

**Viso · Cadernos de estética aplicada**  
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 21, jul-dez/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**A utopia do mínimo que resta:  
O lance dos lances do velho Haroldo**

Henrique Estrada

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Rio de Janeiro, Brasil

## RESUMO

### A utopia do mínimo que resta: o lance dos lances do velho Haroldo

O artigo analisa o modo como Haroldo de Campos (1929-2003), em sua obra crítica e poética, pensou o problema da utopia. Três são as hipóteses deste texto: a) o problema da utopia assumira dimensão central, nos anos 1980 e 1990, a partir do seu livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, publicado em 1981; b) o modo como Goethe elabora o conceito de “enteléquia”, relido por Campos (em chave analítica) no livro supracitado e (em chave metafórica) em poemas como “Opúsculo goetheano”, sugere o caminho pelo qual Campos repropõe a utopia num mundo, paradoxalmente, “pós-utópico”; c) essa reproposição teria produzido, em sua obra tardia, uma especial articulação entre “envelhecimento” (o próprio envelhecimento, bem como o do antigo *pathos* iconoclasta) e “revivescência” (a capacidade de perfazer, transformando, a antiga força ativa e criativa – a própria e a das utopias).

**Palavras-chave:** Haroldo de Campos – utopia – enteléquia

## ABSTRACT

### The Utopia of What Is Left: Old Man Haroldo's Last Shot

The current article seeks to understand the ways Haroldo de Campos (1929-2003), in his critical and poetic work, considered the problem of utopia. This paper works around the proposal of three hypotheses: a) that the problem of utopia had assumed a central dimension in Campos' works during the 1980's and 1990's, starting from his book *God and the Devil in Goethe's Faust*, published in 1981; b) that the way Goethe elaborates the concept of “entelechy”, read by Campos (in an analytical key) in the above-mentioned book and (in a metaphorical key) in poems like “Goethean Opuscle”, suggests the way in which Campos reposit utopia in a world which is, paradoxically, “post-utopian”; c) that this repositing would have produced in Campos' later work a special articulation between “aging” (aging itself, as well as that of the old iconoclastic *pathos*) and “revival” (the capacity to accomplish and transform the ancient active and creative force – of itself and that of the utopias).

**Keywords:** Haroldo de Campos – utopia – entelechy

ESTRADA, H. “A utopia do mínimo que resta: o lance dos lances do velho Haroldo”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 21 (jul-dez/2017), pp. 69-90.

Aprovado: 23.08.2016. Publicado: 30.12.2017.

© 2017 Henrique Estrada. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 23.08.2016. Published: 30.12.2017.

© 2017 Henrique Estrada. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

...tudo então pode transluminar-se,  
 ainda que por um fúlgido e instantâneo clarão  
 (Haroldo de Campos)

1.

Haroldo de Campos, nascido em 1929, não deixou de espelhar em muitos dos textos e poemas que escreveu a partir dos anos de 1990, quando já ultrapassa a casa dos sessenta anos – às vezes a partir mesmo dos anos de 1980 – o tema da velhice. Esse tema esteve presente, por exemplo, em parte significativa de sua criação literária, quando personagens velhos aparecem no coração de sua obra, seja em suas traduções (como o velho pactário do *Segundo Fausto*, cujos últimos versos ele traduziu em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, de 1981), seja em sua poesia (como no longo poema *Finismundo*, de 1990, que reimagina a desmedida de Ulisses, não o herói dos poemas homéricos, mas o velho marinheiro presente na *Divina Comédia*, que conta ter abandonado Ítaca para, em idade avançada, lançar-se ao mar rumo ao desconhecido).<sup>1</sup> Com certa frequência, a experiência do envelhecimento também fora reverberada em depoimentos pessoais e em textos críticos. A apresentação que escreveu, em 1997, para a coletânea de ensaios *O arco íris branco* é bem representativa dessa faceta, quando modela sua própria persona crítica sob a imago de um velho alegre e irradiante, ainda acompanhado, “numa idade provecta”, pela poesia, “paixão nunca exaurida”.<sup>2</sup> E não há como esquecer que o autor, nessa mesma apresentação, ainda estampa versos do poeta chinês Tu Fu sobre uma velhice jubilosa, cujo efeito ele recria numa dança pelas palavras sugerida pelo ritmo entrecortante da versificação e pelos repiques das rimas, assonâncias e aliterações:

cabeça  
 branca  
  
 o velho  
 poeta  
  
 dança  
 canta                      apoiado ao  
    bastão  
  
    à noite  
    insone  
  
    que mais  
    se não?<sup>3</sup>

Um velho pactário (Fausto), um velho marinheiro (Ulisses) e um velho e irradiante poeta (Tu Fu). Em meio a esse jogo de espelhos, com o qual o autor brasileiro modela sua própria persona literária sob a experiência do envelhecimento, talvez seja possível dizer

A utopia do mínimo que resta: O lance dos lances do velho Haroldo · Henrique Estrada

isto: em prosa ou em verso, quase nunca essa experiência vem acompanhada, em Haroldo de Campos, de notas demasiado líricas ou melancólicas sobre a passagem do tempo, sobre a perda da força física ou sobre a proximidade da morte. O autor que ficou conhecido pela iconoclastia da vanguarda concreta pretendia confrontar-se com a velhice, dos anos de 1980 em diante, “cada vez mais fausticamente”, ou seja, “como um problema de enfrentamento com o impossível”, como dissera em depoimento de 1996 que explicava, justamente, a gênese de *Finismundo*.<sup>4</sup> “Cada vez mais fausticamente”: a leitura da obra tardia de Haroldo de Campos sugere que isso significa dizer, pois, cada vez mais sob o selo de Goethe, não apenas do velho poeta que, no fim da vida, para lá dos oitenta anos, conclui o *Fausto*, mas também do naturalista que, desde sua juventude, pensara, a partir das metamorfoses da natureza, do movimento de passagem ou transformação de uma forma a outra, “uma forma de transcender no descender”, afirma Campos em poema intitulado “Opúsculo goetheano”.<sup>5</sup> “Cada vez mais fausticamente” porque, sobretudo, a metamorfose da natureza incuba, segundo Haroldo de Campos nesse mesmo poema, uma metáfora do próprio humano.

