas pelo poeta, desvendando assim algumas imagens dissimuladas. Nesse sentido, outro texto cuja leitura também contribuiu na busca das imagens aléficis é *O trabalho da citação* (2007) de Antoine Compagnon, uma vez que nele Compagnon (2007) indica a correlação entre a imagem e o diálogo de textos partindo da citação, ou seja, aquilo que existia previamente ao texto, sem deixar dúvidas de que para compreender as imagens de um texto devemos também conhecer os precursores do seu escritor e estar atento para os diálogos estabelecidos por ele.

Entre os diversos precursores de Haroldo de Campos, recorreremos ao diálogo com Jorge Luiz Borges para circunscrever os núcleos aléficis do poema haroldiano. Na nossa análise realizamos um intertexto produtivo entre o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) e os contos borgeanos *O Aleph* (1999_b), *La máquina de pensar de Raimundo Lulio* (1996) e *A biblioteca de babel* (1999_a), intertexto este que aproximou as imagens aléficis presentes nos textos dos dois autores. Ainda que não exista provas factuais de que Campos estava influenciado pelas imagens aléficis de Borges no momento criativo de *A máquina do mundo repensada* (2004_a), o diálogo entre os seus textos é relevante porque Borges foi um escritor que assumia abertamente a presença da

¹⁰ Randômico é utilizado como sinônimo de aleatório ou sem ordem lógica definida.

Cabala em sua produção. Assim, o intertexto que propomos entre o poema e os contos de Borges nos auxiliou a dar os primeiros tons cabalísticos à interpretação do poema.

A aproximação dos contos de Borges com as teorias da Cabala é embasada, sobretudo, nas análises realizadas por Saúl Sosnowski no livro *Borges e a Cabala: a busca do verbo* (1991). Sosnowski (1991) considera que a temática da organização desenvolvida por Borges vai ao encontro do principal preceito da Cabala, no qual a compreensão da Verdade Absoluta estaria interligada com o rigor da organização, recodificação e interpretação dos textos sagrados da Torá. As codificações das letras e palavras das escrituras sagradas dependem, por sua vez, da preparação intelectual e religiosa do indivíduo que empreende esta tarefa. A nossa análise observou esse elemento cabalístico nos contos borgeanos selecionados e expandiu o seu simbolismo para o poema de Haroldo de Campos, essa articulação nos permitiu não apenas localizar as imagens alélicas do Canto III do poema, mas também enviesar a leitura do Canto em questão para uma chave cabalística.

Antes de expandir a análise cabalística para todo o Canto III, optamos por compreender mais profundamente a relação que Haroldo de Campos tinham com a Cabala, buscando estreitar essa relação. Nesse sentido, o Capítulo II focou na investigação da Biblioteca cabalística haroldiana, com base nos livros disponíveis para consulta no acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos. Os livros identificados como relevantes para essa pesquisa foram fotografados e suas anotações, dedicatórias e grifos foram estudados. Entre os vinte e cinco livros da biblioteca cabalística haroldiana, quatro foram utilizados para construir o Universo da Cabala do presente trabalho: *Kabbalah and Criticism* (1983) de Harold Bloom, *Anjos necessários* (1993) de Robert Alter, *A Cabala da comida* (2004) de Nilton Boder e *A Cabala e seu simbolismo* (2006) de Gershom Scholem. Embasados nessa metodologia, ainda no Capítulo II, explanamos sobre alguns assuntos fundamentais para entender a Cabala, como a Torá e o nome de Deus, além de discutir conceitos importantes, como do *midrash*¹¹ e das *sefirót*¹².

¹¹ De acordo com a definição de Robert Alter (1992), o *midrash*, e também as exegeses, são interpretações, em forma de comentários ou parábolas, que buscam decifrar o enigma dos nomes e letras que constituem os textos sagrados, sobretudo a Torá. Posto o caráter enigmático que esses textos assumem, a sua interpretação é uma atividade que tende ao infinito, bem como a tarefa cabalística de decodificação da Torá.

¹² As *sefirót* são esferas secundárias ou intermediárias que se interpõem entre Deus e o Universo, elas também podem ser entendidas como etapas ou degraus de uma escada entre Deus e o mundo. “De acordo com os cabalistas, existem dez desses atributos fundamentais de Deus, que constituem ao mesmo tempo dez etapas através das quais a vida divina pulsa para trás e para frente” (SCHOLEM, 1972, p. 211).

Com a bibliografia oriunda da biblioteca cabalística haroldiana, construímos um Universo cabalístico, que parte do entendimento da Cabala como fluxo de recebimento de tradição, para manutenção do fluxo sadio de energias com o divino. Nessa medida, a Cabala recebe e é composta por tradição, como um rio recebe e é formado pelo fluxo de água, de modo que a Cabala representa o processo de troca com o universo e a tradição que o compõe. Aqui, receber não é o fim do processo, mas o início de outro, sem o qual não há verdadeiro recebimento, nesse sentido receber é também deixar fluir. Entendemos esse fluxo de recebimento de tradição como aspecto cabalístico no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), assim no Capítulo III propomos uma análise do poema, verso a verso, que busca elucidar a relação do eu-poético com a tradição, realizando, para isso, uma leitura paralela com os textos: *A meia* e *A lontra*, do livro *Infância berlinense: 1900* (2017), e *Sobre o conceito de história* (1987), de Walter Benjamin.

Nesse contexto, os textos de Benjamin nos auxiliaram a pensar o amadurecimento progressivo da relação do eu-poético com a tradição. Os aforismas do livro *Infância berlinense: 1900* (2017) nos apresentam uma criança e sua relação com dois lugares místicos, a gaveta de meia e o baluarte da lontra, ambas as situações nos ajudam a articular uma relação ainda imatura do eu-poético com a tradição. *Sobre o conceito de história* (1987), por sua vez, nos ajudam a construir a relação já madura do eu-poético com a tradição, uma relação que é consciente do tempo presente, do agora, e que fica atenta aos avisos de cautela que relampejam no céu da tradição. Para além de entender como que se dá o fluxo de recebimento de tradição do poema, tradição esta que converge os saberes da literatura, física e religião; buscamos também compreender como os elementos cabalísticos do exílio e dos nomes de Deus participam do poema.

Para a Cabala o exílio é uma experiência mística de autoconhecimento, que desperta as vozes internas do indivíduo para o questionamento sobre sua busca. Entendemos assim o exílio como o despertar sobre a própria busca do eu-poético, que por sua vez, como simulacro de Haroldo de Campos, está interessado antes do étimo da palavra para a tradução do nome de Deus, do que propriamente no poder mágico que os cabalistas atribuem as letras do nome de Deus, sobretudo as letras dos nomes que constituem a Torá. A respeito da atmosfera mística que paira em todo Canto III, propomos que a atividade de decodificação dos nomes de Deus do eu-poético, bem como a do próprio poeta, não tem cunho religioso, mas está ligado sobretudo a prática de tradução dos textos bíblicos. Portanto, analisar o poema pelo viés da Cabala é, em última instância,

desvendar como a atividade de tradução da bíblia de Campos ecoa na sua produção poética.

Capítulo I: As metáforas que movem a máquina aléfica

Aleph: a imagem no poema

No Canto I do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) temos a Máquina do Mundo sendo apresentada ao eu-poético retomando, pela recriação da alegoria, a máquina do mundo de Dante Alighieri, de Luís de Camões e de Carlos Drummond de Andrade, respectivamente em *A divina comédia* ([1472] 2016), *Os lusíadas* ([1572] 2006) e *A máquina do mundo* (1951). Haroldo de Campos recria o cânone, dado que para ele o próprio poema é uma máquina, pois é por meio do poema que ele desenvolve a sua aventura. Nessa medida, o poema-máquina aspira alcançar uma visão globalizadora do conhecimento e entendimento dos processos da vida, fazendo convergir para um ambiente místico os saberes da área da literatura, da física e da religião. A jornada do eu-poético é cíclica, pois é a busca da própria busca, ou seja, uma busca infinita que se espirala em torno dela mesma. Nesse sentido, alimentar a aventura do eu-poético significa multiplicar os questionamentos, que não elucidam o enigma da vida, mas prolongam e ensimesmam a busca.

A máquina-poema possui uma rede mecânica de engrenagens: processos poéticos e astrofísicos, que mantêm o fluxo de tradições que são evocadas no texto poético. Nessa medida, a máquina também tem um movimento cíclico, pois uma engrenagem move a outra, sendo o movimento integrado das engrenagens responsável pelo funcionamento da máquina. Como são codependentes, a falha de uma engrenagem compromete todo o sistema. É assim que entendemos a máquina-poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), que, ao convidar à releitura do poema no Canto III, impulsiona a rotação das engrenagens e faz funcionar a máquina-poema de busca do enigma. Na nossa análise, destacamos no poema as engrenagens místicas e religiosas, com foco na engrenagem da Cabala, que se revela sutilmente aqui e ali no texto do poema por meio da imagem do Aleph.

A primeira aparição do Aleph no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), de Haroldo de Campos, ocorre no primeiro verso da estrofe 21 do Canto I. O Aleph possui diversos simbolismos, segundo Michael Laitman (2012), ele constantemente é relacionado com objetos capazes de estabelecer a comunicação do homem com as forças divinas ou nos quais se pode encontrar o saber pleno e absoluto, ambas as ideias

convergem para algo único, apto a reunir forças e saberes. Desse modo, a materialidade do Aleph é um ponto a ser discutido, pois o Aleph pode ser tanto algo palpável, como uma esfera ou um amuleto, como também algo hiperfísico, como a primeira letra da emanção divina ao povo de Israel no Monte Sinai.

Na cultura judaica existem três hipóteses sobre a Revelação de Deus no Monte Sinai, uma diz que todos os Mandamentos foram anunciados pela voz divina ao povo de Israel no monte; a segunda diz que a limitação humana não foi capaz de suportar a emanção divina, portanto, o povo teria ouvido apenas os dois primeiros mandamentos “Eu sou o Senhor teu Deus” e “Não terás outros deuses diante de mim”¹³, os demais mandamentos foram transmitidos exclusivamente para Moisés, que os repetiu para o povo; a terceira e última hipótese é desenvolvida por Mendel de Rymanow a partir da radicalização de uma ideia de Maimonides, e defende que o povo de Israel ouviu somente a primeira letra da emanção:

Tudo que Israel escutou foi o *alef*, a letra hebraica com que começa o primeiro Mandamento, o *alef* da palavra *anokhi*, “Eu”. [...] em hebraico, a consoante *alef* representa nada mais que a posição adotada pela laringe quando uma palavra começa com uma vogal. Assim, pode-se dizer que o *alef* denota a fonte de todo e qualquer som articulado, e de fato os cabalistas sempre consideraram o *alef* a raiz espiritual de todas as demais letras, abarcando sua essência o alfabeto inteiro e, portanto, todos os demais elementos da interlocução humana. Escutar o *alef* equivale a não escutar quase nada; é preparativo para toda linguagem audível, mas por si só não transmite nenhum sentido específico. (SCHOLEM, 2006, p. 41, grifos do autor)

No judaísmo, o primeiro contato com o Aleph é logo na infância, pois como é a primeira letra do alfabeto, é a primeira letra a ser apreendida no processo de alfabetização. Entretanto, além de uma letra em si o Aleph prepara fisicamente o aparelho fonético para a pronúncia de todas as demais letras do alfabeto, e conseqüentemente todas as palavras e frases. Isso porque, como coloca Jürgen Habermas (2010, p. 183, grifos do autor):

A consoante *Aleph* representa em hebraico nada mais que o movimento da laringe que precede a pronúncia de uma vogal no começo da palavra. O *Aleph* representa por assim dizer o elemento de que provém todo e qualquer som articulado.... Ouvir o *Aleph* não corresponde em princípio a nada, representa apenas a transição para todas as línguas

¹³ Referências da *Bíblia Sagrada*, Êxodo 20: 2-3, posto aqui conforme a tradução proposta por Gershom Scholem em *A Cabala e seu simbolismo* (2006, p. 40).

perceptíveis, e claro que não se pode dizer que ele forneça por si um sentido específico.

Por ser uma articulação laríngea que permite a pronúncia ou a enunciação, o Aleph adquire uma onipresença nos alfabetos, destacamos aqui o alfabeto hebraico, pois nele o Aleph é simultaneamente articulação laríngea e letra. Essa onipresença desenvolve tons místicos quando o Aleph é entendido como modelo para as demais letras do alfabeto, de modo que na origem todas as letras estão o Aleph. Nesse cenário, “as letras representam o corpo místico de Deus, enquanto que Deus, por assim dizer, é a alma das letras” (SCHOLEM, 2006, p. 57), essa compreensão de que cada letra carrega algo de divino, atribuída sobretudo ao Aleph, faz com que a simbologia do alfabeto hebraico se renove e se aproxime de um viés místico. É justamente nesse ponto que os cabalistas encontram um terreno fértil para as pesquisas nos textos sagrados, pois a ressignificação das letras culmina em uma reinterpretação desses textos.

O principal texto sagrado estudado pelos cabalistas é a Torá, também conhecida como a Bíblia hebraica, que inclui grande parte do Velho Testamento da Bíblia cristã, com exceção de algumas passagens, como por exemplo o livro Deuteronômios e o livro de Esdras, que são oriundos da Bíblia grega¹⁴. Haroldo de Campos dedicou-se por um longo período¹⁵ ao estudo e a tradução dos textos da Bíblia hebraica, com ênfase no livro do Gênesis e do Cântico dos Cânticos. Uma das hipóteses desse trabalho, portanto, defende que essa sabedoria cabalística pode ser observada no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) como um eco da atividade de tradução dos textos bíblicos realizada pelo poeta.

Na estrofe 21 do Canto I do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), o Aleph ocupa a posição de núcleo da Máquina do Mundo. Para pensar esse ponto, podemos emprestar alguns conceitos de núcleo das ciências biológicas, articulação autorizada pela incorporação de elementos da ciência no próprio poema, principalmente no Canto II, através da evocação de nomes como Galileu Galilei, Isaac Newton e Albert Einstein. Segundo Cooper e Hausman (2016), o núcleo é a parte celular responsável pelo

¹⁴ Na cultura judaica, a primeira leitura da Torá acontece no Bah Mitzvá, aos 13 anos. Desse modo, nem todo estudo da Torá é uma prática cabalística. O estudo da Cabala é na realidade uma atividade restrita, só pode ser realizado por homens, acima dos 40 anos e com filhos. Na prática, os estudos cabalísticos se dão em duplas de alunos, cujas discussões são mediadas por um rabino.

¹⁵ Considerando que os estudos hebraicos de Haroldo de Campos se iniciaram na década de 1980, conforme citado na entrevista à Rodolfo Mata (1996, vide Introdução), e que os livros de tradução do texto bíblico vêm sendo publicados também postumamente à sua morte (como o livro *Éden: um tríptico Bíblico*, publicado em 2004), podemos sugerir que o trabalho de tradução do hebraico ocupa os últimos 20 anos de vida do poeta.

armazenamento e transmissão das informações genéticas, que por sua vez orquestram as demais atividades celulares, caracterizando, conseqüentemente, a função da célula. Extrapolando esse conceito biológico para *A máquina do mundo repensada* (2004_a), o Aleph seria, portanto, não apenas o que há no centro da Máquina do Mundo, mas aquilo que caracteriza a sua função ou a sua razão de existência, demonstrando o potencial metafórico da imagem do Aleph no universo de *A máquina do mundo repensada* (2004_a). Logo, assumimos que compreender a imagem do Aleph é um passo fundamental na interpretação do poema.

Entenderemos, assim, o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) como um organismo composto por três células (ou três Cantos) e o Aleph como o núcleo, podemos assumir que essa célula é multinucleada, visto que podemos identificar mais de uma imagem aléfica por Canto. Algumas dificuldades se impõem no momento da recuperação da imagem do Aleph no poema. O Aleph é uma imagem dinâmica, isto é, frequentemente se move por todos os Cantos e se dissimula em diferentes palavras. Devido à complexidade da imagem, a extensão do poema, e posto que o poema já foi amplamente explorado por outros pesquisadores, como Gustavo Scudeller (2009) e Diana Junkes Martha Toneto (2008; 2013), o presente trabalho foca-se no aprofundamento, a nosso ver necessário e original, da compreensão das relações entre Aleph e Cabala explícita no Canto III, mas que, como dissemos, perpassa toda a máquina haroldiana. No entanto, antes de iniciar esse rastreamento, é importante definir o dinamismo dessa imagem, que se impõe principalmente em dois níveis, quanto ao movimento, dado que a imagem apresenta um deslocamento rizomático, aparecendo no decorrer de todo o Canto III sem uma relação lógica aparente; e quanto à obscuridade, porque ela pode se colocar em diferentes palavras, visto o potencial das palavras de assumirem diferentes significações no texto poético.

Partindo do diálogo já aberto com a ciência biológica, consultamos agora a botânica para compreender o conceito de rizomática empregado à imagem do Aleph. Para Deleuze e Guattari (1995), os livros, como representação do mundo, realizam também procedimentos que são próprios da natureza. Desse modo, assim como a raiz rizomática de uma planta, de crescimento polimorfo, sem forma ou direção definidas. De acordo com Deleuze e Guattari (1995), os textos podem também ter uma estética rizomática, por meio da qual ele se esconde, se confunde, se sabota e corta caminhos. Nessa medida, o objetivo do livro-raiz rizomático é escapar da tentativa totalizadora, partindo do princípio de que

qualquer ponto “pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 14).¹⁶

Na nossa leitura, imagens e os conteúdos movem-se randomicamente no texto rizomático, estabelecendo redes que não possuem uma lógica racional, mas antes uma lógica da natureza, estabelecendo conexões que se sucedem ao passo que se tornam necessárias para o desenvolvimento textual. As conexões entre as informações e o reaparecimento das imagens, ao seguir o curso natural do texto, tendem a aparecer aleatoriamente, isto é, não existe uma distância fixa de estrofes ou versos entre as imagens. Dizemos curso natural pois na natureza uma raiz rizomática cresce bifurcando-se em rizomas aleatoriamente, gerando pontos de conexão na raiz. No entanto, o texto rizomático se diferencia da raiz da planta, pois essa última está fixa em uma ordem relativa à sua condição de planta, enquanto o rizoma do texto não necessariamente se conecta às cadeias semânticas de ordem lógica das palavras.

Importante destacar que não se discute aqui os sistemas arborescentes¹⁷, com ramos maiores e ramos menores, no qual os ramos menores estão subordinados aos ramos maiores, se comportando, portanto, como centros hierárquicos. Nosso intuito é discutir o sistema que chamamos de rizomas-raízes, que justamente foge de organizações de poder, pois são aleatórias e não são subordinadas, se movem e se conectam conforme manda sua natureza.

Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos. Estamos cansados da árvore. Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já

¹⁶ O conceito de livro-rizoma, como posto por Deleuze e Guattari (1995), caminha paralelamente ao conceito marllameano de livro, pois a atitude de difusão randômica do livro-rizoma, que se esconde e se confunde de maneira ensimesmada, é semelhante ao sintético livro de Mallarmé, que se multiplica em si mesmo. Isso porque, conforme discute Haroldo de Campos (2010, p. 198), “em Mallarmé haveria a mais, uma ‘dimensão de memória’, um estranho apelo recíproco do futuro e do passado, um *uterior* e um *originário*”. Em outras palavras, o texto do livro de Mallarmé possui um movimento do *uterior* ao *originário*, que é intrínseco e tende ao infinito, como os nós e bifurcações do livro-rizoma, que além de tenderem ao infinito, também representam, em alguma medida, a rememoração do *uterior* e do *originário*. Assim, a intenção que se mantêm nos dois livros é a dos lances de acasos, do futuro e do passado, que tecem e formam o texto, que por sua vez está engolfado em seu próprio labirinto, construído por saberes que se tocam e se bifurcam no espaço-tempo do texto.

¹⁷ A palavra arborescente, aqui, deriva da definição de árvore como estrutura vegetal, conforme entendido pela botânica. As árvores são plantas que possuem troncos lenhosos, dos quais se originam galhos que se ramificam em ramos maiores e menores. Os campos da engenharia e da programação de *software*, bem como a literatura, tomam emprestado a estrutura hierárquica da cadeia de ramificação dos galhos das árvores para organizar os seus dados em um sistema lógico e intuitivo, que começa simples e se complexifica conforme ganha profundidade. Como não é intuito desse trabalho explorar os sistemas arborescentes na literatura, deixaremos aqui indicadas duas leituras que se aprofundam no assunto: o canônico livro *Formação da literatura brasileira* (1964) de Antônio Candido, e o texto *Entre raízes e arbustos: a forma arboral da literatura e da cultura brasileira* (2017) de Lúcia Ricotta.

sofremos muito. Toda a cultura arborescente é fundada sobre elas, da biologia à linguística. Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político a não ser que sejam arbustos subterrâneos e as raízes aéreas, o adventício e o rizoma. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 24)

Tendo em mente o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), podemos insistir em nossa aproximação e sugerir, portanto, que a imagem do Aleph é rizomática, uma vez que se move e se reproduz no texto de maneira quase experimental, pulsando, se desconstruindo e se reconstruindo ao longo dos Cantos do poema, sem obedecer nenhuma ordem em especial, mas estabelecendo contato com outras raízes. Nessa perspectiva, a rizoma-imagem do Aleph pode ser abordada a partir das contribuições da teoria de rizomas-raízes de Deleuze e Guattari (1995), justamente por buscar uma atitude de difusão, dado que a imagem do Aleph aparece de maneira randômica no decorrer do poema, difundindo-se nele. Essa hipótese da rizoma-imagem do Aleph se âncora também no artigo *O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges* (2008) de Lyslei Nascimento, no qual a pesquisadora correlaciona a tendência ao infinito da estrutura do rizoma com a imagem do Aleph.

Ou seja, o rizoma, armado para que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro, sem centro, sem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. Semelhante ao Aleph, esse objeto secreto e conjetural, cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo, o espaço da conjetura que esse tipo de texto promove se configura como um espaço de rizoma, porque opera nas possibilidades narrativas [...]. (NASCIMENTO, 2008, p. 8)

Dessa forma, mesmo que a análise proposta por Nascimento (2008) seja distinta da discussão proposta por esse trabalho, a partir dela podemos consolidar a aproximação da estética do texto rizomático com a imagem do Aleph no poema de Haroldo de Campos. Isso nos permite configurar a rizoma-imagem do Aleph pela sua tendência de conceber o infinito ou o Universo em um único objeto e pela sua movimentação incerta e difusa dentro do poema. Essa conformação rizomática da imagem do Aleph só é possível devido à multiplicidade das palavras intrínsecas ao discurso poético, o que nos leva à segunda dificuldade na identificação da imagem do Aleph no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a): a imagem é dissimulada.

É importante lembrar que, como uma articulação laríngea comum a todas as letras do alfabeto, o Aleph está foneticamente onipresente nas línguas. Lembramos ainda que, para a Cabala, a participação do Aleph na composição de todas as letras tem um potencial místico, sobretudo ao ser associada ao estudo dos textos sagrados. Assim, a

nossa hipótese é a de que a imagem do Aleph está representada no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) em todas as suas potencialidades simbólicas, tanto linguísticas quanto místicas, por isso podemos encontrá-la dissimulada nas mais distintas palavras. Uma leitura superficial do poema não permite que a imagem dissimulada seja percebida, pois ela pertence a uma interpretação da camada mais profunda da palavra. Essa hipótese se apoia no conceito de imagem colocado por Octávio Paz no livro *O arco e a lira* (1982). De acordo com Paz (1982, p. 133, grifos do autor):

Por obra da imagem produz-se a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. Portanto, o acordo entre o sujeito e o objeto dá-se com certa plenitude. Esse acordo seria impossível se o poeta não usasse da linguagem e se essa linguagem, por meio da imagem, não recuperasse sua riqueza original. Mas essa volta das palavras à sua natureza primeira – isto é, à sua pluralidade de significados – é apenas o primeiro ato da operação poética. [...] Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em sequência, o sentido ou significado é um querer dizer. Ou seja: um dizer que se pode dizer de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que suas imagens.

Retomando o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), podemos sugerir que a imagem do Aleph em não é outra coisa senão o próprio Aleph, desde a interpretação judaica à borgeana, pois a imagem nunca deixa de ser o que essencialmente é, no entanto, ela pode ser expressa pelas mais diferentes palavras. Ao colocar o Aleph em outras palavras, o poeta, em sua atividade criadora, coloca-o em frente do leitor e não simplesmente o descreve, de modo que “força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido” (PAZ, 1982, p. 132). Assim, percebemos a imagem porque ela está posta diante de nós, e é colocada ali intencionalmente pelo eu-poético. Esse procedimento só é possível devido à característica de pluralidade das palavras, principalmente no caso da poesia, na qual os significados das palavras se expandem permitindo, por exemplo, a coexistência de opostos e contradições. Uma vez que está dissimulada, a imagem do Aleph é reconhecida apenas por um instante, no momento em que a combinação das palavras dos versos revela algo que é coerente com a imagem, semelhante a ela.

Seguindo Kristeva (2005), sabemos que a linguagem poética acrescenta uma certa ficcionalidade ao original da palavra, isso porque ela se articula dinamicamente com outros textos, permitindo a ressignificação das palavras e elucidando uma imagem ou mensagem específica. Para Kristeva (2005, p. 105, grifo da autora):

A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda sequência se constrói em relação a uma outra provinda de um outro *corpus*, de modo que toda sequência está duplamente orientada para o ato de reminiscência (evocação de outra escritura). O livro remete a outros livros [...] confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim sua própria significação.

A leitura que fazemos do texto de Kristeva tem pontos de contato com o ensaio que Octavio Paz desenvolve sobre a imagem, sobretudo quando Paz (1982, p. 130-131) escreve:

Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem expluir os significados primários e secundários. [...] As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. [...] Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras.

A partir da leitura dos dois autores podemos pensar o texto literário como um diálogo de dois discursos: um texto que é lido pelo escritor e um texto estranho, o segundo entra na rede da escritura absorvendo o primeiro, apropriando-se dele. Nesse sentido, como coloca Kristeva (2005, p. 104), ler é também “recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. Ler denota, pois, uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro”. Aquele que escreve recolhe as linhas daquilo que lê, escolhe cuidadosamente, pois são essas linhas de leituras passadas que aquele que escreve usa para tecer o seu texto, em uma atitude de conservação daquilo que é do outro. A linguagem poética, por explorar a pluralidade das palavras, como as ressignificações e os neologismos, tende a dissimular esses diálogos e, conseqüentemente, dissimula também as imagens que podem estar associadas a eles. Assim, os textos de Kristeva (2005) e Paz (1982), expõem que existem diálogos postos em qualquer texto, esses diálogos podem trazer consigo imagens, que por sua vez podem aparecer dissimuladas na pluralidade de palavras do texto poético, contudo, ainda assim expressam algo de genuíno, por meio do qual se revela ao leitor atento.

Os atos de recolher e tomar para si como colocados no ensaio de Kristeva (2005), nos faz recordar da atitude antropofágica do leitor no texto *Da razão antropofágica* (2004b, p. 234), no qual Haroldo de Campos, rememorando o *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, escreve sobre um “pensamento de devoração crítica do legado cultural universal”, em um processo de “transculturação [...], capaz tanto de

apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer merece ser comido, devorado”. Retomando a analogia do escritor que tece o texto, pensamos ainda que nem todas as linhas dos textos lidos são utilizadas no texto que se tece, seleciona-se criticamente as linhas que parecem ser superiores. Voltando a pensar a razão antropofágica haroldiana, observamos que ela mantém o caráter crítico presente na metáfora antropofágica, dado por meio da destruição (ou mastigação) para a ressignificação (digestão). O zelo do ritual, por sua vez, está implícito no ato de se preservar algo singular, que está associado à tradição, ou seja, à uma experiência plural. Segundo Campos (2004_b, p. 251):

A mandíbula devoradora desses novos bárbaros vem manducando e “arruinando” desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual a investida excentrificadora e desconstrutora funciona como ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora [...] a transenciclopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo ode coexistir com tudo. São mecanismos que esmagam a matéria da tradição como dentes de um engenho tropical, convertendo talos e tegumentos em bagaço e caldo sumoso. (CAMPOS, 2004_b, p. 251)

O aspecto da antropofagia de preservar algo que é externo a si, na nossa leitura, apresenta um paralelismo com a perspectiva de Jorge Luis Borges sobre o processo de estabelecimento dos precursores de um escritor. A pesquisa realizada por Jorgelina Rivera (2015) demonstra justamente esse paralelismo entre os textos dos dois escritores, e vai além, propondo uma relação de precursão entre Campos e Borges. As ideias do presente trabalho estão em consonância com o estudo de Rivera (2015), desse modo entendemos que para Borges, os precursores são aqueles escritores, cuja leitura agrega na produção do escritor-leitor. Para desenvolver esse conceito, Borges recorre ao exemplo de Kafka e seu precursor Hawthorne:

A circunstância, a estranha circunstância, de encontrar num conto de Hawthorne, redigido no início do século XIX, o mesmo sabor dos contos em que Kafka trabalhou no início do século XX, não nos deve fazer esquecer que o sabor de Kafka foi criado, foi determinado por Kafka. “Wakefield” prefigura Kafka, mas este modifica e afina a leitura de “Wakefield”. A dívida é mútua: um grande escritor cria os seus precursores. Cria-os e de certo modo os justifica. (BORGES, 2007, p. 79)

A partir do excerto, podemos depreender que o sabor de Kafka que encontramos em Hawthorne é antes a própria porção de Hawthorne que foi mastigada, digerida e incorporada por Kafka. Ao escolher a sua comida-livro, mediante aos seus interesses

personais e às obras que o tocam enquanto ser humano, cada leitor cria os seus precursores. O conjunto de livros e escritores consumidos pelo leitor-escritor, depois do processo de digestão, se manifesta em diferentes maneiras na sua produção, devido a isso são considerados como precursores. Assim, a leitura deixa vestígios ou marcas na produção do escritor-leitor, como por exemplo: a expansão do significado das palavras e a semelhança de imagens, manifestações que não diminuem o talento ou estilo individual do leitor-escritor, mas pelo contrário, os destaca.

Nesse sentido, o presente trabalho se baseia nas contribuições de Octávio Paz em *A imagem* (1982) e de Haroldo de Campos em *Da razão antropofágica* (2004_b), para guiar o processo de localização e análise das imagens alélicas no Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) de Haroldo de Campos. Outro texto cuja leitura também irá contribuir na busca das imagens alélicas é *O trabalho da citação* (2007) de Antoine Compagnon. A leitura desse texto se justifica, porque nele Compagnon (2007) indica a correlação entre a imagem e o diálogo de textos partindo da citação, ou seja, aquilo que existia previamente ao texto, sem deixar dúvidas de que para compreender as imagens de um texto devemos também conhecer os precursores do seu escritor e estar atento para os diálogos estabelecidos por ele. Para Compagnon (2007, p. 22-23):

A citação [...] é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. É sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivos que seja, renuncia a uma forma de citação. [...] Ela marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda, do olho que se supõe na linha de fuga da perspectiva.

Assim, para Compagnon (2007, p. 119), “toda citação, de maneira análoga, é também uma imagem” que revela detalhes da biografia do leitor-escritor, pois nos permite inferir sobre as leituras, estudos e possíveis interesses do escritor. Uma citação expõe no texto um indicativo de reconhecimento de uma voz outra, que se refere mais à porção leitor do que à porção escritor do leitor-escritor. Desse modo, podemos sugerir que a citação busca mostrar a partir de qual posição da tradição – ou dos precursores, ou daqueles que foram deglutidos pelo leitor-escritor – podemos reinterpretar o discurso e as imagens de um texto. Partindo dessa perspectiva é relevante ressaltar ainda que as citações são inteiramente despidas de nostalgia, isto é, não são saudosistas com relação ao precursor, isso porque já se principiam por meio de um processo de mastigação e destruição; ademais, elas nem sempre representam uma consonância de ideias, podendo expressar um rompimento de conteúdo, temas e formas entre leitor-escritor e precursor.

Na última página do livro *A máquina do mundo repensada* (2004_a), Haroldo de Campos coloca um comentário sobre os diálogos estabelecidos entre o poema e outros textos, citando entre eles: *A divina comédia* ([1472] 2016), *Os lusíadas* ([1572] 2006) e *A máquina do mundo* (1951), que nos permite determinar assim três precursores de Haroldo de Campos, respectivamente, Dante Alighieri, Luís de Camões e Carlos Drummond de Andrade. O poeta nos comunica aqui apenas os diálogos evidentes, deixando dissimulados outros precursores que ocupam as estantes da sua biblioteca e seu tempo de leitura. Na nossa hipótese, uma das piscadelas que o poema nos dá para sugerir um outro precursor importante é a imagem do Aleph, que na nossa leitura remete uma imagem aléfica borgeana. A aproximação dos escritores Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos, sendo o primeiro precursor do segundo, foi previamente dada por Rivera (2015, p. 61):

Para ele [Borges], escrever como um argentino significa escrever de muitas maneiras: devido ao fato de a Argentina ter raízes múltiplas, mistura-se com outros países latino-americanos e possui origens europeias. Tanto Jorge Luis Borges como Haroldo de Campos são críticos de si mesmos, embora o escritor argentino tenha demonstrado uma mudança na sua escritura – a eliminação quase total da cor local – ele mantém um rumo fixo do mesmo modo que o escritor paulista [...]. A nacionalidade disfarçada dentro daquele estilo universalizante se manterá latente ao longo de toda a criação poética borgiana: uma literatura de fundação, segundo as palavras de Paz. Além dessas questões, a influência mallarmeana, em especial aquela oriunda da leitura de Valéry, é outro ponto de aproximação.

Rivera (2015) nota que tanto Borges quanto Campos entendem a tradição como algo plural, que não está restrita a cor local, porém ainda assim ambos os escritores não deixam de expressar uma estética muito particular de si próprios. As leituras de Mallarmé e Valéry, por sua vez aproximam Campos e Borges por outra via, a do compartilhamento de precursores, o que torna a aproximação entre Campos e Borges ainda mais legítima. Assim, baseando-se na discussão previamente estabelecida por Rivera (2015), sugerimos nesse trabalho que a imagem aléfica do poema haroldiano tem algo de borgeano, o qual podemos correlacionar sobretudo com o conto *O Aleph* (1999_b), que coloca o protagonista, e conseqüentemente os leitores, frente a frente com o próprio Aleph; Sugerimos ainda uma intertextualidade produtiva com outros contos, como: *La máquina de pensar de Raimundo Lulio* (1996) e *A biblioteca de babel* (1999_a), que também trazem a imagem do Aleph dissimulada.

