

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

DIANA JUNKES MARTHA TONETO

**CONVERGÊNCIAS EM *A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA*: POESIA E
SINCRONIA EM HAROLDO DE CAMPOS**

ARARAQUARA — SÃO PAULO.
2008

DIANA JUNKES MARTHA TONETO

**CONVERGÊNCIAS EM *A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA*: POESIA E
SINCRONIA EM HAROLDO DE CAMPOS**

**Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras, da
Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, para
obtenção do título de Doutor em Letras (Estudos Literários).**

**Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Poesia
Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz
Gandini Baldan**

ARARAQUARA — SÃO PAULO.
2008

Toneto, Diana Junkes Martha

Convergências em A Máquina do Mundo Repensada : poesia e sincronia
em Haroldo de Campos / Diana Junkes Martha Toneto – 2008

298 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual

Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. Literatura Brasileira -- Sec. XX. 2. Poesia brasileira -- Sec. XX
3. Campos, Haroldo de, 1929-2003. A Máquina do Mundo Repensada –
Crítica e interpretação. I. Título.

DIANA JUNKES MARTHA TONETO

CONVERGÊNCIAS EM *A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA*:

POESIA E SINCRONIA EM HAROLDO DE CAMPOS

**Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras,
da Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, para
obtenção do título de Doutor em Letras (Estudos Literários).**

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Poesia

**Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz
Gandini Baldan**

Bolsa: CAPES – maio 2004 / outubro 2006.

Data de aprovação: 04/03/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan. (Orientadora/ Presidente da banca)

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Donaldo Schüler. Professor titular.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

Membro Titular: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar. Professor Associado.

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Campus São José do Rio Preto.

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente.

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Campus de Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires.

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras .UNESP – Campus de Araraquara.

*Para Rudinei, Rodrigo e Lígia,
constelações em céu noturno.*

*Para meu pai,
o engenheiro,
o enxadrista,
o primeiro a me mostrar o céu
o primeiro a me mostrar o mar.
(in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus agradecimentos:

À CAPES, pela concessão de bolsa de doutoramento entre maio de 2004 e outubro de 2006.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, com quem convivi nesses anos em que estive ligada ao programa e ao Prof. Dr. Paulo Andrade pelas sugestões apontadas na qualificação.

Aos funcionários da seção de pós-graduação, em especial, Clara Bombarda, por sua inesgotável atenção.

Ao Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires, pelas valiosas indicações bibliográficas e discussões sobre a obra de Haroldo de Campos, além das importantes observações feitas na qualificação. (Ao amigo Tom, agradeço o convívio e a poesia compartilhada).

Aos amigos, professores e funcionários, da UNAERP que colaboraram de diferentes maneiras com este trabalho. Sou muito grata à Profa. Dra. Maria Suely Crocci de Souza, coordenadora do Curso de Letras, com quem pude contar em diversos momentos e de quem recebi grande apoio e incentivo, notadamente, na fase final da pesquisa. Agradeço também o apoio e a amizade de Edna Beraldo.

É preciso mencionar aqueles que acompanharam *a travessia*. Gostaria de agradecer especialmente:

À minha orientadora, Profa. Dra. Ude Baldan, por abraçar a causa haroldiana com seu habitual entusiasmo acadêmico, tendo dedicado a este trabalho orientação precisa e generosa, pautada pelo respeito às minhas opções teóricas e estimulando-me à reflexão contínua. Agradeço-lhe, sobretudo, a amizade, fortalecida pela poesia, pelas palavras e lições compartilhadas, *entre livros*, entre os textos da *biblioteca imaginária*, construída ao longo desses anos, com *alguma crítica, ilusões da modernidade* e a sempre constante *leitura do intervalo, entre o som e o sentido* de cada poema.

Ao Prof. Dr. João Alexandre Barbosa (*in memoriam*) por sua disponibilidade em ajudar-me neste trabalho. Quando o procurei para uma entrevista, ainda no início de minhas pesquisas,

seu entusiasmo foi de tal modo marcante que me senti realmente segura para enfrentar o objeto “haroldiano”. Embora breve, a orientação do Prof. João Alexandre foi extremamente profícua e resultou na escolha do poema com o qual trabalho. Devo a ele a compreensão da importância de realização de uma pesquisa que valorizasse o pensamento sincrônico de Haroldo de Campos, seu amigo, o *Cosmonauta do Significante*.