Por esse motivo, quando confrontado com sua própria experiência do envelhecimento, ele encontra no poeta e naturalista alemão a “imagem” de uma experiência que sugeria a capacidade de reinventar, até o fim da vida, a força originária e originante dos inícios. É certo que essa força – ou essa *hybris* – sempre pode redundar em naufrágio, como viera advertir o velho Ulisses do Inferno de Dante – que Ernst Bloch chamara, certa vez, de “o Fausto do Mar”.<sup>6</sup> Porém, num mundo de expectativas rebaixadas – e que Haroldo de Campos chamara de “pós-utópico” (como se verá adiante) – essa desmesura parecia configurar a utopia do mínimo que resta. Ou como diria nos versos finais do poema “A educação dos cinco sentidos”, publicado em 1985 em livro de mesmo nome,

o que cresce  
resta  
(nos sentidos)

ainda que mínimo  
(hybris do mínimo  
que resta).<sup>7</sup>

Analisar o modo como Haroldo de Campos repensou, fausticamente, esse mínimo que resta é o que se pretende aqui fazer.

## 2.

Em 1997, com quase setenta anos, Haroldo de Campos publica *O arco íris branco*. Com esse título, o autor relembra um episódio muito preciso da vida de Goethe, objeto de 4 dos 16 ensaios que compõem a obra. Trata-se de um episódio ocorrido no verão de 1814, quando o poeta alemão entrevistou um raro fenômeno meteorológico em meio a uma

viagem – um arco íris sem raios coloridos. Teria dito Goethe: “O arco é branco, sem dúvida, mas é, no entanto, um arco celeste. Se teus cabelos são brancos, não obstante, tu amarás”.<sup>8</sup> Em outras palavras, o fenômeno fora pressentido pelo viajante, já na casa dos sessenta anos, como um presságio de renovação, como um “veio irradiante”. E de fato, pouco tempo depois, esse veio amoroso ganhou um nome, Marianne, cuja atração erótica, porém, sublimou e converteu num amor em palavras, que o tradutor brasileiro assim verteu: “Sobre folhas de seda, não mais / escrever rimas simétricas. / Não mais enquadrá-las / em arabescos de ouro. / No pó, no movente, inscrevê-las: / o vento as dissipa, mas sua força vigora / até o centro da terra / enfeitiçada ao solo...”.<sup>9</sup>

Como percebe Haroldo de Campos, Goethe estaria experimentando certo “efeito de vivificação” – textual e erótico –, que ele (o poeta alemão) continuaria a perfazer na velhice mais tardia. Por exemplo, quando conclui a segunda parte do *Fausto*, com mais de oitenta anos, pouco antes de morrer, dando forma final à história de um pactário que, ele próprio em idade avançada, já na casa dos cem anos, encontra sua redenção no instante da morte (além de reencontrar a jovem Margarida, que, qual uma nova Beatriz, o conduz céu acima). Graças a feitos como esses, Goethe teria – afirma Campos – mantido até o fim da vida aquela força revigorante pressagiada pelo arco íris branco, mas também compreendida através de um conceito muito preciso, o de entelêquia, depurado de seu olhar de poeta e naturalista; entelêquia: “a força que nos conduz ao *telos*, à completude”<sup>10</sup>, força que compele a natureza – continua Campos – a atribuir aos seres novas formas de existência quando a forma antiga transforma-se em obstáculo à força de criar e existir – “a natureza não pode dispensar a entelêquia”, esse “fragmento de eternidade”.<sup>11</sup>

Para um leitor da obra crítica de Haroldo de Campos, não deixa de ser um pouco inusual o início desse livro – *O arco íris branco* –, no qual a análise de Goethe entremeia poesia, tradução e notas eruditas a anotações de ordem biográfica, como se o autor brasileiro buscasse não apenas traduzir poemas e interpretar textos com o rigor e a erudição teórica, mas também elaborar a “imagem” de uma experiência humana intensificada com o avançar da idade. Haroldo de Campos também não deixa de surpreender quando mescla “ao cálculo mais sóbrio da prosa de reflexão” notas pessoais sobre sua própria velhice, como se desejasse, qual num jogo de espelhos, modelar sua persona crítica e criativa sob a luz irradiante daquele arco íris branco, daquele presságio de recomeço que anseia a realização de coisas novas, de experiências de limite.<sup>12</sup>

Há algo, de fato, autobiográfico nesse jogo de identificações, com o qual o velho poeta, “cabeça / branca”, também viria a figurar as mudanças e renovações de sua trajetória literária. Se a vanguarda concretista, nos anos de 1950 e 1960, foi a experiência de limites de sua juventude – cujo aspecto mais conhecido foi a poesia visual (ou “verbovocovisual”) – talvez essa mesma experiência, passados os anos, só pudesse ser preservada na medida em que se transformasse. “Consonar a lira dos vinte” (essa expressão é do poeta) significa reorquestrá-la. Pois o concretismo “não enclausura nem

me enclausurou”, diz nas últimas linhas de um ensaio escrito em 1984 e inserido como o texto final de *O arco íris branco*.<sup>13</sup> Não especializar-se em sua própria dicção; não se domiciliar em sua própria normatividade; pôr-se em crítica e crise: essas palavras, ditas pelo poeta, em 1986, a respeito de Otávio Paz, também parecem ecoar o propósito haroldiano de recombinar a experiência concretista a novos lances de dados.<sup>14</sup>

“Manter a entelúquia ativa”: um Haroldo de Campos sexagenário (ou sexappelgenário, como diria, com tom dionisiaco, Oswald de Andrade) se identificava com o velho Goethe; por sua vez, o autor do *Fausto* parecia ecoar o velho Anacreonte, o poeta grego que (na recriação de Campos) “só nos cabelos / envelhece: / na mente – reprimavera”.<sup>15</sup> Mas, ao mesmo tempo em que figura sua persona em todo esse jogo de identificações, Haroldo de Campos também faz do “arco íris branco” o arco que lhe permitiu unir duas pontas de sua obra: de um lado, uma ponta do Céu – aquele levemente carnavalizado do *Segundo Fausto*, quando um pactário, após morrer nas cenas finais, infunde humanidade nas esferas celestes, tal como analisado, com vagar, em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981); de outro, uma ponta da Terra – a ponta das metamorfoses, da força vivificante da entelúquia, que aparece rapidamente ao final desse livro sobre o Fausto para reaparecer não apenas nos artigos editados em *O arco íris branco*, mas também em dois poemas reunidos no livro *A educação dos cinco sentidos*, publicado em 1985 (“Opúsculo goetheano” e “Opúsculo goetheano II”).

Mas entre as pontas do Céu e da Terra, ou entre a experiência modelar da velhice de Goethe e a noção de entelúquia, é possível identificar um lance notável na obra haroldiana, embora pouco analisado na bibliografia especializada. Haroldo de Campos tangencia um conceito que corresponde não apenas a essa força de vivificação da natureza, mas também à experiência de limites da poesia e à própria intensificação da existência. Esse conceito é o de “utopia”, cujo veio irradiante ele começa a tematizar nas últimas páginas de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* para desdobrá-lo em parte significativa de sua produção posterior, ainda que de forma fragmentada.<sup>16</sup> A rigor, Haroldo de Campos começa a indagar sobre a utopia ao mesmo tempo em que figura sua persona poética sob o selo da velhice. Talvez porque, como a velhice (ou como a natureza), a utopia também não pudesse dispensar a entelúquia.