A análise que propomos, entende que os contos borgeanos selecionados não invocam outra imagem senão a do próprio Aleph, pleno e inalterado. Portanto, o que realizaremos nesse trabalho é uma análise intertextual produtiva, que pretende aproximar a imagem do Aleph presente no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) de Haroldo de Campos, com as imagens aléficadas, também observadas por meio da nossa leitura, nos contos borgeanos *O Aleph* (1999_b), *La máquina de pensar de Raimundo Lulio* (1996) e *A biblioteca de babel* (1999_a). Todos os pontos de aproximação levantados são dados por meio da nossa leitura particular dos textos. Isto porque, os livros de Borges que estão disponíveis para consulta no acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos, quase não possuem indícios de manipulação por Campos. Existem ainda alguns livros de Borges que não foram doados ao acervo, permanecendo com a família de Haroldo de Campos. No entanto, não nos foi dada a oportunidade de consultar esse material.

É relevante pontuar que entre os livros que estão disponíveis para consulta no acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos, encontramos 119 livros que analisam criticamente, fazem referência ou têm colaborações de Jorge Luis Borges. A averiguação desses livros demonstrou que muitos deles foram efetivamente lidos por Haroldo de Campos, ou seja, foram grifados, anotados, mastigados e digeridos. Entre esses textos podemos citar, por exemplo, o livro *Borges: uma poética da leitura* (1980), de Emir Monegal, e os textos: *Emergencia, espacio, “Mundos Posibles”*: las propuestas epistemológicas de Jorge L. Borges (1977) de Walter Mignolo, e *Reading, writing, and revelation in Borges “El Congreso”* (1989) de Sharon Feldman.

Assim, aproximamos em definitivo Haroldo de Campos e Borges, sendo o segundo precursor do primeiro. Retomamos aqui o texto de Paz (1982, p. 21), que fala sobre a aptidão de alguns escritores para “transfigurar a linguagem literária de seus antecessores e contemporâneos”, ou seja, a habilidade de apropriar-se de maneira orgânica dos seus precursores. É exatamente essa aptidão que observamos de maneira aflorada em Campos e em Borges, por isso, consideramos relevante analisar essa aproximação em níveis textuais, comparando o poema de Campos com os contos de Borges. A análise comparativa nos auxilia a recuperar, no decorrer do Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), as imagens do Aleph que dialogam com os contos borgeanos, delimitando-as no texto. Por meio de Borges, portanto, tiramos das trevas e da dissimulação cinco imagens do Aleph, conseqüentemente, exibindo os cinco núcleos do terceiro canto do poema.

Na biologia os núcleos são responsáveis pela coordenação do sistema celular, no poema haroldiano eles se equiparam à imagem do Aleph. Assim, para compreender a tradição ressignificada no Canto III do poema temos que investigar a significação do Aleph na tradição. A segunda parte desse Capítulo, portanto, se dedicou a localizar e tirar da dissimulação as cinco imagens aléfcas do Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), o intertexto que estabelecemos entre os núcleos aléfcos e os contos borgeanos propõe o início da aproximação entre o poema haroldiano e as temáticas cabalísticas. Recorremos ainda as simbologias antigas para construir a atmosfera mística que dá tom ao Canto III do poema, por isso, começamos a tecer a nossa análise a partir da imagem do Aleph no Tarô.

A Cabala de Borges na construção dos núcleos aléfcos

Se, a princípio, nos desencontrarmos, não desanimem.

Se não me achares aqui, procura-me ali;

em algum lugar estarei esperando por ti.

*Walt Whitman*¹⁸

O Tarô possui 78 cartas, entre as quais as primeiras 22 são denominadas de Arcanos Maiores, a primeira delas é o Mago, ou o Aleph. Apesar do Tarô ser um dos métodos que integram o campo da simbolomania (adivinhação através dos símbolos), trazemo-lo para este trabalho com o objetivo de explorar o potencial simbólico do Aleph. Nesse sentido, citar o Tarô importa porque ele é um símbolo que “fala uma linguagem que emerge da mente coletiva do homem. Suas cartas apresentam figuras, desenhos, signos e sinais de significado simbólico quase sempre universal” (GODO, 2006, p. 10). Os Arcanos Maiores agregam uma simbologia muito mais profunda em comparação às cartas dos Arcanos Menores, sendo assim, os seus desenhos são carregados de um significado alquímico oculto, que relaciona os arcanos à Cabala e à astrologia. Dado a isso, os valores simbólicos impressos nas cartas do Tarô tendem a estar relacionados com a história das religiões e com o psiquismo do ser humano. De acordo com Carlos Godo (2006), o Tarô pode ser considerado, assim, como um meio de mergulhar

¹⁸ *Canção de mim mesmo*, 1855.

profundamente no inconsciente humano, pois representa simbolicamente a nossa percepção sobre o mundo.

No Tarô de Marselha¹⁹, o Mago é a primeira carta, nela observa-se a representação de um homem, cujo chapéu, na ilustração posto na cabeça do homem, faz alusão ao símbolo do infinito; a sua frente há uma mesa com diversos objetos, entre eles: dois copos ou potes, dois dados, uma faca, uma pena, dois objetos redondos partidos ao meio, um objeto composto por três esferas e uma vasilha ou panela; Algumas folhagens em seu pé estabelecem a sua relação com a natureza; seu olhar se direciona para o lado direito e para baixo; a sua mão esquerda está virada para cima, e com ela o homem segura um bastão; a mão direita está virada para baixo, com ela ele segura um círculo; essa disposição dos braços do homem, forma visualmente a estética da letra hebraica Aleph (א). Assim, na imagem do Tarô o homem é o próprio Aleph, essa imagem aléfica é a ponte que liga dois opostos, o círculo (mão direita) e a haste (mão esquerda), portanto, o Aleph é a ponte sobre esse abismo. O círculo e a haste também podem ser analisados sobre outro ponto de vista, o do ponto e da reta:

Se pensarmos sobre a representação geométrica do número 1, percebemos que ele pode ser inserido na noção básica da geometria - o ponto - , a causa primeira, pois o começo da linha está no ponto, que buscará um segundo ponto, definido a reta. A reta por sua vez, procura um terceiro ponto e, assim, surge o triângulo. (ALBUQUERQUE, 2004, p. 79)

Temos assim, um ponto na mão direita, dois pontos – ou a reta – na mão esquerda, e o homem, o Aleph que procura manter a adesão desses três pontos como uma ponte. Partindo dos três pontos, podemos sugerir ainda a figura do triângulo, símbolo do equilíbrio e da harmonia. Desse modo, o homem-aléfica a partir de duas figuras contrárias atinge um estado de harmonia sublime, ou seja, ao reconciliar os opostos o homem está apto a usufruir do prazer do conhecimento absoluto, na imagem da carta representado no chapéu-infinito. Quando o homem entra em contato com a sabedoria infinita, supõe-se na tradição cabalística judaica, que ele está em contato com a unidade divina superior, ou seja, com Deus, o criador. Por isso, podemos entender o Aleph como uma ponte entre Deus e o homem, ou criador e criatura. A carta O Mago, demonstra que o homem pode estabelecer uma ligação com uma sabedoria superior, desde que esteja disposto a explorar o seu próprio potencial na compreensão da coexistência dos oximoros, tanto em relação

¹⁹ A referência do Tarô de Marselha pode ser consultada em: Carlos Godo, 2006.

aos materiais naturais que compõem seu mundo, como também tendo como foco os contrastes psicológicos humanos. Assim, esse trabalho concorda com a pesquisadora Regina Lúcia de Albuquerque (2004, p. 79) quando ela coloca que a figura do Mago “nos atrai, por existir em nós um mago arquetípico disposto a nos mostrar a realidade do nosso mundo interior, sempre que lhe dermos atenção”.

As figuras do Tarô, em alguma medida, tendem a reproduzir imagens que simbolizam o processo de evolução do ser humano, diante da carta do O Mago, podemos observar que há uma imagem visual do Aleph, o qual os estudos sobre o Tarô relacionam com o interesse humano de solucionar enigmas, buscando um conhecimento infinito. Partindo dessa compreensão, encontramos o primeiro núcleo aléfico no segundo verso da estrofe 86 do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) de Haroldo de Campos: a “- esfinge naticega -”, cuja presença desafia a sabedoria do homem, despertando a seu instinto de buscar conhecimento.

85. 1. espelhado em rumor: prévio ao estampido
 2. fôra o que? porventura um tempo-zero
 3. de cósmica densidade ensandecido
86. 1. ao mais extremo? ensimesmado em mero
 2. zerar-se o enigma – esfinge naticega –
 3. sem perguntar-se cala o seu mistério
87. 1. lasciante... o que ao saber porém se entrega
 2. o que após um centésimo milésimo
 3. de segundo a partir daquele mega
 (CAMPOS, 2004_a, p. 63-64)

A “- esfinge naticega -” não pergunta nada ao eu-poético, fica calada, mas sua presença é perturbadora, desperta o eu-poético para qualquer coisa que o provoca, como se estivesse diante do próprio mistério, mas fosse incapaz de decifrá-lo. Na carta O Mago, o homem-aléfico é estratégia para a convergência harmoniosa dos saberes para atingir o conhecimento superior, ou em outra perspectiva: decifrar o enigma. Diante da “- esfinge naticega -” o eu-poético precisa se fazer Aleph para entender o mistério, essa imagem aléfica é conciliadora de saberes distintos, pois pretende alcançar o conhecimento superior que se ajuste a capacidade de compreensão do conhecimento humano, o que novamente nos remete ao homem-aléfico e seu chapéu infinito.

A recuperação literária da figura da esfinge, nos faz retornar até o mito de Édipo e, conseqüentemente, na interpretação de Hegel, que considera Édipo uma “metáfora do homem [que] toma consciência de si” (MORAES, 2000, p. 86), o que nos leva a pensar

que além de provocar para os mistérios do Universo, a esfinge desperta para a busca do autoconhecimento. Propomos assim que o enigma da “- esfinge naticega -” exige dois movimentos de busca: a de convergência dos saberes e a de autoconhecimento, ou seja, a relação do indivíduo com o mundo e a sua relação consigo mesmo. Desse modo, a “- esfinge naticega -” coloca o desafio, o Aleph é a solução, encontramos aí o núcleo aléxico, coordenando dissimuladamente a busca do eu-poético.

A despeito da construção anatômica da esfinge grega, metade humana metade animal, outra característica se destaca na esfinge haroldiana, o fato dela ser naticega. A palavra naticega é morfologicamente formada por duas partes *nat(i)* + *cega*. O termo *nat* vem do Latim *natus*, que é particípio passado do verbo *nascere*, assim *natus* significa *nascido*; a definição de dicionário de *cega*, por sua vez, aponta para diferentes direções: privado da vista, alucinado ou transtornado e, ao dizer sobre o nó, aquele que é difícil de ser desfeito (FERREIRA, 2001). A esfinge naticega, portanto, é aquela que nasceu cega, e nesse contexto podemos entender a palavra “cega” de duas maneiras diferentes: como uma característica anatômica, a esfinge de fato não tem visão ou não possui olhos; ou como uma metáfora, na qual o enigma proposto pela presença da esfinge é como um nó cego, difícil de ser solucionado, e por isso, provoca o ser humano nos seus limites mais íntimos.

A recompensa por empreender o desafio do espírito proposto pela esfinge é grandiosa: ter acesso a uma sabedoria infinita. Na Cabala judaica essa sabedoria infinita converge para uma sabedoria divina, e o desafio é desenvolver uma leitura da Torá que permita a compreensão desses saberes. A Torá pode ser lida de duas formas: primeiro, de acordo com a vertente de Eleazar, como uma história ou como uma sequência de nomes, sendo esse último especificamente nomes de Deus; segundo, por meio da vertente de Joseph Gicatila, cabalista espanhol do século XIII, que lê a Torá não como vários nomes de Deus, mas como um grande nome de Deus. Em ambas as leituras o que importa é a ordenação correta das letras da Torá em um código secreto, que permitiria o acesso a tudo que Deus pode ser (criação e morte). Assim, existe uma partícula quase mágica na Torá, “capaz de ressuscitar mortos e fazer milagres” (SCHOLEM, 2006, p. 50).

[...] no primeiro momento em que cogitou de revelar seu poderio infinito. Em sua ordem original, estes elementos mais íntimos da Torá já continham os germes de todas as possibilidades incluídas neste movimento linguístico. É tão-somente no segundo mundo que a Torá é manifestada como uma sequência de nomes sagrados de Deus,

formados por certas combinações de elementos presente no mundo da *atzilut*. (SCHOLEM, 2006, p. 90)

Nesse sentido, a Torá é como a “- esfinge naticega -”, reflete a imagem do Aleph, na medida que combinam a infinidade de saberes e possibilidades, sendo a própria expressão de um enigma, cuja solução desagua em conhecimentos infinitos que transitam entre o mágico e o real. Um escritor que transita entre magia e realidade de maneira orgânica é Jorge Luis Borges. O crítico Eduardo Guízar, em seu trabalho *Borges y el delirante orden de las cosas em Ramón Llull* (2004), define essa prática do escritor argentino como um recurso estético ao qual o narrador do conto recorre. Essa prática consiste em projetar uma imagem preparatória, isto é, um equipamento real, criado por um indivíduo real e, portanto, capaz de conquistar a credibilidade do leitor através da verossimilhança. Logo em seguida, o narrador coloca a mesma imagem em contextos diversos, que esgotam suas múltiplas possibilidades de existência e função, expandindo sobretudo possibilidades ficcionais. Assim, a verossimilhança detém a atenção do leitor, enquanto os momentos ficcionais enriquecem a narrativa.

A imagem do Aleph proposta pela “- esfinge naticega -”, bem como pela Torá, indica uma atividade de decodificação do enigma, cuja essência simbólica é a tarefa de organização. De acordo com a perspectiva do livro *Schaaré Gan Eden*²⁰, escrito pelo cabalista Jacob Kopel Lifschitz no século XVIII, quando a Cabala se refere a uma nova Torá, não fala de um novo livro, mas do mesmo livro, que passa a ser interpretado de uma maneira outra, na qual as letras se combinam de modo diferente, em uma nova organização ainda a ser decodificada. Ao decifrar a organização alcança-se a sabedoria do pensamento divino, solucionando assim os mistérios da humanidade.

Isto não quer dizer que a Torá será substituída por uma outra, pois o fato seria contrário a um dos treze dogmas fundamentais do judaísmo (formulados por Maimônides). Ao invés, as letras da Torá combinar-se-ão de um modo diferente, conforme as exigências desse período, porém nem uma só letra será acrescentada ou tirada. Graças a essa nova combinação, as palavras hão de assumir um novo significado. O conhecimento do homem então aumentará, e todos, grandes e pequenos, conhecerão a Deus em virtude da luz que se acenderá no mistério do pensamento divino à véspera do sábado cósmico. (LIFSCHITZ *apud* SCHOLEM, 2006, p. 103)

Assim, refletir sobre as letras, para reorganizá-las e reinterpretá-las de modo a atingir a sabedoria infinita, é o desafio que os cabalistas encontram na Torá, e é também

²⁰ Título traduzido para o português como: *Os Portais do Paraíso*.

o desafio proposto pela “- esfinge naticega -” ao eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a). É consentimento entre os estudiosos do poema de Haroldo de Campos (SCUDELLER, 2009; MARTHA-TONETO, 2013), que a “- esfinge naticega -” diante do eu-poético, que é poeta e leitor da tradição, propõe uma reflexão sobre a poesia. Extrapolando essa análise, sugerimos que a esfinge desafia o eu-poético a pensar a poesia como elemento quase mágico, cujas palavras, e em um nível ainda mais profundo: as letras, organizam-se de modo a elucidar os mistérios da humanidade. Esse mesmo enigma organizacional pode ser observado no conto *La maquina de pensar de Raimundo Llulio* (1996), de Jorge Luis Borges. Publicado na revista *El Hogar*, o conto *La maquina de pensar de Raimundo Llulio*, chega pela primeira vez ao público argentino em 15 de outubro de 1937. O texto, no entanto, se tonará mais conhecido posteriormente, em 1986, devido à sua inclusão no livro *Textos cautivos*, que reúne diversos outros textos do autor.

Segundo o narrador, a Máquina de Pensar foi criada pelo filósofo Raimundo Llulio (ou Ramón Llull) no fim do século XVIII. A engenhoca é composta por um disco de madeira em um esquema de diagrama. No centro está Deus, representado pela letra A, e em volta da circunferência os atributos vinculados a divindade, como bondade, grandeza, eternidade, poder, sabedoria, etc. Seguem-se nove características, para cada uma delas atribui-se uma letra. Posteriormente, Raimundo Llulio refina a máquina, agregando a ela outros discos de madeira. A engenhoca se transforma, então, de um objeto imóvel em um objeto móvel, aumentando exponencialmente o potencial de combinações possíveis, de modo que, segundo o narrador, “durante mucho tiempo, muchos creyeron que en la paciente manipulación de esos discos estaba la segura revelación de todos los arcanos del mundo”²¹ (BORGES, 1996, p. 323).

²¹Tradução própria: “durante muito tempo, muitos acreditavam que na paciente manipulação desses discos estava a segura revelação de todos os segredos do mundo”.

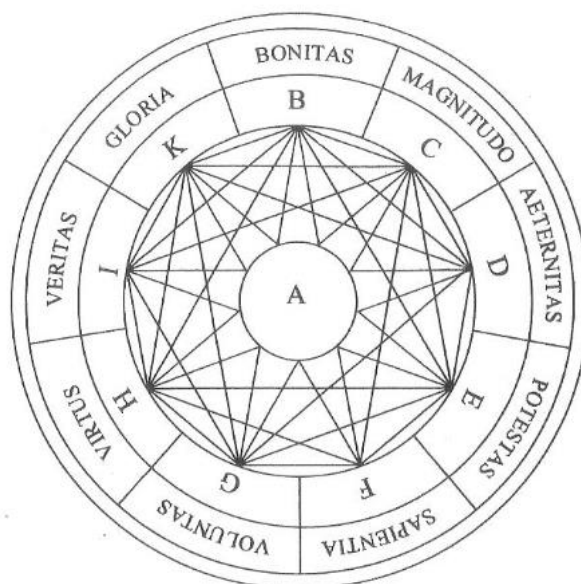


Figura 1. Imagem retirada do conto *La maquina de pensar de Raimundo Lulio (1996) de Borges*, representa a segunda Máquina de Pensar produzida por Raimundo Lulio, construída com discos móveis de madeira, marcados com letras e atributos divinos.

Na sequência do conto, o narrador de *La maquina de pensar de Raimundo Lulio* (1996) aponta uma engenhoca semelhante em *As viagens de Gulliver*, uma armação de madeira, com cubos nas pontas e em cada lado dos cubos uma palavra escrita. A leitura randômica dos lados destes dados dá origem aos textos que os estudantes do romance redigem no caderno. A despeito da diferença estrutural das máquinas, a intenção de oferecer ao mundo um sistema lógico e enciclopédico de conhecimento permanece a mesma, ou seja, elas se reconhecem no conceito da Máquina de Pensar. Nesse momento, a Máquina de Pensar, como objeto, transita entre os mundos do real e da ficção, estimulando a desconfiância do leitor para própria autenticidade da engenhoca, cuja função em si, de reunião total do conhecimento em um único artefato, parece absurda. Sobre o conto, Eduard Guízar (2004) observa ainda que ao aproximar a engenhoca de Raimundo Lulio à da história de *As viagens de Gulliver*, o narrador expõe a função poética da Máquina de Pensar, pois ambas as invenções possuem um potencial simbólico enciclopédico, capaz de reunir múltiplos conhecimentos em um único objeto, tornando acessível um conhecimento infinito.

Clasificar el mundo de esta manera, y clasificar el mundo de la manera en que Borges lo hace, requiere de un modo específico, poco ortodoxo, de reinventar la máquina de pensar de la genealogía de los discursos. [...] La inquietud causada por la clasificación desaparece y recurre a la duda de la manera familiar de ver las cosas en el diario acontecer, y entonces se vuelve a recapacitar sobre el entendimiento tácito de la existencia, se regresa a tiempos primigenios en que se da un

ordenamiento de la realidad, para entender el gusto por los excesos de las clasificaciones y los puntos neurálgicos que escapan a lo conocimiento visto como totalidad de las cosas.²² (GUÍZAR, 2004, p. 94)

A partir do excerto podemos deprender que, para Guízar (2004), o narrador do conto borgeano se apropria da estratégia de classificar e organizar a realidade, essencial à espécie humana, e leva-a ao extremo: a totalização dos conhecimentos verdadeiros organizados em um objeto simples, cuja combinação lógica só pode ser empreendida por aqueles que compreendem os simbolismos de suas letras e palavras. Na leitura que fazemos do conto borgeano, propomos que o narrador simultaneamente confia e desconfia desse potencial explicativo da Máquina de Pensar de Raimundo Llullio, pois se em uma frase coloca que “la máquina de pensar no funciona”, logo na frase seguinte já diz que esse “hecho es secundario para nosotros”²³ (BORGES, 1996, p. 320), ou seja, não importa se a máquina de pensar funciona realmente ou não, ela é importante pelo que ela representa. Dessa forma dúbia, o narrador guia o leitor até a sua própria ideia de aperfeiçoamento da Máquina de Pensar:

Es natural que su inventor – homem, no lo alvidemos, del siglo XIII – la alimenta com materiais que ahora nos parecen ingratas. Nosotros ya sabemos que los conceptos de la bondand, de grandeza, de sabiduría, de poder y de gloria, son incapaces de engendrar una revelación apreciable. Nosotros (en el fondo, no menos ingenuos que Llullo) la cargaríamos de un modo distinto. Sin duda, con las palabras Entropía, Tiempo, Electrones, Energía potencial, Cuarta dimensión, Relatividad, Protones y Einstein.²⁴ (BORGES, 1996, p. 321)

Esse trabalho caminha junto ao raciocínio de Guízar (2004), mas dá um passo além ao associar essa estratégia de organização e classificação a um viés místico oriundo da Cabala. Na nossa leitura, o enciclopedismo da Máquina de Pensar pode ser associado a um simbolismo místico da Torá, principalmente, devido ao potencial explicativo dessa última, que promete esclarecer todos os mistérios do mundo sem de fato o fazê-lo. Os

²² Tradução própria: “Classificar o mundo dessa maneira e classificar o mundo da maneira que Borges faz, requer uma maneira específica e não ortodoxa de reinventar a máquina pensante da genealogia dos discursos. [...] A inquietação causada pela classificação desigual recorre à dúvida do modo familiar de ver as coisas na ocorrência cotidiana, e então se remonta ao entendimento tácito da existência, a pessoa retorna aos tempos primitivos em que ocorre ordenação da realidade, para entender o gosto pelos excessos das classificações e os pontos nevrálgicos que escapam ao conhecimento visto como totalidade das coisas”.

²³ Tradução própria: “a máquina de pensar não funciona”/ “o feito é secundário para nós”.

²⁴ Tradução própria: “é natural que o seu inventor - homem, não esqueçamos, do século XIII – alimenta-a com assuntos que agora nos parecem ingratos. Nós já sabemos que os conceitos de bondade, grandeza, sabedoria, poder e glória são incapazes de gerar uma revelação apreciável. Nós (no fundo, não menos ingênuos que Llullo) a carregaremos de uma maneira diferente. Sem dúvida, com as palavras Entropia, Tempo, Elétrons, Energia Potencial, Quarta Dimensão, Relatividade, Prótons e Einstein”.

estudos do crítico Saúl Sosnowski (1991) contribuem no embasamento dessa hipótese, pois considera que a temática da organização desenvolvida por Borges vai ao encontro do principal preceito da Cabala, no qual a compreensão da Verdade Absoluta estaria interligada com o rigor da organização, recodificação e interpretação dos textos sagrados da Torá. As codificações das letras e palavras das escrituras sagradas dependem, por sua vez, da preparação intelectual e religiosa do indivíduo que empreende esta tarefa. Para o cabalista, portanto, as soluções dos mistérios do mundo e da criação estão intimamente ligadas às atividades de classificação e organização desenvolvidas a partir de um único objeto, o livro sagrado ou a Torá, sublinhando, desse modo, “uma visão mágica do texto” (SOSNOWSKI, 1991, p. 28).

Nesse ponto da leitura, ressaltamos a proximidade entre as intenções dos cabalistas para com a Torá e a função da Máquina de Pensar, pois ambas as operações propõem desafios e recompensas similares que têm o intuito de direcionar a invenção para o campo do misticismo, fortalecendo os laços entre o conto e a tradição da Cabala, com destaque para a imagem do Aleph. Recuperando alguns conceitos da tradição judaica já tratados nesse trabalho, temos no Aleph a primeira letra do alfabeto, particularmente escolhida pelo criador para servir de modelo para as outras letras. Desta maneira, o Aleph simboliza a unidade e, simultaneamente, as demais letras e palavras; nesse sentido ele permite a existência das palavras, tanto daquelas que o Criador utiliza para originar a vida, quanto aquelas que contribuem para a construção do conhecimento da humanidade.

No conto de Borges (1996, p. 323), o narrador descreve a Máquina de Pensar como capaz de promover a “revelación de todos los arcanos del mundo”. Na nossa leitura, a palavra “arcanos” do conto borgeano pode ser traduzida do espanhol como segredos ou mistérios, mas também podemos interpretá-la como ela está, isto é, a Máquina do Mundo prometeria a revelação dos Arcanos do mundo. No Tarô, o Aleph está definido como o primeiro Arcano Maior, assim, sugerimos que a palavra “arcanos” do conto de Borges (1996) está embebida na imagem aléfica, essa correlação com a imagem do Aleph se estende à Máquina de Pensar, principalmente devido a aspiração desta em estabelecer contato com a sabedoria superior. Dessa forma, entendemos a Máquina de Pensar como uma imagem circundada pelos conceitos do Aleph.

Essa correlação ganha força quando, ao descrever a Máquina de Pensar, o narrador enfatiza que a letra A está no centro da máquina – lugar análogo ao núcleo – e que esta letra simboliza a própria entidade divina criadora. Metaforicamente, podemos pensar no Aleph como o núcleo da Máquina de Pensar, ou seja, um núcleo místico e divino, que

reúne todos os saberes possíveis e permite que a máquina exerça sua função enciclopédica ligada ao conhecimento infinito que soluciona todos os mistérios da humanidade. Sugerimos, assim, que a principal semelhança entre a Máquina de Pensar de Borges e a Máquina do Mundo de Campos é o núcleo aléfico. A imagem do Aleph no núcleo da Máquina de Pensar confere a ela uma unidade na qual estão encerrados, em código, a Verdade Absoluta. Esta unidade é o núcleo que condiciona a função do objeto, a Máquina de Pensar, que é acessível ao indivíduo e passível de manipulação e decodificação. É através da dinâmica de decifrar o artefato que a apreensão da sabedoria verdadeira e infinita se torna possível. Dentro de um contexto místico, portanto, a Máquina de Pensar é responsável tanto por armazenar segredos divinos, quanto por revelá-los aos homens. As revelações, por sua vez, são proporcionais ao empenho aplicado na decodificação e obedecem aos limites da compreensão humana.

No Canto III de *A máquina do mundo repensada* (2004_a), a “- esfinge naticega -”, como a própria imagem do Aleph, desafia o eu-poético a empenhar-se na organização e decodificação dos contrastes da natureza e do ser humanos, para atingir assim a sabedoria verdadeira e infinita. Nesse sentido, o enigma da esfinge de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) encaminha o homem para a compreensão ativa das letras e da sua organização. Na história da humanidade, para atingir tal compreensão Raimundo Lulio cria a Máquina de Pensar, em seu conto Borges a aperfeiçoa. A partir disso, podemos sugerir que Haroldo de Campos se apropria da solução de Borges em seu poema. Porém, no poema, a primeira imagem aléfica do Canto III não expressa o potencial explicativo do objeto borgeano, mas antes apresenta esse desafio ao eu-poético, impulsionando-o na busca da solução. Por isso, a “- esfinge naticega -” pode ser considerada um elemento questionador e afrontoso.

Na nossa leitura, ao compararmos o poema com o conto *La maquina de pensar de Raimundo Lulio* (1996) notamos que as intenções do eu-poético de Campos e do narrador de Borges são semelhantes, pois consistem em carregar o texto com elementos científicos. Em *La maquina de pensar de Raimundo Lulio* (1996), o narrador sugere a inserção de palavras como entropia, tempo, elétrons, energia potencial, relatividade e Einstein nos discos da Máquina de Pensar, com objetivo de aumentar o seu potencial elucidativo. No poema de Campos, esses elementos científicos são mais aparentes no Canto II, com a evocação de nomes como Galileu e Einstein, mas não desaparecem no Canto III, estando implícitos em palavras como: “estapido”, que faz referência ao som emitido no momento do big-bang; e o “tempo-zero”, neologismo haroldiano para origem dos tempos

(CAMPOS, 2004_a, p. 63). Palavras estas que no Canto III giram em torno da “- esfinge naticega -”, sugerindo que o eu-poético, a sua maneira, busca reunir os saberes científicos aos literários e aos místicos. Na nossa leitura do poema, essa reunião de saberes distintos tem como objetivo a solução do enigma da esfinge.

No poema, a esfinge “sem perguntar-se cala o seu mistério/ *lasciante*” (CAMPOS, 2004_a, p. 64, grifos do autor), ou seja, para o eu-poético haroldiano, mesmo que a esfinge não fale nada, a sua simples presença já é suficiente para provocá-lo, inquietando a sua curiosidade e tornando *lasciante* a sua necessidade de conhecer mais do mundo e de si mesmo. Aqui, entendemos *lasciante* como um neologismo haroldiano, desenvolvido a partir do adjetivo *lascivo*, que, segundo o dicionário (FERREIRA, 2001), identifica aquele que manifesta ou excita a luxúria. Assim, podemos sugerir que a curiosidade despertada pela a “- esfinge naticega -” no eu-poético é sexual, isto é, está colada em sua carne como um desejo primitivo, que é vital para a sobrevivência da espécie. Um desejo de busca do conhecimento infinito, capaz de solucionar os mistérios que existem na alma humana desde o tempo-zero, mistérios que nem mesmo a revolução científica solucionou, este é o verdadeiro enigma. Portanto, podemos inferir que o primeiro núcleo aléfico do Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) aparece dissimulado em esfinge para provocar o eu-poético, (re)despertando nele a euforia da busca por conhecimento.

A segunda imagem do Aleph está menos dissimulada, ela ocupa o segundo verso da estrofe 98: a “- instância aléfica - “. A relação de semelhança fica então estabelecida pelo uso da palavra *aléfica*, que faz referência ao próprio Aleph.

- 97. 1. da radiação primeira e da crescente
 - 2. expansão do universo pós-*big-bang*
 - 3. aval (em flash back) do íncipit fervente
- 98. 1. do cosmos a partir de um ponto estanque
 - 2. de máximo adensar – instância aléfica –
 - 3. de cujo rebentar tudo se expande
- 99. 1. - mas depois do depois que vem? uma épica?
 - 2. desastre de astros? lapso de gigantea
 - 3. (super) estrela azul? dançante poética
 (CAMPOS, 2004_a, p. 69-70)

Esse segundo núcleo aléfico coloca o eu-poético do poema, e os leitores, diante da própria imagem do Aleph. Seguindo com a análise pelo viés do diálogo com os textos borgeanos, nos deparamos com o conto *O Aleph* (1999_b), no qual o narrador protagonista

fica diante do próprio Aleph: contemplando-o, fica extasiado pela sua multiplicidade. O conto *O Aleph*, é curiosamente o último conto do livro que leva o mesmo nome, *O Aleph*, publicado pela primeira vez em 1949.

A aproximação entre a imagem aléfica do poema de Campos e o Aleph borgeano já foi previamente sugerida por Toneto (2008, p. 208):

Se há *depois do depois*, como queriam Dante e Camões, Borges ainda existe em algum lugar. Desse lugar, deve estar sorrindo ao ver-se em um labirinto, e, ao mesmo tempo, ao sentir-se, de certa maneira, o fio condutor. Haroldo citaria o *Aleph* de qualquer forma, já que a imagem descrita no conto borgiano corresponde imensamente ao *bang* inicial; todavia, é interessante notar que Gleiser, outra referência usada por Haroldo em seu poema, cita-o: todos os caminhos levam a Borges, ou melhor (ou pior?): ao labirinto. A consciência do aspecto labiríntico de *A máquina do mundo repensada* é mais uma vez sublinhada nessa passagem do texto.

A leitura do excerto sinaliza no poema alguns caminhos que podem levar a Borges. Posteriormente, os estudos de Jorgelina Rivera (2015) se aprofundam e consolidam esses caminhos que o poema de Haroldo de Campos faz até Borges, ancorando-se sobretudo na imagem do Aleph ao analisar o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a). Segundo Rivera (2015, p. 150-151):

Em *A máquina do mundo repensada* a gesta universal é arquitetada em base ao seu diálogo com os seus precursores, além da intertextualidade com as teorias científicas e sagrada escritura. No seu percurso, o escritor brasileiro retoma o procedimento do ‘anacronismo deliberado’ menardiano porém, de um modo diferente: ele não copia e avança um passo na frente ao retomá-los e recarrega-los de um novo sopro de vida inserindo-lhes *agoridade*. Dante é o primeiro guia no seu árduo trajeto e Borges funciona como um dos eixos centrais da máquina, o centro deste está formado pela figura do Aleph que contém os mistérios do inconcebível borgeano e o inefável dantesco.

O protagonista de *O Aleph* (1999_b) narra o conto na primeira pessoa, contando a história do seu amor por Beatriz Viterbo, prima-irmã de Carlos Argentino Daneri, que por sua vez é poeta e recebe frequentes visitas do protagonista, também poeta, após o falecimento de Beatriz. Demonstrando seu caráter ambíguo, o protagonista estende suas visitas, mesmo diante da dificuldade de convivência com Daneri. A relação dúbia entre o narrador e Daneri pode ser observada em passagens de descrição do personagem de Daneri, como por exemplo em: “sua atividade mental é contínua, apaixonada, versátil e completamente insignificante” (BORGES, 1999_b, p. 140). A situação de dubiedade se agrava quando Daneri começa a escrever o poema intitulado *A Terra*, no qual o

personagem-poeta realiza uma descrição do planeta mesclada com suas próprias ideias sobre o mundo. O narrador descreve o poema *A Terra* como uma “pitoresca digressão e [uma] galharda apóstrofe” (BORGES, 1999_b, p. 140), dando assim continuidade a sua contraposição a Daneri.