À minha família, por sua generosidade em permitir que nossa convivência impusesse a condição de uma *tese centro do mundo* e por torcer para que este modelo *tese-cêntrico* chegasse ao fim; agradeço, em especial, à minha mãe, âncora e barco, e ao meu irmão, grande parceiro e interlocutor.

Por fim, há estes tão próximos, ao pé de mim, que aceitaram minha não-presença e ouviram, pacientemente, as haroldianas histórias quase convencidos de que tudo no mundo existe para terminar em um livro: *A Máquina do Mundo Repensada*. Estes que reinventam, a cada dia, não a poesia imprescindível em nossas vidas, porém a poesia *humanamente possível*, aquela da linguagem-de-dia-de-semana, da ausência que se quis presença, dias e noites sem fim, mesmo que por breve instante. Estes que admitiram o ruído de fundo, som dos dedos nas teclas do computador, a romper o silêncio da madrugada, por acaso.

Obrigada Lili, Digo e Dinho.

*A mais profunda emoção que podemos
experimentar é inspirada pelo senso de mistério.*
Albert Einstein [sd]

*Qohélet buscou
descobrir o prazer das palavras
E a escrita justa palavras verídicas
(Qohélet – Eclesiastes, Cap. XII, 10, 12
Trad. Haroldo de Campos, 2000)*

*Entre a linguagem da poesia e o leitor,
o poeta se instaura como o operador de enigmas,
fazendo remeter a linguagem do poema
a seu eminente domínio:
aquele onde o dizer produz reflexividade.
Parceiros de um mesmo jogo,
poeta e leitor aproximam-se ou afastam-se
conforme o grau de absorção da/na linguagem.
(João Alexandre Barbosa – As ilusões da modernidade, 1986)*

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o poema *A Máquina do Mundo Repensada de Haroldo de Campos*, sob a perspectiva da abordagem sincrônica da literatura. O poema em questão é um espaço dialógico por excelência. Nele, história e utopia, ciência e religião apresentam-se inexoravelmente ligadas pela linguagem (em ação) do poema-palimpsesto: máquina cuja engrenagem procura instituir convergências entre as diversas áreas do conhecimento, rompendo fronteiras por meio da articulação entre o pensamento poético e outras formas de pensamento.

A tese está dividida em três partes. Na primeira parte, são feitos comentários sobre a tópica da máquina do mundo e seu caráter alegórico. Em seguida, apresenta-se uma leitura analítica do poema. Esta parte está dividida em três capítulos, cada um correspondendo à análise de um dos três cantos do poema, os quais revelam, segundo a perspectiva de leitura aqui adotada, o caminho do poeta que repensa o mundo, a partir do ritual poético-antropofágico que realiza com as obras de outros “pensadores do mundo”. Na última parte, apresenta-se uma discussão teórica sobre poesia e pensamento, em que são retomados aspectos mencionados ao longo da leitura do poema, vinculando-os ao *estado das artes* da poesia haroldiana.

Palavras-chave: *A Máquina do Mundo Repensada*; Haroldo de Campos; poesia; tradição; modernidade; sincronia.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the poem *A Máquina do Mundo Repensada* de Haroldo de Campos, by synchronic perspective of literature approach. This poem is a dialogical space, by excellence. In it, history and utopia, science and religion are closely related by the language in action that organizes the poem-palimpsest: machine which engines constructs convergences between the different areas, above mentioned, and poetry, broking frontiers by the articulation of poetic thought and other ways of knowledge.

The thesis is divided in three parts. At the first part, commentaries of the world machine are presented in relation to its allegorical character. Then, at the second part, there is an analytical reading of the whole poem. This part is divided in three chapters, each one corresponding to one of the three parts of the poem, which reveals, since the perspective here adopted, the way followed by the poet that thinks about the world, using his poetic words and an “anthropophagical ritual” with other poets that has thought about the world. At the last part, there is a theory discussion about the relations between poetry and thought, in which, the aspects that has been analyzed in the poem reading are retaking to show the state of arts of haroldian poetry.