### 3.

Para Haroldo de Campos, as utopias também estavam envelhecendo. Desde o início dos anos de 1980 – quando, *no arco voltaico dos cinquent’anos*, publica o livro sobre Goethe – ele já vinha tematizando um interessante paralelo entre o esgotamento das utopias e o fim do ciclo das vanguardas artísticas. Central, nesse sentido, é o texto “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico.” (de 1984), no qual realiza uma reconstrução abrangente da história do modernismo e das vanguardas artísticas, do século XVIII (quando o século das Luzes introduz a dimensão do futuro “na

perspectiva utópica”) ao “pós-utópico” (quando projetos de vanguarda, entendidos como movimentos organizados, entram em crise). Particularmente, não via mais sentido numa ideia de vanguarda alimentada – segundo seus termos – por uma prática prospectiva que reservasse ao futuro um ponto de culminação ideal. Em outras palavras, o poeta parecia recusar qualquer “otimismo projetual”. Esse texto, provavelmente, é um dos mais conhecidos e citados de Haroldo de Campos.<sup>17</sup>

Ora, o reconhecimento de um horizonte “pós-utópico” não tornaria ociosa a procura por uma reflexão sobre a utopia em Haroldo de Campos que não fosse o seu necrológio? A resposta a essa indagação seria afirmativa se essa expressão equivalesse a um diagnóstico sobre o fim das utopias. Entretanto, o que parece bastante notável na obra desse mesmo poeta, crítico e tradutor é que ele, antes mesmo de festejar esse (suposto) fim, tenha buscado na crítica e na crise das utopias um fôlego renovado – a *hybris do mínimo que resta* –, com o qual continuou a pensar, dialeticamente, as potencialidades da utopia negada. Sua própria obra posterior ao ensaio de 1984 sobre o poema “pós-utópico” testemunha uma contínua retomada do problema da utopia. E isso ocorre até mesmo onde menos se poderia esperar – em seu projeto tradutório e em sua produção poética. Recordem-se, ao menos, alguns dados sobre esses dois eixos de sua obra:

a) em meio à diversidade de suas traduções, é possível destacar, por exemplo, o projeto tradutório da poesia bíblica, quando reconhece, entre Babel e Pentecostes, entre a proliferação das línguas e o encontro fecundante das diferenças, seu “amor ao mundo polissonoro”. Mais ainda: o hebraico bíblico, na interpretação haroldiana, seria um idioma permeado de empréstimos (do aramaico, persa e fenício), cujas origens recuam num tempo impreciso, numa geografia indefinida; “hibridismo de língua, hibridismo de pessoas. Mais ainda, hibridismo de culturas”.<sup>18</sup> Por tudo isso, continua, abrir-se ao “impacto fecundante da língua estranha” significa, pois, pensar a língua – a língua de origem (o hebraico bíblico) e a língua de chegada (a Bíblia num português moderno) – como um não-lugar prévio a todo lugar e a toda identidade, como uma língua de lugar-nenhum, cujo vértice é *ou-topos* – o “não-lugar” da utopia à qual uma “utópica da tradução” deveria fazer justiça;<sup>19</sup>

b) e em sua criação literária, deve-se recordar que, no final de sua vida, Haroldo de Campos entremeou trechos de suas traduções bíblicas a uma espécie de “re-imaginação” poética de conceitos filosóficos:

no conjunto de poemas publicado, postumamente, no livro *Entremilênios* (de 2009), compostos paralelamente às traduções da *Bíblia* e da *Ilíada*, versos como os de ‘2000’, ‘senatus populusque brasiliensis’ e ‘são paulo’ fazem referências textuais a uma constelação utópica que perpassa as obras filosóficas de Martin Buber (e sua ‘razão dialógica’), Walter Benjamin (e os temas do ‘homem justo’ e da ‘agoridade’) e Ernst Bloch (cujas expressões ‘princípio-esperança’ e ‘utopia concreta’ ganham cidadania poética).<sup>20</sup>



Nos versos finais do poema “2000”, por exemplo, Haroldo de Campos reimagina o sábio venerável do *Qohélet* (o *Eclesiastes*) como um “arcanjo-esperança”, cuja polissonora voz, por sua vez, enuncia um princípio que, sendo utópico, nada mais é do que a passagem final do ensaio de Benjamin sobre *As afinidades eletivas de Goethe*: “a esperança existe / por causa dos desesperados”.<sup>21</sup>

Qual seria, pois, o universo “pós-utópico” de um autor que continua repensando – pelas vias da tradução e da criação poética – as potencialidades da utopia até o fim da sua vida? O “pós-utópico”, tal como enunciado nesse texto de 1984 – e que nada mais faz do que ecoar, em novos termos, as conclusões de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (como se verá mais adiante) –, não indica “término”, mas “passagem” (ou “transformação”). Mais precisamente, a utopia num mundo pós-utópico (que não se confunde com anti-utópico) não é pensada, na obra haroldiana, como uma espécie de ideia kantiana que, embora não participe da produção do conhecimento verdadeiro, operaria como uma espécie de princípio regulador (ou fundamento de uma “filosofia da história”). A utopia também não seria uma espécie de ideia platônica, ou seja, uma forma plena e imutável em que as formas particulares e históricas teriam algum grau de “participação”.<sup>22</sup> A utopia também não se confundiria com “conteúdos”, a partir dos quais utopistas se empenhariam em construir prognósticos, outorgando a uma pura consciência o controle sobre o curso da história, como parece sugerir, por exemplo, Koselleck.<sup>23</sup> Num gesto bastante singular, Haroldo de Campos aproxima a utopia do modo goetheano de representar o dinamismo da natureza e sua força de intensificação. Segundo as palavras do poema “Opúsculo goetheano”, “a natureza incuba a metáfora / da forma / e tresnatura: formas / em morfose”;<sup>24</sup> mas talvez se pudesse também dizer: a natureza incuba a metáfora da utopia, razão pela qual o poeta insinua, pois, uma confluência entre utopia e “enteléquia”.