A partir do momento da elaboração do poema *A Terra*, pelo qual o personagem-poeta é premiado no pós-escrito do conto, aumenta a frequência e a estranheza das visitas do protagonista. Enquanto descreve as extravagâncias do poema de Daneri, o narrador ambienta o leitor às palavras eruditas, para em seguida, como um oxímoro, apresentar o Aleph em um tom leve e com palavras simples. Dessa forma o narrador constrói as sensações dentro do texto, até o momento de êxtase: o encontro com o Aleph. No conto, tal encontro se dá após a notícia da demolição da casa de Daneri, indignado com a situação Daneri pede o auxílio do protagonista para manter a casa, visto que em seu porão reside um Aleph. Segundo o narrador-protagonista, “não me foi muito difícil compartilhar de sua aflição”, pois “tratava-se de uma casa que, para mim, aludia infinitamente a Beatriz” (BORGES, 1999_b, p. 145). Assim, o narrador-protagonista desce ao porão para averiguar a existência do Aleph, e no momento que fica diante dele, suscita dentro de si a própria imagem do objeto:

Fechei os olhos, abri-os. Então vi o Aleph. Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atroz; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei. (BORGES, 1999_b, p. 147-149)

Posto que as análises propostas por Toneto (2008) e Rivera (2015) apontam para as raízes borgeanas do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), na leitura que realizamos do poema de Campos observamos que a “- instância aléfica -” haroldiana é

precedida por palavras que podem caracterizar uma aproximação da imagem do Aleph borgeano, como por exemplo, “ponto estanque”, colocado nos versos acima da “- instância aléfica -”, aproxima a imagem do Aleph da figura do ponto, que é semelhante a “pequena esfera furta-cor” descrita pelo narrador borgeano (BORGES, 1999 b, p. 148). O ponto também pode ser associado com o número 1, que na Cabala corresponde ao Aleph, dessa forma, a imagem do Aleph em toda a sua infinidade, acaba por voltar sempre a si mesma, preenchendo aquele que a contempla com a sua infinidade de imagens, condensando-se em um movimento de “máximo adensar”, conforme propõe o eu-poético haroldiano.

Podemos pensar o “máximo adensar” ligado também a expressão da alta cosmo densidade que antecede a explosão do big-bang, ou o nascimento do Universo. No poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), a “- instância aléfica -” é o centro, núcleo aléfico, o “máximo adensar” é colocado imediatamente antes dele, e logo na sequência lemos “cujo rebentar tudo se expande”, isto é, o big-bang. Nossa leitura sugere, portanto, que a “- instância aléfica -” é algo que está na iminência de concentrar sua infinidade em si mesmo, mas que insistentemente se expande, posto que sua essência é múltipla, essa visão paradoxal é muito própria da imagem do Aleph. Retomando a metáfora da célula, esse é um núcleo que está prestes a passar pelo processo de divisão celular, ou seja, um núcleo em fase de prófase, que condensa o seu material genético, adensando-se, para depois se dividir, ou se multiplicar, em um movimento de expansão.

Nesse sentido, esses versos não apenas representam a imagem do Aleph em si, mas também falam sobre a característica dinâmica e rizomática dela, que se divide, se move e se desloca por todo o poema. Após a divisão celular uma célula vira duas, duas tornam-se quatro, quatro tornam-se oito, e na sequência temos a mórula que dará origem ao embrião e, conseqüentemente, a um novo ser humano, com todas as suas multiplicidades e dúvidas. A “- instância aléfica -”, como núcleo aléfico, parece trazer essa intenção de expressar a complexidade orgânica no texto, como se o poema expirasse alguma coisa de vida, demonstrando que as letras e as palavras possuem um caráter tão infinitamente complexo e múltiplo quanto um humano.

O elemento de multiplicidade de símbolos e significados que as letras e as palavras podem adquirir é uma das temáticas sobre a qual o narrador de *O Aleph* (1999_b) divaga, enquanto encara o próprio Aleph:

Vi, ao mesmo tempo, cada letra de cada página (em pequeno, eu costumava maravilhar-me com o fato de que as letras de um livro fechado não se misturassem e se perdessem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneo, [...] (BORGES, 1999_b, p. 148)

Na nossa leitura, quando o narrador coloca que vê “ao mesmo tempo” cada letra, ele literalmente quer expressar o que escreve, uma vez que o Aleph é a primeira letra do alfabeto hebraico, mas é simultaneamente todas as letras. Assim, contemplar a imagem do Aleph é contemplar todas as letras simultaneamente, é entender que elas são múltiplas e possuem infinitos significados. Essas semelhanças consolidam a hipótese de que tanto o eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) como o narrador de *O Aleph* (1999_b) estão diante da mesma imagem do Aleph, que é uma letra com caráter múltiplo. Esse raciocínio nos conduz ao terceiro núcleo aléfico, identificado no segundo verso da estrofe 108: o “– multiplica-”.

107. 1. de um agônica estrela que esmaeça
2. quiça uma estrela-fênix ígnea bola
3. gestando um novo bague de onde cresça
108. 1. renascente o universo: a mãe esflora
2. a flor cadente – multiplica-a o pólen
3. e a esfera de marfim no feltro rola
109. 1. do bilhar: deus que joga os dados? – bem...
2. “viciados” dirá outro desdizendo
3. o dito de einstein (sem deixar também
(CAMPOS, 2004_a, p. 74-75)

A vertigem causada por estar vendo uma coisa que é simultaneamente uma duplicidade de coisas, é a essência da imagem do Aleph. No conto borgeano a vertigem atinge a percepção de tempo do narrador, que se confunde entre o dia e a noite. No poema de Campos, a imagem do Aleph tona-se a própria palavra “multiplica”, perturbando o olhar do eu-poético, pois a despeito de ser uma única palavra, define uma pluralidade. Em ambos os casos a imagem do Aleph se destaca por representar o processo de divisão ou multiplicidade infinita, fundamental para a existência da vida e da poesia.

Abrimos aqui um caminho talvez ousado, mas seguramente inventivo de leitura, pois se apoia na seara das aproximações que o poema faz entre tantos campos do conhecimento e exerce a imaginação em termos borgeanos. Na nossa leitura (metafórica), que consulta os saberes das ciências biológica, o núcleo aléfico “– multiplica-”, é um núcleo que não está mais na iminência de se dividir, mas está propriamente no processo de divisão da mitose. Em termos biológicos, o processo de divisão celular é constituído

de seis fases: prófase, início da divisão onde o material genético apresenta o máximo de condensação; metáfase, fase na qual dois grupos, compostos por metade do material cada um, se alinham no centro da célula; anáfase, fase na qual os dois grupos de material genético migram para polos opostos da célula e as demais organelas das células também escolhem um dos polos para migrar nessa fase; telófase, fase na qual a circunferência da célula se estreita com objetivo de finaliza a divisão; intérfase, fase na qual temos duas células oriundas da divisão celular. Em termos biológicos, o núcleo “– multiplica-” seria um núcleo em fase de anáfase, quando o material genético, ou a informação contida no núcleo, está se dividindo ao meio. Existe aí também a vertigem de ver algo que é um, mas simultaneamente é também dois.

Podemos analisar o terceiro núcleo aléfico também pela perspectiva da Cabala, essa aproximação é dada pelo conto borgeano, quando o Daneri define o Aleph como “o microcosmo de alquimistas e cabalistas, nosso concreto amigo proverbial, *o multum in parvo!*” (BORGES, 1999_b, p. 147, grifo do autor). O Aleph é aquele que é um, mas também é vários, é múltiplo. Essa multiplicidade aléfica é expressa no objeto de Borges, mas também pode ser observada na multiplicidade da letra Aleph do alfabeto hebraico. Assim, torna-se relevante pensar o famoso excerto sobre o Aleph do *Zohar*, livro clássico da literatura cabalística.

A letra *Alef* ficou do lado de fora e não entrou para se apresentar diante do Criador. E Ele lhe disse: “Por que não vens a mim como todas as outras letras?” O *Alef* respondeu: “Porque vi todas as letras deixando Tua presença sem a resposta desejada. Além disso, vi que ofertaste à letra *Bet* essa grande dádiva. E, na verdade, o Rei do universo não pode retomar seu presente e dá-lo a outro!” O Criador respondeu: “Embora Eu vá criar o mundo com a letra *Bet*, és tu que ficarás à frente de todas as letras, e não haverá unidade em Mim, mas somente através de ti; todas as contas e todos os atos deste mundo começarão sempre contigo, e toda unidade estará somente em ti.” (BAR-YOCHAI *apud* LAITMAN, 2012, p. 201)

Para a Cabala, apesar de o Aleph não ser a letra que iniciou a criação, sendo esse mérito associado a letra *Bet*, é nele que se encontra o saber pleno e absoluto, que reflete o potencial infinito de todas as letras. O Aleph, dessa maneira, expressa mais agudamente o caráter múltiplo das letras, pois é para ele que todas as letras convergem. Essa concentração de letras e coisas agrega uma tensão à imagem do Aleph, essa tensão é vertiginosa, conforme discutido anteriormente. Além disso, é relevante depreender do excerto do *Zohar* que o Aleph é algo para além de uma letra, o seu adensamento em uma unidade representa o próprio poder divino do criador, concentrado em uma multiplicidade

infinita, o que contribui para a construção do sentimento de vertigem que está sendo expresso pela imagem aléfica.

A discussão sobre o poder místico divino contido nas letras também é abordada por Gershom Scholem no livro *A Cabala e seu simbolismo* (2006). Ao pensar o texto do *Zohar* por meio do trabalho de Gicatila, Scholem (2006, p. 57) escreve que “as letras representam o corpo místico de Deus, enquanto que Deus, por assim dizer, é a alma das letras”, sugerindo que é por meio da linguagem que se atinge a sabedoria infinita, correspondente ao poder divino do criador. Visto que consideramos nesse trabalho a linguagem poética como potencialmente infinita, retornamos ao poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) e ao núcleo aléfico “- multiplica-”. Tendo em mente que a Cabala define o Aleph como uma unidade que contém a multiplicidade infinita, e que o termo “- multiplica-” está propriamente em um poema, podemos atribuir a palavra “multiplica” uma pluralidade infinita de significados, que inclui ser a imagem do Aleph, quando analisada por meio de uma perspectiva cabalística.

Ainda sobre o *Zohar*, é interessante observar o excerto que descreve o começo da Criação:

Ele imprimiu signos na esfera celeste. Uma flama escura brotou do fundo do recesso mais escondido, do mistério do Infinito, qual uma névoa, formando-se no informe, encerrado no anel daquela esfera, nem branca nem preta, nem vermelha nem verde, de cor nenhuma. Só quando a flama começou a assumir tamanho e dimensão foi que produziu cores radiantes. Pois do centro mais íntimo da flama brotou uma fonte, da qual emanaram cores que se alastraram sobre tudo o que estava embaixo, oculto no misterioso ocultamento do Infinito. (BAR-YOCHAI *apud* SCHOLEM, 2006, p. 124)

A citação anterior discute o momento da criação do Universo. Nosso conhecimento científico atual nos permite saber que o Universo nasceu de uma reação quente entre partículas elementares, submetidas a uma densidade infinita, como uma “bola de fogo”, conforme define John Gribbin em seu livro *Gênese: as origens do homem e do Universo* (1983, p. 38). A correlação entre o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) com o texto de John Gribbin (1983) é autorizada pelo próprio Haroldo de Campos, quando na nota final sobre os diálogos do livro-poema, ele cita o livro *Gênese: as origens do homem e do Universo* (1983) como uma referência relevante para o poema. No *Zohar*, a bola de fogo é descrita como a “esfera celeste” que produz cores radiantes quando exposta à flama ou ao calor intenso, o eu-poético de *A máquina do mundo*

repensada (2004_a) prefere caracterizar essa versão recém-nascida do Universo como uma “estrela-fênix”.

Essa escolha de palavras faz sentido quando admitimos que a origem e a vida do Universo têm a ver com a morte das estrelas. Isso porque, guardadas as devidas proporções, as reações que caracterizam a morte de uma estrela são, dentre os fenômenos fisicamente explicáveis, as que mais se assemelham, em termos de partículas e temperatura, ao big-bang, sendo usada, portanto, como modelo para explicar a origem do Universo.²⁵ Os conhecimentos astrofísicos da era moderna nos informam ainda que o Universo “passou de muito quente e muito denso a quase vazio e extremamente frio, o estado em que se encontra hoje” (GRIBBIN, 1983, p. 32). Nesse sentido, temos uma larga base da literatura da Cabala e da astrofísica que nos permitem definir a matéria residual do Universo como o resultado de anomalias, ou constantes destruições e reequilíbrios térmicos, associadas a bola de fogo primordial. O núcleo “- multiplica-” está cercado dessas imagens de bolas de fogo, não apenas com a “estrela-fênix”, prestes a iniciar a sua morte, em uma explosão radioativa quente, que como uma fênix renasce ao pegar fogo, transbordando vida; mas também, logo na sequência, com a “ígneia bola”, que retoma a imagem da bola, que é ígneia, ou seja, é oriunda da ação do fogo, ou mais propriamente, da lava vulcânica que constitui o núcleo do planeta Terra.

Dessa forma, a “ígneia bola” ainda mantém o sentido da bola de fogo associada ao big-bang, mas o aproxima da cosmovisão antropocêntrica, no qual o fogo da bola é materialmente constituído por algo que não nos escapa da compreensão, ele é análogo ao núcleo da própria Terra. Desenvolve-se no poema a imagem da criação, o big-bang, ou a “estrela-fênix”, seguido pela bola de fogo, ou a “ígneia bola”. É curioso como no poema fênix e ígneia ficam colocadas lado a lado, concentrando na dimensão visual os termos que designam a temperatura quentíssima na qual se encontra o Universo após o instante da criação. Esse centésimo milésimo de segundo após o big-bang, ou o ígneo ponto no

²⁵ Em seu trabalho, Toneto (2008) já propõe uma análise permeada pelos saberes científicos da termodinâmica quando analisa o termo “*big-bang*”, posto no verso 98 do Canto III. Segundo a autora (2008, p. 208), com a referência ao big-bang “eu-poético volta a falar do adensamento da matéria”, “por fim, o adensamento da matéria, citado na estrofe 98, tanto pode estar se referindo à explosão inicial, quanto ao processo de formação de estrelas, ou ao poema.” A pesquisadora continua sua análise também pelo viés da astrofísica, mas tendo como foco a reação supernova das estrelas: “Uma estrela vai se expandindo ao longo de sua vida, com o passar do tempo e devido a reações físicas, por vezes, as expansões tornam-se bruscas. Quando isso acontece, a estrela esfria rapidamente e a pressão gravitacional de seu núcleo torna-se maior do que a pressão térmica. A estrela, então, se contrai muito e colapsa. No processo, há perda do equilíbrio e, pela explosão, a estrela ejacula sua matéria brilhante. A essa explosão dá-se o nome de supernova”.

qual se concentram o Universo e a vida, se encontra ao alcance das mãos do eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a, p. 75): “a mão que esflora”.

A forma que está ao alcance da mão do eu-poético é “a esfera de marfim” que “no feltro rola” (CAMPOS, 2004_a, p. 75). Essa “esfera de marfim” é construída a partir de um material mais frio e estável em comparação com a “estrela-fênix” e a “ígneia bola”: o marfim. No dicionário (FERREIRA, 2001), “marfim” é definido como um material branco-leitoso, translúcido a opaco, mais compacto que o osso, oriunda das presas do elefante. A despeito de ser osso, e não pedra, ainda assim podemos entender o marfim com objeto frio, principalmente quando comparamos a sua emissão de calor com a da “ígneia bola”, composta por lava. Mantendo a perspectiva astrofísica e tendo em mente a temperatura mais fria do marfim, podemos sugerir ainda que diante da “esfera de marfim”²⁶ o eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) encontra-se frente a um Universo correspondente ao atual, mais maduro e frio, curvado em si mesmo, finito embora ilimitado em extensão como uma esfera, assim como indicavam as equações de Einstein.

As equações de Einstein mostram como um campo gravitacional “encurvado” o espaço-tempo, e a pergunta passa a ser se a autogravidade do Universo inteiro é suficiente para curvar o espaço-tempo totalmente sobre si mesmo, fazendo o Universo fechado, ou se o torna curvo mas ainda aberto. (GRIBBIN, 1983, p. 14)

Não é por acaso que o eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) torna a se aproximar de Einstein na estrofe seguinte àquela do ao núcleo aléxico “- multiplica-”. A relação de interdependência entre as estrofes 108 (estrofe que contém o núcleo aléxico “- multiplica-”) e 109 (estrofe que retoma a referência a Einstein) é estabelecida pelo esquema da *terza rima* e fortalecida pelo *enjambement* entre o terceiro verso da 108 e o primeiro da 109: “e a esfera de marfim no feltro rola do bilhar: deus que joga os dados?” (CAMPOS, 2004_a, p. 75). A interrogação da estrofe 109 se refere a famosa frase de Einstein: “deus não joga dados”, que, segundo Stephen Hawking (2016), expressa os

²⁶ Em seu trabalho, Toneto (2013, p. 231) interpreta a “esfera de marfim” como uma “bola branca do bilhar”, explica que “a bola branca, como se sabe, não vale nada em si, mas é aquela que deve atingir a bola visada, provocando o deslocamento desta até o local desejado, por exemplo, a caçapa, ou ainda, deve fazer com que a bola visada atinja outra, enfim – a *esfera de marfim*, como uma estrela cadente, vai esbarrando nas outras estrelas e movimenta o universo do jogo”. Dentro da leitura que essa pesquisa realiza sobre o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) a “esfera de marfim” pode ser a bola de bilhar que movimenta o jogo do universo, mas também pode ser o próprio universo, que resfriou de “ígneia bola” até “esfera de marfim” bem diante dos olhos e ao alcance da mão do eu-poético. Assim, focaremos a análise na segunda leitura.

sentimentos de Einstein em relação a aleatoriedade e imprevisibilidade das leis fundamentais da mecânica quântica, que foram a base para os avanços modernos em ciência e tecnologia. O diálogo do poema com o aforismo de Einstein foi observado previamente por Martha-Toneto (2013, p. 232), na sua análise, o próprio “poema é a luta contra o acaso”. Na nossa perspectiva, a referência a Einstein aproxima o poema novamente do momento da criação conforme concebido pela física moderna, por conseguinte, o eu-poético alimenta os discos da sua Máquina do Mundo, ou da sua Máquina de Pensar de núcleo aléxico, com o nome de Einstein (terceiro verso da estrofe 109), desse modo as respostas da Máquina sempre tendem a partir de um diálogo entre diferentes áreas do conhecimento.

Na nossa leitura do poema, no intervalo das estrofes 107 a 109, o eu-poético se encontra diante de um núcleo aléxico, “- multiplica-”, que compartilha com ele a cena da origem: o Universo nascendo de uma reação quente, “ígneia bola”, e gradativamente se esfriando, até “esfera de marfim”. A forma esférica das imagens é relevante, pois, segundo Einstein, o Universo é curvo. O núcleo aléxico haroldiano contém o espaço-tempo cósmico em si, permitindo que o eu-poético veja a cena de origem do Universo se desenrolar, em uma distorção do espaço-tempo. Assim, “ígneia bola” e “esfera de marfim” não são dois objetos diferentes, mas o mesmo objeto, que se resfria com o passar do tempo. Nesse contexto, o eu-poético não se encontra dentro do Universo, mas em um local outro, que é simultaneamente: afastado o suficiente para que ele observe a cena e próximo o suficiente para que o Universo esteja ao alcance de sua mão. O próximo núcleo aléxico nos dá um indício sobre esse lugar.

O quarto núcleo aléxico do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) de Haroldo de Campos é observado no segundo verso da estrofe 116:

115. 1. no ante-início do início e o ilumina?
2. - vou seguindo perplexo a minha senda
3. que de reolho o nada me escrutina...

116. 1. - dante acendeu ao cosmos sem emenda
2. de beatrice sua musa teologal
3. que sabia ser doce e ser tremenda:

117. 1. certo o exprobo ao surgir com um tal
2. porte e esplendor que envolta em chama ardente
3. parecia em seu carro triunfal
(CAMPOS, 2004_a, p. 78-79)

Nesse trabalho, ao considerarmos como objeto de análise o Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), observamos uma “beatrice” que está próxima da Beatrice da *A divina comédia* (2016), isso porque o eu-poético a adjectiva como a “musa teologal” que auxiliou Dante a ascender ao cosmo. Além disso, a “beatrice” haroldiana preserva os elementos da revelação espiritual da Beatriz da *A divina comédia* (2016), assim como a segunda, a primeira é descrita “envolta em chama ardente” e dotada de “porte e esplendor”. Relembramos aqui a visão que Dante tem de Beatriz no Paraíso Terrestre, versos 22 ao 37 do Canto XXX da *A divina comédia* (2016, p. 457):

Já via, do novo dia ante o retorno,
a parte oriental toda rosada
corar, do azul do céu sereno adorno;

e a face do Sol nasceu velada
tanto, que pelo efeito dos vapores,
sustentá-la podia minha mirada;

assim, em meio a uma nuvem de flores
que, de angélicas mãos, subia festiva
e retombava espargindo candores,

sobre um véu níveo cingida de oliva,
dama me apareceu num verde manto
sobre as vestes da cor de chama viva;

e o espírito meu que, desde tanto
tempo, não fora mais por sua presença
arreatado, já a tremer de espanto,

sem ter pela visão sua conhecença,
mas por efeito que dela partiu,
de antigo amor senti a força imensa.

Na *A divina comédia* (2016), o encontro com Beatriz no Paraíso Terrestre prepara o eu-lírico para a terceira parte do poema: o Paraíso. Coberta com uma chuva de flores, turvada pelo efeito dos vapores e vestida de um manto verde cor de “chama viva”, ou “chama ardente” como prefere Campos, Beatriz se apresenta, então, como a nova guia, ou mentora, do eu-lírico, posto que Virgílio por ser pagão não está apto a conceber o conhecimento divino disposto do Paraíso Terrestre até o Empíreo. Uma vez no Paraíso, Beatriz esclarece para o eu-lírico da *A divina comédia* (2016) como tudo se move e funciona no Universo, “explica que todos os corpos tendem a se ligar à sua origem e, a exemplo do fogo, também os seres dotados de intelecto e amor tendem a se reunir com Deus, embora possam, por serem dotados de livre-arbítrio desviar desse caminho e voltar-

se para a Terra” (ALIGHIERI, 2016, p. 493), no momento que o eu-lírico dantesco começa a agregar o conhecimento transmitido por Beatriz ele “se admira de estar subindo” (ALIGHIERI, 2016, p. 493). Nesse ponto, Dante ocupa uma posição privilegiada, pois é um homem comum que está, por meio de Beatriz, tendo acesso a uma sabedoria infinita. Na leitura que fazemos do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), podemos sugerir que, o eu-poético está em algum lugar análogo ao Paraíso Terrestre, pois ele está vendo o momento em que “dante ascendeu ao cosmos”.

Em *A divina comédia* (2016), Dante ascende ao cosmos, ou seja, se liga a sua origem através da sabedoria que Beatriz emana. Podemos aproximar Beatriz da imagem do Aleph, pois no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), “beatrice” não só emana o conhecimento que eleva Dante, mas ela é capaz de harmonizar em si elementos contrários, visto que o eu-poético coloca que ela “sabia ser doce e ser tremenda”, assim, ela é capaz de harmonizar os opostos e permitir o acesso ao conhecimento divino infinito, que esclarece os enigmas do Universo. O eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a), por sua vez, do Paraíso Terrestre observa o núcleo aléfico “beatrice”, observa Dante ascender ao encontro do conhecimento infinito, porém ele permanece onde está, usufruindo do seu livre-arbítrio, escolhendo não seguir o mesmo caminho da tradição literária, mas ressignificá-la. Nesse sentido, destaca-se um ponto de contato importante entre o poema de Campos e o conto *O Aleph* (1999_b), de Borges: o estabelecimento de uma nova relação com a tradição.

Em Borges, Beatriz Viterbo é uma das imagens que salta aos olhos do narrador-protagonista, enquanto este contempla o Aleph no porão:

[...] vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetura, cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo. (BORGES, 1999, p. 149)

Para Lyslei Nascimento (2008), no conto *O Aleph*, o narrador desemoldura a imagem de Beatriz Viterbo de seus retratos no momento em que a vê no Aleph. Desse modo, depois da contemplação do Aleph, Beatriz torna-se “uma imagem de contorno difuso e móvel” para o narrador (NASCIMENTO, 2008, p. 6). Segundo Nascimento (2008), ao romper com a rigidez da imagem de Beatriz, o narrador a inclui em uma vasta tradição, perdendo-a em uma vertigem de Beatrices do infinito feminino no literário.

Beatriz e o conhecimento divino infinito, Beatriz e o infinito feminino no literário. A imagem de Beatriz aparece na literatura constantemente vinculada a uma figura agregadora de infinitos. Na nossa leitura, a figura que melhor descreve essa característica de concentrar infinidades é a imagem do Aleph. Dessa maneira, aproximamos aqui as imagens de Beatriz e do Aleph.

Beatrice, bem como o Aleph, simboliza então uma tradição que é infinita e, conseqüentemente, plural em dois sentidos diferentes: a tradição como algo que não está restrita à cor local, mas que reúne raízes europeias, latino-americanas e também a tradição oriental, assim como entendiam Borges e Haroldo de Campos; e a tradição plural no sentido de reunir diversos saberes, reunindo a tradição literária, científica e mística. Ana María Barrenechea, em seu livro *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (1987, p. 112), comenta, por exemplo, sobre a relevância do intertexto da produção de Borges com teologia.

Todo este orbe afantasmado se expresa en cuentos y ensayos originalísimos que Borges elabora con los temas y las situaciones que la filosofía, la teología y la literatura universal le proporcionan. Y cabe poner en el mismo nivel a las tres, porque las tres le interesan por las posibilidades imaginativas que ofrecen por su capacidad de conmover hasta lo más hondo. No busquemos a través de su obra la evolución coherente de un pensar metafísico ni una doctrina que le parezca la única y verdadera clave del universo, cuando Borges está convencido de que nada tiene sentido en el destino del hombre.²⁷

Ao colocar a filosofia, a teologia e a literatura no mesmo nível de importância na obra de Borges, Barrenechea (1987) destaca a importância da tradição mística na sua produção, validando-a como uma possível chave-de-leitura para os contos borgeanos. Podemos sugerir que Borges interage com a tradição de maneira semelhante a Haroldo de Campos, principalmente se tivermos em mente a razão antropofágica haroldiana, que se apropria da tradição, consumindo-a e ressignificando-a. Assim, ao se apropriarem da teologia, tanto Borges como Campos, não estão interessados na fé religiosa, mas antes numa fé dos livros e da linguagem. Sosnowski (1991, p. 85) interpreta essa relação de Borges com a tradição mística como “uma vontade de experimentar uma ordem maior,

²⁷ Tradução própria: Todo esse orbe afantasmado se expressa em contos e ensaios muito originais que Borges elabora com os temas e situações que a filosofia, a teologia e a literatura universal proporcionam. E é necessário colocar os três no mesmo nível, porque os três lhe interessam pelas possibilidades imaginativas que oferecem devido a sua capacidade de mover-se mais profundamente. Não busquemos através de sua obra a evolução coherente de um pensar metafísico, nem uma doutrina que pareça ser a única chave verdadeira para o Universo, quando Borges está convencido de que nada tem qualquer sentido no destino do homem.

talvez abstrata, sem as colorações nem os matizes excludentes da tradição que nos possui”. Na análise cabalística que o pesquisador tece sobre o conto *O Aleph*, ele aponta que:

O motivo da letra *aleph* é popular na literatura cabalística. [...] O poder deste signo surge mesmo fora do contexto teológico no qual se deve colocar a obra de Borges. Através do *aleph* não se tenta encontrar uma fórmula divina, mas um sentido humano para o universo. O problema do narrador não consiste em descobrir a chave para chegar ao divino, mas em encontrar o verbo que conjugue o inumano em termos acessíveis para o homem. Chegar ao *aleph*, no entanto, é ter cumprido só a metade do caminho. O retorno à visão humana talvez seja mais difícil. [...] Retornar ao humano não é abandonar o poder da linguagem. A viagem do poeta é incessante. A visão que o faz poeta exige novos jogos, novas fórmulas e criações. (SOSNOWSKI, 1991, p. 68-69, grifos do autor)

É justamente a vontade de “experimentar uma ordem maior” que o eu-poético expressa no Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), algo maior que a literatura exposta no Canto I, algo maior que a ciência astrofísica explorada no Canto II, algo que transcenda e simultaneamente permaneça dentro dos termos acessíveis e explicáveis ao homem. Na leitura que fazemos do poema, a visão do núcleo “beatrice” no Canto III marca a transcendência em relação as tradições literárias, pois a presença da imagem aléfica, nesse caso, é marcada pela separação do eu-poético de seus mentores: Dante Alighieri e Luís de Camões. No poema de Campos (2004_a), Dante acende aos céus guiado por Beatrice, Camões, na figura de Vasco da Gama, entra na Máquina do Mundo, o eu-poético, por sua vez, observa o deslocamento dos mentores ao conhecimento superior, porém não os acompanha, busca transcender essa tradição. Na nossa leitura, esse momento de transcendência pode também ser entendido como um ritual, no qual o eu-poético deixa os mentores partirem, não optando pela facilidade de uma resposta já resolvida pela tradição literária, mas sim uma resposta construída por meio da sua busca, o seu próprio caminho para alcançar uma sabedoria superior.

O eu-poético, com domínio do seu livre-arbítrio, decide ficar para trás, observando a partida de seus mentores e tomando novamente consciência da sua condição humana. Retornar ao humano é também retomar o código da linguagem, reascendendo no eu-poético a inquietação de decodificar o enigma não dito pela esfinge, primeiro núcleo aléfico do Canto III do poema. Essa decodificação deve se desenvolver por meio do diálogo entre os saberes capazes de serem compreendidos pelo homem. A nossa leitura usufrui novamente do diálogo com os saberes da ciência, e propõe que o eu-poético

intenta decodificar o enigma da esfinge por meio do código genético, que em essência é outro tipo de linguagem. Na Biblioteca do DNA, o eu-poético encontra o quinto e último núcleo aléfico, localizado no terceiro verso da estrofe 147: “- o primo gene -”.

146. 1. do mero perguntar – tudo se turva!
2. é um zero nitescente no seu zênit?
3. na roda sefirótica é o que ofusca

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

148. 1. imbuído em *elohim* e que se ex-tringe
2. manifesto e emanado? me enceguese
3. a ascese dessa agnose que me tinge
(CAMPOS, 2004_a, p. 94-95, grifos do autor)

Acompanhando nossa proposta de abordagem do poema, a qualidade de núcleo já está implícita na palavra “gene” de “- o primo gene -”, pois os genes se localizam no núcleo da célula. Com relação a palavra “primo”, o dicionário²⁸ nos fornece duas definições: aquele que é filho de um irmão do pai ou da mãe de um indivíduo ou o número só divisível por si e pela unidade. Nenhuma das duas definições parece fazer sentido no poema haroldiano, por isso retornamos a origem etimológica da palavra, que descende do latim *prīmus*, que significa primeiro ou primordial. A associação a esse significado se dá também pelo intertexto desenvolvido com *A divina comédia* (2016, p. 456), mais propriamente no primeiro verso do Canto XXX, quando o eu-lírico coloca “quando o setentrião do primo céu”. O “primo céu”, nesse caso, é o Empíreo, local no qual a glória de Deus brilha com mais intensidade. Portanto, podemos sugerir que o núcleo “- o primo gene -” coloca o eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) em um local análogo ao Empíreo, contudo, não é um Empíreo teológico, relativo ao céu, mas antes um Empíreo da genética, coordenado pela ciência. Dessa forma, o eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a), como Dante na *A divina comédia* (2016), também chega ao Empíreo, mas por outros caminhos, que são mais adequados a sua contemporaneidade científica.

Assim, o núcleo “- o primo gene -” seria o primeiro gene, o gene primordial que deu origem a vida e que contém as respostas para os mistérios que permeiam o ser humano. A busca do objeto único, primordial, capaz de abarcar os conhecimentos infinitos do universo, é a temática que permeia os contos de Borges. Neste ponto da nossa

²⁸ Consultar referência: (FERREIRA, 2001).

leitura, o conto borgeano que melhor parece dialogar com o núcleo “- o primo gene -”, é *A Biblioteca de Babel* (1999_a), pois nele o espaço da Biblioteca de Babel é capaz de revelar sobre os mistérios do Universo também por meio da linguagem. O conto *A Biblioteca de Babel* foi publicado pela primeira vez em 1941, no livro *O Jardim de veredas que se bifurcam*, que atualmente integra a primeira parte do livro *Ficções* (1999_a). No conto, a Biblioteca abrange o universo e seu espaço-tempo, nela estão contidos todos os livros da humanidade, em todas as línguas obtidas pela combinação de vinte e cinco símbolos ortográficos. A Biblioteca de Babel é dividida em galerias hexagonais, organizada em andares inferiores e superiores, de modo que cada galeria, composta de vinte prateleiras e cinco longas estantes, tem um conteúdo único. Entretanto, apesar de sugerir uma organização, a biblioteca é, à primeira vista, caótica.