Key-words: *A Máquina do Mundo Repensada*, Haroldo de Campos; poetry; tradition; modernity; synchronic approach.

SUMÁRIO

CONVERGÊNCIAS EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA: POESIA E SINCRONIA EM HAROLDO DE CAMPOS.....	1
TONETO, DIANA JUNKES MARTHA.....	3
ORIENTADOR: MARIA DE LOURDES ORTIZ GANDINI BALDAN.....	3
DIANA JUNKES MARTHA TONETO.....	4
CONVERGÊNCIAS EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA:.....	4
POESIA E SINCRONIA EM HAROLDO DE CAMPOS.....	4
PALAVRAS INICIAIS.....	12
INTRODUÇÃO.....	16
.....	16
1. UNIVERSO HAROLDIANO: UM TRABALHO MOVIDO À POESIA EM ACORDES SINCRÔNICOS.....	16
2. A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA: TEXTO-SÍNTESE.....	19
.....	24
PARTE I.....	25
O TEXTO-SÍNTESE E AS OBSESSÕES DO POETA.....	26
I.1 HELIOTROPISMO DO PASSADO: CONVERGÊNCIAS EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA.....	26
I.2. A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA , O ESTILO E AS OBSESSÕES DO POETA	36
PARTE II: A MÁQUINA DO POEMA.....	45
CAPÍTULO 1: O CICLO PTOLOMAICO.....	45
II.1.1 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE O CANTO I.....	46
II.1.2. A MÁQUINA DO POEMA É COSMOGÔNICA E REGIDA POR UM MOVEDOR IMÓVEL: O POETA.....	47
II.1.3. O SACRO MAGNO POETA E AS ESTROFES INICIAIS DE A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA.....	49
II.1.4 O MAR E A FÁBULA PRIMEIRA.....	73
II.1.5 A MÁQUINA POÉTICA, O SERTÃO, O DURO MUNDO.....	93
CAPÍTULO 2: DEUS NÃO JOGA DADOS, NEM O POETA.....	118
II. 2.1 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE O CANTO II	118
II. 2.2. O NADA E O ACASO, O POETA E A CIÊNCIA.....	119
II. 2.3 LÍMEN DO MILÊNIO.....	123
CAPÍTULO 3: O NEXO O NEXO ONEXO O NEXO O NEX.....	171
II. 3.1 SOBRE O CANTO III.....	171
II. 3.2 AS LENTES DE UM GRANDE TELESCÓPIO.....	173
PARTE III.....	219
POESIA E SINCRONIA OU O SUPLEMENTO.....	220
III.1 O PENSAMENTO DE HAROLDO DE CAMPOS.....	220
III.1.1 POESIA E PENSAMENTO.....	220
III.2 NOVAS CONCEPÇÕES POÉTICAS.....	228
III.2.1 BAUDELAIRE E MALLARMÉ.....	228
III.2.2 FUTURISMO RUSSO E FORMALISMO: TEORIZAÇÃO VINCULADA À PRODUÇÃO POÉTICA.....	243
III.3 ROMAN JAKOBSON, POETA DA LINGÜÍSTICA, AMIGO DE HAROLDO DE CAMPOS.....	250
III.4.1 A HISTÓRIA LITERÁRIA SOB O PONTO DE VISTA DA PÓS-UTOPIA.....	259
III.5 “TRANSCRIBIR, TRANSLUCIFERAR, TRANSMANAR”: ALGUNS ASPECTOS DA TEORIA DA TRADUÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS.....	267
III.6 POESIA CONCRETA: VANGUARDA CONSTELAR.....	272
III.6.1 A POESIA CONCRETA.....	273
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	278
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS - HAROLDO DE CAMPOS.....	282
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	284

PALAVRAS INICIAIS

O presente trabalho está centrado na discussão de *A Máquina do Mundo Repensada*, de Haroldo de Campos, poema publicado em 2000 e último texto criativo que o poeta publicou em vida. Trata-se de um poema em que o eu-poético, simulacro do próprio Haroldo de Campos, dialoga com a tradição literária, a religião, os mitos de criação e a moderna física quântica em busca de respostas para a origem do Universo. Antes de qualquer coisa, é preciso ressaltar que a discussão apresentada espelha a leitura do poema e, portanto, o leitor e o *movimento de leitura* que ela instituiu.