Haroldo de Campos não o faz, mas também não seria possível insinuar, a partir dessas indicações, a utopia como uma espécie de “forma em morfose”? Nesse sentido, seria interessante acrescentar esta hipótese de leitura: não seria a própria utopia uma “forma em morfose” desde seu texto inaugural, a *Utopia* de Thomas Morus (cuja primeira edição é de 1516)? Uma análise pormenorizada desse texto – que não será feita aqui – permitiria indicar seu caráter dialógico elaborado a partir de dois eixos principais: a) a mistura de gêneros (diálogo filosófico, narrativa de viagem, epistolografia, todos eles operando uma mistura entre o sério e o cômico); b) a indefinição quanto ao ponto de vista do autor em relação às ideias “defendidas” no texto, expostas que são em meio à poliglossia oriunda da própria “mistura” acima assinalada. O jogo sério-irônico – em tom não dogmático – de Morus (semelhante ao de Erasmo em *Elogio da Loucura*) desenha a “utopia” como uma forma que só se manifesta em sua ambivalência e ambiguidade, quase que como uma “forma-Proteu”.<sup>25</sup> Talvez essa seja uma boa imagem para uma “utopia” dialógica e não dogmática (a que parece aspirar Haroldo de Campos). Se não há “arte revolucionária sem forma revolucionária” – segundo passagem de Maiakóvski tantas vezes retomada pelos concretistas –, também não existiria utopia dialógica sem

forma dialógica.

Para sensibilidades antiutópicas, ou que mecanicamente associam utopia com “sociedade fechada” ou mesmo totalitarismo (provavelmente, sensibilidades que nunca tiveram o trabalho de descortinar a forma dialógica, irônica e antidogmática da *Utopia* de Thomas Morus, ou sua reproposição contemporânea por autores tão diferentes como Bakhtin, Walter Benjamin ou Ernst Bloch), é bom que se diga: Haroldo de Campos – que lera e recorrera justamente a Bakhtin, Benjamin e Bloch quando começa a analisar, sistematicamente, Goethe – estava na contramão daqueles que converteram a utopia em “utopismo”, ou melhor, numa empresa política ou teórica que, à revelia da própria etimologia da palavra (ou *topos* / não lugar) fizera do “lugar” – o futuro ideal, o paraíso, a nação, a raça, o partido ou qualquer identidade particularizante – novas tópicos do poder. Resumindo: quando Haroldo de Campos indica um mundo pós-utópico, ele busca, precisamente, criticar utopias redentoras sustentadas em “projetos de futuro” – ou, como diz ironicamente, que pretendem encarnar o paraíso na terra, à direita ou à esquerda. “Pós-utópico” significa crítica ao “utopismo”, vale dizer, a um modo de pensar a utopia como obra de uma espécie de “homo faber” que busca edificar o mundo conforme seus “paraísos sistemáticos”. Haroldo de Campos sabia, inclusive, que qualquer reflexão sobre a utopia deveria partir justamente disto: de uma crítica ao “utopismo”, não para recusar o imaginário utópico, mas para, justamente, manter viva a enteléquia dessa forma-Proteu. E para o autor isso significa pensar a utopia não como uma viagem “céu acima”, mas ao “pó do movente”, ou seja, à força vivificante do “homem humano”. Mas como isso se deu, precisamente, em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, instante primeiro da articulação entre utopia e enteléquia?

#### 4.

*Deus e o Diabo* é uma obra híbrida, composta em quatro partes: a primeira corresponde à tradução das duas cenas finais do *Segundo Fausto*; a última é um *post scriptum* em que analisa os procedimentos de sua tradução; já o miolo do livro é composto por dois longos ensaios, cada qual dedicado à análise circunstanciada do longo poema de Goethe. Interessa, para o argumento aqui desenvolvido, a análise que Haroldo de Campos empreende das cenas finais do *Segundo Fausto* (que passam pela cena da morte do pactário, pelo malogro de Mefistófeles em fazer com que o pacto fosse cumprido até a ascensão de Fausto céu cima, quando reencontra uma Margarida “penitente”, que faz as vezes de uma nova Beatriz). Particularmente, cabe destacar, no argumento do tradutor, o instante em que se contrapõe à interpretação de Walter Benjamin, uma vez que é sob a luz dessa contraposição que esboça seu caminho de leitura. Benjamin, segundo Campos, teria reconhecido no Céu teológico do *Segundo Fausto* uma espécie de “utopia regressiva” e absolutista, como se o poeta tivesse edificado uma sorte de “céu católico”, vale dizer, uma sociedade hierárquica, “cósmico-patriarcal”.<sup>26</sup>

Haroldo de Campos se refere, aqui, ao ensaio “Goethe”, escrito por Benjamin entre 1926-1928 para a *Grande Enciclopédia Soviética*. Nesse texto, de fato, o filósofo reconhece no *Segundo Fausto* a chave para o “posicionamento político do velho Goethe”, a erigir “formas antigas e feudais” (imperial e palaciana, patriarcal e cósmica) como contraponto à própria erupção da liberdade prometida pela revivescência do erotismo. O final do livro estaria ligado, conclui Benjamin, à “presentificação do barroco alemão” – “uma Alemanha ideal da época do barroco”.<sup>27</sup> Haroldo de Campos, por sua vez, reconhece no reencontro de Fausto com Margarida nem tanto a apoteose do “céu católico”, mas o triunfo, céu acima, de Vênus. Tudo se passa como se Fausto estivesse em outro registro que o do amor teologal, como aquele amor, por exemplo, inspirado pela Beatriz do céu de Dante. Pois Margarida, para o crítico e tradutor, parece ecoar muito mais um amor trovadoresco não inteiramente cristianizado, além de a ascensão de Fausto lhe parecer inteiramente circundada por coros evangélicos e figuras levitantes com brilhos cênicos quase rococó. Em outras palavras, Haroldo de Campos identifica um espírito carnavalesco na ascensão de Fausto.

Para demonstrar sua hipótese, ele recorre, de um lado, às descrições do carnaval de Roma feitas pelo poeta alemão em seu livro *Viagem à Itália*, quando Goethe percebe, no sistema das imagens carnavalescas, um simbolismo realista; de outro lado, Campos também recorre ao modo como Bakhtin, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, retoma essa mesma descrição goetheana como fundamento central de sua leitura sobre a cultura popular e carnavalesca. Essa articulação é decisiva para o argumento haroldiano. Para Bakhtin, Goethe teria percebido um jogo meio real, meio simbólico com os símbolos do poder e da eleição, por intermédio do qual se representava a comédia das relações hierárquicas. Além disso, no carnaval, Goethe teria reconhecido “o símbolo de um mundo que ternamente se gasta e sempre rejuvenesce”.<sup>28</sup> Segundo Bakhtin, “as ideias de Goethe sobre a natureza, concebidas como um todo que também incluía o homem, estavam impregnadas de elementos da concepção carnavalesca do mundo. Por volta de 1782, ele escreveu um admirável poema em prosa intitulado ‘A natureza’, no espírito de Spinoza”.<sup>29</sup> Para Haroldo de Campos, o Céu de Goethe e a pantomima da ascensão de Fausto ainda preservariam as ambivalências de todos esses elementos.

