

# Haroldo de Campos: o processo metamórfico

LUIZ COSTA LIMA\*

**RESUMO:** Haroldo de Campos é um raro inventor. Sua lírica, sua prosa experimental, bem como seu trabalho como tradutor e sua incansável atividade ensaística, cuja qualidade não é só rara no ambiente intelectual nosso e da América Latina, revelam-nos seu olhar arguto para com as luminescências da linguagem. Este artigo se limita a mostrar o que Haroldo extraía de uma narrativa curta de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”, a partir do processo metamórfico observado no processo de construção mimética da linguagem, a que eu chamo de mimesis da produção. Se a estória cria a cena da representação, a ênfase no posicionamento da palavra presentifica a narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Haroldo de Campos; Guimarães Rosa; Mimesis; Processo Metamórfico.

**ABSTRACT:** Haroldo de Campos is a rare genius. His poetry, experimental prose, as well as his work as a translator and his unflagging essayistic activity, whose quality is not only rare in the intellectual environment of Brazil and Latin America, show his shrewd look towards the luminescences of language. This paper is limited to present what Haroldo extracted from a short narrative by Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”, drawing from the metamorphic process observed in the process of mimetic construction of language, which I call mimesis of production. Whereas such story creates the scene of representation, the focus on the word positioning brings the narrative into the present time.

**KEYWORDS:** Haroldo de Campos; Guimarães Rosa; Mimesis; Metamorphic Process.

---

\* Professor Emérito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ - 22451-900 - Rio de Janeiro - Brazil. Honorary Professor In Philosophy at School of Historical and Philosophical Inquiry - The University of Queensland - Australia. E-mail: l18danil@gmail.com

É muito raro, em nosso país, que um intelectual seja de fato um *inventor*.

Ao lado de seu irmão, Augusto, Haroldo de Campos é um raro *inventor*. Inventor no que mais praticava, a lírica, mas também na prosa experimental do *Galáxias*, bem como na tradução, tanto de clássicos quanto de contemporâneos, e no ensaio crítico. Nesta última condição, é mínima a companhia que o cerca: Machado e João Cabral; acrescente-se ainda: estando lamentavelmente morto e não havendo constituído um bloco de influentes no ingresso em alguma instituição acadêmica, não há porquê sentir-me inibido em declará-lo aí único. Assim sucede porque o Machado do “Instinto de nacionalidade” (1873) logo verificou que seria mais prudente substituir tal indagação pela escrita de crônicas, e o João Cabral do *Joan Miró* (1952) e da “Poesia e composição” (1952), nas décadas seguintes pouco acrescentou ao que aí expunha. Haroldo, ao contrário, permaneceu um ensaísta crítico incansável, cuja qualidade não é só rara no ambiente intelectual nosso e da América Latina. É por isso de se esperar que não demore muito para que apareça alguém que analise sistematicamente este aspecto de sua produção, a exemplo do que já fez o argentino Gonzalo Aguilar, a propósito do movimento concreto, em *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista* (2005).

O que a seguir se apresenta não é nenhuma amostra do que há de ser feito, pois se limita a mostrar o que Haroldo extraía de uma narrativa curta de Guimarães Rosa, em um artigo publicado no suplemento do *Estado de São Paulo*.

A estória de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”, saída originalmente na revista *Senhor*, em março de 1961, provocara a reação quase imediata de Haroldo, com “A Linguagem do Iauaretê”, em 22 de dezembro de 1962. O Iauaretê rosiano será republicado no *Estas estórias* (1969) e o texto de Haroldo no *Metalinguagem* (1967), republicado em *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*, de que cito a edição de 1992.

Sendo curtos ambos os textos, podemos acompanhá-los em separado, sem a restrição de apenas seguir a argumentação de “A Linguagem do Iauaretê”.

A narrativa de Rosa consta de um monólogo feito por um caçador de onças, provocado pelas indagações de um viajante, que espera a chegada dos companheiros que haviam se extraviado. Monólogo *sui generis*, parecido mas não semelhante ao do próprio *Grande sertão*, pois cercado de um clima de desconfiança que inexiste no romance.

O zagaieiro pratica uma espécie de dialeto do português falado na região do Urucuia, evitado de palavras de línguas indígenas, portanto, mortas ou moribundas, que, para efeito de comodidade, costuma-se chamar de tupi-guarani. Para a caracterização do monologante importará não só que sua fala seja provocada pelas interrogações que não se explicitam do viajante, mas a suspeita mantida por quem o escuta, que se recusa a lhe entregar o revólver, que parece estar sempre apontado ou pronto para ser apontado contra aquele que fala.