Mas o aparente caos não impede que aqueles que estão na Biblioteca de Babel empreendam buscas de textos e livros capazes de esclarecer os mistérios básicos da humanidade. Essa busca é uma tarefa arriscada, pode durar uma vida inteira e até causar a morte do indivíduo que busca. Alguns desses curiosos casos são narrados no conto *A Biblioteca de Babel* (1999_a):

Faz já quatro séculos que os homens esgotam os hexágonos... Existem investigadores oficiais, inquisidores. Eu os vi no desempenho de sua função: chegam sempre estafados; falam de uma escada sem degraus que quase os matou. (BORGES, 1999_a, p. 40)

O próprio narrador do conto borgeano confessa ele mesmo ter empreendido uma dessas buscas: “como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos” (BORGES, 1999_a, p. 38). Podemos considerar que o eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) está em posição similar ao narrador de Borges, pois sua busca se desenvolve por meio dos códigos da linguagem, com livros no caso de Borges e com os genes na perspectiva haroldiana, em Bibliotecas que prometem fornecer as respostas para o enigma de modo acessível à inteligência humana. Na nossa leitura essas buscas na Biblioteca de Babel também têm uma intenção cabalística, pois está associada com o que Sosnowski (1991, p. 51) chama de desejo de “ler o Universo”, de solucionar o enigma: “de onde viemos?”, mesmo que, para isso, seja necessário esgotar vidas em buscas infrutíferas.

Voltamos, assim, à questão cabalística do rigor da organização dos símbolos para gerar uma interpretação dos textos sagrados da Torá que permite o acesso à Verdade Absoluta sobre o Universo, ou aos poderes divinos de criação. Nesse sentido,

concordamos com Sosnowski quando ele propõe a aproximação entre o “catálogo dos catálogos” de Borges com a Torá, pois ambos em essência são livros aos quais se pretende decifrar. Na nossa leitura, o eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) está frente à linguagem da criação quando encontra o núcleo “- o primo gene -”, sua busca parece tão árdua quanto a dos bibliotecários da Biblioteca de Babel, o seu material continua sendo a linguagem e o seu objetivo a decodificação, no entanto, ele está diante de uma língua para além da Torá, e dos livros da Biblioteca de Borges, é a linguagem genética da Biblioteca do DNA.

No conto *A Biblioteca de Babel* (1999_a), a tentativa de superar a dificuldade inerente à busca dos livros canônicos, como o “catálogo dos catálogos”, envolveu o desenvolvimento de uma engenhoca criada por uma seita blasfema que desapareceu. A engenhoca consistia em alguns discos de metal que pretendiam misturar as letras e os símbolos, de modo a permitir o acesso, randômico, aos livros canônicos:

Uma seita blasfema sugeriu que cessassem as buscas e que todos os homens misturassem letras e símbolos, até construir, mediante um improvável dom do acaso, esses livros canônicos. As autoridades viram-se obrigadas a promulgar ordens severas. A seita desapareceu, mas na minha infância vi homens velhos que demoradamente se ocultavam nas latrinas, com alguns **discos** de metal num fritilo proibido, e debilmente arremedavam a divina desordem. (BORGES, 1999_a, p. 41, grifo nosso)

Os discos que constituem a engenhoca da seita do conto *A Biblioteca de Babel* (1999_a) remetem à Máquina de Pensar de Raimundo Lulio, objeto místico do conto *La Máquina de Pensar de Raimundo Lulio* (1996), de Borges. A diferença está apenas no material, enquanto em *A Biblioteca de Babel* (1999_a) a engenhoca é de metal, em *La Máquina de Pensar de Raimundo Lulio* (1996) ela é de madeira, o que de certa maneira demonstra um avanço tecnológico da sociedade de bibliotecários, principalmente com relação ao manuseio de metais. Em ambos, a essência é a mesma, discos, atribuídos de letras e símbolos, que se correlacionam com os atributos divinos e têm o objetivo de decodificar os mistérios do Universo. No poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) de Haroldo de Campos, o momento de encontro com “- o primo gene -” está cercado de palavras em hebraico, que retomam o sagrado nome do ser mais sublime e mais perfeito “*kéter*”, o momento da criação “*bereshit*” e uma das formas de se referir a Deus “*elohim*”, assim o eu-poético imprime em sua engenhoca de três discos, ou três versos, palavras que remetem a uma tradição judaica mística da Cabala, que atribui poderes mágicos às

palavras. O grifo do autor reforça a qualidade de importação dessas palavras do hebraico, mas também as destaca como se elas estivessem cunhadas em uma engenhoca, cujo centro é “- o primo gene -”. Portanto, entre as estrofes 147 e 148, o poema de Campos se preenche de nomes de Deus, e é provavelmente ao ficar de frente com “- o primo gene -” que o eu-poético se encontra mais próximo da divindade, visto também que esse núcleo o coloca em um lugar análogo ao Empíreo. É curioso como o eu-poético haroldiano utiliza elementos da cultura religiosa judaica para encontrar uma resposta em linguagem genética, fundindo as áreas do conhecimento e demonstrando que toda e qualquer resposta dos mistérios da humanidade e do Universo só será atingida com a fusão harmônica de conhecimentos distintos.

Ao aproximarmos, por semelhança, as imagens da Biblioteca de Babel e da Máquina de Pensar, identificamos em ambas um núcleo aléfico. O “centro cabal” (BORGES, 1999_a, p. 38) da Biblioteca de Babel e a letra A no centro da Máquina de Pensar, são ambas imagens nucleares que nos remetem ao Aleph. Essa associação fica mais clara em certo ponto do conto *A Biblioteca de Babel* (1999_a), quando o narrador extrapola a arquitetura da biblioteca para a de “uma câmara circular como um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus” (BORGES, 1999_a, p. 38). A análise que Sosnowski (1991, p. 47, grifo do autor) realiza sobre esse trecho estreita, novamente, a ligação do conto borgeano com a Cabala.

Esta acepção do “livro cíclico” para Deus se “aproxima” das visões cabalísticas já elaboradas. É necessário ressaltar que apenas se aproxima: a diferença radical reside na crença de que o livro – a Torá – não pode ser identificado com Deus. As variantes oscilam desde ser um caráter de emanção divina até ser *um* dos atributos de Deus. De toda forma, a exaltação da escritura mantém seu caráter inicial. Este aspecto é ressaltado ao outorgar à Biblioteca o atributo da eternidade.

A ideia borgeana de “livro cíclico” é cabalística, visto que tem a intenção de entender o livro como o Universo e o Universo como um livro.²⁹ O Universo e o livro remetem um ao outro, em uma eterna reflexão de imagens que se repetem infinitamente,

²⁹ Um poema de Haroldo de Campos que também sugere essa ideia de livro como Universo ou livro como mundo, no qual os reversos também são válidos é *Galáxias* (2004, escolha gráfica do itálico pelo autor), podemos citar como exemplo o trecho do primeiro fragmento: “é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo/ descomeço desconheço e me teço um livro tudo seja fortuito e/ forço um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro/ um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro/ o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o comêço/ e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro/ é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro”.

como a ilusão de infinito gerada pelo reflexo de um espelho frente a outro. A Biblioteca de Babel seria, desse modo, a reunião dos livros, que não são mais considerados individualmente, mas como um livro único, esférico ilimitado. Neste ponto, a associação com o projeto de Livro único de Mallarmé é inevitável, um “livro numeroso, que parece se multiplicar por ele mesmo” (BLANCHOT, 2005, p. 331), capaz de submergir o poeta, diluindo-o em suas palavras e ecos, para que assim o Universo possa nele se reconhecer. O Universo também se reconhece na Biblioteca de Babel, esta unidade que reúne os livros escritos de todos os homens, em uma soma indefinida de possibilidades. Esta ideia de unidade, simultaneamente construída com a de infinidade, remete novamente, à imagem do Aleph, essa hipótese se âncora na análise desenvolvida por Maurice Blanchot sobre a obra de Borges, no livro *O livro por vir* (2005, p. 139-140):

Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis. (Essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável Aleph.)

O núcleo “- o primo gene -”, quando analisado pela perspectiva da Biblioteca de Babel, corresponderia a uma porção da Biblioteca: a Biblioteca genética, cujo núcleo também seria o Aleph, dado que o Aleph é uma parte essencial da estrutura de Bibliotecas capazes de solucionar grandes enigmas. Se interpretarmos os dois últimos versos da estrofe 147 e o primeiro da estrofe 148 como uma estrutura de três discos análoga a Máquina de Pensar, temos no núcleo também o Aleph. Assim, a nossa leitura do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) localiza o quinto núcleo aléfico do Canto III: “- o primo gene -”.

Esse núcleo aléfico relaciona-se diretamente com o primeiro núcleo aléfico do Canto III, a “- esfinge naticega -”, isso porque “- o primo gene -” teoricamente responde ao enigma da “- esfinge naticega -” por meio de um movimento cabalístico de interpretação. O curioso é que a “- esfinge naticega -” “sem perguntar-se cala”, ou seja, não faz a pergunta. Assim, “do mero perguntar – tudo se turva”, se turva porque frente ao “- o primo gene -” o eu-poético tem a resposta, porém pouco importa a resposta, o importante é conhecer a pergunta, no entanto, a pergunta não é enunciada pela a “- esfinge naticega -”. Esse paradoxo parece permear a sociedade científica moderna desde o fim dos anos 70, quando um programa sério da BBC, denominado *The Hithhiker’s Guide to the Galaxy*, “revelou que a resposta para ‘vida, Universo e tudo’ era 42, mas que ninguém

sabia a *pergunta*” (GRIBBIN, 1983, p. 3, grifo do autor). Essa temática prossegue se atualizando na cultura *geek* contemporânea, por exemplo, ela é repensada por Douglas Adams, no volume III do livro *Guia do mochileiro das galáxias* (2005). Assim, podemos sugerir que a constante atualização do tema demonstra a relevância e a persistência dessa temática como uma questão universal para o ser humano.

Uma vez que o homem está focado em buscar as respostas, quando finalmente chega em seu objetivo e soluciona o enigma, retorna ao abismo, pois em algum ponto da busca ele se esqueceu da pergunta. Frente a resposta do mistério ele tenta se lembrar se de fato já ouviu a pergunta, visto que sem a pergunta a solução não tem sentido. É esse movimento paradoxal, inerente a espécie humana, que a nossa leitura observa no eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a). O eu-poético diante da solução do mistério da origem humana, “- o primo gene -”, não se engrandece pelo conhecimento, mas retorna a sua pequenez humana, pois já não se lembra da pergunta, porque não ouviu a pergunta de fato, já que ela foi calada pela “- esfinge naticega -”. A pergunta importa tanto quanto a resposta, portanto, “- o primo gene -” não satisfaz o desejo de solução do eu-poético, mas antes se apresenta como uma repetição perversa de códigos que não solucionam o enigma.

Os diálogos que estabelecemos entre o poema e os três contos de Borges selecionados: *A Máquina de Pensar de Raimundo Llulio* (1996), *O Aleph* (1999_b) e *A Biblioteca de Babel* (1999_a), apontam para um caminho de leitura que permite sustentar a existência de núcleos aléxicos no poema, e dessa maneira, estabelecer o potencial simbólico da Cabala no poema de Campos. Além disso, o intertexto com Borges nos permite compreender mais sobre o eu-poético haroldiano, pois ele carrega muito das inconstâncias humanas, também observadas nos personagens de Borges:

[...] as personagens de Borges, apesar de buscar esses estratos divinos, retornam espantadas a sua pequenez humana se não *conseguem compreender* (a ênfase nessas capacidades racionais é constante em Borges) o que vislumbraram; preferem o caos humano porque é humano, à possibilidade de submergirem em uma ordem lúcida (na lucidez de uma ordem) que não lhes pertence. (SOSNOWSKI, 1991, p. 56-57)

Raimundo Llulio diante da Máquina de Pensar, Borges frente ao Aleph e os bibliotecários que dispõem da Biblioteca de Babel, os três personagens ilustram a fala de Sosnowski (1991), pois diante da possibilidade de sublimar para atingir um conhecimento infinito, eles retornam a sua humanidade, pois preferem a compreensão por meio do caos

humano. Assim como os personagens de Borges, o eu-poético diante das imagens aléficas, aqui denominadas de núcleos, escolhe retornar a sua humanidade, recorrendo aos caminhos dos paradoxos humanos e permanecendo na busca.

A nossa leitura indica, portanto, cinco núcleos aléficos do Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) de Haroldo de Campos, são eles: “- esfinge naticega -”, “- instância aléfica -”, “- multiplica-”, “beatrice” e “- o primo gene -”. As palavras utilizadas para revelar ou dissimular a imagem do Aleph são como raízes, carregadas de tradição, que se dispõem no poema de maneira rizomática, multiplicando os seus significados para além daqueles pretendidos pelo poeta. Essas raízes repensam e dialogam com os contos borgeanos, com a Cabala e propõe uma relação interdisciplinar entre as áreas da literatura, da astrofísica e da biologia. Por meio dos núcleos aléficos o eu-poético aproxima o poema da Cabala, autorizando o uso da cultura mística judaica como chave de leitura para o poema, sobretudo no caso do Canto III. Além dos núcleos aléficos, o estudo da biblioteca particular de Haroldo de Campos também contribui para a consolidação do diálogo entre o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) e a Cabala. O segundo capítulo desse trabalho é dedicado, portanto, à investigação da biblioteca cabalística de Haroldo de Campos para entender como a Cabala constitui uma engrenagem na poética do escritor.

Capítulo II: Cabala, uma engrenagem na máquina poética de Haroldo de Campos

A biblioteca cabalística de Haroldo de Campos

As bibliotecas fazem parte da vida humana desde a Grécia Antiga, em geral, exercendo duas funções: ser um centro de informações e um local associado à educação. Essas duas funções são como duas faces de uma mesma moeda, o importante é sublinhar que a moeda é o acervo de livros, revistas e documentos que constituem a biblioteca. A biblioteca cabalística de Borges no conto *A Biblioteca de Babel* (1999a), explora justamente essa característica de reunião dos saberes, no entanto, no conto ela é elevada ao extremo do absurdo, a ponto da biblioteca se tornar o próprio Universo. As bibliotecas comuns, apesar de não conterem a grandiosidade da Biblioteca de Babel, tendem a manter a essência do agrupamento de saberes, cujas funções de informação e educação não apenas determinam sua razão de existir, mas, quando se trata das bibliotecas particulares, também dizem muito sobre o proprietário da biblioteca.

O conceito de biblioteca particular perpassa a atitude do colecionador discutida por Walter Benjamin no texto *Desempacotando a minha biblioteca: uma palestra sobre o colecionador* (2015). Para Benjamin (2015), a atitude do colecionador está profundamente ligada ao conteúdo da biblioteca, pois a biblioteca conta sobre os precursores e os estudos do colecionador, bem como sobre as ideias e autores com os quais ele concorda ou discorda, além de outras particularidades, como autores que deixam de ter relevância com o passar do tempo e as influências que se destacam na produção do colecionador, quando esta existe. Assim, a essência do proprietário vive nas obras que pertencem a sua biblioteca. Por isso, Benjamin (2015, p. 93) diz que a biblioteca “tem sempre, ao mesmo tempo, alguma coisa de misterioso e de inconfundível”, afinal cada obra da coleção foi adquirida, ou presenteada, de modo a se encaixar no círculo mágico da biblioteca, carregando individualmente em si recordações, pensamentos e consciências que auxiliam na recuperação de seu proprietário de maneira única. Quando o colecionador se extingue e a sua coleção é aberta ao público, ela passa a ser compreendida através de estudos científicos que rearticulam a biblioteca, catalogando e agrupando seus elementos conforme a exigência da pesquisa, cujos objetivos circundam a compreensão do próprio colecionador ou da sua atividade criativa. Para elucidar esse processo, podemos dispor de termos mais modernos, como o de “biblioteca especializada”:

La denominación “biblioteca especializada” se aplica comúnmente a las colecciones formadas casi exclusivamente por obras recientes sobre un tema específico o que se limitan a un grupo de temas afines.³⁰ (LITTON, 1974, p. 9)

Gaston Litton (1974) considera como biblioteca especializada os acervos que atendem às necessidades de uma categoria, que pode ser de profissionais ou de estudantes. Esse trabalho se atentou principalmente à natureza da rápida identificação de um material específico na biblioteca especializada e não ao caráter recente das obras que a compõe, até porque a temporalidade dessas obras é relativa, visto que o texto de Litton, apesar de moderno, já pode ser considerado, por outro lado, e por alguns, um texto antigo, do século passado. Para Litton (1974 p. 19), “cualquier biblioteca puede considerarse como ‘especializada’”³¹, desde que esteja organizada sobre o ponto de vista de um objetivo definido. Nesse trabalho, estudaremos a biblioteca particular de Haroldo de Campos doada em 2004, após um ano do seu falecimento, para a Secretaria Estadual de Cultura, dando origem ao acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos³². Segundo as pesquisas de Max Hidalgo Nácher (2018), de acordo com o último registro de 2016, o acervo da Casa das Rosas possui o total de 21.244 materiais, dentre os quais 13.850 são livros e os demais estão divididos entre periódicos ou fascículos, catálogos, separatas, guias, teses, partituras e elementos de hemeroteca.

Entre os livros do acervo, o presente trabalho identificou vinte e cinco livros, que segundo o nosso entendimento podem configurar uma biblioteca haroldiana especializada no estudo da Cabala judaica. Com base nas descrições da *Enciclopédia Judaica* (2007)³³, podemos citar como principais estudiosos modernos da cultura judaica os escritores Gershom Scholem e Joshua Trachtenberg. Apesar da contribuição significativa de Trachtenberg à academia e à literatura judaica, para Jorge Luis Borges (1997, p. 169) “Scholem es un escritor más importante que Trachtenberg”. De modo que, quando Borges fala sobre o livro *A Cabala e seu simbolismo*, de Scholem, as considerações são positivas:

³⁰ Tradução própria: “O termo ‘biblioteca especializada’ é comumente aplicado a coleções formadas quase que exclusivamente por trabalhos recentes sobre um tópico específico ou que são limitados a um grupo de tópicos relacionados”.

³¹ Tradução própria: “qualquer biblioteca por ser considerada ‘especializada’”.

³² A reportagem *Livros de Haroldo de Campos ficam em SP*, publicada em 17 de outubro de 2004 no jornal *Folha de São Paulo*, divulgou mais detalhes sobre a doação dos livros ao acervo. Consulta da reportagem disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=16232&keyword=%22haroldo+de+campos%22&anchor=5271503&origem=busca&pd=95a1685602428ae5aa48dc5cf794da89>>, acessado em 13 de fevereiro de 2020.

³³ Descrição escrita por Sefton Temkin.

Sí, lo tengo. Yo lo considero [Scholem] como un amigo mío y creo que él me considera como un amigo aunque en conjunto nos habremos visto ocho horas en toda la vida, pero como yo lo he leído y lo he releído tanto... Porque yo a Scholem lo leí en inglés, yo leí el libro *Maior Trends in Jewish Mysticism*. Ahora, el libro de Trachtenberg es mucho menos importante, es una miscelánea, pero bueno...³⁴ (BORGES, 1997, p. 169)

No nosso entendimento, Haroldo de Campos pode ter tido uma opinião semelhante à de Borges. Isso porque, entre os livros do acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos, não há nenhum livro de Joshua Trachtenberg, sendo encontrados, em contrapartida, ambos os livros de Gershom Scholem referidos por Borges: *A Cabala e seu simbolismo* (1978) e *As grandes correntes da mística judaica* (1972) e mais oito livros de autoria de Scholem: *Walter Benjamin e il suo Angelo* (1978), *De Berlim a Jerusalém* (1981), *Walter Benjamin: a história de uma amizade* (1989), *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos* (1994), *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos da cabala e mística: Judaica II* (1999), *Sabatai tzvi: o messias místico I* (1995), *Sabatai tzvi: o messias místico II* (1996) e *Sabatai tzvi: o messias místico III* (1996). Filósofo e historiador judeu-alemão, Scholem (1897-1982) foi o primeiro professor de misticismo judaico na Universidade Hebraica de Jerusalém. Especialista na mística judaica, Scholem é atualmente conhecido como fundador do estudo moderno da Cabala. Outro livro importante que não é propriamente de Scholem, mas que faz uma análise sobre os seus interesses científicos da mística judaica é *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem* (1993) de Robert Alter. O volume de Haroldo de Campos do livro *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem* (1993), contém uma série de grifos, anotações e um pequeno índice escrito pelo próprio poeta na última página, que demonstram um estudo aplicado de Campos do conteúdo do livro como um todo.

Na biblioteca haroldiana, encontramos também um livro curioso, intitulado *Histórias do povo da Bíblia: relatos do Talmud e do Midrasch* (1967), com diferentes níveis de participação de seleções de textos e traduções de José V. Montebéller, Tema Warchavski, J. Guinsburg, Rifka Berezin, Marianne Arnsdorff, Renata Mautner, Geraldo Gerson de Souza e trabalhos técnicos de Moysés Baumstein; o livro realiza uma abrangente abordagem da história judaica pela perspectiva bíblica. Apesar de não conter

³⁴ Tradução própria: “Sim, eu o tenho. Eu o considero [Scholem] como um amigo meu e acho que ele me considera um amigo, embora nós tenhamos nos visto um total de oito horas na vida, mas como o li e o reli tanto... Porque li Scholem em inglês, li o livro *Maior Trends in Jewish Mysticism*. Agora, o livro de Trachtenberg é muito menos importante, é uma miscelânea, mas bom...”

anotações e nem grifos de Haroldo de Campos, o livro apresenta marcas de manipulação, como por exemplo marcas de dobradura na capa e na lombada. Outros livros indicam o estudo ativo de Haroldo de Campos sobre a tradição da Cabala por diferentes perspectivas, entre elas podemos identificar: *Kabbalah and Criticism* (1983), *A dieta do rabino: a cabala da comida* (1989), *Borges e a cabala: a busca do verbo* (1991), *Anjos necessários* (1993), e *Jüdische Literatur Lateinamerikas = Letras Judías Latinoamericanas* (1998). Além disso, livros como os de Moisés Maimônides, *Os 613 mandamentos* (1990) e *Guía de descarridos* (1988), revelam que Campos se dedicou também a estudos mais específicos da filosofia judaica.

Haroldo de Campos ficou imerso na cultura judaica durante seis anos³⁵, assim, além de dicionários e uma vasta biblioteca de estudos teóricos, em seu acervo de livros é possível encontrar também livros de ficção, como os de Scholem Asch, grande escritor de contos e romances da literatura ídiche, isto é, dos judeus que habitam o leste europeu. O importante é notar que esses livros indicam uma aproximação entre Campos e os misticismos da Cabala por meio de um viés ficcional. Entre os livros de autoria de Scholem Asch que encontramos no acervo da Casa das Rosas estão: *O martírio da fé: Três relatos de Scholem Asch* (1967), um livro de contos, que também podem ser considerados como três romances curtos; e *Salvação* (1973), um livro de romance. Entre os autores de ficção, podemos citar ainda Scholem Aleihem, que integra a biblioteca cabalística haroldiana com o livro de contos *A paz seja convosco* (1966). Outro autor é S. Y. Agnon, um dos maiores escritores modernistas da literatura hebraica, cujos livros de romance *Uma história simples* (2002) e de contos *Contos de amor* (1996) podem ser localizados no acervo da Casa das Rosas. Tratando sobre poesia hebraica, podemos destacar no acervo da Casa das Rosas os livros: *Poèmes* (1985) e *Poemas escogidos* (1986), de Yehuda Amichai.

O conjunto dessas leituras permitiram que Haroldo de Campos explorasse a cultura da Cabala a partir do que posteriormente viria a configurar a sua biblioteca cabalística, que, como uma biblioteca tipicamente haroldiana, obedece a estrutura de espiral, conceito desenvolvido pelo pesquisador Max Hidalgo Náscher, no trabalho *Dispositivo de leitura de Haroldo de Campos e os usos da biblioteca* (2018). Um dos elementos que fortalecem essa hipótese é o fato de os estudos de Náscher (2018) se basearem na análise dos livros disponíveis para consulta no acervo da Casa das Rosas:

³⁵ Conforme citado na Introdução desse trabalho, na entrevista de Haroldo de Campos à Maria Esther Maciel (1999, p. 58).

Centro de Referência Haroldo de Campos, mesmo acervo que foi utilizado nas pesquisas do presente trabalho. É importante observar ainda que os livros do acervo apresentam diferentes níveis de interferência do leitor Haroldo de Campos, entre notas, anotações em caneta azul, vermelha e lápis, grifos de diferentes cores e tonalidades, além dos sumários colocados na última página dos livros; todos esses elementos indicam uma leitura ativa de Haroldo de Campos e auxiliam na configuração espiraliforme da sua biblioteca.

Para Nácher (2018), os livros que tendem para a periferia da espiral são aqueles que não possuem anotações e apresentam pouca ou nenhuma manipulação, mas que não deixam de ter seu valor, por trazerem, por vezes, dedicatórias que podem ser relevantes na atividade de pesquisa; ademais, são livros que não passaram despercebidos por Haroldo de Campos e que por alguma razão desconhecida foram mantidos na coleção do poeta. Seguindo a estrutura do espiral da biblioteca haroldiana, existem os materiais da semi-periferia, que possuem grifos, esquematizações e/ou índices de referência no final, demonstrando assim um estudo do texto por Campos. Por último, o centro da biblioteca, os textos que foram assiduamente anotados por Haroldo de Campos, textos que foram verdadeiramente mastigados e digeridos pelo poeta em seu movimento antropofágico. Após definir a estrutura, Nácher (2018, p. 227) conclui que “as anotações de Haroldo são, desse modo, fundamentais para reconstruir o funcionamento da biblioteca e os diversos níveis de leitura que a mobilizam”. Assim, as intervenções haroldianas, “ao reconstruir o funcionamento da biblioteca” (NÁCHER, 2018, p. 227), auxiliam na compreensão do processo de formação de Campos como escritor, o que permite a realização de inferências sobre a sua produção criativa. Isso porque,

O grifo é o menos contestável dos *ex-libris*. [...] E o grifo assume a função de um conector, de uma marca da enunciação no enunciado, através da qual além da significação e que lhe é irredutível, alguma coisa que remete à sua própria leitura [...] O grifo na leitura é a prova preliminar da citação (e da escrita), uma localização visual, material, que institui o direito do meu olhar sobre o texto. Tal como um reconhecimento militar, o grifo coloca marcas, localizadores sobrecarregados de sentido, ou de valor; ele superpõe ao texto uma nova pontuação, feita ao ritmo da minha leitura. (COMPAGNON, 2007, p. 18-19)

Partindo da explicação de Compagnon (2007), podemos depreender que os grifos e anotações são marcas que ilustram o processo dos precursores se tornando precursores. Como Compagnon (2007, p. 19) coloca, “é a prova preliminar da citação”, isto é, muito do que é lido e sublinhado entra alma adentro do leitor, participando da sua formação e

refletindo na sua produção de maneira consciente ou inconsciente, mas definitivamente como uma citação: a expressão das leituras precursoras. Para compreender como as leituras realizadas por Campos sobre a Cabala trazem contribuições para a sua atividade criativa, esse trabalho aplicou a classificação de Nácher (2018) para analisar o que consideramos a biblioteca cabalística haroldiana.

Níveis espiraliformes da biblioteca cabalística haroldiana		
Periferia	Semi-periferia	Centro
<i>A paz seja convosco</i> (1966)	<i>As grandes correntes da mística judaica</i> (1972)	<i>Kabbalah and Criticism</i> (1983)
<i>Histórias do povo da Bíblia</i> (1967)	<i>A Cabala e seu simbolismo</i> (1978)	<i>Anjos necessários</i> (1993)
<i>Salvação</i> (1973)	<i>Walter Benjamin e il suo Angelo</i> (1978)	
<i>O martírio da fé: Três relatos de Scholem Asch</i> (1967)	<i>Guía de descarridos</i> (1988)	
<i>De Berlim a Jerusalém</i> (1981)	<i>A dieta do rabino: a cabala da comida</i> (1989)	
<i>Poèmes</i> (1985)	<i>Walter Benjamin: a história de uma amizade</i> (1989)	
<i>Poemas escogidos</i> (1986)	<i>O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos da cabala e mística: Judaica II</i> (1999)	
<i>Os 613 Mandamentos</i> (1990)	<i>Sabatai tzvi: o messias místico III</i> (1996)	
<i>Borges e a cabala: a busca do verbo</i> (1991)	<i>Jüdische Literatur Lateinamerikas = Letras Judías Latinoamericanas</i> (1998)	
<i>O Golem, Benjamin, Buber e outros justos</i> (1994)		
<i>Sabatai tzvi: O messias místico I</i> (1995)		
<i>Sabatai tzvi: o messias místico II</i> (1996)		
<i>Contos de amor</i> (1996)		
<i>Uma história simples</i> (2002)		

Tabela 1 Classificação da biblioteca cabalística de Haroldo de Campos por níveis de intervenção haroldiana, tendo em mente a estrutura em espiral de Nácher (2018). A classificação dos livros em periferia, semi-periferia e centro foram definidas a partir da investigação dos livros disponíveis para consulta no acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos. Verticalmente, os livros foram dispostos de acordo com a data da edição haroldiana, partindo das edições mais antigas para as mais recentes.

Visualmente a tabela já ilustra a estrutura em espiral da biblioteca haroldiana: as bordas periféricas fartas de livros, cuja abundância diminui conforme se aproxima do centro, sendo um contínuo espiraliforme na diversidade de temas da biblioteca haroldiana. Tendo como base a biblioteca cabalística analisada podemos destacar alguns livros que podem contribuir na reconstrução da leitura haroldiana de modo a elucidar a expressão da Cabala judaica na produção criativa do poeta. O primeiro livro, cuja análise é fundamental, é o *Kabbalah and Criticism* (1983), livro que está no centro da biblioteca cabalística haroldiana. *Kabbalah and Criticism* (1983) é um livro de Harold Bloom, renomado crítico e professor de Humanidades na Universidade de Yale, cujo trabalho mais estudado é o *A angústia da influência* (1991). Entre outras produções importantes podemos citar ainda *O livro de J* (1992)³⁶, livro polêmico na trajetória de Bloom, sobre o qual Haroldo de Campos escreveu um texto intitulado *A astúcia da serpente*, no jornal Folha de São Paulo, em 7 de maio de 1995. Tecendo uma crítica, cercada de elogios, Campos (1995, p. 5) adjetiva a tese sobre a autoria feminina da bíblia defendida por Bloom como “avançada” e “engenhosa”, mas que “não é, em si mesma, suficientemente comprovável”, principalmente por partir da análise de uma tradução bíblica e não de texto original; mantendo o tom elogioso Haroldo de Campos afirma ainda que a tese de Bloom não pode, “por outro lado, ser inteiramente descartável”, dessa maneira Campos reforça seu respeito pela pesquisa do autor e o destaca como um precursor importante na sua própria formação como um escritor também estudioso da Cabala. Essa última constatação frisa ainda a relevância do estudo aprofundado do livro *Kabbalah and Criticism* (1983) e das anotações haroldianas presentes nele.

Anjos necessários (1993), livro de Robert Alter, é o segundo livro no centro da biblioteca cabalística haroldiana. Robert Alter, professor de Literatura Hebraica e Comparada da Universidade da Califórnia, é também autor de outros livros, que por sua vez tratam a bíblia como um texto literário independentemente do seu teor teológico, entre eles podemos citar: *The art of biblical narrative* (1981), *The art of biblical poetry* (1985), *The literary guide to the bible* (1987) e *The world of biblical literature* (1992). Livros estes que, não por coincidência, também fazem parte da coleção de Haroldo de Campos. Entretanto, *Anjos necessários* (1993) se destacou por estudar dois escritores relevantes para a base teórica do presente trabalho: Gershom Scholem e Walter Benjamin. As anotações do nome de Walter Benjamin (muitas vezes apenas representadas pelas iniciais

³⁶ Ambos os livros citados, *A angústia da influência* (1991) e *O livro de J* (1992), fazem parte do acervo *Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura* da Casa das Rosas.

WB), e de outras palavras como “Cabala”, “hebraico”, “letras” e “alfabeto”; nos ajudam a perquirir o caminho de leitura de Campos, caminho este que traz contribuições para a análise de sua escrita criativa. É curioso como página a página a palavra “Cabala” é grifada e acompanhada de inscrições à caneta nas marginais, não restando dúvidas sobre o interesse de Haroldo de Campos pelo tema.

Outro livro que se destacou é o já amplamente mencionado *A Cabala e seu simbolismo* (1978). Isso porque, mesmo sendo um livro de semi-periferia da biblioteca cabalística, a edição haroldiana de *A Cabala e seu simbolismo* (1978) apresenta marcações curiosas, como por exemplo, existem duas tonalidades de grifos amarelos, indicando possivelmente duas leituras espaçadas por um período considerável de tempo, o suficiente para que o grifo da primeira leitura perdesse em tonalidade. Além disso, enquanto a primeira leitura foca no destaque de trechos maiores, demonstrando um conhecimento pouco maduro sobre a Cabala, a segunda leitura está mais direcionada para a identificação de termos, ou seja, uma leitura que tem objetivos bem definidos. Nesse ponto, o sumário de termos colocado no final no livro por Campos apenas corrobora com a notoriedade do livro *A Cabala e seu simbolismo* (1978) em comparação aos demais livros da semiperiferia da biblioteca cabalística haroldiana.

Em *A Cabala e seu simbolismo*, Scholem detêm-se principalmente na análise e explicação das obras clássicas da Cabala: o *Bahir*, o *Zohar* e os livros liruânicos. O *Bahir* é o mais antigo registro de um cabalista, foi escrito por volta de 1180, século XII, e trata-se de uma série de ditos teosóficos em forma de comentários bíblicos, em sua maior parte atribuído a autores imaginários. Segundo o próprio Scholem (2006, p. 112), *Bahir* possui “um texto difícil cheio de teses enigmáticas, muitas das quais são ‘explicadas’ por meio de símiles e parábolas que confundem mais do que clarificam”, e configura o período denominado de Cabala Medieval. O *Zohar*, escrito no século XIII, também tem autoria controversa, ela é atribuída tanto a Shimon Bar-Yochai, como a Moses de Léon.

O *Zohar* possui um caráter mais gnóstico em comparação com *Bahir*, mas o desenvolvimento sistemático dos seus símbolos pode ser explicado por meio da cultura judaica, inserindo-o, portanto, na tradição da Cabala. O *Zohar* mantém o paradoxo da autoria que observamos em *Bahir*, e é considerado um alicerce tanto da Cabala Medieval, como da chamada Cabala Clássica. Posteriormente, Isaac Lúria explora o tema da expulsão dos judeus da Espanha nos livros liruânicos, tratando a experiência histórica judaica de uma “maneira ainda mais profunda e fundamental do que no *Zohar*” (SCHOLEM, 2006, p. 133). Além disso, a partir de seus textos, Lúria introduz na Cabala

conceitos-chave, como o do *tzimtzum*, processo cósmico no qual Deus se recolhe para dentro de Si mesmo, criando assim um espaço primordial a partir do qual se dá a criação, em outras palavras, todas as coisas originam-se de um Deus ensimesmado. Deste modo, os livros líricos fornecem a base para o desenvolvimento do misticismo judaico moderno. Em suma, em *A Cabala e seu simbolismo* (2006) Scholem percorre as diferentes correntes da Cabala judaica de uma ponta a outra, explicando-as em uma linguagem clara e didática.