Enfim, segundo Haroldo de Campos, a face regressiva do Céu no *Segundo Fausto*, tal como lida por Benjamin, não se apresentaria sem fissuras, sem um ar postiço e de artifício, através do qual se insinuaria um leve riso irônico que a tradução, como operação de leitura, deveria avaliar. E o que o tradutor avalia, nessa justaposição abrupta entre Céu e Terra, é a configuração de uma atmosfera sacrílega. Essa atmosfera, diferentemente de uma função didático-persuasiva (como no Céu de Dante), corresponderia, por sua vez, a uma sorte de “humanização do Céu” pela inquietação advinda da experiência terrena.<sup>30</sup> O tradutor e ensaísta conclui:

No último Goethe, impenitentemente inconverso e irremediavelmente laico, “sensualista”, a bufoneria das esferas, aqui entrevista, parece antes uma autocrítica do céu, um corretivo à vocação absolutizadora da utopia paradisíaca, assim confrontada com o que há de humanamente derrisório em seu prospecto irênico (pacificador das contradições, rasurador das diferenças); por esta fenda, dialeticamente, como que se enseja uma nova infiltração da finitude, uma ferida mordente do relativo e do terreno no absolutismo escatológico...”<sup>31</sup>

Para desenvolver esse argumento, Haroldo de Campos considera fundamental recuperar a ênfase conferida por Goethe “ao lado factivo do homem no processo de metamorfose da enteléquia”. Enunciada em nota de rodapé, quase ao final do segundo logo ensaio de *Deus e o Diabo*, essa é primeira vez que o ensaísta brasileiro se confronta com a noção de enteléquia. Para o autor brasileiro, interessa recuperar a convicção goetheana do “perdurar”: “pois, se eu (diz Goethe na citação de Campos), até o fim, ajo inegavelmente, a natureza é assim obrigada a atribuir-me uma outra forma de existência (Dasein), quando a atual não mais possa conter o meu espírito (Geist)”.<sup>32</sup> E isso ainda não é tudo. Nessa mesma nota, Campos articula a passagem goetheana à interpretação de Ernst Bloch proposta em *O princípio esperança*, quando o autor evidencia no céu do Fausto uma visão inteiramente terrena; mesmo no céu, o imortal em Fausto seria “sentido em estado de crisálida, vale dizer como uma espera do futuro sob a forma de eternidade”.<sup>33</sup>

Não é por acaso que um intérprete das utopias como Ernst Bloch está presente na bibliografia do Haroldo de Campos de então, notadamente o autor do capítulo “Figuras-modelo da transgressão de limites; Fausto e a aposta no instante plenificado”, do livro *O princípio esperança*.<sup>34</sup> Nesse capítulo, Fausto é a figura exemplar da transgressão de limites. Mas Goethe não teria ficado por aqui. Segundo Bloch, o longo poema teria dado forma literária não a “conteúdos” utópicos, mas à “intenção” para o utópico, vale dizer, para um instante plenificado “inteiramente dentro do instante humano e seu mundo”.<sup>35</sup> Haroldo de Campos também se interessava pela busca, sempre recomeçada, por esse “instante”. Mais ainda, como tem sido visto neste texto, ele tinha interesse em pensar o tipo de “força” que seria capaz de levar o “homem humano” a essa busca sempre renovada, a essa capacidade de “transcender no descender”. Nesse sentido, é certo que reconheceria em Fausto (e também em Goethe), a mesma *hybris*: “essa desmesura orgulhosa com que o ser humano intenta, de certa maneira [até o fim da vida], confrontar-se com o impossível”.<sup>36</sup> E entre Fausto e Goethe, descortinara sempre a mesma capacidade de “manter, até o fim da vida, ativa, a enteléquia”.

## 5.

“Manter a enteléquia \ ativa”: com esses dois versos, Haroldo de Campos inicia o poema “Opúsculo goetheano”, publicado em 1985 no livro *A educação dos cinco sentidos*. Em sua epígrafe, insere passagem retirada de uma carta que Goethe endereça a Eckermann em 1829, onde se lê que “...a natureza não pode dispensar a enteléquia...”. Haroldo de

Campo omite o início da frase, mas não seria ocioso recuperá-la aqui, uma vez que ela lança alguma luz sobre a articulação entre uma ideia de natureza e a própria ideia do humano, central para ambos os poetas: “não tenho dúvidas sobre o nosso perdurar, pois a natureza não pode dispensar a enteléquia”. E o poema haroldiano prossegue ao longo de quatro páginas e oitenta versos, repensando poeticamente, em momentos decisivos, o homem como uma “forma em morfose”, como uma força dinâmica e intensiva que só preserva seu próprio ser – só persevera no seu próprio ser – na medida em que se transforma. No poema, tudo se passa como se o homem assumisse, a cada instante do seu perfazer, uma figura plástica, com algo tanto da forma de onde veio como da forma para onde vai.

A bem da verdade, essas últimas palavras retomam, em outro contexto, passagem de Maria Filomena Molder sobre a metamorfose, quando a autora identifica o desígnio da enteléquia em Goethe desta maneira: “estar perfazendo-se”, expressão esta que pode ser lida não apenas como uma boa tradução do termo grego *entelekheia*, mas também como um bom modo de compreender a figuração haroldiana do homem como forma em morfose, sugerida pelo poema “Opúsculo goetheano”.<sup>37</sup> De fato, no sistema de imagens desse poema, Haroldo de Campos entrevê as (meta)morfoses do homem a partir de um paralelo entre o humano e certa física da combustão. Esse paralelo é elaborado a partir de uma rede metafórica na qual o homem é representado como uma luminosa energia, entrevista não apenas no mundo mineral – na radiação do urânio, nos cristais de uma rocha vulcânica como o pórfiro, nas pedras coloridas da pala d’oro (mosaico bizantino em altar da Basílica de São Marcos), mas também num “plexo solar”, essa rede de neurônios atrás do estômago, entendida como a sede do fogo interno ou ponta de energia no meio esotérico. Enfim, é toda essa rede de luminosa energia, entrevista no mundo mineral ou no “rugitar dos neurônios”, que o poeta mobiliza para transluminar (“tresnaturar”) o próprio homem:

manter a enteléquia  
 ativa  
 quero dizer  
 como o fósforo  
 (branco)  
 que acende dentro d’água  
 como o fogo no pórfiro  
 (dentro)  
 a pala d’oro

[...]