O detalhe há de ser considerado porque indica que a identidade de espécie a que pertence o zagaieiro é mantida em dúvida, desde o início do relato. Sua fala, portanto, arrevesada segundo os padrões mesmo do português praticado no interior do país, não importa apenas por seu “desvio” linguístico: o caráter desviante se amplia da fala para o falante. E a observação não é de detalhe: ela importa porque deixa clara a distinção entre a experimentação de Rosa e

o caráter descritivo da chamada narrativa regionalista que o antecederia. Dito de outro modo, a desconfiança sobre a identidade do onceiro ia além tanto dos limites linguísticos quanto dos psicológicos. Ambos se integram em uma dimensão mais ampla, que, em termos de Rosa, se condensaria na imagem da “terceira margem do rio” — imagem do que explode os limites da lógica. (Não continuaremos por esta trilha porque nos afastaria de nossa meta imediata: o texto de Haroldo. Bastará portanto acentuar que o desvio da norma promovido por Rosa era um corte quanto à concepção de literatura que presidira o romance regionalista).

Animado pelos goles de cachaça que o viajante trouxera e põe à sua disposição, o onceiro conta que para ali viera, sozinho, a mando de um certo senhor de terras, “mor de desonçar este mundo todo” (ROSA, 1969, p. 129). Se, portanto, ali chegara com um propósito próprio de uma espécie animal dominadora, a humana, logo aprende, por suas primeiras aventuras que “onça é que caça pra mim”; que “onça é meu parente” (ROSA, 1969, p. 128).

A afirmação, só aparentemente despretensiosa, reforça, retrospectivamente, a identidade ambígua a que já nos referimos do caçador. Ela logo se torna mais intensa quando acrescenta: depois de exercer a tarefa pela qual ali fora posto, tarefa que dele fazia um matador e carniceiro, aprendera a admirar o animal caçado. Sua metamorfose, por conseguinte, começava a ser mostrada, por sua própria retrospectiva. Se até então ele fora o onceiro, o zagaieiro, o caçador de onças, agora percebe que entre ele e sua vítima havia uma afinidade que até então desconheceria. Por isso, desde que passara a admirar sua vítima, passara a se recusar a continuar a matá-la. Sabe do local onde cada uma habita, de sua idade e de como fazem para proteger seus filhotes.

A partir deste momento da narração fica mais clara a razão da desconfiança do viajante. Os pedidos que aqui e ali o zagaieiro faz para que tenha nas mãos o revólver que o ameaça não podiam ser senão recusados. A velha afirmação grega de ser o homem um *zôon logikón* (um animal que fala) é, quanto ao onceiro, apenas parcialmente verdadeira. Ele antes se encontra *nel mezzo del camin*; seu português tupinizado já é um indício de que é um ser híbrido que, mantendo dos homens o dom da fala, deles se distancia pelos enxertos de palavras da(s) língua(s) que circulava(m) na terra das onças. A passagem seguinte ainda o torna mais evidente:

Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Hã, hã... Dá um bote, às vez dá dois. Se errar, passa fome, o pior é que quage morre de vergonha... Api, vai pular: olha demais de forte, olha pra fazer medo, tem pena de ninguém... Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açõite, e pula pulão” — é bonito... (ROSA, 1969, p. 133).

A minuciosa descrição não é só preciosa: seu final mostra-a cercada da admiração do narrador. Tampouco se trata de acentuar o fingimento do onceiro que, por ela, pretenderia dar a entender que deixara de ser um matador de um animal que a necessidade — se não

acertasse no salto, morreria de fome — convertera em astucioso, para se tornar ser entusiasta. Se o fingimento fosse o estado correto indicaria que o onceiro continuava um pleno *zoôn logikón*. Em vez de fingimento, estamos no que Haroldo tão bem apontava como um *processo metamórfico*, tomando Ovídio como seu patrono e originador. Não por acaso a gestação metamórfica assume um aspecto sexualizado: o onceiro mostrará que não gosta de mulher, senão que de uma onça fêmea, Maria-Maria. “Agora eu gosto é só de onça. Eu aprecieio o bafo delas... Maria-Maria — onça bonita, cangussu, boa-bonita” (ROSA, 1969, p. 134).