Diante das informações apresentadas, é possível sugerir que a análise das anotações de Haroldo de Campos nos livros *Kabbalah and Criticism* (1983), *Anjos necessários* (1993) e *A Cabala e seu simbolismo* (1978) podem auxiliar na compreensão do movimento de leitura haroldiano e, simultaneamente, elucidar o processo da atividade criativa do poeta no que concerne à expressão de elementos da Cabala em seus textos poéticos, sobretudo ao poema que é objeto de estudo desse trabalho: *A máquina do mundo repensada* (2004_a). Além do estudo dos três livros citados anteriormente, também incluiremos na nossa análise algumas discussões sobre a Cabala desenvolvidas no livro *A Cabala da comida* (2004), livro da semiperiferia da biblioteca cabalística haroldiana. *A Cabala da comida* (2004) possui grifos em amarelo e figuras muito curiosas, que explicam didaticamente sobre a Cabala pela perspectiva da atividade da alimentação.

Para este trabalho fica claro que uma pesquisa por um maior período de tempo no acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos, retornaria-nos uma biblioteca cabalística haroldiana ainda mais ampla, cujo estudo aprofundado poderia trazer para a superfície outros livros relevantes dessa biblioteca especializada. Ademais, a própria biblioteca cabalística abre um novo horizonte de análise para a produção criativa de Haroldo de Campos, que é permeada pelas exegeses da Cabala e dos textos bíblicos. As leituras dos livros *Kabbalah and Criticism* (1983), *Anjos necessários* (1993), *A Cabala e seu simbolismo* (1978/2006³⁷) e *A Cabala da comida* (2004) foram suficientes para a construção do universo da Cabala que constitui a perspectiva de análise desse trabalho.

³⁷ Quando a referência for ao exemplar de *A Cabala e seu simbolismo* que pertence ao acervo de Haroldo de Campos (fotos e discussões sobre as anotações e grifos do poeta) o ano de referência é 1978 (referência completa no fim do trabalho sob o título *Referências: acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos*). No entanto, para a pesquisa desse trabalho, citações diretas e indiretas, utilizou-se uma edição mais recente do mesmo livro, nesse caso o ano de referência é 2006.

A Cabala haroldiana

Nada se compara ao prazer de chegar à interpretação penetrante de um texto.

*Gershom Scholem*³⁸

A Cabala é uma tradição mística judaica que se dedica a investigar os textos sagrados da Torá por meio do método hebraico da exegese, realizada comumente de duas maneiras: como o *natorikon*, que consiste na “interpretação das palavras como acrósticos de frases”, e como a *gematria*, “a tentativa de ligar as palavras de acordo com o valor numérico de suas letras constituintes” (ALTER, 1993, p. 100). A interpretação por sua vez se dá por meios de parábolas ou, também denominados comentários, que exploram os simbolismos presentes nas letras, nas palavras e nas frases com o objetivo de elaborar uma interpretação que também precisa ser decifrada. Para Robert Alter (1993), as reflexões paradoxais desenvolvidas sobre as escrituras sagradas podem ser caracterizadas como exegeses, e em alguns momentos como um *midrash*, no significado mais trivial da palavra.

Nilton Bonder, no livro *A Cabala da comida* (2004), traduz a palavra Cabala como “recebimento”, sobretudo com relação a um fluxo sadio de energias com o divino. Nesse sentido, a Cabala representa processo de troca com o universo circundante que nos inclui na corrente ecológica assim formada. Nesse ponto, podemos sublinhar a correlação que a Cabala estabelece entre o texto e natureza, visto que o texto sagrado é o principal objeto de estudo dos cabalistas. Podemos sugerir, assim, que a relação que o homem estabelece com a natureza por meio do texto é um fluxo de recebimento. Aqui, receber não é o fim do processo, mas o início de outro, sem o qual não há verdadeiro recebimento. Para ilustrar essa ideia, Bonder (2004) utiliza como exemplo a ausência de vida no mar Morto, que reflete a sua deficiência em receber. Isto porque o Mar Morto apenas recebe as águas do mar da Galiléia e as retém, não as deixando fluir. Segundo a tradição judaica quando se recebe é necessário “estabelecer uma relação com a natureza ou com o universo”, pois “se experimentarmos o recebimento com um fenômeno unilateral” nos separaremos “gradativamente da troca, que, em última instância, representa a VIDA” (BONDER, 2004, p. 13, caixa alta do autor). Ampliando os horizontes interpretativos dessa

³⁸ Em carta a Walter Benjamin, 19 de setembro de 1933.

perspectiva, podemos considerar que a dor, angústia e ansiedade da vida advém de problemas de recebimento.

O recebimento ainda pode ser entendido como a atividade da alimentação, pois o indivíduo precisa se alimentar constantemente, receber alimento, para manter a vida, fornecendo energia e nutrientes às suas células. O ato de comer, mastigar e deglutir, integrando a energia do alimento na própria energia do corpo, pode ser interpretado como um ritual cabalístico da vida, um recebimento, um fluxo contínuo de energia. Corroborando com esse raciocínio, Bonder (2004) destaca ainda que a cultura judaica atribui um valor simbólico aos alimentos, estabelecendo uma associação empática dos alimentos consumidos com os traumas históricos da civilização judaica. Podemos sugerir, portanto, que a alimentação na cultura judaica é muito mais que uma simples manutenção dos processos biológicos, trata-se de mastigar a tradição e deglutir a história, rememorando benjaminianamente seus traumas em uma atitude de esperança e redenção. Conforme Scholem (2006, p. 9):

Quanto mais sórdido, mais deplorável e mais cruel o fragmento de realidade histórica proporcionado ao judeu em meio às intempéries do exílio tanto mais profundo e mais exato o significado do simbólico que ela assumia, e tanto mais radiante a esperança messiânica que irrompia através dela e a transfigurava. No âmago desta realidade encontrava-se uma grande imagem de renascimento, o mito de exílio e redenção, que tão vasta proporção tomou entre os cabalistas [...] Mui raramente um cabalista falava do seu próprio caminho a Deus. E o principal interesse da Cabala, para nós, não reside neste gênero de declarações individuais, mas na luz que ela projeta sobre a “psicologia histórica” dos judeus.

Atribui-se assim um caráter histórico, e não apenas divino, ao recebimento cabalístico. Nesse sentido, a Torá torna-se a escritura que registra a história do povo judeu, agregando significado simbólico aos eventos traumáticos e relacionando, principalmente nos momentos de exílio, a alimentação como o retorno ao fluxo de recebimento. A Torá é assim um símbolo do processo cósmico, que brota da experiência histórica e se impregna nela. Uma vez que a Cabala se dedica aos estudos dos textos sagrados da Torá, a Cabala torna-se indissociável da tradição, em uma operação de releitura da história que se julga capaz de solucionar os mistérios da existência humana.

Interpretar a Torá já é por si só uma atitude de recebimento, de recepção de um conhecimento divino, que simultaneamente esclarece e confunde. Ao reconhecer sua humanidade frente ao texto sagrado de caráter divino, o indivíduo forja o abismo que existe entre ele e o sublime, paradoxalmente esse abismo é a razão da sua busca. O mesmo

movimento contraditório também pode ser observado nas *midrashim* desenvolvidas pelos cabalistas, visto que a intenção é produzir um texto que esclareça os enigmas da Torá, contudo as parábolas e comentários resultantes apresentam simbolismos quase tão múltiplos quanto a própria Torá, demandando uma atividade interpretativa que tende ao infinito.

Se o texto examinado realmente for de origem divina, e o ato da recepção é necessariamente um absurdo, ainda que talvez um absurdo infrutífero, uma vez que pode servir de alimento ao espírito. Se o texto dor apenas um amontoado de palavras escritas ao léu por uma criatura inconstante, presa ao mesmo mundo transitório do intérprete, todas as tentativas de interpretação não poderão descobrir nada além de uma cadeia infundável de enigmas sem sentido, ou do *reduction ad absurdum* da página em branco. (ALTER, 1993, p. 109)

O conhecimento enigmático da Torá é o que atrai os cabalistas. A Torá é investigada sobretudo no seu idioma original: o hebraico, língua curiosa, que possui o seu próprio alfabeto de letras quadradas, cuja leitura se realiza da direita para a esquerda, à contrapelo dos sistemas europeus. Como uma língua humana, o hebraico reflete a percepção de mundo daqueles indivíduos que o falam, desse modo, as palavras são repletas de múltiplos significados. Outra particularidade do hebraico é que as letras também carregam simbolismos endógenos, que não se perdem, mas se repropõem de acordo com a ordem estabelecida para formar as palavras. Como no hebraico nenhum significado se perde, isso torna a língua enigmática, sobretudo do ponto de vista da poesia, que explora justamente essa multiplicidade. Essa hipótese se sustenta a partir da discussão que Alter (1993, p. 60, grifo do autor) articula sobre a língua hebraica, pois para ele:

A língua é encarada como se estivesse calcada no solo poderoso da experiência histórica – ou talvez se possa até mesmo concluir que existem atributos intrínsecos de uma determinada língua que *provocam* a experiência histórica. Ela nunca abandona aquilo que já absorveu. Pelo contrário, as profundas e características percepções de valor, de tempo e espaço, de Deus, da criação e da história, embutidas nas palavras antigas, estão sempre a espera, prontas para surgir novamente, para fazer com que a história aconteça de novo, talvez de forma perturbadora.

Na hipótese do presente trabalho, Haroldo de Campos se aproxima do hebraico e do estudo dos textos sagrados não apenas devido à influência de suas amizades, mas também porque o próprio poeta tinha um profundo interesse de acessar essa linguagem enigmática, cujos artifícios agregavam uma ênfase simbólica ao texto poético. Nesse ponto o texto de Ezra Pound (2013) nos auxilia a discutir essa ambição poética de Haroldo

de Campos, isso porque ao separar “os leitores que querem se tornar ‘experts’ daqueles que não querem”, Pound (2013, p. 48) sugere uma diferenciação entre “aqueles [leitores] que querem ver o mundo daqueles que apenas querem saber em que parte do mundo eles vivem”. Considerando as falas de Haroldo de Campos vistas até agora, podemos entender que Campos estava interessado em ver, conhecer e simbolizar o mundo e o Universo, sob essa ótica o hebraico emerge como um fragmento de Universo, correlacionado com a cultura judaica.

Na leitura que fazemos do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) pelo viés da Cabala, a busca empreendida pelo eu-poético se baseia no reconhecimento do abismo espiritual entre ele e o conhecimento superior, por isso o invoca constantemente. Esse abismo é forjado por meio de enigmas, que não necessariamente são expressos, mas que permeiam o texto por serem inerentes a existência humana. O eu-poético perquire o abismo, com o objetivo não apenas de atingir um conhecimento infinito, mas para além disso, reverter a dor e a angústia humana. Em um movimento cabalístico, a busca do eu-poético é de manter o fluxo de recebimento: de linguagem, de história e de conhecimento. Nesse ponto, conhecer como se deu o estudo do hebraico e das traduções Bíblicas realizadas por Haroldo de Campos é fundamental, principalmente para compreender como as leituras envolvidas nesses estudos cabalísticos se manifestam na produção poética haroldiana.

A investigação dos livros da biblioteca cabalística de Haroldo de Campos, disponível para consulta no acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos, revelou o interesse do poeta por algumas palavras, que são constantemente grifadas e anotadas, ou nas marginais dos livros, ou nos sumários que o poeta redigia na última página de alguns deles, facilitando assim a localização do termo no livro em uma consulta posterior. Além disso, as anotações de Haroldo de Campos sugerem a predileção do poeta pelos enigmas que envolvem algumas palavras em específico, dado que uma mesma palavra tende a se repetir em sumários de livros diferentes, e a ser constantemente sublinhada ou grifada ao longo do texto de um mesmo livro, como no caso das palavras: “*bereshit*”, “*sefirót*”, “*reschit*” e “*IHWH*”³⁹.

Nesse momento chamaremos a atenção para a palavra “*IHWH*”, que é um acrônimo para o nome de Deus. No hebraico a palavra “*IHWH*” é foneticamente pronunciável, no entanto, na maior parte das leituras que realizamos para compor esse

³⁹ Também aparece nas anotações como: “*IHVH*”.

trabalho ela aparece como uma palavra impronunciável, isso se dá porque “*IHWH*”, pronunciado também como IAVÉ, e traduzido por Jeová ou Ieová, é uma palavra de uso restrito aos sumos sacerdotes, mesmo a eles é permitida a pronuncia apenas em eventos religiosos específicos. Assim, “*IHWH*” é uma forma de se referir a Deus, que apesar de pronunciável, é uma palavra não deve ser pronunciada por qualquer indivíduo em qualquer situação. Quando um judeu comum lê essa palavra escrita ele diz *elohim*, uma outra variante hebraica para se referir a Deus. Nesse sentido, o mandamento religioso de não pronunciar a palavra “*IHWH*”, atribui uma certa atemporalidade ao termo. Essa atemporalidade é uma partícula presente também no Tarô, posto que ele possui uma simbologia antiga e universal. Nesse ponto, relembramos a Carta do O Mago do Tarô de Marselha, nela o homem-aléfico é aquele capaz de harmonizar conhecimentos distintos para usufruir do conhecimento absoluto, que em certa medida também está ligado a revelação divina.

Para os cabalistas, a revelação divina está ligada, sobretudo as palavras da Torá, pois decifrar a Torá significa acessar tudo aquilo que Deus pode ser, todo o poder divino de criação e de morte. Nesse sentido, decifrar as formas de se referir a Deus importa porque esse conhecimento é capaz de atribuir poderes mágicos às palavras da Torá. A carta do O Mago, nesse sentido nos mostra que a resposta está na imagem do Aleph, capaz de forjar uma ponte sobre o abismo que existe entre o homem a emanação divina. Além disso, a presença linguística (articulação laríngea) e mística (alma das letras) do Aleph na palavra “*IHWH*”, também nos demonstra que o Aleph é a chave para decifrar o nome de Deus. Pensando nas traduções bíblicas de Haroldo de Campos, decifrar o nome de Deus simboliza ainda encontrar uma tradução que seja fidedigna ao texto original do hebraico. Contudo, o texto original – ou a Torá – é o próprio desafio do enigma do nome de Deus, está posto aí o caráter infinito da busca do eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a), que se perde na sua busca.

Entre os livros da biblioteca cabalística que possuem anotações sobre as palavras: “*bereshit*”, “*sefirót*”, “*reschit*” e “*IHWH*” ganham destaque o livro do centro da biblioteca *Kabbalah and Criticism* (1983) de Harold Bloom, e o livro de semi-periferia *Cabala e seu simbolismo* (1978) de Gershom Scholem. Analisando primeiro o livro *Kabbalah and Criticism* (1983), no qual podemos identificar um interesse haroldiano pelo termo “*sefirót*”, que aparece em anotações tanto no sumário quanto na marginária do livro. As anotações da página 25, por exemplo, destacam a correlação que o próprio poeta

estabelece entre a palavra *sefirót* e a produção poética, aludida da anotação em vermelho: “SEFIROT = POEMS”, conforme apresenta a foto a seguir:

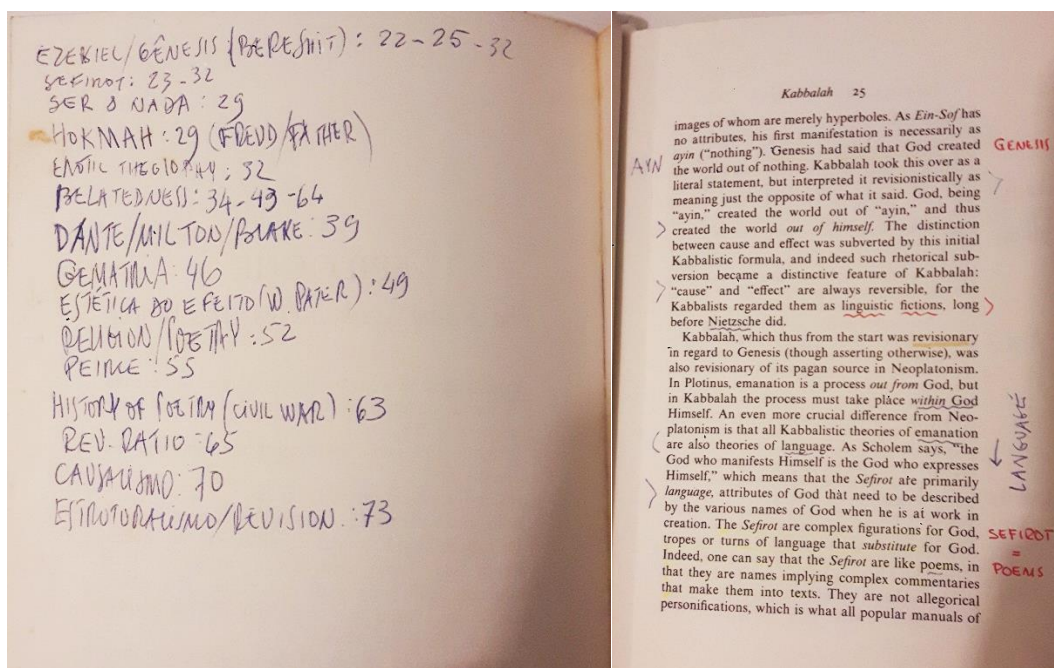


Figura 2. Fotos do sumário escrito a próprio punho por Haroldo de Campos na última página do livro *Kabbalah and Criticism* (1983) de Harold Bloom; e página 25 do mesmo livro, que apresenta anotações em duas cores diferentes (azul e vermelho), além de grifos de duas tonalidades de marca texto, amarelo mais escuro (destaque em “revisionary”) e mais claro (destaque do trecho “The *Sefirót* [...] make them into texts”).

A Cabala explica o desdobramento das emanações divinas por meio das *sefirót*, isto é, “à medida que Deus se revela, Ele o faz por meio do poder criador das *sefirót*” (SCHOLEM, 2006, p. 47). Assim, o homem em sua condição humana percebe a emanação divina também por meio das *sefirót*, são 22 caminhos que interligam os dez *sefirót*, que se revelam por meio da linguagem dos símbolos. Intuitivamente as dez *sefirót* se organizam de modo a estabelecer um abismo entre a entidade divina criadora e o homem, a *sefiráh* mais próxima da emanação divina em si, ou da Coroa I, é denominada de *Kether*, que segundo Henry Longfellow (1867), também representa uma forma de se referir a Deus. Os cabalistas buscam percorrer e elucidar os caminhos entre as *sefirót* de maneira a superar o abismo entre o homem e a emanação divina, para isso eles recorrem a linguagem simbólica do *midrash*, desenvolvido a partir das análises da Torá. Segundo a anotação de Haroldo de Campos, as *sefirót* são algo análogo ao poema, reforçando a nossa hipótese de que existe algo de cabalístico na produção poética do poeta.

Ainda sobre o sumário do livro *Kabbalah and Criticism* (1983) observamos um forte interesse de Haroldo de Campos na elucidação do significado do termo “*bereshit*”,

que o livro associa à origem no sentido do Gênesis e com a palavra “*elohim*”, desenvolveremos mais sobre os significados que a palavra “*bereshit*” apresenta na produção criativa de Haroldo de Campos no Capítulo III, na análise efetiva de um poema haroldiano. Aqui, podemos sugerir que *IHWH* soa como um enigma, um enigma que, na nossa leitura do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), o eu-poético de Haroldo de Campos intenta decifrar. No poema-*sefiráh*, essa busca pela tradução simbólica adequada da manifestação divina é cotejada pela presença de palavras hebraicas que se referem de alguma forma a Deus: como “*kéter*” (verso 2 da estrofe 147) e “*elohim*” (verso 1 da estrofe 148). As anotações haroldianas do livro *Cabala e seu simbolismo* (1978) fortalecem a hipótese, isso porque além de encontrarmos as palavras “*IHWH*” (em lápis) e “*sefirót*” (em caneta) no sumário manuscrito no final do livro, durante o desenvolvimento do texto podemos observar o destaque com grifa texto amarelo das palavras “nome de Deus”, conforme o exemplo da foto a seguir:

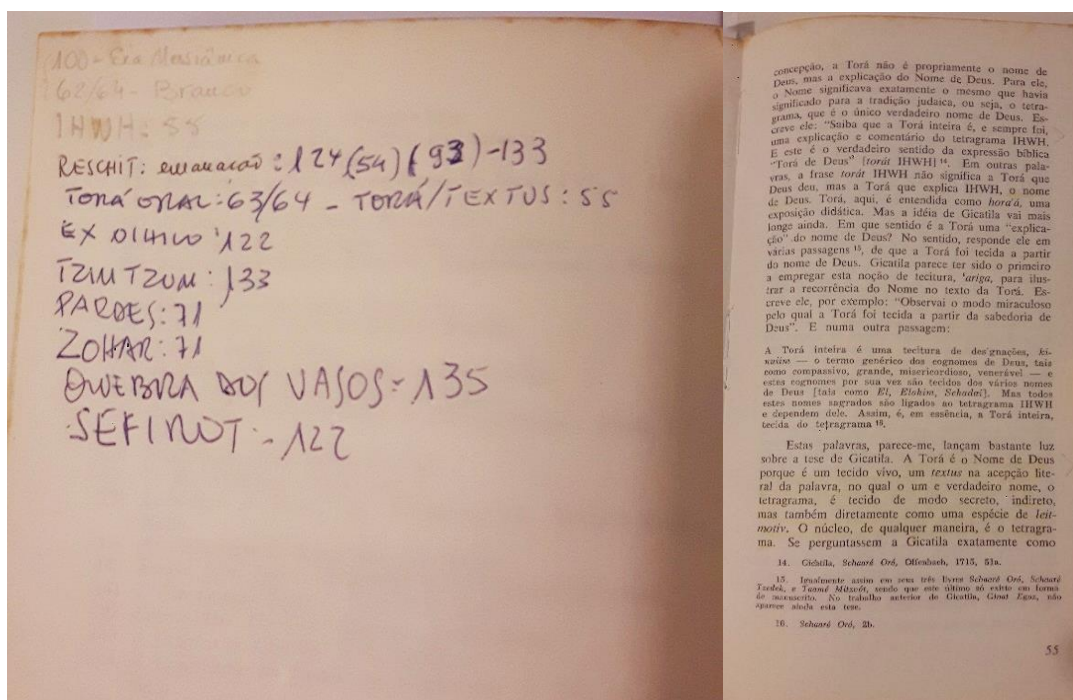


Figura 3. Fotos do sumário escrito a próprio punho por Haroldo de Campos (lápís e caneta) na última página do livro *A Cabala e seu simbolismo* (1978) de Gershom Scholem; e página 55 do mesmo livro, que traz grifos realizados pelo poeta com grifa texto amarelo e indicações de trechos do texto marcado à lápis. Os grifos em amarelo destacam a sentença “o nome de Deus” e o trecho “A Torá é o Nome de Deus porque é um tecido vivo, um textus na acepção literal da palavra, no qual o um e verdadeiro nome, o tetragrama, é tecido de modo secreto, indireto, mas também diretamente como uma espécie de leitmotiv. O núcleo, de qualquer maneira, é o tetragrama”.

Na tradição cabalística, as formas de se referir a Deus são prenes de significados, ao ponto de considerarem a Torá como um texto composto “pelos infinitos nomes de

Deus, [em] uma língua divina destituída de gramática” (ALTER, 1993, p. 120). Na nossa hipótese, essas anotações apontam para uma preocupação do poeta Haroldo de Campos com o conceito de Deus, essa preocupação remete ao objetivo de atingir uma tradução adequada do termo nas suas transcrições da bíblia hebraica. Tendo em mente ainda, que o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) foi produzido em um período relativamente próximo das traduções bíblicas, podemos sugerir também que parte desse conteúdo místico e religioso ecoou nas imagens e metáforas do poema. Sendo assim, a intenção primária era produzir uma transcrição adequada do texto bíblico, no entanto, a imersão do poeta na cultura judaica e na língua hebraica conduz à infiltração desses conteúdos na sua formação de leitor, que manifestam-se consequentemente na sua produção poética.

Por fim, para aproximar ainda mais Haroldo de Campos e a Cabala encontramos a dedicatória do livro *Borges e a Cabala* (1991), manuscrita pelo próprio autor Saúl Sosnowski, relevante estudioso do tema. Na dedicatória Sosnowski faz uma associação direta entre Campos e a atividade cabalista:

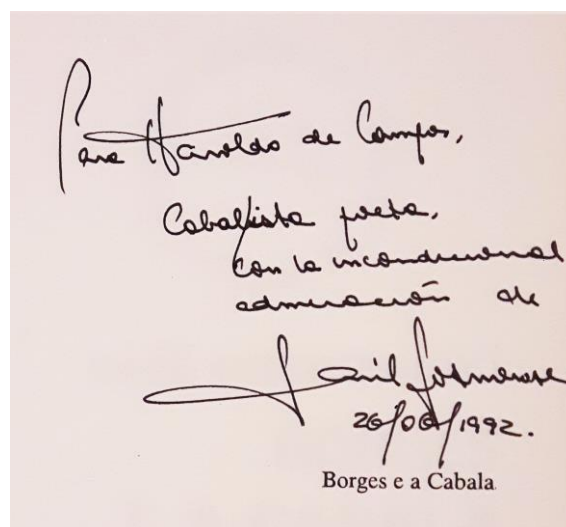


Figura 4. Dedicatória do livro *Borges e a Cabala* (1991), livro da biblioteca particular de Haroldo de Campos: "Para Haroldo de Campos, cabalista poeta, com incondicional admiração de Saúl Sosnowski. 26/06/1992"

Segundo Scholem (2006, p. 45) “se há uma coisa que se pode dizer com certeza a respeito dos cabalistas, é esta: eles são, e esforçam-se ao máximo para continuar sendo, tradicionalistas, como o indica a própria palavra Cabala, que é umas das várias palavras hebraicas para designar ‘tradição’”. A relação de Haroldo de Campos com a tradição é assunto de alguns de seus ensaios, como *Da razão antropofágica e Minha relação com a tradição é musical*, ambos presentes no livro *Metalinguagem e outras metas* (2004_b). Essa

relação é sobretudo de apropriação e ressignificação, não de modo subversivo, mas de uma maneira que a tradição se torne também parte dele, como no processo da alimentação, assim, a energia da tradição integra a energia do poeta.

A análise que propomos para o poema no Capítulo III busca, portanto, entender não a relação do poeta Haroldo de Campos com a tradição, mas a relação do eu-poético com a tradição, propondo uma hipótese de amadurecimento dessa relação conforme o poema se desdobra. Retomamos aqui a ideia de que a Cabala é fluxo de recebimento de tradição, assim, entender a relação do eu-poético com a tradição é propor uma análise permeada de elementos cabalísticos, tais como: a cena de origem (Gênesis), a relação enigmática com as formas de se referir a Deus e o exílio. Essa análise será ainda permeada por citações dos textos bíblicos, utilizando sempre que possível as traduções de Haroldo de Campos publicadas no livro *Éden: um tríptico bíblico* (2004_c).

É interessante notar ainda que o trecho do livro de Scholem (1978, p. 55) destacado por Haroldo de Campos sugere que a Torá é um “tecido vivo”. Relembrando a metáfora da célula explorada no Capítulo I, um tecido vivo é composto por células, que por sua vez possuem núcleos responsáveis pela coordenação da homeostase da vida naquela unidade celular. De acordo com Scholem, o núcleo do tecido vivo da Torá é o “tetragrama”, ou o nome de Deus formado por quatro letras: *IHWH*. O tetragrama é o grande enigma divino, que não é dito, mas angústia a curiosidade humana. Na leitura que fazemos do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) pelo viés da Cabala, o eu-poético percorre o caminho abismal das *sefirót* por meio do poema-*sefiráh*, assim o eu-poético reconhece o abismo entre o homem e a emanação divina do criador, e está empenhado em decifrá-lo. Tetragrama e Aleph são, portanto, os elementos nucleares do Canto III, que pode ser caracterizando como um Canto cabalístico do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a).

Capítulo III: A Cabala no Canto III de *A máquina do mundo repensada*

Uma poética cabalística

*Por todo lado vejo apenas arquitetura,
ritmo das linhas, ritmo dos planos.*

Paul Klee

A perspectiva pela a qual esse trabalho pretende explorar a Cabala é dada por meio da definição que a entende como um fluxo de recebimento de tradição. Partiremos assim da explicação elaborada por Harold Bloom no livro *Kabbalah and Criticism* (1991, p. 15):

“Kabbalah” has been, since about the year 1200, the popularly accepted word for Jewish esoteric teachings concerning God and everything God created. The word “Kabbalah” means “tradition”, in the particular sense of “reception” and at first referred to the whole of Oral Law. But there existed among the Jews, both in their homeland and in Egypt, during the time of ferment when Christianity began, a considerable body of theosophical and mystical lore.⁴⁰

Nesse sentido, a Cabala recebe e é composta por tradição, como um rio recebe e é formado pelo fluxo de água. A relação entre indivíduo e tradição é importante, sobretudo, para a poesia. Isso porque, segundo Octávio Paz (1982, p. 77), a tradição é o rio no qual o poeta emerge para voltar “a ser”, para voltar “a se encarnar”. Passagens do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), como em “já pronto quase tinha o poema que ofertei ao sábio”, nos mostram que o eu-poético é poeta, dessa forma, conhecer a postura do eu-poético diante da tradição é um dado relevante. Para tanto, realizamos uma leitura paralela entre o Canto III do poema e alguns aforismas de Walter Benjamin, sobretudo, aqueles desenvolvidos nos textos *A meia e A lontra*, presentes no livro *Infância berlinense: 1900* (2017) e o ensaio *Sobre o conceito de história* (1987).

É importante mencionar também que em alguns pontos da nossa análise consideraremos o eu-poético como um simulacro do poeta Haroldo de Campos, isso

⁴⁰ Tradução própria: “A ‘Cabala’, desde 1200, tem sido uma palavra popularmente aceita para tratar dos ensinamentos esotéricos judaicos sobre Deus e tudo que Deus criou. A palavra ‘Cabala’ significa ‘tradição’, no sentido particular de ‘recepção’ e inicialmente referindo-se ao campo do Direito Oral. Mas aquele que existiu entre os judeus, tanto em sua terra natal quanto no Egito, durante o tempo de fermentação, quando o cristianismo começou, um considerável corpo de conhecimento teosófico e místico”.

porque, além de ambos serem poetas, ambos lidam com o desafio etimológico das palavras dos textos sagrados.⁴¹ Desenvolvemos essa hipótese com base nas conhecidas traduções, a partir do hebraico, que Haroldo de Campos realizou dos textos bíblicos. Sugerimos então que no Canto III do poema de Campos, o eu-poético empreende uma tarefa cabalística de estudar os textos sagrados e, para isso, busca o étimo mais íntimo das palavras, pois decifrar as palavras e conhecer o seu íntimo significado é a aventura do tradutor. É importante lembrar que, para a Cabala, as palavras dos textos sagrados têm uma força mágica, associada sobretudo ao poder de criação divino. Em nossa leitura sugerimos, assim, que ao debruçar-se sobre a exegese dos textos sagrados, o eu-poético submerge em uma aventura mística.

Pois confusão e até loucura espreitam de emboscada; o caminho do misticismo é cheio de perigo. Ele bordeja abismos da consciência e exige um passo seguro e medido. [...] os cabalistas, não menos do que os manuais do misticismo católico, salientam a necessidade de um tal guia espiritual, sem o qual o místico corre o perigo de perde-se na selva da aventura mística. (SCHOLEM, 2006, p. 27)

Tendo em mente o texto de Scholem (2006), podemos pensar a aventura mística como uma jornada arisca e perigosa, que exige, ao menos inicialmente, a companhia de guias espirituais ou mentores. O eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) evoca os seus guias logo no Canto I: Dante Alighieri e Luís de Camões. O primeiro aparece na figura do Dante de *A divina comédia* ([1472] 2016), já o segundo parece na figura de Vasco da Gama, personagem da épica: *Os lusíadas* ([1572] 2006). Os mentores acompanham o eu-poético até meados do Canto III, quando eles partem em direção a luz do conhecimento divino, cada qual em seu contexto, deixando o eu-poético no exílio, sendo apenas em situação de exílio que o eu-poético desperta para o caráter da sua busca, entendendo que, para além da busca do enigma que decifra as palavras dos textos sagrados, ele também está à procura de autoconhecimento, em busca de si. Nesse ponto, a relação com a linguagem continua estreita, pois o desdobramento do processo de autoconhecimento se dá com o desenvolvimento da construção do poema.

Pensando o eu-poético como um simulacro, é fundamental lembrar que ele não é o ser em si, o Haroldo de Campos poeta e tradutor, mas simula essas peculiaridades do poeta, colocando em destaque a relação do eu-poético com a linguagem. Dado a isso, as características da linguagem, como: os significados, a origem etimológica e a construção

⁴¹ A ideia de que as “idiossincrasias de Haroldo de Campos” chegam ao leitor “pelo simulacro do poema, o eu-poético” foi proposta previamente a esse trabalho por Toneto (2008, p. 181).

fonética⁴² importam na medida em que elucidam essa relação e articulam a interpretação do poema. Por esse motivo, objetivando abrir os horizontes interpretativos de nossa leitura, utilizaremos esses recursos para compor a nossa análise. A análise aqui realizada se apoia na análise formal proposta por Roman Jakobson em *Linguística e comunicação* (2010, p. 15-16):

Se os tratarmos separadamente no processo de análise lingüística, deveremos sempre lembrar-nos do caráter artificial de uma tal separação. Pode-se estudar o nível morfológico da linguagem fazendo abstração do nível fonológico. Pode-se estudar o nível formal sem referência ao nível semântico, e assim por diante. Mas entendemos que, agindo assim, tudo se passa como no caso de uma filtragem acústica podem-se excluir, por exemplo, as altas freqüências ou, pelo contrário, as baixas freqüências — num caso e noutro, sabemos que se trata simplesmente de um método de experimentação científica. [...] Assim, nós nos damos conta, cada vez mais, do fato de que nosso objetivo supremo é a observação da linguagem em toda a sua complexidade.