é o mesmo fogo no signo do leão  
 para a combustão desta página  
 virgem

o mesmo soco no plexo solar  
a mesma questão (combustão)  
de origem

[...]

um íris                              um cisco  
luminoso  
um último rugitar de neurônios  
farfalhados um nu de urânio  
alumbrando  
sensório: pala d'oro

ou a chama que tiritia  
no âmago do pórfiro

[...]

poeira radiosa  
quartzo iridescente

a natureza incuba a metáfora  
da forma  
e tresnatura: formas  
em morfose

ativa:  
a enteléquia ativa: a  
música das esferas

[...]³⁸

A rigor, desde os anos de 1970, quando traduz e interpreta seis cantos do *Paraíso* de Dante, Haroldo de Campos começa a elaborar um jogo metafórico entre pedra e luz. *Pedra e luz na poesia de Dante*, de resto, é o título do livro que irá agrupar esses estudos e traduções, e onde o crítico e tradutor analisa a expansão gradativa da “metáfora sobre a luz” na *Divina Comédia*. Em outras palavras, interessava a Haroldo de Campos repensar, nesse poema, os paralelos entre a “metafísica da energia” e os “campos luminosos”.³⁹ E assim o faz, sobretudo, ao analisar três pontos: a) as funções distintas do “fogo”: punitivo no *Inferno*, purificador no *Purgatório*, jubilante no *Paraíso*; b) o esplendor paradisiaco do “Amor como Luz”, num Dante empenhado em reconciliar o sistema tomista com a mística-amorosa; c) a *hybris* de Lúcifer, etimologicamente o “portador da Luz”, cujo “excesso de presunção luminosa” – quis ser maior que Deus – foi punido com o avesso do seu nome, “que diz *luz* e rege *trevas*”.⁴⁰ Realizando a tradução de seis cantos do Paraíso, a própria atividade tradutória, aqui, foi nomeada, não por acaso, como a atividade de “transluzir”.

Da “metafísica da energia” (em Dante) para uma física da combustão (no “Opúsculo goetheano”), do peregrino rumo Céu-acima (inspirado por Beatriz, a musa teologal da *Comédia*) ao poeta rumo à “poeira radiosa” do mundo terreno (inspirado pelas metamorfoses da natureza), tudo se passa como se a enteléquia, essa atividade vital que aspira à completude, antes de “realizar” potencialidades inscritas numa causa final (numa natureza humana ou nas ordenações teológicas), evocasse o moderno – ou romântico – horizonte da criação, entendido como a capacidade de fazer o novo “de novo”. Talvez exista algo de anacrônico nessa face romântica, ou um excesso de “presunção luminosa” em Haroldo de Campos, cuja obra não dá muita margem, de fato, para uma ideia de homem, de história ou de criação literária orientada pelo *sermo humilis*, vale dizer, pela tópica da humildade ou mesmo pela moderação dos afetos.<sup>41</sup>

De toda maneira, essa anacrônica orientação para a tópica da enteléquia teve, ao menos, três consequências bastante produtivas em sua obra: primeiro, ela alimentou a elaboração de um sistema de imagens poéticas com concretude sensorial – a sua “educação pela pedra”, inspirada em João Cabral mas também na *Comédia* de Dante<sup>42</sup>; em segundo lugar, ela forneceu um caminho para se repensar as metamorfoses da utopia num mundo “pós-utópico”; por fim, quanto mais o poeta envelhecia, mais ainda o campo luminoso da enteléquia modelou, fausticamente, sua própria persona, que, embora aspirasse à completude, só seria reconhecível em suas “passagens”, ou seja, em sua versatilidade e dinamicidade. De resto, esses três pontos também parecem convergir, de forma bastante significativa, para aquele que foi chamado, por Ernst Bloch, de o “Fausto do Mar”<sup>43</sup>: o velho Ulisses do canto XXVI do Inferno de Dante, que, em idade avançada, abandona Ítaca, a família e os deuses do lar para se lançar numa última viagem rumo ao desconhecido, última *hybris* que Haroldo de Campos reimaginou num de seus poemas mais significativos, *Finismundo* (de 1990), cujo comentário, porém, nos levaria longe demais.

Não obstante, entre essa última *hybris* e a *enteléquia* parece se insinuar o resíduo utópico de uma poética cuja plenitude estaria na possibilidade de “experimentar novas experiências” (uma experiência de limites pensada como o próprio da criação literária, mas também como uma referência para se repensar um homem humanamente utópico).<sup>44</sup> E o fato decisivo é que tal possibilidade foi repensada por intermédio de um “mínimo que resta”, qual seja, de um “repensamento da finitude” pelos caminhos da metamorfose e da vida-renovação. Pressentida nos anos de 1980, no “arco voltaico dos cinquent’anos”, isso não é pouco em um poeta que, à medida de seu próprio envelhecimento, como o Goethe de sua interpretação, manteve viva a enteléquia – e também a utopia – como *órganon* crítico (enfaticamente Campos) contra toda identidade monolítica e toda verdade monológica.<sup>45</sup> Esse operador crítico, na verdade, seria a “positividade mais funda” do *Segundo Fausto* em sua “autocrítica do céu”, interpreta o tradutor e crítico brasileiro.<sup>46</sup> Mais um sinal, pois, de um autor que fez da luminosidade goetheana o *órganon* de sua modelagem do universo utópico.

6.

Ao fim e ao cabo, reacender a entelúquia significa, no mínimo, isto: reler o “Opúsculo goetheano” e, na sequência, o “Opúsculo goetheano II” (não comentado aqui, mas que soube rearticular a viva luminosidade da velhice com aquele veio irradiante, textual e erótico, do “arco íris branco”, tal como estampado no início deste artigo):

**OPÚSCULO GOETHEANO**

*...die Natur kann die  
Entelechie nicht entbehren...  
(...a natureza não pode  
dispensar a entelúquia...)*

manter a entelúquia viva  
ativa  
quero dizer  
como o fósforo  
(branco)  
que acende dentro d’ água  
como o fogo no pórfiro  
(dentro)  
a pala d’ oro

\*

a entelúquia:  
o que enracina  
e desraíza  
o que centra  
e descentra  
o que ímã  
e desimanta

o que no corpo  
desincorpora  
e é corpo: áureo  
aural  
aura

\*

mantê-la viva  
no arco voltaico dos cinquent’ anos  
consona a lira dos vinte  
e vibra



é o mesmo fogo no signo do leão  
para a combustão desta página  
virgem

o mesmo soco no plexo solar  
a mesma questão (combustão)  
de origem

\*

a enteléquia  
mantê-la  
viva

\*

entre larva e lêmure  
viva  
entre treva e ténue  
viva  
entre nada e nênia  
viva