O *movimento de leitura* e a análise do poema apresentados neste trabalho desenvolvem-se em espiral e em elipse, ambas impostas pelo *modus operandi* da construção de sentido do texto haroldiano. Espiral, porque as citações feitas ao longo das estrofes são retomadas com frequência e porque a própria estrutura da *terzina*, presente em todo poema, obriga o retorno aos versos anteriores, ao mesmo tempo que faz engrenar a linguagem poética em ação no corpo do texto.

De outro lado, os signos orbitantes em torno da mensagem poética, que atua como o Sol do poema, não desenvolvem trajetórias circulares, as quais mostram mais do mesmo, isto é, conduzem sempre a uma única significação, uma vez que o círculo é figura “perfeita”; porém elípticas, ora velando, ora revelando uma multiplicidade de significados, que podem ser atribuídos à mensagem, sem que seja possível ou desejável estabelecer a precisão do sentido. O *movimento de leitura* é elíptico porque não se pretende totalizador (como um círculo) e admite a mobilidade dos significados que vão surgindo pela análise, a partir do deslizar dos significantes.

Há, por assim dizer, rotação dos signos, nos termos de Octavio Paz, sugerindo a auto-reflexividade da mensagem e, no limite, da própria palavra poética e há, também, um movimento de translação dos signos, que giram em torno de uma pergunta central, resumida no seguinte: *sigo o caminho? busco-me na busca?* (150.3). Esse verso sintetiza, como se verá ao longo da análise, a importância da jornada empreendida pelo poeta viajor em busca da parte de si mesmo que vê refletida nos textos visitados, além de sua preocupação com grandes dilemas religiosos e científicos, desde que esses sejam/estejam amalgamados à sua palavra.

A densidade da pergunta supracitada está no fato de que para ela converge uma outra questão crucial: a explicação para a origem do Universo, a partir dos paradigmas religiosos e científicos, o que dá ao poema um caráter cosmogônico, ou seja, atrela-o ao conjunto de

tentativas de explicações da gesta universal. Isso tudo já seria o bastante para tornar desafiadora a análise do texto haroldiano em questão, todavia um outro aspecto incita a refazer-lhe o percurso: a palavra poética, tomada como mecanismo que engendra todos os questionamentos, inclusive (e principalmente) aqueles concernentes a ela própria, é o cerne do jogo que se estabelece entre o leitor e o poeta, presentificado no texto através do eu-poético.

O jogo simula o acaso à medida que o leitor constrói sua leitura e a reconstrói, apropriando-se dos novos significados que surgem para iluminar as “jogadas passadas”, dispostos pseudocausalmente no poema, em espiral ou elipticamente. O leitor descobre os movimentos e as funções das peças-palavras depois de se deparar, inúmeras vezes, com a mesma construção significante; enquanto isso, os significantes do poema se misturam à sua própria linguagem, conforme este passa a falar sobre o poema. A parceria estabelecida não minimiza o caráter árduo e, talvez, repetitivo do *movimento de leitura* – ela reflete as jogadas de um poeta-enxadrista, preocupado com a duração da partida, *o fazer* do poema palimpsesto, tanto quanto reflete as jogadas de seu parceiro de jogo, o leitor, preocupado em entender/estender a *duração* da travessia do eu-poético e suas especificidades, enquanto passeia pelos labirintos do texto.

O poema equivale, portanto, à caminhada do eu-poético e, conseqüentemente, do leitor, seu parceiro; condensa todas as jogadas que abriga no espaço das páginas (o tabuleiro), aqui entendido como o próprio palimpsesto, em que se arquivam os legados da tradição, que a leitura traz à luz. Ao se tornar parceiro do poeta, o leitor refaz o seu percurso e passa a entender que a compreensão é a própria busca, materializada pelo poema: travessia.