Podemos depreender a partir do texto de Jakobson (2010) que existe uma profundidade no texto poético oriunda do jogo de palavras que o compõe, ou seja, apreender o poema é observar a linguagem em toda a sua complexidade. Por isto, na nossa análise buscaremos explorar ao máximo o potencial de significações das palavras e das construções fonéticas e semânticas. Nossa intenção é realizar sempre uma leitura que combine a perspectiva da exegese cabalística com os elementos de origem etimológica e construção fonética das palavras do poema. Jakobson (2010, p. 144) alerta ainda sobre o caráter especulatório de algumas análises sonoras, que ele julga “sem nenhuma justificação empírica”, na nossa leitura, no entanto, não entendemos a análise da sonoridade do poema como mera especulação, mas sim como um elemento que contribui na construção da continuidade de significados do texto poético, pois os ruídos de fundo e os ecos observados na nossa análise também constroem as cenas do poema.

Partindo do conceito que entende a Cabala como fluxo de recebimento de tradição, buscamos estabelecer a relação do eu-poético com a tradição. A tradição para o eu-poético é aquilo que o forma como indivíduo, por isso, os saberes da literatura e da física permanecem evocados na atmosfera mística do Canto III. Para articular essa hipótese realizamos, na sequência, uma análise verso a verso do Canto III do poema de Campos, baseando-se sobretudo nos intertextos que o poema estabelece com as exegeses da Cabala e com os textos bíblicos.

⁴² A análise fonética conta com a consulta aos símbolos do *International Phonetic Alphabet* (IPA).

A Cabala e a simbologia bíblica: uma análise do Canto III de *A máquina do mundo repensada*

Sair de si... isso é apenas uma parte da coisa, uma parte do todo, pois a dificuldade talvez para alguns seja justamente voltar a si, já que vivem naturalmente, normalmente, integralmente, fora de si.
*Julio Bressane*⁴³

No Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), o eu-poético encerra o seu caminho pela revolução científica, que explica o homem terrestre pela física e biologia no Canto II, e se coloca em um ambiente marcado pelo misticismo. A atmosfera desse Canto, contudo, não é de negação dos outros saberes percorridos no Canto I e Canto II, mas a reunião desses conhecimentos. Na leitura que realizamos do poema, no começo do Canto III, o eu-poético não discute mais sobre o Universo e sua origem, mas encontra-se colocado diante deles, retornando ao big-bang ou a cena da origem, para solucionar (ou zerar) o enigma não dito pela “esfinge naticega”:

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

⁴³ Frase enunciada pela personagem feminina Surma, interpretada por Alessandra Negrini, no filme *Beduíno* (2016), dirigido e roteirizado por Julio Bressane.

86. 1. ao mais extremo? ensimesmado em mero
 2. zerrar-se o enigma – esfinge naticiega –
 3. sem perguntar-se cala o seu mistério
87. 1. *lasciante...* o que ao saber porém se entrega
 2. o que após um centésimo milésimo
 3. de segundo a partir daquele mega
88. 1. estrondejar passou – o abre-te-sésamo
 2. desse proscênio – tem-no esfervilhando
 3. o caldo turbilhoso: eu (septuagésimo)
89. 1. ano de minha idade) vou cantando
 2. e no contar tresvairo: explode o ovo
 3. cósmico e o grande banguê está ecoando
90. 1. há quinze bilhões de anos qual renôvo
 2. fantasma em retrospecto índice enfim
 3. do ejacular de estilhaços de fogo
 (CAMPOS, 2004^a, p. 61-66)

Como vimos no Capítulo I, podemos considerar que nesse momento o eu-poético está em algum lugar análogo ao Paraíso Terrestre, no qual ele pode se erguer no “mirante” e observar o berçário do Universo, ou seja, a cena da origem, o momento de nascimento do Universo no “tempo-zero”. A despeito do eu-poético ter colocado que encerraria o caminho da física, as próximas investidas do texto prosseguem ainda pelo caminho da ciência e da astrofísica, pois, como vimos, os saberes não são descartados no decorrer dos Cantos, mas se somam. Outra colocação curiosa do eu-poético é quando ele afirma que deixará a prosa, o que em nossa leitura significa deixar a lógica da narrativa da física. Ao deixar a prosa, podemos entender que o eu-poético seguirá por outro caminho, o qual pode ser o da poética, que por oposição a lógica da física, possui uma base mística e religiosa, é sobre essas lentes telescópicas que o eu-poético cola o olho. A aliteração da consoante latera alveolar <l> torna toda a operação mais languida e lenta, como se a ação de subir ao telescópio estivesse submetida a um filtro *slow-motion*.

A primeira visão do eu-poético por meio do telescópio ainda é contaminada pela ciência: o big-bang. Nesse sentido, sugerimos que a intenção da explosão do big-bang está posta logo no verso 81.2., isso porque esse verso contém todos os elementos sonoros que caracterizam a explosão: a aliteração e assonância de plosivas, fricativas e nasalizantes. Tendo em mente o verso 81.2. “para tentar erguer-me até o mirante”, observamos então a aliteração da consoante <t>, <r>, <m> e <n>, que correspondem sonoramente aos sons: plosivo alveolar [t], fricativo [r, ʀ] e nasais [m] e [n]. A plosividade

do som [t], que retorna insistente com a aliteração em “TenTar erguer-me aTé o miranTe”, aqui não simboliza tanto a explosão do big-bang em si, mas antes uma representação sonora do tique-taque da contagem regressiva para a explosão. Essa observação é interessante, pois nesse momento, pré big-bang, seguindo a lógica da física, ainda não existe o tempo, no entanto, como no poema o eu-poético segue por um viés para além dessa lógica, podemos considerar que no contexto do poema antes do big-bang existe: o mirante, o telescópio, o eu-poético, e, porque não, o tempo que faz a contagem regressiva para a explosão, isto é, um outro tempo que ainda não é espaço-tempo.

A explosão do big-bang é oriunda de um ponto - “o ovo cósmico” - com elevada “cósmico densidade” e gera um “estapido”, ou um “grande banguê”, que ecoa. Podemos sugerir que a imagem do “ovo cósmico” começa a ser dada no verso 83.2., com a aliteração da vogal <o> presente em: “recOrre aqui O *big-bang* – O cOmeçO (?)”. Isso porque, a enunciação repetida do som [o] remetem sonoramente a aliteração da letra <o> presente em “ovo”. A dica do ruído da explosão, por sua vez, é dada pelas palavras “recorre” e “big-bang” no verso 83.2., isto porque, a explosão é marcada pela fricção ruidosa da letra <r> e pelas explosões de ar oriundas das consoantes plosivas, no caso do “big-bang” expressas na letra , mas que nos versos seguintes também serão relacionadas com as consoantes <p>, <t> e <d>.

No verso 83.2. do poema, imediatamente após o eu-poético observar o big-bang, podemos observar a aliteração do <r> e a assonância das plosivas [b], [p], [t] e [d]: “83.3. de TuDo – BoRBoRigma esse *uR*-canTo / 84. 1. ou PRanTo PRimoRDial: PRimeiro nexo / 84.2. RaDiocaPTaDo poR humano ouviDo / 84.3. Da exPlosão PaRTuRienTe – seu Reflexo / 85. 1. esPelhaDo em RumoR: PRévio ao esTamPiDo”. Desse modo, podemos sugerir que os sons presentes no poema expressam aquilo que o eu-poético ouve: explosão e ruído. Conforme a explosão se finda, as plosivas e fricativas dão lugar assonância das letras <m> e <n>, cuja nasalização indicam, na nossa leitura, o eco do silenciamento do ruído da explosão do big-bang, que antes de se calar totalmente, permanece ressoando no fundo dentro do silêncio. O silêncio é assim invocado pela assonância das consoantes nasais [m] e [n] principalmente entre os versos 85.3. e 86.3., nos quais as fricativas e as plosivas ainda aparecem aqui e ali, como um eco, o ruído de fundo residual da explosão, isto é, “o grande banguê [que] está ecoando há quinze bilhões de anos”, como coloca o eu-poético no verso 89.3. A partir dessa análise, podemos sugerir que por meio de recursos sonoros o poema haroldiano expande a experiência sensorial do

leitor, que experimenta, junto com o eu-poético, a sonoridade do processo (antes, durante e depois) de explosão do big-bang.

O eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) denomina a sonoridade do big-bang de “ur-canto”. Tratando-se de Haroldo de Campos, podemos interpretar a palavra “ur-canto” por dois caminhos distintos, mas com pontos de contato em comum. O primeiro relaciona-se com o livro *The Cantos* (1925), de Ezra Pound, escritor conhecido por integrar o *paideuma* dos poetas concretos. O livro de Pound (1925) integra originalmente três Ur-Cantos, que seguem uma tecidura muito próxima a escolhida por Haroldo de Campos para *A máquina do mundo repensada* (2004_a). Segundo a pesquisadora Hellen Carr (2018), o Ur-Canto 1 é a busca pessoal e artística do poeta; o Ur-Canto 2 além de retomar nomes de grandes poetas, também invocava os nomes de homens que realizaram ações relevantes em outras áreas; já o Ur-Canto 3 agrega ligeiros recortes dos Ur-Cantos anteriores, desse modo, o Ur-Canto 3 termina como o final do Ur-Canto 1, sugerindo um movimento cíclico ou retórico. A apropriação dos Ur-Cantos anteriores para compor o Ur-Canto 3, resume o objetivo do poema de Campos: somar os saberes. Chegamos então no segundo caminho pelo qual podemos interpretar a palavra “ur-canto”, por meio da história da tradição mística religiosa.

De acordo com pesquisas prévias de Diana Junkes Martha-Toneto (2013), a preposição ur em “ur-canto”, pode se referir a cidade de Ur, localizada no sul da Mesopotâmia, da qual, segundo a bíblia (Gênesis 12:4), Abraão e sua família partem em direção a terra prometida. Os pontos de contato entre a história de Abraão e a jornada do eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) são diversos, Martha-Toneto (2013) destaca a aventura, a fé em Deus e a sabedoria de Abraão, que iniciou sua aventura em nome de Deus. Além disso, “segundo algumas interpretações bíblicas, *sair para* é um movimento de libertação tanto para o indivíduo quanto para o povo – é um *caminhar para a vida*” (MARTHA-TONETO, 2013, p. 212-213, grifos da autora). O “ur-canto”, que no começo do Canto III do poema haroldiano é o som do rebentar e o eco do big-bang, pode ser entendido assim como o reinício do “caminhar para a vida”, da aventura de somar os saberes, que parte do começo, de Ur para Abraão, do big-bang para o eu-poético de Campos, ambos partem septuagenários.

No poema, o primeiro núcleo aléfico, “- esfinge naticega -”, também nos dá a indicação de uma interpretação voltada para a cultura judaica. Assim, considerando a Cabala judaica, observamos que o eu-poético, localizado no mirante do Paraíso Terrestre, está diante de um “abismo” que o separa do conhecimento da origem. Do ponto de vista

da Cabala, é como se o eu-poético estivesse em uma *sefiráh* da qual consegue observar a *sefiráh* mais próxima da emanção divina, a Coroa I: *Kether*, mas ainda assim existe um abismo entre as *sefirót*, de modo que para contemplar a cena de origem o eu-poético precisa do auxílio de um “telescópio”.

Em nossa leitura, destacamos ainda que a cena de origem observada pelo eu-poético é marcada por algo que é um “caldo turbilhoso”, que esfervilha, ou seja, um objeto que é líquido e quente, como “fogoágua”. A sonoridade do ruído da fervura está posta na nos versos 88.2. e 88.3, na aliteração da letra <t>, cuja plosão indica o estouro das bolhas de fervura, e na fricção das letras <f>, <v> e <r>, que podem indicar o processo tortuoso e contínuo que é a ação de ferver, além de indicar as consoantes que compõe a palavra “ferver”. Assim, a palavra “fogoágua” resume, com uma qualidade poética original, aquilo que o eu-poético já expôs no poema com jogos sonoros.

91. 1. da primeva pulsão: também assim
2. no *bereshit* – no livro cabalístico
3. (no começar/ no encabeçar) *esh máyim*
92. 1. *shamáyin*/ “fogoágua” – lê-se: do céu mítico
2. nome – do céu à terra sobre-assente
3. (glosa de ráshi atento para o vívido)
93. 1. étimo da palavra) ou comburente
2. cristal em torno fluindo do sublime
3. trono divino – pré-visão do quente
94. 1. *big-bang* cuja presença se define
2. à rádio-escuta humana e configura
3. ao olho-mente quase um telefilme
(CAMPOS, 2004^a, p. 66-68)

A cena da origem é dada pela palavra “*bereshit*”, que na bíblia hebraica indica o título do capítulo que conhecemos como Gênesis, cuja intenção é narrar a criação do mundo, do homem e tudo mais. Na Torá, a primeira frase descreve a criação em sete palavras, a primeira delas é “*bereshit*”, que conseqüentemente é a primeira palavra de toda a Torá. Analisando etimologicamente a palavra “*bereshit*” temos que, a primeira letra, *Bet*, significa “casa” ou “dentro” e segundo a *Zohar* é a letra que dá início a criação. A composição *Be*, em “*bereshit*”, pode ser traduzida como “em” e tem relação direta com o restante da palavra, *Reshit*, que significa “cabeça”, “princípio”, “primeiro”, “começo” ou “superior”.

A letra inicial da palavra ראשית/*Reshit* é a ר chamada de ראש/*Resh* sendo da mesma raiz e significado de ראש/*Rosh*, como se vê novamente pela pictografia do paleo-hebraico [𐤓] o significado dando seu sentido, referente a uma cabeça humana. ראשית/*Reshit* é um princípio, que encabeça a criação. (MOLINA, 2019, n. p.)

Tendo em mente essa definição do Instituto do Idioma Hebraico, elaborada por Éber Torres Molina (2019), temos dentro de *Reshit* o princípio que encabeça a criação, não por um acaso no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) o eu-poético abre um parêntese no verso 91.3,“(no começar/ o encabeçar)”, no qual a intenção é justamente jogar com duas palavras que remetem ao substantivo cabeça, como no hebraico. Na leitura que realizamos do poema, esse parêntese busca invocar a atividade cabalística de reflexão sobre os textos sagrados. Relembramos aqui que Haroldo de Campos realizava uma transcrição dos textos do Genesis, começamos, assim, a ver nesse verso um indício de um eu-poético que reflete as angústias do próprio poeta com o projeto de tradução dos textos bíblicos.

A imagem da cabeça presente em *Reshit* remete à operação cabalística que acontece na cabeça daquele que se dispõe a aventura, sendo a cena de origem, o começo da aventura. Assim, “*bereshit*” é uma palavra que se solidariza com o retorno das imagens a condição de origem, ao utilizá-la no poema Campos rememora a significação da Cabala e de criação do Universo. Além disso, “*bereshit*” retoma os ecos sonoros da origem com a plosividade das letras e <t>, e a fricção da letra <ʁ> e do som [ʃ], oriundo da combinação das letras <sh>, desse modo a palavra “*bereshit*” produz imagens concretas por meio de elementos abstratos. Podemos sugerir ainda que é a partir do uso da palavra “*bereshit*” que o eu-poético começa o seu mergulho na origem mística do universo, no qual a física aparece apenas como eco. Sobre a sua transcrição do texto bíblico do Gênesis, em entrevista a Pedro Maciel (1995, n.p.), Haroldo de Campos conta:

Vou citar o primeiro versículo da Bíblia Hebraica, do Gênesis ou Thorá, que diz assim em hebraico: “No começar/ Deus criando / O fogoágua/ e a terra”. As pessoas acostumadas na tradução que diz “ Deus criou o céu e a terra” ficarão surpresas em esse meu “fogoágua”. A palavra em hebraico é *shamáyim*. Segundo o mais importante dos intérpretes hermeneutas do texto bíblico hebraico, Rashi de Troyes, ela é composta de duas palavras: *esh* e *máyim*, ou seja, fogo e água. Achei que essa metáfora extraordinária, embutida na palavra que é abstrata, deveria ser resgatada em sua concretude e traduzida para *fogoágua*.⁴⁴

⁴⁴ Entrevista a Pedro Maciel publicada no *Jornal Brasil*, em 07 de julho de 1995. Disponível em <<https://revistacaliban.net/haroldo-de-campos-o-barroco-%C3%A9-a-literatura-das-am%C3%A9ricas-591e9fae1de2>> , acessado em 31 de março de 2019.

Nas estrofes 91 e 92 podemos observar como as traduções empreendidas por Haroldo de Campos reverberavam na sua produção criativa de poesia, isso porque essas estrofes indicam o desdobramento da reflexão do processo transcriativo da bíblia hebraica, mais propriamente das palavras “*esh*” e “*máyim*”, que Haroldo de Campos traduz respectivamente para fogo e água. No poema, essas palavras, assim como o “*bereshit*”, se encontram “no livro cabalístico”, que nossa leitura entende como a Torá. Interessante notar também que a palavra “*esh*” está dentro da palavra “*bereshit*”, o que no poema haroldiano indica o fogo dentro do momento da criação, participando ativamente da sua construção enquanto palavra e evento. Como vimos, a origem do universo é comumente ligada a imagens de calor, explosão e fogo tanto no campo da física como no da mística. Nessa medida, faz sentido mencionar como a figura do fogo é posta em relação à Torá:

[...] a Torá preexistente foi escrita em fogo preto sobre fogo branco, o que, como já vimos acima já Nachmânides tomava como uma indicação como uma indicação do status místico da Torá. A Torá aqui parece arder diante de Deus, em letras pretas, ardentes, sobre fogo branco. (SCHOLEM, 2006, p. 62)

Assim, para a Cabala, a Torá preexistente, associada ao processo da criação, é algo feito de fogo. Na nossa leitura do poema, a Torá, como livro cabalístico, arde em chamas em frente às retinas do eu-poético. Essas chamas são de um fogo que se relaciona com a origem: criação do próprio fogo, da água, da terra e da vida. Nesse sentido, podemos ainda encontrar a metáfora “fogoágua” na transcrição que Haroldo de Campos fez do capítulo 2: versículo 4, do Gênesis:

No dia
de os fazer
Ele-O Nome-Deus
terra e céu-fogoágua
(CAMPOS, 2004c, p. 27)

Além “fogoágua”, outro neologismo interessante é “Ele-O-Nome-Deus”, podemos observar nas duas palavras um recurso típico de James Joyce (*apud* CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1975, p. 156): a “palavra-ideograma”, isto é, a construção de uma nova palavra-metáfora por meio da montagem justaposta de palavras. Na tradição cabalística, as formas de se referir a Deus são prenes de significados, segundo Scholem (2006, p. 53), na Cabala, a Torá é “interpretada como uma unidade mística cujo propósito primordial não consiste em transmitir um significado específico, mas sim em expressar a

imensidão do poderio de Deus, concentrado em Seu grande ‘Nome’”, desse modo, podemos considerar o “nome de Deus” como um dos enigmas que os cabalistas buscam solucionar em suas exegeses dos textos sagrados.

Na transcrição bíblica de Campos, “Ele-O Nome-Deus” mantém a intenção de falar sobre o nome de Deus, sem realmente falar o nome de Deus, as letras maiúsculas postas a cada palavra reiteram essa intenção, pois indicam a transcrição do nome de Deus: *IHWH*. O eu-poético, como simulacro de Haroldo de Campos, revela os desafios da transcrição do texto bíblico, a busca infinita de palavras capazes de se referir à Deus. O *enjambement* dos versos 92.3 e 93.1. também contribui com a nossa interpretação de que o eu-poético e o poeta de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) compartilham os anseios relacionados as traduções e decodificação dos textos bíblicos. Isso porque esse trecho coloca que é preciso estar “atento” para o “étimo da palavra”, tarefa fundamental ao tradutor de um texto. Dando um passo além, podemos entender que o eu-poético nos dá uma dica sobre o próprio poema, pois o estudo etimológico de algumas palavras do poema nos abre os olhos para outras interpretações do texto, como vimos no caso da palavra “*bereshit*”.

A leitura do poema pela chave da Cabala sugere ainda que o eu-poético, por meio do estudo dos textos místicos da Torá, busca conhecer o grande “nome de Deus” para assim diminuir o abismo entre a sua *sefiráh* e a *sefiráh* da Coroa 1, mais próxima da emanção divina. Assim, podemos identificar no trecho entre as estrofes 91 e 93, uma reflexão poética sobre o processo de transcrição dos textos bíblicos e sobre a busca do eu-poético, que está interessado em todos os saberes que podemos acessar ao conhecer o “nome de Deus”. Diante dos olhos do eu-poético, a Torá que arde, “comburente”, como “cristal em torno fluindo do sublime”, em seu momento apoteótico de criação, é um objeto carregado de mística na Cabala. Nas estrofes 93 e 94, esse calor é novamente invocado pela sonoridade da fervura, por meio da assonância das plosivas [k], [b] e [t], e da aliteração da letra <r>, cuja fricção ajuda a construir o ruído da fervura. Destacamos, sobretudo, a assonância da plosiva velar desvozeada [k], que além de marcar a plosividade sonora do processo da fervura, também nos remete a própria palavra “calor”, como se o calor se estendesse pelos versos a dentro, latejante.

Voltando a pensar a Torá como objeto quente, que o eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) encara. Segundo Saúl Sosnowski (1991, p. 20):

A vindicação da doutrina [da Cabala] se baseia na premissa cabalística que considera a Torá um texto absoluto, no qual o acaso não interveio. Se se aceita a existência de uma divindade absoluta que abarca todo aspecto do universo, só é possível adotar esta primeira premissa: a Torá é um texto total que contém – assim creem os cabalistas – os segredos do Universo da Criação.

Na leitura cabalística que realizamos do poema, sugerimos que a despeito de Campos compartilhar com o eu-poético uma atividade de estudo dos textos sagrados, estudando-os até o “étimo da palavra”, o eu-poético caminha para um lugar além de Campos, pois busca decodificar cabalisticamente os textos místicos da Torá, com a intenção de atingir saberes infinitos capazes de solucionar o enigma do Universo da Criação de uma maneira acessível ao intelecto humano. A Torá como um objeto capaz de concentrar infinidades de saberes remete a imagem do Aleph, conforme discutimos no Capítulo I.

Seguindo a leitura do poema, podemos interpretar que algo quente ainda sobrevive na luz “vermelho-extrema” da estrofe 95. Esse calor tem mais a ver com a tradição que envolve abstratamente o significado da Torá, do que com a própria Torá como objeto.

95. 1. sem mais especular sigo: a figura
2. vermelho-extrema de um (diz-se) desvio
3. espectral da luz surge da lonjura
96. 1. de galáxias perdidas como envio
2. da memória estelar revivescente:
3. essa inflexão resulta do resfrio
97. 1. da radiação primeira e da crescente
2. expansão do universo pós-*big-bang*
3. aval (em *flash back*) do íncipit fervente
98. 1. do cosmos a partir de um ponto estanque
2. de máximo adensar – instância aléfica –
3. de cujo rebentar tudo se expande
99. 1. - mas depois do depois que vem? uma épica?
2. desastre de astros? lapso de gigantea
3. (super) estrela azul? dançante poética
100. 1. do universo? inestática vibrância?
2. o caso de escarlate supernova
3. ora estrela de nêutrons em vacância
101. 1. a esvanecer-se quando posta à prova
2. de resistência à gravidade e à negra
3. voragem sucumbindo? o que essa cova
(CAMPOS, 2004_a, p. 68- 71)

Nesse ponto do poema temos um eu-poético ainda iniciando a sua atividade cabalística, contudo, ele já é consciente de que o sucesso da sua aventura depende da relação que ele estabelece com a tradição. Os primeiros contatos com a memória da tradição acontecem entre os versos 95 e 97, e são ainda tímidos, refletindo a cautela inicial do eu-poético diante da tradição que se abre. Para entender como essa relação se estabelece traremos para a discussão o texto *A meia*, do livro *Infância berlinense: 1900* (2017) de Walter Benjamin:

Nada me dava mais prazer do que enfiar a mão por elas adentro, o mais fundo possível. Não o fazia para lhes sentir o calor. O que me atraía para aquelas profundezas era antes “o que eu trazia comigo”, na mão que descia ao seu interior enrolado [...], começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. [...] Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas “a bolsa” onde isso estava já não existia. Nunca cansei de pôr à prova esse exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado quando a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua “bolsa”. (BENJAMIN, 2017, p. 101)

Diante das palavras de Benjamin (2017), podemos pensar o eu-poético haroldiano. Na nossa leitura, a imagem latente entre as estrofes 95 e 97, ainda é a do big-bang da física, entretanto, existe agora nela algo de místico que se sobressai no *enjambement* entre os versos 96.2. e 96.3., “envio da memória estelar revivescente”. A partir desse *enjambement* podemos sugerir que a memória revive no Universo e a tradição é a guardiã das respostas para seus mistérios. Para chegar nessa memória, que contribui para a compreensão dos enigmas do presente, o eu-poético adentra na cena de origem, como o menino que enfia a mão pela gaveta de meias, caçando as bolas de meia no calor da gaveta. É também com o tato ligeiro que o eu-poético tenta localizar a melhor memória em meio ao calor da explosão. Quando agarra a memória e a traz para perto, começa outra parte do processo, a de desvendar o pedaço de tradição capturado. Como a bolsa de meia, a memória é ensimesmada na própria memória, desenrolá-la nada mais é que chegar ao “incipit”, ou a própria origem. Bem como a criança descrita no texto de Benjamin (2017), o eu-poético não se cansa de repetir a operação de contemplação, captura e revelação, sendo por meio desse processo que ele se relaciona inicialmente com a tradição.

Outro elemento do poema que nos auxilia a construir essa hipótese é o parêntese do verso 97.3., no qual o eu-poético identifica a sua situação como *flash back*, isto é, segundo a definição de dicionário (FERREIRA, 2001), a interrupção de uma sequência

de fatos ou ações cronológicas, por interpolações de eventos anteriores. No caso do poema haroldiano, esses eventos anteriores são as bolsas de memória que o eu-poético captura em meio à tradição. Nesse caminho de interação com a tradição o eu-poético chega à imagem que possui todas as respostas, que resume a busca: a “- instância aléfica -”, segundo núcleo aléfico do Canto III. Ensimesmada, a “- instância aléfica -” é como a bola de meia, embrulhada em sua própria infinidade, desenrolá-la significa antes perder a sua forma de objeto, que alcançar as respostas nela contida. Podemos observar ainda que esse núcleo aléfico possui uma significação sonora relevante no poema, pois a abertura promovida pela letra <a> no final das palavras “instânciA aléficA”, adianta a representação do “rebentar [que] tudo expande” posto logo no verso seguinte.

Depois do rebentar da explosão segue o “resfrio da radiação primeira”, como colocado no *enjambement* entre os versos 96.3. e 97.1. Nesse *enjambement* podemos observar o eco sonoro do resfrio na aliteração da letra <v>, que se inicia no verso 99.1. “depois que Vem?”, e cresce gradativamente nas estrofes 100, com as palavras “universo”, “vibrância”, “supernova” e “vacância”, e 101, com as palavras “esvanecer”, “prova”, “gravidade”, “voragem”, “cova”. O som fricativo de [v] penetra essas estrofes como o vento frio, que resfria o Universo. No Universo resfriado, as respostas se esvaem com o vento, restando apenas questionamentos que são impostos no poema pelas interrogações que se repetem insistentemente entre os versos 99.1. e 100.1. Não podemos perder de vista que essa interação do eu-poético com a imagem do Universo, do quente ao frio, significa também a relação do eu-poético com a tradição. Em nossa leitura, enquanto o eu-poético contempla a cena de origem, o que ele busca é um recorte significativo de passado, no entanto, em seu anseio, cada bolsa de memória a qual ele tem acesso na gaveta do Universo o conduz a um estado de agitação, como se ali estivesse a solução do mistério. Ao repetir o processo de contemplação, captura e revelação da tradição, no verso 101.3. o eu-poético se encontra contemplando uma cova negra: “o que essa cova”

102. 1. famélica seduz pronto encarcera
2. (até a mesma luz quando esta o invade
3. o furo opaco a deslumina e anegra)

103. 1. – retorno então à estreita via (quem há-de
2. esquecê-la e ao sertão de entreveredas
3. por onde ela se enfia?) – faz-se tarde

104. 1. no meu tempo terráqueo: três estrelas
2. (não mais feras) anãs – a rubra a albina

3. a nigra – me vigiando: sentinelas

105. 1. aziagas em esgares letais – sina-
2. – sentença minha sendo o perseguir
3. a reflexão sem cura – dom? estima?

106. 1. - que me faz questionar e perquirir
2. o pêlo no ovo o chifre na cabeça
3. do cavalo e me impele ao ver-ouvir
(CAMPOS, 2004_a, p. 72-74)

Nesse ponto do poema, o texto benjaminiano de *Infância berlinense:1900* (2017) que nos vem à mente é *A lontra*:

Era um recanto profético. De fato, do mesmo modo que se diz que há plantas que possuem o dom de nos deixar prever o futuro, assim também certos lugares têm esse poder. Lugares abandonados, quase sempre, ou então copas de árvores encostadas a muros, becos ou pequenos jardins onde nunca ninguém de detém. Em tais lugares parece que tudo aquilo que está para vir é já passado. [...] E assim fiquei muitas vezes numa espera infundável diante daquelas profundezas negras e insondáveis, para tentar descobrir a lontra. Se, por fim, isso acontecia, era apenas por um instante, pois o luzidio inquilino da cisterna logo voltava a desaparecer na noite líquida. [...] É eu não me cansada de olhar para ela. Esperava. [...] Nessas horas, atrás da janela já embaçada, eu sentia-me em casa da lontra. Mas só me apercebia verdadeiramente disso quando voltava a estar diante do seu abrigo. Então, mais uma vez, tinha de esperar muito tempo até que o corpo negro e luzidio viesse à tona de água para logo mergulhar e regressar aos seus urgentes afazeres. (BENJAMIN, 2017, p. 92-93)

Em seu texto, Walter Benjamin (2017) fala da misticidade que envolve alguns lugares, como aqueles abandonados, que podemos entender como as ruínas, ou ainda aqueles como o baluarte da lontra no jardim zoológico. A criança do texto de Benjamin (2017) contempla o baluarte escuro e úmido na expectativa de lançar um olhar ligeiro a lontra, apenas por um instante. No entanto, a criança só se dá conta de que esteve verdadeiramente diante da lontra ao encarar novamente a escuridão de seu abrigo. Algo parecido acontece com o eu-poético de *A máquina do mundo repensada* (2004_a) nas estrofes 102 e 103, nas quais ele encara a cova negra e famélica, que seduz a sua atenção, provocando um fascínio que pode ser comparado à atração da criança benjaminiana pelo baluarte da lontra.

Benjamin (2017, p. 92) descreve o baluarte da lontra como a “noite líquida”, a lontra, por sua vez, é descrita com o corpo negro, sendo por meio de seu luzidio que ela se destaca em meio a escuridão do baluarte. Em *A máquina do mundo repensada* (2004_a), a cova negra que o eu-poético contempla é semelhante ao baluarte da lontra na

misticidade, na escuridão e na esperança do vislumbre que desperta em seu expectador. A escuridão da cova, no entanto, pode ser relacionada a algo a mais: com amadurecimento da estratégia do eu-poético diante da tradição. Nessa leitura, a escuridão é a neutralização das luzes do tempo presente, para descobrir nele as trevas e então, aprender a partir delas. A hipótese dessa nova postura do eu-poético diante da tradição pode ser articulada com a leitura do texto *O que é contemporâneo?* (2009), de Giorgio Agamben. De acordo com Agamben (2009), ao permanecer neste escuro o sujeito é capaz de assimilar a resoluta luz, que o transforma e interfere sobre a sua maneira de conceber a história. No poema, o eu-poético espera na escuridão e é seduzido a aguardar pelo ponto de luz, pelo vislumbre do corpo luzidio de compreensão da tradição.

Encarar a escuridão, no entanto, faz o eu-poético retornar a estreita via, ao “sertão de entreveredas” que inicia o Canto I. Esse *flash back* do Canto I na estrofe 103 é o vislumbre que o expectador do baluarte da lontra aguarda, ele resgata na mente do leitor a estreita relação entre o eu-poético e a linguagem, ou ainda, entre o eu-poético e seus mentores: Dante e Camões, que ainda o acompanham na jornada. Na sequência do poema, o *enjambement* dos versos 103.3. e 104.1., “faz-se tarde no meu tempo terráqueo”⁴⁵, nos dá indícios de que o eu-poético apesar de ocupar um local místico, não perde a referência do tempo presente, demonstrando um amadurecimento da relação do eu-poético com a tradição. Neste trecho, podemos recorrer a outro aforismo de Benjamin (2017, p. 38):

Só quem fosse capaz de contemplar o seu próprio passado como fruto de contrariedades e da necessidade estaria em condições de, em cada momento presente, tirar dele o máximo partido. Pois aquilo que vivemos um dia é, na melhor das hipóteses, comparável àquela bela estátua a que o transporte quebrou todos os membros, e agora mais não tem para oferecer do que o precioso bloco a partir do qual terá de ser esculpida a forma do futuro.

Benjamin (2017), por meio da metáfora da estátua, destaca a relevância da revisita ao passado, pois é por meio das ruínas desse passado, ou do bloco que sobrou da estátua, que poderemos, segundo Benjamin (2017, p. 38), esculpir no presente “a forma do futuro”. No poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), podemos sugerir que o eu-poético encontra-se debruçado sobre ruínas de um local místico. Nesse local, observa atentamente um novo reluzir: “três estrelas”, que na nossa leitura estão repletas de

⁴⁵ A sonoridade do tique-taque de um relógio que ressoa na aliteração da letra <t> na estrofe 103, já foi previamente observada pelo estudo que a pesquisadora Martha-Toneto (2013) realizou sobre o poema, por isso não chamaremos atenção para esse elemento. No entanto, é interessante resgatar essa sonoridade durante a leitura do texto, pois ela compõe uma importante experiência sonora presente no poema.

simbolismo religioso. Isso porque, o próprio número três é um símbolo recorrente na tradição cristã, estando associado ao grau mais sublime de significação da unidade divina, a Santíssima Trindade. Segundo Mesquita (2012), o número três é relevante para diversas passagens bíblicas, como: os três reis magos que adoraram o menino Jesus, as três funções de Cristo: ser rei, padre e profeta, e a síntese perfeita entre o homem, o céu e a terra. Na bíblia (1985, MATEUS 2:9) a “estrela” é responsável por guiar os três reis magos até o encontro com Cristo, de maneira sobrenatural. Diante da estrela os magos “enchem-se de alegria” (1985, MATEUS 2:10), reconhecendo a própria divindade e seu poder.