\*

a enteléquia  
esse fazer que se faz de fazer

\*

talvez um pó  
depois que a asa cai  
e desala  
(cala)

um íris                      um cisco  
luminoso

um último rugitar dos neurônios  
farfahados                      um nu de urânio  
alumbrando  
sensório: pala d'oro

ou a chama que tiritita  
no âmago do pórfiro

\*

mantê-la ativa                      a enteléquia

\*

rosácea de nervuras negras  
vapor de ouro  
por onde o azul e o roxo coam

vê-la para além                      transvê-la

chuva de rosas                      destenebrantes  
aspirar esse aroma

viva mantê-la viva  
a enteléquia

\*

uma forma do transcender no descender

\*

poeira radiosa  
quartzos iridescentes

a natureza incuba a metáfora  
da forma  
e tresnatura: formas  
em morfose

\*

ativa:  
a enteléquia ativa: a  
música das esferas

\*

não há anjos nessa órbita querúbica  
há poeira (poesia) radiante  
casulos resolvidos em asas

um comover de harpa eônica  
um riso onde a dissolve enteléquia  
(nó desfeito no após do pó)  
primeva

## OPÚSCULO GOETHEANO II

*Jede Entelechie nämlich ist  
ein Stück Ewigkeit*  
(Toda enteléquia é pois um  
fragmento de eternidade)

o arco  
íris branco: uma  
segunda  
puberdade: goethe  
o viu na estrada para frankfurt  
(antes de ver marianne)

pound (anacréon): senesco  
sed amo

a rosa  
petrifica no  
nitrogênio líquido  
e só quebra  
(williams: rosa saxífraga?)  
a golpes de martelo

vê-la  
depois do choque  
térmico depois do  
degelo:  
pétalas  
(quase pedra)  
quebradas:  
seda ainda

\*

dos meus cabelos  
a asa (arco)  
os anos (íris)  
(castanhos)  
embranquecerão:

o coração não

---

\* Henrique Estrada é professor do Departamento de História da PUC-RIO.

\* Agradeço a Sérgio Martins e Tiago Nicodemo, que leram e comentaram uma versão preliminar deste texto (intitulada “A utopia no tempo, o tempo na utopia”) em apresentação ao Fórum de Teoria da História e História da Historiografia (CPDA/UFRRJ, agosto de 2015).

<sup>1</sup> CAMPOS, H. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Quanto ao poema *Finismundo*, ele pode ser lido em duas obras: CAMPOS, H. *Sobre Finismundo: a última*

*viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996 (edição com depoimento crítico sobre a feitura do poema, esgotada e de difícil acesso); CAMPOS, H. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 55-59.

<sup>2</sup> Idem. *O arco íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 9-10.

<sup>3</sup> TU FU apud CAMPOS, H. *Ibidem*, p. 10.

<sup>4</sup> CAMPOS, H. *Sobre Finismundo*. Op. cit., p. 15.

<sup>5</sup> Idem. “Opúsculo goetheano”. In: *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 40.

<sup>6</sup> BLOCH, E. “Figuras-modelo da transgressão de limites; Fausto e a aposta no instante plenificado”. In: *O princípio esperança III*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ/Contraponto, 2006, pp. 83-116.

<sup>7</sup> CAMPOS, H. *A educação dos cinco sentidos*. Op. cit., p. 25.

<sup>8</sup> GOETHE apud CAMPOS. *O arco íris branco*. Op. cit., p. 15

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>11</sup> Essas duas últimas citações são de Goethe; Campos as estampa como epígrafes, respectivamente, dos poemas “Opúsculo goetheano” e “Opúsculo goetheano II” (como se verá na sequência deste texto), publicados em: CAMPOS, H. *A educação dos cinco sentidos*. Op. cit., p. 38 e 42.

<sup>12</sup> Idem. *O arco íris branco*. Op. cit., p. 9.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 269. O ensaio em questão (que será comentado mais adiante) se chama “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, originalmente escrito em 1984, em homenagem aos setenta anos de Otávio Paz.

<sup>14</sup> CAMPOS, H. “Constelação para Otávio Paz”. In: CAMPOS, H.; PAZ, O. *Transblanco (em torno a Blanco, de Otávio Paz)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 161.

<sup>15</sup> ANACREONTE apud CAMPOS. *O arco íris branco*. Op. cit., p. 10.

<sup>16</sup> Sobre o problema da utopia em Haroldo de Campos, ver, na escassa literatura a respeito (se comparada a questões mais canônicas como o “barroco” ou a “transcrição”), o trabalho de Diana Junkes Martha Toneto: “Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos”. In: *Ipotesi*, v. 12, n. 2 (jul-dez/2008), pp. 95-105. Nesse texto, a autora analisa uma utopia de mão dupla em Campos: de um lado, a utopia coletiva da vanguarda concretista; de outro, uma “utopia fáustica”, mais pessoal (sem projeto coletivo ou otimismo projetual), mas que ainda preserva, num cenário “pós-utópico”, o anseio de não-resignação. Essa última dimensão – fáustica – teria um particular desenvolvimento em suas traduções bíblicas e homéricas e, sobretudo, no longo poema *A máquina do mundo repensada*. Da leitura de Diana Toneto, este texto retém a perspectiva de uma “utopia fáustica”, embora encaminhe a discussão – como se verá – não para *A máquina do mundo repensada* ou para o problema da relação entre criação literária e tradição, mas para um confronto entre Campos e o próprio Goethe-Fausto. Ver também, da mesma autora, *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. São Paulo: Unesp, 2013, estudo detalhado sobre o poema *A máquina do mundo repensada* e sua “cosmogonia dialógica”, por meio da qual se infiltram estilhaços da utopia.

<sup>17</sup> CAMPOS, H. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco íris branco*. Op. cit. Sobre esse ensaio, ver o texto de Marcos Siscar intitulado “Uma alavanca da crise: a poesia pós-utópica de Haroldo de Campos”. In: *Remate de Males*, v. 34, n. 1 (2014), pp. 81-94, que problematiza o autoproclamado corte entre uma época vanguardista e outra pós-vanguardista (ou pós-utópica). Para Siscar, interessa perceber o ensaio de 1984 como um texto “performativo”. Em outros termos, antes de ser simples “diagnóstico”, Campos terminaria por

“realizar” aquilo que (supostamente) apenas identifica. Não por acaso, a poesia que ele publica na sequência do seu ensaio de 1984 seria nomeada, pelo próprio autor, como “pós-utópica”. Mais ainda, segundo Siscar, o ensaio de Campos não deixa de ser uma espécie de “manifesto em potencial”, uma vez que termina por instaurar os termos a partir dos quais a poesia contemporânea (e não apenas a dele) poderia ser produzida e/ou analisada. “São termos que aproximam a prática da época dita pós-utópica ao ethos da vanguarda” (p. 85). Conclui Siscar: parte significativa da poesia de Campos que se seguiu ao ensaio de 1984 tem, em substituição à militância concreta, um tom de profecia e de sagrado furor, “relacionados ao desespero e ao apocalipse”. Por sua vez, este texto (o meu) pretende contrapor à conclusão de Siscar a presença, na obra tardia de Campos, de uma dimensão um pouco mais “luminosa” nos confrontos do poeta com a “finitude”.