Essa lição é de João Alexandre Barbosa e está em um artigo sobre Haroldo de Campos chamado *O cosmonauta do significante: navegar é preciso*, publicado em 1979, pela primeira vez. Ela norteou a análise do poema *A Máquina do Mundo Repensada*, pedra angular deste trabalho. Assim sendo, é importante levar em consideração que não se procurou, aqui, desvendar os significados do poema, explicá-lo, mas, principalmente, mostrar suas articulações. O que pode parecer explicação de significado não deve ser confundido com a explicitação de teorias científicas, de significados míticos e diálogos com o cânone, estabelecidos com a função de mostrar não o que o poema *quis* dizer, mas *como* disse.

Cada parte do poema engendra e é engendrada pelas demais. Entende-se, neste trabalho, o poema como máquina do mundo, refletor do cosmos de que trata e da cosmogonia poética haroldiana. A mensagem poética que ele veicula é móvel e se oferta diante dos olhos do leitor, convidando-o a auscultar-lhe os segredos, desafiando-lhe a jogar com o poeta-criador desse universo poético.

A vitória da partida não significa, em hipótese alguma, a totalidade da compreensão e a permanência do poeta como autor consagrado – a vitória da partida significa, outrossim, a percepção da fundamental contribuição do poema e sua necessária pregnância na tradição literária, como objeto estético que organiza, sincronicamente, tempos e espaços muito distintos, por meio da palavra poética, instrumento de *pensar o mundo*.

A leitura do poema de Haroldo de Campos, aqui proposta, pressupõe a leitura de um Haroldo de Campos muito específico, que não é o concretista, porque isso significaria reduzir sua obra a uma fase, tampouco o Haroldo dos últimos anos, pela mesma razão; mas de um poeta dono de um projeto de poesia, orientado pela concretude da palavra poética, vivenciada por ele, famelicamente e em compasso síncrono, como poeta, crítico e tradutor. Ao contrário de alguns trabalhos sobre o poeta paulista, este se volta para leitura de *A Máquina do Mundo Repensada*, procurando mostrar de que maneira o poema é construído e como tal construção reflete o pensamento poético de seu autor, seu estilo, suas obsessões e mitologias.

A tese está dividida em três partes, além da Introdução, em que se delineiam linhas gerais do pensamento poético haroldiano, aqui privilegiado. Na primeira parte, são feitos comentários sobre a tópica da máquina do mundo e seu caráter alegórico, com o intuito de articular esse aspecto à obra do poeta de um modo geral, para defender a hipótese de que o repensar do mundo, a partir de seus precursores, e a partir da invenção da palavra poética, sempre esteve presente em suas obsessões de poeta.

Em seguida, apresenta-se uma leitura analítica do poema, que privilegia a consideração do plano significante como mecanismo que engendra o sentido e estabelece vínculos entre o poema analisado e o percurso do poeta, pois se entende que o mesmo sintetiza a obra haroldiana. Esta parte está dividida em três capítulos, cada um correspondendo à análise de um dos três cantos do poema, os quais revelam, segundo a perspectiva de leitura aqui adotada, o caminho do poeta que repensa o mundo, a partir do ritual poético-antropofágico que realiza com as obras de outros “pensadores do mundo”.

Na última parte, apresenta-se uma discussão teórica sobre poesia e pensamento, em que são retomados aspectos mencionados ao longo da leitura do poema, vinculando-os ao *estado das artes* da poesia haroldiana. Foi tentadora a idéia de iniciar o trabalho pela leitura do poema; uma tese tem suas amarras e subvertê-las nem sempre pode ser o melhor caminho, mas não foi possível pensar outra forma de apresentar o pensamento poético de Haroldo de Campos, senão pelo poema.

Por fim, cabe destacar que a leitura do poema tem horizontalidades e verticalidades: ao mesmo tempo que o texto é acompanhado, estrofe a estrofe, o *movimento* de *leitura* busca, em

profundidade, as razões de alguns diálogos ou, melhor ainda, as razões que levam a máquina antropofágica a devorar, culturalmente, autores, pesadores, realidades diversas, sincronizando-as no texto.