Diferentemente do texto sagrado, no qual a estrela guia para o lugar onde estava Cristo, no poema as estrelas acompanham o eu-poético. Na análise que desenvolve sobre *A máquina do mundo repensada* (2004_a), Martha-Toneto (2013) associa as “três estrelas”, às três graças dantescas, isto é, as virtudes teológicas que surgem para Dante no *Purgatório* de *A divina comédia* (2016). Para Martha-Toneto (2013), as virtudes teológicas (a fé, a esperança e a caridade) podem também ser entendidas como características intelectuais (o “dom”, o “estigma”, a “reflexão sem cura”). Com a interpretação de Martha-Toneto (2013) em mente, podemos dar um passo além, pensando as três estrelas como as três esferas do intelecto que o eu-poético intenta convergir: a literatura, a física e a religião. A relação do eu-poético com as três estrelas permanece suspensa ao nosso entendimento, ela é mística, enigmática, e logo atrai ao poema imagens exuberantes que resvalam em uma estética barroca, como o “perquirir o pêlo no ovo” e o “chifre na cabeça do cavalo”. Estas imagens complexas requerem buscas impossíveis, como a busca do próprio eu-poético. Afundado em questionamentos, que antes de se elucidarem se multiplicam, o eu-poético retorna novamente ao início, a “estrela-fênix ígnea”, que aqui é compreendida como um retorno a cena de origem, em um novo perquirir na escuridão da tradição. Chegamos assim ao terceiro núcleo aléfico: “- multiplica-”.

107. 1. de um agônica estrela que esmaeça
2. quiçá uma estrela-fênix ígnea bola
3. gestando um novo bague de onde cresça

108. 1. renascente o universo: a mão esflora
2. a flor cadente – multiplica-a o pólen
3. e a esfera de marfim no feltro rola

109. 1. do bilhar: deus que joga os dados? – bem...
2. “viciados” dirá outro desdizendo
3. o dito de einstein (sem deixar também

110. 1. de redizê-lo – quase ao mesmo tempo)

2. à moira ambígua um tropo afaga: o oxímoro
 3. *concordia discors* não-e-sim contendo –
111. 1. o meu rumo desruma: evento singular?
 2. (as leis da física ali não se aplicam)
 3. reconcentrando no meu imo efêmero
112. 1. e a repetir-se em sempiterno ciclo
 2. de expansão e de nova contração?
 3. em anos – trinta bilhões? – é o currículo...
113. 1. mas se em vez de fechado aberto então
 2. for o universo? estrelas morituras
 3. numa cadaverosa escuridão
114. 1. frios rastros de astro e furos-sepultura....
 2. desconsolada a gesta assim termina?
 3. no fim do fim o que há? o que futura
115. 1. no ante-início do início e o ilumina?
 2. - vou seguindo perplexo a minha senda
 3. que de reolho o nada me escrutina...
 (CAMPOS, 2004_a, p. 73-76)

No centésimo milésimo de segundo após o big-bang o Universo era “ígneia bola”, quente, formado de lava. Na nossa leitura, o poema dobra o espaço-tempo, pois ao mesmo tempo que o eu-poético vê o Universo recém-nascido, o vê também no presente, curvo e resfriado, “esfera de marfim”. O eu-poético assiste a tudo do seu mirante no Paraíso Terrestre, pelas grandes lentes do telescópio e às vezes pensa que os Universos se encontram ao alcance das suas mãos, “a mão que esflora”, a mão benjaminiana que busca a bolsa de meia na gaveta, a mão do eu-poético que remexe as bolas de memória da tradição na escuridão. A aliteração da letra <l> que marca a estrofe 108, dá um tom languido e melancólico para a cena que se desenrola entre a mão do eu-poético e as bolas de Universo, novamente o eu-poético parece agir sob efeito de um filtro *slow-motion*.

No centro da estrofe 108, figura o núcleo “- multiplica-”, imagem vertiginosa do Aleph, que se difunde no poema por meio do eco presente entre as palavras “oxímoro” e “imo”, respectivamente versos 110.2. e 111.3. A palavra “imo” origina-se etimologicamente do latim *īmus*, que pode significar profundo, ou aquele que está no íntimo. Diante disso, podemos sugerir que o Aleph ensimesmado de infinito que se pretende capaz de revelar tudo, encontra em “imo” um fragmento que também é seu íntimo e que por isso pode ser entendido como um eco da imagem aléfica que se difunde no poema. Eco este que já se inicia no verso 110.2., com a palavra “oxÍMOro”, cuja origem etimológica é do grego *oksúmoron*, que significa o encerramento de sentidos

profundos em um aspecto simples, definição esta que novamente remete a imagem do Aleph, objeto simples que possui sentido múltiplo e profundo.

A atmosfera melancólica e escura da estrofe 108 se estende até a estrofe 115. No entanto, a escuridão posta a partir do verso 113.3. não é mais quente como na estrofe 108, mas sim fria. No poema o resfrio é marcado pela fricção sonora oriunda da aliteração das letras <s> e <f> observada na estrofe 114, que remete ao barulho do vento e a sensação de frio. A partir dessas observações, podemos sugerir que a escuridão que o eu-poético defronta na estrofe 114 é de um Universo expandido e resfriado. Convergindo saberes da literatura, da física e da religião o eu-poético define o “currículo” do Universo na estrofe 112, esse currículo é o “ciclo de expansão e de nova contração”, calor e resfriamento, as reações termodinâmicas que envolvem o amadurecimento do Universo são os saberes da física que se mostram para o leitor, enquanto o eu-poético o alerta, o lembra que: “as leis da física ali não se aplicam”, isso porque a atmosfera que envolve o Canto III é mística e propõe a convergência de todos os saberes. A busca do eu-poético, no entanto, não anula os saberes da ciência, pois a decodificação do enigma deve ser compreendida pela inteligência humana e seus métodos explicativos, nos quais se enquadra também a ciência. Na nossa leitura, o eu-poético investe na atividade de estudo da Torá e, ao fazê-lo, não descarta os conhecimentos da termodinâmica que envolvem o nascimento do Universo, mas os integra à cena de origem.

Melancólico e perplexo, o eu-poético se lembra de seus mentores na estrofe 115: Dante e Camões. O eu-poético procura em volta, não encontra ninguém olhando por ele, seus mentores partiram.

116. 1. - dante acendeu ao cosmos sem emenda
2. de beatrice sua musa teologal
3. que sabia ser doce e ser tremenda:

117. 1. certo o exprobou ao surgir com um tal
2. porte e esplendor que envolta em chama ardente
3. parecia em seu carro triunfal

118. 1. (um grifo de asas de ouro e alvinitente-
2. - fulvo corpo leonino o conduzia) –
3. mas grau a grau dispôs-se em ascendente

119. 1. escala a guiá-lo céu acima (e ria
2. a luz no seu semblante) até a rosácea
3. e à trina-e-una visão que resplandia

120. 1. - camões ao bravo gama todo-audácia
2. a máquina do mundo fez abrir –

3. não desdenhou a nauta dessa graça
121. 1. e seguiu deleitoso a descobrir
2. o que não pode ver a vã ciência
3. dos íferos mortais: por um zefir
122. 1. pôs-se a descortinar na transparência
2. o ptolomaico engenho de onze esferas
3. que na terra tem centro e pertinência
123. 1. -quem rodeia este centro e a circunsfera
2. é deus mas o que é deus ninguém o entende:
3. a fé inspira o bardo e ele assevera
124. 1. que o tanto a mente do homem não se estende:
2. enquanto ao gama essa lição ensina
3. da fé que ao arco tênsil curva e tende
125. 1. gratificado o capitão fascina-se
2. - o peregrino dante e o almirante
3. extasiados à luz que os ilumina
(CAMPOS, 2004_a, p. 79-83)

Em *A máquina do mundo repensada* (2004_a), a menção dos guias, que acompanham o eu-poético desde o início da jornada, traz novamente a literatura para o local de convergência de saberes. Podemos observar nas estrofes 116 e 119, “beatrice”, quarto núcleo aléfico do Canto III, acendendo ao céu, em direção a emanação divina, e levando consigo Dante. Nas estrofes 120 e 125, é a vez de Camões que, encaminhado também por uma figura feminina, Tétis, entra na Máquina do Mundo e é iluminado pela luz do conhecimento. Beatrice e Tétis convidam a uma sabedoria plena “que não pode ver a vã ciência”, mas antes é explicada pelo campo místico, explorado pelas escrituras sagradas. São Beatrice e Tétis que chamam seus protagonistas para o banquete de sabedoria, aqui conseguimos traçar um paralelo com o texto da bíblia (1985, PROVÉRBIOS, 9:1-6):

A Sabedoria construiu sua casa, talhou suas sete colunas.
Matou suas reses e misturou seu vinho e pôs a mesa.
Enviou suas criadas para fazerem o convite,
dos pontos mais altos da cidade:
“Quem for simples venha a mim!”
Ao insensato ela diz:
“Vinde comer do meu pão
e beber do vinho que misturei.
Deixai a insensatez e vivereis,
Segui o caminho da prudência!”

Nos textos de Dante e Camões, Beatrice e Tétis são as figuras femininas que representam a Sabedoria, pois são centralizadoras de um conhecimento infinito. De acordo com a leitura que esse trabalho propõe, podemos sugerir que em *A máquina do mundo repensada* (2004_a) essa figura pode ser um núcleo aléfico. Entretanto, mesmo o núcleo aléfico não é uma figura centralizadora em *A máquina do mundo repensada* (2004_a), isso porque as imagens são múltiplas e difusas, movendo-se rizomaticamente pelo poema. Entendemos assim que a Sabedoria não se apresenta como uma figura para o eu-poético haroldiano, ela é algo que deve ser conquistada por ele, em última instância, é o objetivo de sua busca.

Ao partirem “de ânimo radiante”, os mentores literários Dante e Camões acessam um local de saberes infinitos que transcende a consciência humana. O eu-poético, por sua vez, permanece onde está, usufruindo do seu livre-arbítrio, escolhendo não seguir o mesmo caminho da tradição literária, pois esse caminho se vale de sabedorias que ele não consegue explicar plenamente com os métodos que sua humanidade dispõe. Ao ficar onde está, o eu-poético não nega a tradição literária que parte, mas a ressignifica, integra a si o que parece conveniente, aquilo que contribui com a sua busca, e deixa partir aquilo que não cabe nas suas perspectivas. Deixar partir aqui não deve ser visto como algo negativo, mas sim como um processo natural e necessário de manutenção do fluxo de recebimento, no sentido cabalístico do conceito. O eu-poético com domínio do seu livre-arbítrio, decide ficar para trás, observando a partida de seus mentores e tomando novamente consciência da sua condição humana, retornando a si.

[...] há um momento em que tudo se ajusta. Os opostos não desaparecem, mas se fundem por um instante. [...] E do mesmo modo que através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida através do poema vislumbramos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si. (PAZ, 1982, p. 29)

Para a presente análise, retornar a si é retomar o código da linguagem, a partir desse ponto de vista, podemos considerar que a Sabedoria é a própria linguagem, que por sua vez compõe o poema. Em *A máquina do mundo repensada* (2004_a), a mescla dos saberes da literatura e da física continuam nas estrofes seguintes, nas quais o eu-poético invoca o poeta Carlos Drummond de Andrade e os físicos Mário Schenberg e George Gamow.

126. 1. se deixam levar de ânimo radiante:
2. só o itabirano recalçitra e embora

3. sabendo o que perdia segue adiante
127. 1. a guardar na retina a pedra sóbria
2. que antes se atravessara na de minas
3. estrada pedregosa que ele outrora
128. 1. já percorrera – e afasta-se entre cismas
2. difidente do prêmio intempestivo
3. - paro aqui: penso em mário – nessas mínimas
129. 1. partículas neutrinas que o seu vivo
2. transfinito olho azulverde enfocara
3. pondo em relevo o impacto decisivo
130. 1. que no processo têm de onde dispara
2. a perda da energia astral – enorme –
3. veloz como roleta que não pára:
131. 1. “urca” (ao processo é gamow quem dá nome)
2. pois se o neutrino dura outras instáveis
3. partículas se criam e se consomem
(CAMPOS, 2004_a, p. 84-86)

A figura de Drummond surge na mente do eu-poético haroldiano nas estrofes 126 e 127. As palavras “itabirano” e “pedra”, bem como *enjambement*: “minas de estrada pedregosa”, evocam as pedras no meio do caminho do poema *No meio do caminho*, do livro *Alguma poesia* (2010) de Drummond, mas também podem ser relacionadas com a resistência do ferro de Itabira, principalmente se tivermos em mente o poema *Confidência do itabirano*, do livro *Sentimento do Mundo* (2010, p. 135) de Drummond.

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

Na leitura do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), sugerimos que, ao evocar Drummond, o eu-poético está contando sobre a dificuldade, exigente e pedregosa, da sua aventura. Principalmente diante da aspereza do exílio, condicionado pela partida dos mentores Dante e Camões, que se por um lado é penoso, por outro é revelador e importante para o amadurecimento do eu-poético em sua jornada. Na Torá, o exílio é uma experiência histórica de grande relevância, o que o torna um evento importante também para os estudos cabalísticos. De acordo com Bonder (2004), para a Cabala é no exílio que surge o melhor impulso para o autoconhecimento.

Nesse caso, siga a sua intuição: afinal, de exílio ninguém entende melhor que a psique de cada um de nós. Mas se você busca mudanças e sonha com a diminuição da distância que o leva à sua casa, então você tem que se transformar. Transformar a si mesmo... E que é você? (BONDER, 2004, p. 44)

Segundo Bonder (2004), a transformação só acontece com o indivíduo que se coloca mais próximo da contradição dos sentimentos que vive em termos das vozes internas, isto é, o sujeito que se dispõe a entrar no processo de autoconhecimento. Nessa medida, podemos entender que o autoconhecimento é essencial para a transformação do indivíduo e a transformação, por sua vez, se faz necessária para o despertar. Assim, o autoconhecimento é o primeiro passo para despertar a consciência histórica individual, consciência esta que expande os horizontes do sujeito. Na nossa análise, no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), o autoconhecimento está sendo construído a partir da convergência daqueles saberes que participam da formação do eu-poético como indivíduo, isto é, a literatura, a física e a religião. Sendo assim, enquanto a evocação de Drummond retoma as raízes literárias do eu-poético nas estrofes 126 e 127, a citação de Mário Schenberg e George Gamow, entre as estrofes 128 e 131, tem a intenção de memorar novamente os conhecimentos da física.

Nas estrofes 129 e 130 do poema de Campos, podemos observar uma descrição minuciosa das descobertas de Schenberg e Gamow. Os recursos sonoros utilizados para construir essas estrofes, isto é, as aliterações da vogal <o>, na estrofe 129, e da consoante <r>, na estrofe 130, já antecipam, como um eco, a palavra “urca”, utilizada pelos físicos Schenberg e Gamow para denominar o efeito por eles pormenorizado, é como se o próprio poema articulasse o canto que invoca o efeito “urca”. Podemos sublinhar ainda, que a palavra “urca”, está contida na palavra “ur-canto”, retomando-a também como um eco, ou um ruído de fundo. Ao memorar o “ur-canto”, a palavra “urca” transcende seu significado na física, adquirindo uma partícula mística. Podemos sugerir assim, que as palavras que o eu-poético utiliza são no poema como linhas no tecido, essas linhas são construídas com a tradição da literatura, física e religião, conforme penetram e emergem da tecitura do poema elas revelam ecos dessas três áreas do saber, em um movimento quase mágico.

Propomos aqui novamente um paralelo com a Cabala, para a qual as palavras têm poder mágico, pois se relacionam diretamente com o Universo da criação e com o poder divino. Essa magia está presente, sobretudo, nas palavras e letras da Torá, que, por sua vez, se torna um símbolo da lei cósmica enquanto conta sobre a história do povo judeu.

A recuperação da experiência histórica é outra característica importante da Torá que destacamos, isso porque ela propõe recortes históricos que rememoram um passado de ruínas, dando a oportunidade para o povo do presente chorar as suas catástrofes, em um tempo que obedece empaticamente a natureza humana.

Aproximamos assim a Torá de uma interpretação perpassada pelas teses de *Sobre o conceito de história* (1987) de Walter Benjamin, começando pela tese IX, na qual o *Angelus Novus* de Klee (1920), como Anjo da História, é inexoravelmente impelido para o futuro pela tempestade do progresso. A tempestade não fornece à sociedade a chance de recolher e chorar seus mortos ou lamentar seus massacres, por isso o Anjo da História fixa os olhos escancarados em um passado de ruínas. A tempestade impiedosa e ininterrupta continua afastando o Anjo da História do passado, enquanto as ruínas somam amontoados de escombros que crescem até o céu. O afastamento das ruínas e a ausência de uma rememoração das catástrofes firmam um processo de negação da tradição e, conseqüentemente, um silenciamento e esquecimento da experiência histórica, o que dá margem para que as catástrofes se repitam. O anjo também é uma figura presente no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a).

132. 1. como os anjos que exsurgem e voláteis
2. por um instante (apólogo rabínico)
3. louvam a FACE e morrem de inefável
133. 1. deslumbre: é o que se lê num benjamíneo
2. *midrash* (se bem recorde) – aquela vez
3. no tempo de palenque onde no escrínio
134. 1. da rocha penetra 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
136. 1. voltando ao sol de fora e a respirar
2. desopresso – já pronto quase tinha
3. o poema que ofertei ao sábio (o ar
137. 1. tropical afogueado endemoninha
2. e inspira com seu sopro outro) – eu via
3. como um maia – um astrólogo – avizinha-se
138. 1. e na mirada azul do mário ia
2. dissolvendo-se e logo um pintor chim
3. - topázio em flor! – a mesma travessia

139. 1. refaz estrelas pondo em céu setíneo
 2. mas um tremor de terra na região
 3. (fraco embora) me fez voltar a mim
140. 1. e imaginar-me em plena escuridão
 2. do túnel onde a lápide do rei
 3. guardava seu segredo – e ao repelão
141. 1. do tremor submetido me aterrei
 2. (pós-fato como em transe): cessa o excuro
 3. e torno agora ao ponto que parei –
142. 1. nem ao antes pré-antes o percurso
 2. nem à névoa que o após-do-fim esfria
 3. me conduziu: estou qual no ante-curso
 (CAMPOS, 2004_a, p. 87-92)

Os anjos são figuras místicas, considerados como mensageiro divinos, sua palavra deve ser respeitada como a própria palavra de Deus. Nos textos bíblicos, principalmente no Gênesis 3:24 e Hebreus 1:7, os anjos estão associados às imagens do vendaval e do fogo. No Gênesis 3:24, a figura do anjo ganha destaque após o exílio de Adão e Eva do Jardim do Éden, como podemos observar na tradução de Haroldo de Campos:

E exilou o homem
 E fez com que habitassem a leste do jardim do Éden
 os Querubins-Leões-Alados
 e as lâminas da espada de chamas multigirante
 para guardar o caminho da árvore-da-vida
 (CAMPOS, 2004_b, p. 60)

Assim, a despeito do ofício a favor da providência e da salvação humana que os anjos realizam, devemos sempre ter em mente que na cena de origem, os anjos e suas espadas de “chamas multigirante” apontam para um comportamento hostil dessas criaturas, comportamento este associado a função de guardar o exílio do ser humano. Afáveis e bárbaros, glorificadores e blasfêmicos, compostos de vento e fogo, podemos definir os anjos como criaturas-oxímoro que comunicam a voz divina e por esse motivo, suas mensagens não devem ser ignoradas. A deformidade desses anjos, que não são puramente angelicais, nos remete ainda aos desencontros das linhas abstratas que desenham o *Angelus Novus* de Klee (1920), é por meio desse filtro estético das pinturas abstratas de Klee que analisaremos o intervalo entre as estrofes 132 e 142 de *A máquina do mundo repensada* (2004_a).

Na nossa leitura das estrofes 132 e 133 do poema, os anjos trazem para a superfície do texto a mensagem do *midrash* benjaminiano. O *midrash* é “o método

hermenêutico pelo qual os cabalistas, ou legalistas do Talmud, detiveram suas definições do texto bíblico” (SCHOLEM, 2006, p. 68). Assim, relacionamos o “benjamíneo *midrash*” de Campos com o texto *Sobre o conceito de história* (1987) de Walter Benjamin, pois as teses discutem o movimento redentor em relação a tradição capaz de superar a tempestade do progresso, a repetição das catástrofes e o acúmulo de ruínas. De acordo com a tese V de Benjamin (1987), o único movimento capaz de ir contra a corrente do progresso ininterrupto é a recuperação das imagens dialéticas de passado que relampejam.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só de deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 1987, p. 224)

Segundo Benjamin (1987), é preciso estar atento ao relampejo da imagem de passado, pois uma vez que o vislumbre escapa o olhar, a imagem do passado se perde e não cumpre sua função de alertar para o perigo. O relampejo só pode ser visualizado em um agora possível: o presente; isso porque é no presente que o perigo ameaça. O perigo é a ameaça do silenciamento da memória e da tradição, que apesar de ser arquitetada pela classe dominante, é prejudicial a todos. Nesse mesmo sentido, podemos pensar que o perigo aflige diretamente o sujeito, pois para sufocar a tradição, é preciso silenciar o indivíduo e suas experiências. Conforme a tese VI de Benjamin (1987, p. 224) expõe:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (BENJAMIN, 1987, p. 224)

Nessa perspectiva, quando a tradição está sob ameaça, não se pode negligenciar os relampejos, pois estes são a chave para ultrapassar a hostilidade do presente e preservar a tradição, já que despertam o sujeito histórico para as manobras de silenciamento. A observação dos relampejos parece remeter a uma atividade passiva, no entanto, ela é bastante ativa, primeiro porque é ela crítica, uma vez que as imagens de passado não devem ser observadas tal qual foram, mas pelo contrário, devem ser seletivamente absorvidas de acordo com a contribuição sincrônica que oferecem ao presente; e segundo porque ela precisa vencer o conformismo, precisa se impor contra a inércia do vendaval

que empurra o Anjo da História. Assim, para Benjamin (1987), os relampejos atuam como um despertar repleto de agoras, alertam para os perigos que assombram a tradição e estimulam a atitude dos sujeitos históricos. Na nossa leitura, o despertar por ser entendido como um momento de lucidez e consciência sobre a tradição, sobre o presente e sobre si, simbolizando, conseqüentemente, o retorno a si e ao presente. Assim, em termos místicos, o relampejo pode provocar também o despertar para o autoconhecimento.

A leitura que propomos sobre o poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) identifica o relampejo benjaminiano entre as estrofes 139 a 142. Inspirada pelo *Angelus Novus* (1920), mencionado por Benjamin (1987), a nossa leitura pensa esse trecho sob a perspectiva de outra tela de Klee: *Blitz und Rauch* (1939).

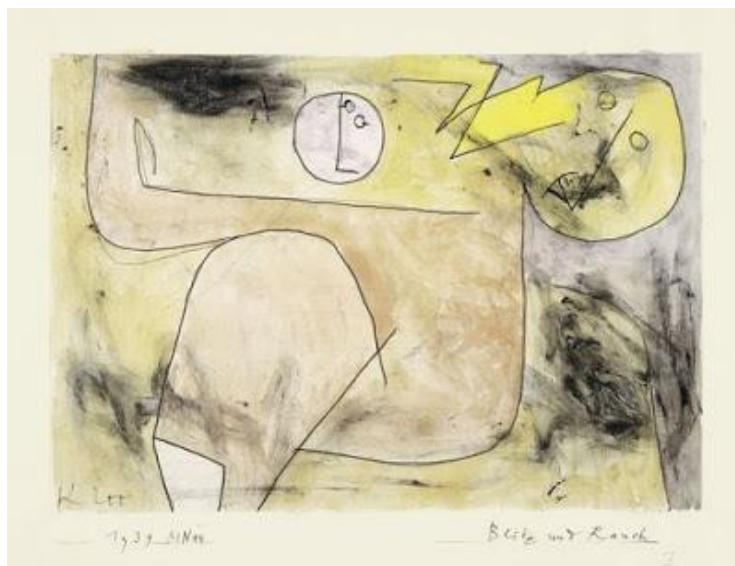


Figura 5. Paul Klee, *Blitz und Rauch (Relâmpago e Fumaça)*, 1939. Bico de pena, lápis, tinta de cola e aquarela sobre papel sobre cartão.

No poema o tom da escuridão é dado pela noite, informação que está no verso 139.1., no qual o eu-poético observa “estrelas” no “céu setíneo” e de repente um tremor “(fraco embora)”, mas que faz o eu-poético voltar a si, mantendo saudável o fluxo de recebimento cabalístico e trazendo o eu-poético de volta para o tempo presente. Na nossa análise, voltar a si é se encontrar “em plena escuridão”, onde o eu-poético vê o “relampião”. O “relampião” é o relâmpago que, como na tela de Klee, clareia a escuridão, revelando formas secretas. Todavia, o relâmpago é rápido, as formas perdem em definição e já não se sabe mais o que se viu. O evento do relâmpago também é sonoramente construído no poema, primeiro com a assonância de [n] e [m] na estrofe 138, cuja nasalização remete a escuridão silenciosa que antecede o raio. Na sequência, as rimas externas em <ão> dos versos 139.2, 140.1. e 140.3, sinalizam o raio, pois enquanto o

acento til continua marcando a nasalidade, o ditongo <ao> impõem-se vocalmente, buscando romper a escuridão como um relâmpago. A aliteração <t> na estrofe 141, por fim, marca a sonoridade do trovão que sucede o raio por meio da plosividade alveolar de [t].

Na nossa leitura, entendemos o “relampião” como o relampejo benjaminiano, a imagem de passado verdadeira, que permite a relação dialética entre passado e presente. Assim, apesar de breve, o relampejo não foi desperdiçado, pois alertou ao eu-poético. Alertado, o eu-poético não segue “nem ao antes pré-antes o percurso”, mas coloca-se no “ante-curso”. Nesse trecho, entendemos que o significado do termo “ante-curso” perpassa a ideia de “contrapelo”, discutida na tese VII de Benjamin (1987, p. 225). Para Benjamin (1987, p. 225), a imagem que relampeja é identificada afetivamente ou empaticamente, pois “sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz”. O processo é de identificação afetiva justamente porque é movido pelas tristezas e melancolias, o que Benjamin (1987, p. 225) chama de “*acedia*”, associadas ao sofrimento dos oprimidos durante a catástrofe. Com isso em mente, retornando a análise do poema e sugerimos que, depois do relampejo, o eu-poético coloca-se a contrapelo da história para recuperar empaticamente os momentos melancólicos, as ruínas, que trazem reflexões importantes para pensar e agir no presente. É importante destacar ainda que nesse momento o eu-poético está sozinho, ainda exilado e imerso em enigmas que se desdobram e se bifurcam conforme a busca se desenrola.

Essa nova postura do eu-poético diante da tradição é a mais consciente observada no poema, a partir da experiência descrita dos versos supracitados, podemos sugerir que o eu-poético não perpassa mais a tradição com mãos ingênuas, mas tem o seu olhar voltado para a escuridão, encarando-a com seriedade, ele está atento aos sinais dos relampejos do *midrash* benjaminiano. Perceber esse amadurecimento da atividade do eu-poético em vasculhar a tradição é relevante porque a partir dele podemos inferir o desenrolar do seu autoconhecimento. Aqui lembramos que, para Cabala, o exílio é em si uma experiência intensa de autoconhecimento. Com isso em mente, seguimos com a leitura do poema.

143. 1. na véspera de entrar na estreita via
2. do meu desígnio estava – duas panteras
3. aquela mais leopardo esta (eu diria)

144. 1. mais lince em salto elíptico – duas feras

2. na ponta do ultrafim e na do início
 3. aquém-do-início as duas estatelam-se
145. 1. retidas no ar bordado o precipício
 2. da dúvida que nem sequer a dúvida
 3. pergunta sabe pôr como exercício
146. 1. do mero perguntar – tudo se turva!
 2. é um zero nitescente no seu zênit?
 3. na roda sefirótica é o que ofusca
147. 1. sol-central a glorificar-se da perene
 2. (*kéter* – áurea coroa -) luz que o cinge?
 3. ou é o *bereshit* – o primo gene –
148. 1. imbuído em *elohim* e que se ex-tringe
 2. manifesto e emanado? me enceguece
 3. a ascese dessa agnose que me tinge
149. 1. a razão de uma cor que entenebrece
 2. um plúmbeo-fosco um não-cor expulsa
 3. do espectro em desespero de íris: desce
(CAMPOS, 2004_a, p. 92-95)

Na estrofe 143 de *A máquina do mundo repensada* (2004_a), o eu-poético retorna a si e realocaliza nas veredas do sertão. O exílio do eu-poético é guardado por duas feras ou panteras, um leopardo e um lince, figuras felinas que em certa medida nos remetem aos “Querubins-Leões-Alados”, da tradução haroldiana do Gênesis (2004_b, 3:24). A partir dessa associação, podemos pensar alguns elementos sonoros do poema, como a aliteração da consoante <v> nos versos 143.1. e 143.2., que antecede a apresentação das panteras. Apesar das figuras felinas não serem descritas com asas, a fricção labiodental de [v] pode nos indicar um ruído de vento, que pode ser provocado pelo movimento das asas das feras. Assim, na nossa leitura do poema, os felinos das estrofes 143 e 144 realizam o mesmo ofício dos “Querubins-Leões-Alados”, reforçando assim a circunstância de exílio do eu-poético.

O exílio é uma experiência de solidão que pode despertar as vozes internas do indivíduo, o que o faz questionar não apenas os mistérios universais da criação, mas também a si mesmo: o que ele é? O que busca? No poema, os questionamentos se aglomeram na mente do eu-poético, como as ruínas se acumulam diante do Anjo da História benjaminiano, e despertam o eu-poético para a consciência sobre a sua própria busca. Esse processo de despertar é descrito como: “exercício do mero perguntar”, operação que colocamos em paralelo com a vocação de Abraão, como posto no

Gênesis 12:1. Isso porque, segundo a exegese cabalística do *Zohar*, nessa passagem do Gêneses,

As palavras de Deus a Abraão, *Lech lecha*, são tomadas não apenas no seu sentido literal, “Vai-te”, ou seja, não são interpretadas como referindo-se unicamente à ordem de Deus a Abraão para ele ir pelo mundo afora, mas são lidas também com literalidade mística como significado “Vai-te a ti mesmo”, isto é, “Encontra-te a ti próprio”. (SCHOLEM, 2006, p. 23)

Conforme observado por Martha-Toneto (2013, p. 213), a história de Abraão faz “o papel de ruído de fundo” no poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a), além de concordar com a pesquisadora, o presente trabalho dá um passo adiante, pois correlaciona esse ruído de fundo com as exegeses cabalísticas, sobretudo aquelas que interpretam a vocação de Abraão como uma aventura mística ligada ao autoconhecimento, a busca de si mesmo. Sugerimos assim que, em certa medida, essa também é a vocação do eu-poético, que parte do “*ur-canto*”, como Abraão parte de Ur, em busca de si próprio. Nessa leitura, a aventura do eu-poético é a jornada do autoconhecimento. Assim, podemos sugerir que, ao vasculhar a tradição, eu-poético busca a si mesmo. No poema, o eu-poético só adquire essa consciência sobre a própria busca no exílio que aqui consideramos como uma experiência mística e religiosa.

Mantendo o tom místico do poema, o eu-poético chega ao quinto, e último, núcleo aléfico: “- o primo gene -”, que é orbitado por diversas formas de se referir a Deus, “*kéter*” e “*elohim*”. Em nossa leitura das estrofes 147 e 148, pensamos essas formas de se referir a Deus associadas à imagem aléfica, o que constrói um espaço divino. O eu-poético se encontra nesse local místico, um lugar que condensa e concentra emanções divinas, de modo que nele a glória de Deus, o “sol-central”, brilha com mais intensidade, ofuscando a visão do eu-poético. No Capítulo I definimos esse local como algo análogo ao Empíreo de *A divina comédia* (2016), de Dante Alighieri, retomando o intertexto criativo que propomos com a Cabala, podemos aqui sugerir que esse local também pode ser a *sefiráh* mais próxima da emanção divina, a Coroa I ou a “áurea coroa”: *Keter*.

Entre as descrições simbólicas do desdobramento de Deus em Sua revelação, cumpre dar especial atenção àquela que se baseia no conceito do Nada místico. Para o *Zohar*, o fato fundamental da Criação ocorre em Deus; à parte disto, não admite nenhum ato de criação digno do nome, capaz de ser concebido como fundamental diferente do primeiro ato mais profundo e que acontece fora do mundo das *Sefirót*. A criação do mundo, isto é, a criação de algo a partir do nada, é ela própria apenas o aspecto externo de algo que se verifica em Deus mesmo. Isso é

também uma crise do *Ein-sof* oculto que passa do repouso para a criação, e é esta crise, Criação e Auto-Revelação em conjunto, que constitui o grande mistério da teosofia e o ponto crucial para o entendimento do propósito da especulação teosófica. A crise pode ser descrita como o irrompimento da vontade primordial, mas o cabalismo teosófico com frequência emprega a metáfora mais audaciosa do Nada. A partida ou arranco primário pelo qual o Deus imerso em si é exteriorizado e a luz que brilha no interior tornada visível, essa revolução de perspectiva, transforma o *Ein-sof*, a plenitude inexpressável, em nada. É deste “nada” místico que todas as outras etapas do desdobramento gradual de Deus nas *Sefirót* emanam. É ele que os cabalistas chamam a mais alta *Sefiráh*, ou a “suprema coroa” da Divindade. Para usar outra metáfora, é o abismo que se torna visível nas fendas da existência. (SCHOLEM, 1972, p. 219, grifos do autor)

A explicação de Scholem (1972) nos permite pensar no desdobramento das *sefirót* a partir da emanção divina, ou como o teórico coloca, a partir do Nada místico. Nesse sentido, retornamos ao poema e observamos, respectivamente nas estrofes 146 e 149, as imagens do “zero nitescente” e da “não-cor expulsa”, imagens que na nossa leitura tem o objetivo de sintetizar o Nada. É curioso observar ainda que, macroscopicamente, essas imagens de Nada também orbitam o núcleo aléfico “- o primo gene -”, podendo assim ser associadas a ele. Para Scholem (1972, p. 219), o ápice do ensimesmamento do Nada místico é a auto-revelação, é “Deus imerso em si”. Aproximando esse conceito da nossa leitura do poema, podemos sugerir que o eu poético encontra a si mesmo no exílio e, a partir dessa auto-revelação, chega a suprema coroa da Divindade.