A identidade por espécie animal se faz conforme os parâmetros: suspeita / não suspeita, preferência / não preferência sexual, admiração / não admiração. É levando-os em conta que se compreende por que o zagaieiro tivera facilidade em matar tantas onças: elas, simplesmente, não desconfiavam dele: “Fugiam de mim não, então eu matava... Depois, só na hora é que ficavam sabendo, com muita raiva... Eh, juro para mecê: matei mais não! [...] Hum, hum. Nhor sim. Elas sabem que eu sou do povo delas” (ROSA, 1969, p. 137).

Em harmonia com os parâmetros extraídos, Maria-Maria o tivera à sua disposição, pois o encontrara dormindo, mas o poupou, pois o gosto que a carniceira teria em convertê-lo em repasto era superado por haver gostado dele:

Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça — que ela gostava de mim, fiquei sabendo. [...] Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhém, jaguanhém (ROSA, 1969, p. 138).

À maior aproximação do zagaieiro com a variedade “onça” da espécie dos felíneos corresponde sua desestima crescente pelos homens. Ela desde logo se manifesta quanto a quem o mandara para onde passara a viver. E é progressivamente confirmada. Do negro, que Nhô Guede enviara para substituí-lo, primeiramente se diz que morreria, depois se explica melhor que ele o matara. O mesmo sucede a um segundo negro, declarando o onceiro que onça não gosta especialmente de negro. A seguir, cada um com sua estória própria, matara três generalistas, que se escondiam naquelas brenhas. (Não detalho os episódios porque não são aqui imprescindíveis). Importa sim acentuar que essas mortes seguidas já revelam para que lado, decisivamente, sua identidade pendia. Por isso ainda não posso deixar sem menção que, depois de poupar a mulher com quem se recusara a se deitar porque ela dissera que sua mãe devia ter sido bonita, conta que matara um proprietário de quem não gostava e toda sua família:

Eh, depois, não sei, não: acordei — eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue, veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, o filho pequeno. [...] Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... (ROSA, 1969, p. 157).

Depois de tantos homens mortos, restava o viajante que escutava sobre a metamorfose. A insegurança que cercara a relação entre os dois aumenta de parte a parte. O onceiro mais uma vez lhe pede inutilmente o revólver; o viajante sabe melhor com quem está lidando.

O processo metamórfico se completa pela plena tupinização da fala daquele contra quem o revólver termina por ser disparado.

Nos estertores do onceiro, o português falado nos gerais do Urucuia desaparece por completo. A plena tupinização é homóloga à plenitude da metamorfose efetuada:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revolver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender... [...] Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhénhém... Heei... Hé... Aar-rrâ... Aah... C~e me arrhòu... Remuaci... R~eiuacànacê... Araa ‘... Uhm... Ui... uh... êcêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1969, p. 158-159).

\* \* \*

Nas poucas páginas disponíveis para um artigo de suplemento literário, Haroldo não podia cometer o detalhamento mesmo parcial que fizemos. Mas sua argumentação condensada em nada prejudicava seu entendimento. Dentro do estrito padrão concreto que então praticava, trata de aproximar a prática de Guimarães Rosa da joyceana: a “contestação da linguagem comum”, sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua” (CAMPOS, 1992, p 58). Deste modo, Rosa praticava “a pedra angular da empreitada joyceana, fulcrada na criação de um novo léxico, feito de contínuas invenções semânticas” (CAMPOS, 1992, p. 58).

Abre-se aqui uma pequena divergência quanto ao que penso. Parece-me importante assinalar que o “novo léxico” joyceano fecundava, usando a expressão de Hugh Kenner, “the mechanical muse”, criada a partir do efeito-Gutenberg. A própria passagem do *Finnegans Wake* que Haroldo traduz, em apêndice (CAMPOS, 1992, p. 63) evidencia que os neologismos joyceanos são fundados na língua escrita e sua invenção na combinação tipográfica das letras. Em Guimarães Rosa, a base do “novo léxico” é a oralidade dialetal, acrescida por interjeições e palavras oriundas ou derivadas das línguas indígenas, cujo estado de moribundas ou mortas antecipa o encerramento do processo metamórfico do onceiro.

Não devendo me aprofundar na divergência, acrescento que o ponto de origem da invenção roseana supõe o que há algum tempo chamei de linguagem auditiva, que considerava constitutiva de um estágio híbrido da língua: os textos nela compostos já eram feitos em um tempo em que a escrita dominava, portanto em um tempo tipográfico, mas sua configuração interna, isto é, sua articulação argumentativa, permanecia subordinada à formulação oralizada<sup>1</sup>.