Em nenhum momento, o poema coloca-se como pretexto para a discussão das verticalidades; antes, a compreensão destas últimas tornou-se crucial para que as peças e as engrenagens do poema-máquina se abrissem como a máquina do mundo. *A Máquina do Mundo Repensada* (AMMR, daqui para frente) revela o pensamento poético de Haroldo de Campos uma vez que obriga o repensar da história literária, da ciência, da religião, do mito, como se a leitura apresentada nesta tese fosse, também, um elo síncrono entre o poeta e o seu mundo; extensivamente, o trabalho estabelece alguns parâmetros para a reflexão acerca do lugar da poesia na modernidade como espaço-tempo catalisador de experiências poético-históricas. Esta, a mais importante lição haroldiana.

INTRODUÇÃO

“Cada leitor procura algo no poema.
E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.”

Octavio Paz¹

1. Universo haroldiano: um trabalho movido à poesia em acordes sincrônicos

Conforme apontam os críticos², é imprescindível ler a obra de Haroldo de Campos em sua totalidade, ou seja, é imprescindível não esquecer de que o crítico e o tradutor são, ao mesmo tempo e, principalmente, o poeta. Quem melhor situa a importância dessa abordagem em relação à obra haroldiana é João Alexandre Barbosa, no prefácio que escreveu para o livro do poeta intitulado *Signantia quasi coelum – singnancia quase céu*:

[...] há [] uma relação básica muitas vezes deixada à margem pelos críticos de Haroldo de Campos: a relação entre a linguagem da poesia (frequentemente transformada em linguagem do poema por força da reflexão metalingüística) e a leitura pelo poeta da tradição [...] que está permeada pela tensão entre criação e consciência poética que, muito naturalmente, se desdobra em criação e crítica [...] Poesia, tradução e crítica para mim, neste caso, não são senão *personae* de um criador empenhado em buscar limites (ou as ilimitações?) de uma inserção na história de seu tempo, quer dizer, na linguagem de seu tempo. História e linguagem: passagens (BARBOSA In: CAMPOS, H., 1979, p.20).

Essa busca, ou ainda, o estabelecimento de parâmetros definidores da história e da linguagem dá-se, no caso de Haroldo de Campos, pela adoção de uma forma sincrônica de conceber a arte ao longo do tempo. Como pontua o próprio Haroldo, a sincronicidade corresponde: “a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma escolha ou construção do passado” (CAMPOS, H. 1997, p.243³); em termos benjaminianos, a poética proposta pelo poeta paulista pode articular historicamente o passado, não para conhecê-lo como ele foi, mas para “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja” (BENJAMIN, 1996). A sincronia

¹ PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 29.

² Destacam-se, entre eles, as diferentes críticas feitas por Donald Schüler, João Alexandre Barbosa, Leyla Perrone-Moisés, Luís Costa Lima, Trajano Vieira, entre outros.

³ Neste trabalho será indicada a referência a Haroldo de Campos, por CAMPOS, H; a referência a Augusto de Campos por CAMPOS, A., e a referência a Roland de Azeredo Campos, por CAMPOS, R.

haroldiana pode ser vista, portanto, como meio para chegar à gramática poética de sua obra; meio sustentado pela tríade: poesia, tradução e crítica.

Na obra haroldiana, as escolhas sincrônicas do passado não são aleatórias; pautam-se pela identificação da *invenção* e da *ruptura*, a partir da retomada do passado literário, atuando como mecanismo instaurador e restaurador deste passado. Ao se preocupar com o resgate de autores deixados à margem do processo de construção do cânone e /ou autores do cânone lidos, segundo esta perspectiva, “ingenuamente”, o poeta Haroldo de Campos revitaliza a própria história literária, desestruturando a concepção cronológica da evolução dos estilos literários ao longo do tempo, pela defesa de uma abordagem sistêmica, de modo análogo ao proposto por Jakobson, no artigo *À procura da essência da linguagem* (1999, p. 98-117). Trata-se, portanto, de revisitar permanentemente a tradição, pelo valor seu valor intrínseco, e, ao mesmo tempo, resgatá-la da cristalização, colocando-a em *estado de estar-no-mundo*.