Com o eu-poético posto na *sefiráh* da emanção divina, o poema nos traz novamente a palavra hebraica “*bereshit*”. Ao contrário do que ocorre na primeira vez que essa palavra é mencionada no Canto III, na estrofe 91, nesse momento do poema a palavra “*bereshit*” não representa mais o Genesis da cena de origem, mas sim uma Genesis do autoconhecimento, conforme posto na vocação de Abraão. Nesse sentido, alcançar a *sefiráh* divina, não significa se apropriar do poder do criador e solucionar o enigma, mas iniciar uma nova busca, na qual o indivíduo se volta para dentro de si, sugerindo novamente o processo do autoconhecimento.

Na estrofe 150, o branco da “não-cor expulsa”, que emana da *sefiráh* divina na estrofe 149, começa a perder espaço para a escuridão, que se dilata latejante pelo espaço do poema:

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

151. 1. finjo uma hipótese entre o não e o sim?
 2. remiro-me no espelho perplexo?
 3. recolho-me por dentro? vou de mim
152. 1. para fora de mim tateando o nexo?
 2. observo o paradoxo do outrossim
 3. e do outronão discuto o anjo e o sexo?
153. 1. O nexo o nexo o nexo o nexo o nex
 (CAMPOS, 2004_a, p. 96-97)

As imagens do “sol incinerado”, da “sombra”, do “umbral” e da “penumbra” são as figuras de escuridão que gradativamente ocupam o poema. Por fim, a imagem dos “jogos de nanquim” sintetiza a brincadeira entre a luz e a escuridão. Visto que, nesse ponto, o eu-poético encontra-se embebido em misticismo religioso, recorreremos novamente às exegeses sobre a Torá para compreender o jogo entre luz e escuridão proposto no poema. Para a Cabala,

[...] a Torá escrita é um conceito puramente místico. [...] O branco místico das letras sobre o pergaminho é a Torá escrita, mas não o preto das letras escritas a tinta. No organismo místico da Torá, as duas esferas sobrepõem-se, e não existe Torá escrita, livre do elemento oral [...]. (SCHOLEM, 2006, p. 64)

Traçamos aqui um caminho imaginativo que se apoia na sobreposição fluída do branco e do preto que, na Cabala, compõe a Torá. As palavras da Torá, na medida em que são palavras divinas da criação, são brancas, pois são constituídas de luz. No poema, o branco está nas palavras da Torá *keter*, *elohim*, *bereshit*, que orbitam a suprema coroa. Podemos então entender o preto como a tinta das letras que constroem as demais palavras do poema. Essas letras são pretas pois são desenhadas com tinta nanquim e estão mergulhadas em questionamentos humanos e não em emanções divinas. É a partir da reflexão construída pelas letras dos “jogos de nanquim” que o eu-poético conduz a sua jornada de autoconhecimento. Portanto, o autoconhecimento em *A máquina do mundo repensada* (2004_a) se dá no processo de criação do poema.

Contudo, o autoconhecimento não soluciona o enigma, antes levanta mais questionamentos que se expressam no poema de Campos por meio da convocação de um grande número de símbolos interrogativos. Nesse ponto, é interessante também analisar as perguntas antepostas às interrogações dos versos 150.3 e 151.3., pois elas apontam para a busca do retornar a si, tais como “busco-me na busca?” e “recolho-me por dentro?”. As interrogações dos versos 151.1. e 152.3., por sua vez, implicam em explicações

impossíveis, como “finjo uma hipótese entre o não e o sim?” e “e do outronão discuto o anjo e o sexo?”. Na leitura que realizamos do poema, ambos os tipos de perguntas sugerem a complexidade do enigma que o eu-poético perquire, para o qual não existe uma solução tranquilizadora, pois em essência a solução é inexistente. O retorno a si, sugerido pela busca do autoconhecimento, também propõe um retorno ao presente, pois o retorno a si acontece no momento presente.

Não reconhecemos a importância do momento e que nele está concentrado nosso desejo de mudar e também a única possibilidade de fazê-lo, ali só no momento. Como se a única coisa que importasse ao equilíbrio fosse o presente. Estamos diante do instante congelado em que devemos nos perguntar: *Se eu não sou por mim, quem será? E se sou só por mim, o que sou? E se não agora, quando?* (BONDER, 2004, p. 48, grifos do autor)

Sair de si, “para fora de mim tateando o nexos?”, para o Paraíso Terrestre, para o Empíreo, para as *sefirót* que desdobram no poder divino da criação, entretanto, mesmo sob a luz da “áurea coroa” o enigma permanece não solucionado. O enigma é o desafio, mas o verdadeiro desafio é voltar a si: o autoconhecimento. Voltar a si, voltar a condição humana, ao ser, ao presente, pois é no presente que pensamos, questionamos e agimos. Retornando à leitura do poema, podemos sugerir ainda que além do valor introspectivo do questionamento “busco-me na busca?”, ele pode indicar também o caráter cíclico da busca do enigma e do autoconhecimento. O tempo circular está próximo da concepção de história das civilizações antigas, nas quais o tempo é um processo regular que tem como modelo de presente e futuro, o passado, ou seja, “ainda que flua sem cessar, [o tempo] é sempre igual a si mesmo” (PAZ, 1984, p. 27). Não entendemos aqui essa repetição como um ciclo de catástrofes, mas a repetição de atitudes que evitam e superam as catástrofes, lutando constante e ativamente contra as forças opressoras e o esquecimento.

Nesse ponto, podemos ressaltar no poema alguns elementos sonoros interessantes, como a aliteração da vogal <o> nas estrofes 151, 152 e na coda, que marca sonoramente uma vogal cuja pronúncia se alterna entre [ɔ], [o] e [u], remetendo ao eco de um ômega que ressoa como o eco de uma grande explosão: a cena de origem. A aliteração da vogal <o> retoma ainda a figura do ovo, o “ovo cósmico” da estrofe 89, a partir do qual se deu a explosão. A partir desses recursos sonoros o poema se volta novamente para a cena de origem, rememorando o seu eco. É curioso observar também que essa articulação retoma um posicionamento cíclico diante da tradição e do texto, pois o eco que finaliza as últimas

estrofes do poema remete a cena do princípio, seja ele qual for: da origem do Universo ou do Canto III do poema.

A coda final do poema, “O nexo o nexo o nexo o nexo o nex”, também traz o tom de ciclicidade ao texto. Primeiro porque ao começar com a letra <o>, remanescente do último nexo incompleto, ela indica uma figura de continuidade, como a serpente que captura a própria calda, a coda é um contínuo, cíclico e infinito.⁴⁶ Podemos também observar o eco da coda antecedendo-a, nas estrofes 151 e 152, com a aliteração da sílaba <xo>, que está presente na construção das palavras “perplexo”, “paradoxo” e “sexo”, além do próprio “nexo”. O som fricativo de [ʃ], oriundo da aliteração, também ajuda a construir a sonoridade do ruído de fundo, que se inicialmente é dominado pela aliteração da letra <o>, a partir do verso 151.2. é gradativamente permeado pelo chiado de [ʃ], que domina na coda. Esse chiado remete novamente ao início do Canto III, “à rádio-escuta” do verso 94.2. A “rádio-escuta” é no poema o resíduo sonoro do big-bang. Desse modo, o chiado, que cresce nos últimos versos do poema, dá indícios sobre as características cíclicas do poema e da atitude do eu-poético, que retorna à tradição, que retorna à busca.

Dando um passo além na nossa leitura, podemos sugerir ainda que cada nexos é um sair e voltar a si, em um movimento que é cíclico e também fluído e contínuo. Consciência de si e do tempo presente, autoconhecimento e conhecimento, são os nexos dentro dos nexos, é por meio desse recebimento ativo e cíclico que fluem os saberes humanos através do tempo e do poema de Campos. Na nossa leitura de *A máquina do mundo repensada* (2004_a), esse trecho final do poema reflete justamente sobre esses saberes acumulados no decorrer dos três Cantos, pois mesmo que eles não sejam capazes de solucionar o grande enigma da criação, eles permitem que o eu-poético reflita sobre o presente, despertando sua atenção, com um relampejo benjaminiano, para os problemas dele. A dinâmica da busca é cíclica, logo que o eu-poético volta a si, ele sai de si novamente, dessa forma, a busca mantém o fluxo contínuo de tradição que compõe o poema.

⁴⁶ Essa partícula de ciclicidade presente na coda do Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) também foi previamente observada no trabalho de Martha-Toneto (2013, p. 258), para a pesquisadora o nex final “impulsiona a leitura para o início [da coda], como tentativa de completar-lhe o sentido”.

Considerações finais

A Máquina do Mundo é uma imagem que perpassa a literatura, aparecendo aqui e ali, transitando entre os textos canônicos, como *A divina comédia* (2016), *Os lusíadas* (2006) e *A máquina do mundo* (1951). No poema *A máquina do mundo repensada* (2004_a) ela transcende seu simbolismo canônico, não só aparece como uma engenhoca para o eu-poético, como também é o próprio poema: o poema-máquina. O poema, no entanto, não é apenas máquina, é mais complexo que isso, é algo orgânico e humano: é poema-célula, com núcleos alélicos e organelas *sefirót*. Desenvolvemos a metáfora organelas *sefirót* a partir das anotações de Haroldo de Campos observadas no livro *Kabbalah and Criticism* (1983), de Harold Bloom, que pertence ao que chamamos de biblioteca cabalística haroldiana. No livro de Bloom (1983) há uma inscrição de Campos em vermelho que diz: “sefirót = poem”. As *sefirót* são esferas secundárias ou intermediárias que se interpõem entre Deus e o Universo, elas também podem ser entendidas como etapas ou degraus de uma escada entre Deus e o mundo. De acordo com os cabalistas, existem dez desses atributos fundamentais de Deus, que constituem ao mesmo tempo dez etapas através das quais a vida divina pulsa para trás e para frente. As *sefirót* são, portanto, os locais ocupados pelo eu-poético para desenrolar o seu poema, sua jornada perpassa as *sefirót*, desde as mais distantes até as mais próximas da emanção divina, como a *sefiráh Kether*.

O Aleph, por sua vez, é a estrutura que coordena a célula – o núcleo –, ele contém as respostas ensimesmadas em algo simples, porém quando se desdobra, se esvai no ar e não revela nada. O Aleph pode ser entendido como uma letra do alfabeto hebraico, uma articulação laríngea necessária para a enunciação das palavras, uma carta do Tarô, o centro da Máquina de Pensar e da Biblioteca de Babel borgeanas e o molde divino para confecção de todas as letras. A imagem aléfica tem, portanto, sentidos que se espalham da linguagem ao religioso, do uso trivial ao misticismo mais oculto, nela tudo é tradição, todos os conhecimentos importam. Em uma articulação com outros campos da ciência, autorizada pelo próprio poema, propusemos uma análise metafórica da imagem do Aleph que perpassa conceitos da biologia, como o de célula e núcleo e o de raiz rizomática. A imagem aléfica é núcleo, pois ajuda a coordenar a articulação do poema, é rizomática, porque se espalha no texto de maneira difusa e aleatória, sem uma lógica definida, como uma raiz rizomática, que sem eixo distinguível, cresce se ramificando sem forma ou direção definidas.

A imagem aléfica dissimula-se rizomaticamente no poema *A máquina do mundo repensada* (2014_a), estabelecendo redes randômicas com pontos de contato com outros textos, que não revelam outra coisa a não ser a própria imagem do Aleph. Essa movimentação rizomática não segue uma lógica racional, mas antes uma lógica da natureza, que nos remeteu a organicidade das experiências místicas humanas conforme apresenta a Torá. Isso porque, a Torá realiza uma recuperação da experiência histórica do povo judeu, que rememora um passado de ruínas, dando a oportunidade para o povo do presente chorar as suas catástrofes, em um tempo que obedece a natureza humana. Foram localizados cinco núcleos aléficis no poema-célula: “- esfinge naticega -”, “- instância aléfica -”, “- multiplica-”, “beatrice” e “- o primo gene -”, ao invocar a imagem do Aleph esses núcleos tocam raízes borgeanas, como as dos contos *A Máquina de Pensar de Raimundo Llullio* (1996), *O Aleph* (1999_b) e *A Biblioteca de Babel* (1999_a), dialogando, conseqüentemente, com os tons cabalísticos dessas raízes.

Encontramos o primeiro núcleo, a “- esfinge naticega -”, no verso 86.2. do poema. A esfinge não diz o enigma, pois ele já está posto no mundo e na curiosidade humana. Para relacionarmos esse núcleo à imagem aléfica recorreremos à carta do Mago, do Tarô de Marselha, e ao conto *A Máquina de Pensar de Raimundo Llullio* (1996), cuja Máquina de Pensar de Borges apresentou, na nossa leitura, pontos de contato com a Máquina do Mundo de Campos. O segundo, terceiro e quarto núcleos, “- instância aléfica -”, “- multiplica-” e “beatrice”, foram encontrados, respectivamente, nos versos 98.2., 108.2. e 116.2. do poema. Os três núcleos foram circundados por meio dos diálogos que estabelece com o conto *O Aleph* (1999_b), isso porque a palavra aléfica já faz uma referência direta à imagem do Aleph, o termo multiplica, por sua vez, diz sobre a característica vertiginosa que a imagem aléfica apresenta quando é contemplada. Já o núcleo “beatrice” foi interpretado tanto pela perspectiva do conto borgeano, relacionado à Beatriz Viterbo, quanto tendo em mente *A divina comédia* (2016), texto que profundamente ligado ao poema de Campos.

O quinto e último núcleo, “- o primo gene -”, foi localizado no verso 147.3. do poema. Nele, a imagem do Aleph se revelou por meio do intertexto com o conto *A Biblioteca de Babel* (1999_a), posto que os genes compõem a Biblioteca do DNA, código básico para o desenvolvimento da vida como conhecemos. O interessante é notar como o último núcleo retoma o primeiro, em um movimento cíclico. Isso porque, “- o primo gene -” teoricamente responde ao enigma da “- esfinge naticega -” por meio de um movimento cabalístico de interpretação de códigos. Entretanto, diante da solução do

mistério da origem humana, “- o primo gene -”, o eu-poético haroldiano não se engrandece pelo conhecimento, mas retorna a sua pequenez humana, pois já não se lembra da pergunta, porque não ouviu a pergunta de fato, já que ela foi calada pela “- esfinge naticega -”. Esse paradoxo é um dos temas universais humanos, quanto mais perseguimos a resposta, mais nos distanciamos da pergunta, e a solução do enigma exige o conhecimento de ambos.

Nesse ponto, nos interrogamos sobre a curiosidade de Haroldo de Campos pelos temas cabalísticos, a consulta ao acervo da Casa das Rosas: Centro de Referências Haroldo de Campos nos confirmou o interesse do poeta sobre o assunto. A partir dos materiais disponíveis no acervo, selecionamos vinte e cinco livros para compor o que chamamos de biblioteca cabalística haroldiana, especializada no estudo da Cabala. A biblioteca cabalística tem estrutura em espiral, isto é, livros com mais ou menos interferências de Haroldo de Campos. Entre os vinte e cinco livros, escolhemos aqueles que nos pareceram mais relevantes para aprofundar nossa própria pesquisa na Cabala, o critério utilizado foi o da qualidade e quantidade de anotações, pois estas representam para nós a mastigação haroldiana do texto.

Assim selecionamos na biblioteca cabalística haroldiana os seguintes livros *Kabbalah and Criticism* (1983) de Harold Bloom, *Anjos necessários* (1993) de Robert Alter, *A Cabala e seu simbolismo* (1978) de Gershom Scholem, e *A Cabala da comida* (2004) de Nilton Bonder. Nesses livros, encontramos anotações de Haroldo de Campos que sugerem a predileção do poeta por algumas palavras específicas, dado que as mesmas palavras tendem a se repetir em sumários e marginalias de livros diferentes, além de serem constantemente sublinhadas ou grifadas ao longo do texto de um mesmo livro. No trabalho discutimos principalmente a aparição de quatro palavras: “*bereshit*”, “*sefirót*”, “*reschit*” e “*IHWH*”. A partir da investigação etimológica dessas palavras e amparados pelos conhecimentos dos livros selecionados construímos o Universo cabalístico que utilizamos para analisar o Canto III de *A máquina do mundo repensada* (2004_a).

A Cabala é fluxo contínuo de tradição, ou seja, a tarefa cabalística está ligada ao saber receber a tradição, mas também saber deixá-la partir, mantendo o fluir e permanecendo apenas com aquilo que contribui. Com isso em mente, sugerimos que a aventura do eu-poético no Canto III é cabalística e, portanto, perpassa a relação entre eu-poético e tradição. Nesse sentido, definimos que a relação entre o eu-poético e a tradição amadurece gradativamente conforme o poema se desenrola, se no começo do Canto III ela ainda é ingênua, do meio para o final ela amadurece, demonstrando assim a

organicidade do processo de rememoração da tradição. O eu-poético com o movimento de retorno ao presente, também realiza um retorno a si, nesse ponto, tomar consciência de si é também despertar para o caráter da própria busca, que por sua vez trata-se da busca de autoconhecimento. O despertar para busca acontece no momento de exílio do eu-poético, isso porque, o exílio é uma experiência traumática e mística, que coloca o indivíduo o mais próximo de suas vozes internas. Assim, manter o fluxo de recebimento em um sentido cabalístico também é sair e voltar a si.

Essa jornada de busca de si é cíclica e infinita, perpassa os conhecimentos da literatura, física e religião, mas é sobretudo cabalística, pois ocorre em uma atmosfera mística, cercada de figuras da cena de origem e de intertextos bíblicos. Os principais intertextos traçados com os textos bíblicos são com os capítulos: Gênesis, que utilizamos para estabelecer os pontos de contato entre as aventuras de busca de Abraão e do eu-poético haroldiano, e discutir as palavras-ideograma: fogoágua, Ele-O-Nome-Deus e querubins-leões-alados, utilizadas por Campos para se referir, respectivamente, à cena de origem, ao nome de Deus e aos anjos que guardam o exílio humano; Evangelho Segundo São Mateus, por meio do qual exploramos os simbolismos sagrados do número três; e Provérbios, a partir da qual sugerimos que a Sabedoria no poema de Campos não é uma figura, mas aquilo que move abstratamente o poema-máquina, pois em última instância a Sabedoria é o objetivo da busca do eu-poético. Podemos sugerir assim que encontramos no poema *A máquina do mundo repensada* (2014_a) um eco da atividade de tradução da bíblia executada por Haroldo de Campos, principalmente em relação ao capítulo do Gênesis.

É importante lembrar aqui que esse eco não tem cunho religioso, posto que Haroldo de Campos estava mais interessado nos expedientes poético da bíblia como texto e não como atitude de fé. Por fim, sugerimos que com o poema, Campos lança mundos no mundo, nos lança ao mundo místico, de convergência de sabedorias e fluxo de tradição. A relação entre o poeta e a tradição importa pois ela nos revela sobre a atividade de tradução dos textos bíblicos realizada pelo poeta, isso porque, os estudos e leituras que envolvem a tarefa tradutora aparecem como ecos na produção poética. Assim, o poema *A máquina do mundo repensada* expande o Universo místico dentro da produção criativa de Haroldo de Campos, pois o coloca diante de nós, dissimulando-o em termos da física e da biologia, que se revelam como núcleos aléfcos aos olhares atentos, dando, conseqüentemente, tons cabalísticos ao poema. Nesse ponto, sugerimos que esses ecos das leituras cabalísticas podem ser encontrados em outras produções criativas de Campos,

desse modo, a biblioteca cabalística aqui descrita pode ser utilizada para investigações cabalísticas futuras de outros poemas haroldianos, ampliando assim o horizonte interpretativo da produção do poeta.

Referências: dissertação

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: _____. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009. p. 55-73.

ALBUQUERQUE, Regina Lúcia Tarquínio de. **A matemática sob a ótica do Tarô**. 2004. Dissertação (Mestrado em Matemática) – Centro de Ciências Exatas e da Terra, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte.

ALIGHIERI, Dante. 1472 - **A divina comédia**. São Paulo: Editora 34, ed. 3, 2016. 734 p.

ALTER, Robert. **Anjos necessários**: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1992. 168 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 128 p.

_____. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Record, ed. 10, 2000. p. 176.

BEDUÍNO. Produção de Tande Bressa e Bruno Safadi. Rio de Janeiro: Ancine, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZxBD0GdYoH8>>, acessado em 15 de agosto de 2019.

BENJAMIN, Walter. SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 1993. 367 p.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca: uma palestra sobre o colecionador. In: _____. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica editora, ed. 1, reimp. 1, 2015. p. 89-97.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234. (vol. 1).

_____. **Rua de mão única: Infância berlinense – 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 155 p.

BERRENECHEA, Ana María. **La expresión de la irrealidad en la obra de Borges**. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1984. 150 p.

BLOOM, Harold. **Kabbalah and criticism**. New York: Continuum, 1983. 126 p.

BONDER, Nilton. **A Cabala da comida**. Rio de Janeiro: Editora Imago, ed. 3, 2004. 112 p.

BORGES, Jorge Luis. La máquina de pensar de Raimundo Lullio. In: _____. **Obras completas**: Textos cautivos. ed. 4. Barcelona: Emecé Editores, 1996. p. 320-325. (vol. IV)

_____. Conversación con Borges sobre la Cábala Entrevista inédita de 1971. **Variaciones Borges**, 1997. p. 163-176.

_____. A biblioteca de Babel. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999_a.

_____. O Aleph. In: _____. 1899 - **O Aleph**. São Paulo: Globo, 1999_b. p. 139-151

_____. Nathaniel Hawthorne. In: _____. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 66-90.

CAMÕES, Luís de. 1572 - **Os lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2006. p. 288.

CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Décio CAMPOS, Haroldo de. 1958 -Plano-piloto para poesia concreta. In: _____. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, ed. 4, 1975. p. 156-158.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Ex Libris, 1984. 128 p

_____. Haroldo de Campos: “O barroco é a literatura das Américas”. (Entrevista Pedro Maciel). **Jornal Brasil**, Rio de Janeiro, 07 jul. 1995. Caderno Ideias, n.p. Disponível em <<https://revistacaliban.net/haroldo-de-campos-o-barroco-%C3%A9-a-literatura-das-am%C3%A9ricas-591e9fae1de2>>, acessado em 31 de março de 2019.

_____. Hispanoamérica Desde Brasil. Entrevista Con El Poeta y Crítico Haroldo De Campos. (Entrevista a Rodolfo Mata). **Revista de la Universidad De México**, 1996. p. 13-18

_____. **Crisantemo**: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998. 375 p.

_____. Entrevista com Haroldo de Campos sobre Octavio Paz. (Entrevista a Maria Esther Maciel). In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz**. Belo Horizonte, Autêntica, 1999_a. p. 49-59.

_____. Ocidente/Oriente, uma conversa com Haroldo de Campos (Entrevista a Maria Esther Maciel). **Revista Zunái**, ano 9, 1999_b. n.p.

_____. **Haroldo de Campos entrevistado por Gerald Thomas**. 2002. Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=97-x8U-DHio>>, acesso em 31 de março de 2019.

_____. Entrevista Haroldo de Campos. **Revista E**. n. 71, 2003. n.p. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/1692_ENTREVISTA+HAROLDO+DE+CAMP+POS>, acesso em 31 de março de 2019.

_____. 2000 - **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial. ed. 2, 2004_a. 97 p

_____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. ed. 4. São Paulo: Perspectiva, 2004_b. p. 231-256.

_____. Minha relação com a tradição é musical. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. ed. 4. São Paulo: Perspectiva, 2004b. p. 231-256.

_____. **Éden: um tríptico bíblico**. São Paulo: Perspectiva, 2004c. 166 p.

_____. Bufoneria, transcendental: o riso das esferas. In: _____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 119-177.

_____. Caos e Ordem: Acaso e Constelação. In: CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Décio CAMPOS, Haroldo de. **Mallermé**. São Paulo: Perspectiva, ed. 4, 2010. p. 193-203.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1964. 800 p.

CARR, Hellen. The Ur-Cantos. In: PARKER, Richard (Org.). **Reading in the Cantos**. Liverpool: Clemson University Press, 2018. P. 9-32.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, reimp. 1, 2007. 176 p.

COOPER, Geoffrey M.; HAUSMAN, Robert E. O núcleo. In: _____. **A Célula: Uma Abordagem Molecular**. ed. 3. Porto Alegre: Artmed Editora, 2016. p. 321-350.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 10-36. (vol 1)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ed. 4, 2001.

FOLHA, Da Reportagem Local. Livros de Haroldo de Campos ficam em SP. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 out. 2004. Caderno Cotidiano, p. C7. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=16232&keyword=%22haroldo+de+campos%22&anchor=5271503&origem=busca&pd=95a1685602428ae5aa48dc5cf794da89>>, acessado em 13 de fevereiro de 2020.

GODO, Carlos. **Tarô de Marselha**. São Paulo: Editora Pensamento, reimp. 21, 2006. 129 p.

GRIBBIN, John. **Gênese: as origens do homem e do Universo**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983. 346 p.

GUÍZAR, Eduardo. Borges y el delirante ordem de las cosas en Ramón Llull. **Variaciones Borges 17**, 2004. p. 87-102.

HABERMAS, Jürgen. Exacerbação da filosofia temporalizada da origem: a crítica de Derrida ao fonocentrismo. In: _____. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Texto Editores, ed. 1, 2010. p. 165-205.

HAWKING, Stephen. Uma breve história da relatividade. In: **O Universo numa casca de noz**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016. p. 11-34.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, ed. 1, 2010. p. 162.

KRISTEVA, Julia. Por uma semiologia dos paragramas. In: _____. **Introdução à semianálise**. São Paulo: Perspectiva, ed. 2, 2005. p. 97-131.

LAITMAN, Rav Michael. As letras de rabi Hamuna-Saba. **O Zohar**. Rio de Janeiro: Imago, ed.4, 2012. p. 133-206.

LITTON, Gaston. **La biblioteca especializada**. Argentina: Bowker editores Argentina, 1974. 208 p.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. Cabala. In: ALIGHIERI, Dante. **Divine Comedy**. Boston: Ticknor and Fields, 1867. p. 420-424.

MARTHA-TONETO, Diana Junkes Bueno. **As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013. 287 p.

MESQUITA, Armindo Teixeira. A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos. **Álabe 6**. 2012. 14 p.

MORAES, Eliane Robert. A esfinge em questão. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. v. IV, n. 4, 2001. p. 81-91.

MOLINA, Éber Torres. Hebraico Primordial Bereshit. In: Instituto de idioma hebraico. 2019. Disponível em <<https://mentalidadehebraica.wordpress.com/hebraico-primordial-bereshit/>>, acessado em 29 de dezembro de 2019. n. p.

NÁCHER, Max Hidalgo. O dispositivo de leitura de Haroldo de Campos e os usos da biblioteca. **452ºF: revista de teoría de la literatura y literatura comparada**, n. 19, 2018. p. 216-231.

NASCIMENTO, Lyslei. O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. v.2.3, 2008. p. 26-38.

PAZ, Octavio. A imagem. In: _____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, ed. 2, 1982. p. 119-138.

_____. O ritmo. In: _____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, ed. 2, 1982. p. 59-81.

_____. Poesia e poema. In: _____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, ed. 2, 1982. p. 15-34.

_____. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Editora Fronteira, 1984. 205 p.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Editora Brasiliense, ed. 3, 1991. 59 p.

POUND, Erza. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, ed. 12, 2013. 240 p.

RICOTTA, Lúcia. Entre raízes e arbustos: a forma arvoral da literatura e da cultura brasileira. **Revista USP**, n. 113, 2017. p. 133-149.

RIVERA, Jorgelina. **Duas poéticas da leitura: tradição e invenção de precursores nos projetos literários de Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto. São Paulo.

SCHOLEM, Gershom. **A Cabala e seu simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, ed. 2, reimp. 3, 2006. 240 p.

_____. **As grandes correntes da mística judaica**. São Paulo: Perspectiva, 1972. 377 p.

SCUDELLER, Gustavo. **Alegorias da totalidade: as relações entre ciências e poesia em *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto. São Paulo.

SOSNOWSKI, Saúl. **Borges e a Cabala**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. 96 p.

STADELMANN, Luís. Proverbios. In: GARMUS, L. (Org.). **Bíblia Sagrada**. Rio de Janeiro: Vozes, ed. 12, 1985. p. 754-784.

TEMKIN, Sefton D. Trachtenberg, Joshua. In: SKOLNIK, Fred eds-chefe BERENBAUM, Michael, eds-executivo. **Encyclopedia Judaica**. Estados Unidos: Thomson Gale, ed. 2, 2007. p. 79. (Vol 20)

TONETO, Diana Junkes Martha. **Convergências em *A máquina do mundo repensada*: poesia e sincronia em Haroldo de Campos**. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. São Paulo.

VELOSO, Caetano. **Livro**. Estados Unidos: Nonesuch Records, 1997. 1 CD.

WHITMAN, Walt. 1855 - Canção de mim mesmo. In: _____. **Folhas de Relva**. São Paulo, Iluminuras, 2005.

Referências: acervo da Casa das Rosas: Centro de Referência Haroldo de Campos

- AGNON, Sch.I. **Contos de amor**. São Paulo: Perspectivas, 1996. 287 p. (Tombo 3416)
- _____. **Uma história simples**. São Paulo: Perspectiva, 2002. 285 p. (Tombo 3415)
- ALEIHEM, Scholem. **A paz seja convosco**. São Paulo: Perspectiva, 1966. 444 p. (Tombo 4072)
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **The literary guide to the bible**. Cambridge / Massachusetts: Belknap, 1987. 678 p. (Tombo 7633)
- ALTER, Robert. **Anjos necessários: Tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 167 p. (Tombo 3481)
- _____. **The art of biblical narrative**. New York: Basic Books, 1981. 195 p. (Tombo 8763)
- _____. **The art of biblical poetry**. New York: Basic Books, 1985. 228 p. (Tombo 8766)
- _____. **The world of biblical literature**. New York: Basic Books; Harper Collins, [1992]. 225 p. (Tombo 8771)
- AMIJAI, Yehuda. **Poemas escogidos**. [Jerusalém]: La Semana Publicaciones, [1986]. 131 p. (Tombo 5984)
- _____. **Poèmes**. Arles: Actes Sud, [1985]. 77 p. (Tombo 11886)
- ASCH, Scholem. **O martírio da fé: Três relatos de Scholem Asch**. São Paulo: Perspectiva, 1967. 334 p. (Tombo 3490)
- _____. **Salvação**. São Paulo: Perspectiva, 1973. 409 p. (Tombo 3491)
- BLOOM, Harold. ROSENBERG, David. **O livro de J**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 365 p. (Tombo 3890)
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 213 p. (Tombo 3782)
- _____. **Kabbalah and Criticism**. New York: Continuum, 1983. 126 p. (Tombo 8172)
- BONDER, Nilton. **A dieta do rabino: a cabala da comida**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago; Ed. Tikun Olam, 1989. 135 p. (Tombo 3564)
- BURGHARDT, Tobias; SCHMIDT, Delf (orgs.). **Jüdische Literatur Lateinamerikas = Letras Judías Latinoamericanas**. Hamburg: Rowohlt, 1998. 185 p. (Tombo 11731)
- FELDMAN, Sharon. Reading, writing, and revelation in Borges "El Congreso". **Revista Dactylus**, fas. 9, 1989. p. 56-61.

MAIMÔNIDES. **Guía de Descarridos**: Maimonides. Madrid: Barath, 1988. 286 p. (Tombo 6689)

_____. **Os 613 mandamentos**: (Tariag Ha-Mitzvoth). São Paulo: Nova Stella, 1990. 356 p. (Tombo 2615)

MIGNOLO, Walter. Emergencia, espacio, "Mundos Posibles": las propuestas epistemológicas de Jorge L. Borges. **Revista Iberoamericana**, v. 43, n. 100/101, 1977. 357-379 p. (Tombo 19300)

MONEGAL, Emir. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 187 p. (Tombo 3064)

MONTEBÉLLER, José W; WARCHAVSKI, Tema; GUINSBURG, Jacó (Sels.). **Histórias do povo da bíblia**: relatos do Talmud e do Midrasch. São Paulo: Perspectiva, 1967. 375 p. (Tombo 4352)

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seu simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, 240 p. (Tombo 3055)

_____. **As grandes correntes da mística judaica**. São Paulo: Perspectiva, 1972. 377 p. (Tombo 3184)

_____. **De Berlim a Jerusalém**. São Paulo: Perspectiva, 1981. 188 p. (Tombo 3121)

_____. **O Golem, Benjamin, Buber e outros justos**: Judaica I. São Paulo: Perspectiva, 1994. 211 p. (Tombo 3141)

_____. **O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos da cabala e mística**: Judaica II. São Paulo: Perspectiva, 1999. 229 p. (Tombo 3142)

_____. **Sabatai tzvi**: O messias místico I. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica, 1995. 313 p. (Tombo 3231)

_____. **Sabatai tzvi**: o messias místico II. São Paulo: Perspectiva, 1996. 334 p. (Tombo 3232)

_____. **Sabatai tzvi**: o messias místico III. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica, 1996. 308 p. (Tombo 3233)

_____. **Walter Benjamin: a história de uma amizade**. São Paulo: Perspectiva, 1989. 230 p. (Tombo 3103)

_____. **Walter Benjamin e il suo Angelo**. Milano: Adelphi, 1978. 110 p. (Tombo 11459)

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo**: Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999. 249 p. (Tombo 2554)

SOSNOWSKI, Saúl. **Borges e a cabala**: a busca do verbo. São Paulo: Perspectiva, 1991. 96 p. (Tombo 3119)