<sup>18</sup> CAMPOS, H. “Inter-e-intratextualidade no *Eclesiastes*. In: *Bere’ Shith: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 100.

<sup>19</sup> Sobre a “utópica da tradução”, ver: RODRIGUES, H. E. “Poesia bíblica e utopia em Haroldo de Campos”. In: *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, v. 24, n. 1 (2015), pp. 169-185. A ideia da língua como um não-lugar prévio a todo lugar foi tomada (por mim e não pelo Haroldo de Campos) de LEVINAS. *Entre nós*. Petrópolis: Vozes, 2005.

<sup>20</sup> RODRIGUES, H. E. Op. cit., p. 183.

<sup>21</sup> CAMPOS, H. “2000”. In: *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 63.

<sup>22</sup> Sobre a diferença entre o modo goetheano de representar o dinamismo da natureza e as ideias platônica e kantiana (diferença que aqui retomo sob a luz de uma reflexão sobre a utopia), ver: MOLDER, M. F. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995, pp. 211-266.

<sup>23</sup> KOSELLECK, R. “A temporalização da utopia”. In: *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014, pp. 121-138.

<sup>24</sup> CAMPOS, H. “Opúsculo goetheano”. In: *A educação dos cinco sentidos*. Op. cit., p. 40.

<sup>25</sup> Sobre a forma-Proteu, ainda que em outro contexto, ver: MOLDER, M. F. Op. cit., pp. 211-218, especialmente quando a autora pensa (à luz das metamorfoses da natureza, segundo Goethe) a ideia de “forma-princípio”, originária e originante. Nesse sentido, a utopia como “forma”, tal como desenhada por Morus, não poderia ser repensada como uma forma-Proteu que se “realiza”, em suas sucessivas releituras, por um processo de transformação/intensificação? Sobre os aspectos formais do livro de Morus, conferir a edição crítica preparada por: PRÉVOST, A. *L'utopie de Thomas Morus*. Paris: Mame, 1978. Ver também, a este respeito: ABENSOUR, M. *O novo espírito utópico*. Campinas: Unicamp, 1990; GINZBURG, C. “O velho e o novo mundo vistos de Utopia”. In: *Nenhuma ilha é uma ilha*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

<sup>26</sup> CAMPOS, H. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Op. cit., pp. 126; 175.

<sup>27</sup> BENJAMIN, W. “Goethe”. In: *Ensaio reunidos: estudos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, pp. 155-156; 170; 172-174.

<sup>28</sup> GOETHE apud BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e na Renascença: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: UnB, 1993, p. 218.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 221. De fato, lembra Campos em artigo de 2000 que retoma as linhas gerais de *Deus e o Diabo*, Goethe teria assimilado de forma muito pessoal o pensamento de Espinosa e a ideia de “Deus como Natureza”. Em *Poesia e verdade*, continua Campos, Goethe reconhece a influência de Espinoza em seu modo de pensar, mas ressaltando: “A paz todo harmonizadora (alles ausgleichende Ruhe) de Espinoza contrasta com o meu esforço todo-dinâmico (alles aufregenden Streben); seu método matemático é o oposto da minha maneira poética de sentir e representar...” GOETHE apud CAMPOS, H. In: *Revista USP*, n. 47 (set-nov/2000), p. 41, nota 32.

- <sup>30</sup> CAMPOS, H. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Op. cit., p. 169.
- <sup>31</sup> Ibidem, p. 176, nota 79.
- <sup>32</sup> GOETHE apud CAMPOS. Ibidem, p. 174, nota 78. Trata-se, no caso, de uma carta de Goethe a Eckermann de 04.02.1829.
- <sup>33</sup> BLOCH apud CAMPOS. Ibidem., p. 174, nota 78.
- <sup>34</sup> BLOCH. Op. cit., 2006.
- <sup>35</sup> Ibidem, p. 105.
- <sup>36</sup> CAMPOS, H. *Sobre Finismundo: a última viagem*. op. cit., p. 18.
- <sup>37</sup> MOLDER, M. F. Op. cit., p. 238. A rigor, a partir de Molder, seria possível pensar a ideia da “forma em morfose” a partir do entrelaçamento de dois eixos: a) a forma como “estrutura” (relação das partes com o todo) e b) a forma como força transformativa (força dinâmica). Uma põe em relevo a “função”, discernível na estrutura, a outra põe relevo na “transformação/intensificação”. Por outro lado, ainda segundo Molder, em Goethe, a arte conflui com o modo morfológico de representar o processo formativo da natureza A intensificação ocorrida na formação das plantas, por exemplo, seria modelo de qualquer forma artística (p. 230).
- <sup>38</sup> CAMPOS, H. “Opúsculo goetheano”. In: *A educação dos cinco sentidos*. Op. cit., pp. 38-41.
- <sup>39</sup> CAMPOS, H. “O branco no branco”. In: *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 71. Os termos desse paralelo, segundo Campos, teriam sido definidos por Umberto Eco, em obra, porém, não referenciada pelo autor.
- <sup>40</sup> Ibidem, pp. 69; 71; 77; 80.
- <sup>41</sup> Leda Tenório da Motta entende esse *pathos* haroldiano como uma espécie de “demônio da negação”, inspirada por uma constelação francesa que abarcaria, entre outros, os assim chamados simbolistas (como Rimbaud e Mallarmé, impacientes com os bons modos dos “salões literários”) ou Proust (em sua invectiva *Contra Sainte-Beuve*). MOTTA, L. T. “Haroldo francês”. In: MOTTA, L. T. (org.). *Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 329-342.
- <sup>42</sup> Sobre a dimensão “concreta e sensorial” do sistema de imagens da *Comédia*, ver as interpretações de Auerbach (fonte à qual Campos retorna inúmeras vezes) em: *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997; *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- <sup>43</sup> BLOCH, E. Op. cit., 2006.
- <sup>44</sup> CAMPOS, H. *Sobre Finismundo: a última viagem*. Op. cit. Sobre o homem humanamente utópico, ver, mesmo que em outro contexto: “L’ homme est un animal utopique: entretien avec Miguel Abensour”. In: ABENSOUR, M. *Utopiques II*. Paris: Sens & Tonka, 2013.
- <sup>45</sup> CAMPOS, H. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Op. cit., p.177.
- <sup>46</sup> Ibidem, pp. 176-177.