A divergência aludida pouco afeta a revelação de nosso saudoso Haroldo. “A tupinização,

<sup>1</sup> Na formulação original, considerava o auditivo como uma marca apenas negativa (cf. COSTA LIMA, 1981, p. 15-23). Anos depois, resenhando uma reedição das crônicas de Machado, tive oportunidade de verificar que o auditivo podia assumir, através da gíngua à la Garrincha, pelos dribles machadianos, um aspecto positivo (cf. COSTA LIMA, 2002, p. 327-340). De todo modo, ambas as passagens são intuições fragmentadas que ainda precisam ser desenvolvidas.

a intervalos, da linguagem” (CAMPOS, 1992, p. 60), o “hibridismo do fraseado” acentuam “a metamorfose em ato” que atinge os componentes centrais da narrativa: a palavra e a estória que se relata. Agora, em vez de ser o desdobramento da estória que orienta a feitura da narrativa e de sua decodificação, o elemento guia é o posicionamento da palavra no interior da narrativa. Noutros termos, em condições normais, a narrativa se constitui pela *representação* de uma estória que a cada passo se completa, ao passo que em Joyce e em Rosa (concorde-se ou não com sua absoluta convergência), é do posicionamento da palavra que depende a *presentificação* da narrativa. Se a estória cria a cena da representação, a ênfase no posicionamento da palavra presentifica a narrativa.

Duas observações suplementares: a) o artigo de Haroldo de Campos, juntamente com a análise posterior (1977) de Karlheinz Stierle sobre a “Prose des Esseintes”, de Mallarmé, me levaram, no processo de retificação do conceito habitual de *mimesis*, a propor que ela compreende a divisão entre as espécies de *mimesis da representação* e *mimesis da produção*. Se a segunda é mais rara, sua especificidade não a torna valorativamente superior à primeira espécie. Creio que empreguei pela primeira vez a expressão “mimesis da produção”, no *Vida e mimesis* (cf. COSTA LIMA, 1995, p. 278); b) até agora, contávamos como exemplos de *mimesis da produção* apenas os casos referidos de Mallarmé, de Joyce e de Rosa. Bem recentemente, encontrei sua presença em um poema de Hölderlin, “Hälfte des Lebens”, cujo reconhecimento se torna pleno pelo comentário de Harald Weinrich. (Como as traduções que encontrei não me satisfizeram, cometi a ousadia de apresentá-lo ao pé de página<sup>2</sup>):

### Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,  
Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser

Weh mir, wo nehm ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen

---

<sup>2</sup> Na lagoa/ A terra pende/ Com peras maduras/ E rosas selvagens,/ Seus cisnes delicados/ Em beijos de êxtase/  
Mergulham seu pescoço/ Na água sacra e pura.

Ai de mim, onde achar, se/ É inverno, as flores, e onde/ O brilho do sol, / E as sombras da terra?/ Mudos e frios, os  
muros/ Persistem, no vento-gelo/ Rangem os cata-ventos (tradução nossa).

O comentário da autoria de Harald Weinrich é tão preciso que posso me limitar a traduzi-lo:

O poema é curto. A brevidade da vida está contida na forma do poema. São duas estrofes, cada uma com sete versos curtos, não rimados, mas muito ritmizados. Do tempo da vida, a que o título alude, os versos não tratam explicitamente. É ele, no entanto, metonimicamente representado pelas duas estações do ano, o verão e o inverno. A primavera e o outono não são mencionados, de modo que as duas estações destacadas se opõem subitamente. A cena de verão da primeira estrofe é figurada plena de vida, com peras maduras, rosas selvagens, cisnes delicados e com a água sacra e pura. Só na costura do poema, entre ambas as estrofes a voz do autor torna-se palavra que se queixa: a estação das flores e das frutas passou, anuncia-se um duro inverno. Vem o tempo da perda: o brilho do sol e seu jogo de sombras já passaram. No meio da estrofe, abruptamente, é o inverno. Com o giro dos cata-ventos congelados, também o fim do verso se faz invernal (WEINRICH, 2004, p. 40).

COSTA LIMA, L. Haroldo de Campos: The Metamorphic Process. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 75–81, 2016.

## Referências

CAMPOS, H. A Linguagem do Iauaretê. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras linguagens: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 57-63.

COSTA LIMA, L. Da Existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 3-29.

\_\_\_\_\_. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. Machado, mestre de capoeira. In: \_\_\_\_\_. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 327-239.

ROSA, J. G. Meu tio Iauaretê. In: \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 126-159.

WEINRICH, H. *Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*. Munique: C. H. Beck, 2004.

Recebido em: 23/03/2016

Aceito em: 17/04/2016