É importante destacar que, se por um lado, a perspectiva sincrônica é o ritmo e a melodia da obra haroldiana, orquestrando o eco de tantas vozes presentes em tudo o que o poeta inventou, recriou, ou sobre o que refletiu, acentuando a tensão existente entre o romper da tradição e sua permanência, por outro lado, a diacronia é o acorde: não é possível ignorar o fato de que Haroldo de Campos leu a tradição, da forma como o fez, a partir da experiência histórica que vivenciou, marcada por acentuadas revoluções e inovações na técnica e na ciência.

A abordagem literária proposta pelo poeta paulista prevê a leitura das obras sincronicamente, atribuindo-lhes importância no presente; também as reorganiza *através* do tempo, porque a perspectiva haroldiana desloca-se ao passado e projeta-se para o futuro, a fim de garantir o dinamismo sincrônico da leitura empreendida – para *conhecer* sincronicamente o passado literário, é importante que o poeta situe-se diacronicamente em relação às obras lidas; se assim não fosse, não poderia fazer, do presente, escolha em função do passado; tampouco poderia almejar a projeção futura das obras do cânone que revitaliza.

Ensina João Alexandre Barbosa (2002, p.15) que há uma ampla diacronia sustentando cortes sincrônicos sucessivos; desse modo, para o poeta Haroldo de Campos, a ruptura tem o dedo indicador apontado para o futuro enquanto três outros a fazem voltar-se para o passado. Em outras palavras, os movimentos literários fundam-se na tensão entre a medida do que guardam (passado) e o alcance do que profetizam (futuro), mediados pelo presente de sua ocorrência: memória e invenção; história e *make it new*.

A relação entre passado e presente e surgimento da invenção artística foi assinalada por diversos autores na modernidade; alguns associam a invenção e a relação passado-presente ao

ato de descobrir como se a palavra poética já estivesse aguardando para ser revelada e o escritor, ao penetrar suavemente neste mundo dicionário, “trouxesse consigo a chave”. É o caso, por exemplo, de Valéry e Rosa, distanciados pelo tempo e pelo espaço, mas pontos de referência para a leitura do poema de Haroldo de Campos, que os aproxima.

Valéry propõe que toda invenção é uma descoberta, pois só se inventa aquilo que quer ser descoberto, como se a essência da invenção pulsasse latentemente, sem ser notada, até que o poeta, com os olhos voltados para o passado e o pensamento crivado das perspectivas futuras que o presente anuncia, pudesse descobri-la, ou seja, segundo ele, a novidade e a inventividade marcam-se pela possibilidade de articulação entre passado e presente – descoberta da ancestralidade (VALÉRY, apud: GENETE, 1972, p.250). Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, também defende a idéia de que o escritor é descobridor: aquele que é capaz de resgatar, na ancestralidade, as palavras mais vivas; “o bem-estar do homem depende que ele devolva à palavra seu sentido original”⁴.

Conhecer o posicionamento de Haroldo de Campos diante dos estudos literários, sua obra poética, crítica e tradutória é fundamental para a compreensão desse papel “descobridor”, posto que por meio de suas grandes incursões-navegações pela história literária, revela-se o estado das artes da poesia: para ele, o poema é sempre concreto (não necessariamente concretista), à medida que opera a partir da materialidade da palavra - idéia jakobsoniana do caráter palpável dos signos poéticos, que o orienta sempre.

Na poesia, as palavras usadas e as construções sintático-semânticas são *fim* e não *meio*; por isso, nela, a linguagem é performática. Diz Valéry: “a poesia reconhece-se por esta propriedade: tende a se fazer reproduzir em sua forma, excita-nos a reconstituí-la identicamente”, como desafio ao pensamento (VALÉRY, 1999, p.203). Porque desafia o pensamento, a leitura de poesia impõe, necessariamente, uma re-visão de perspectivas da realidade, uma vez que desencadeia metamorfoses no leitor, na sua forma de se relacionar com o mundo, obrigando-o a reconsiderar códigos, possibilidades lingüísticas e verdades adquiridas; o texto poético repensa o mundo e mostra que a organização existente na “realidade” não é definitiva. (ECO, U. 1997, p.232).

Em perspectiva semelhante, Costa Lima (2000, p.25) diz que as obras literárias têm uma vocação para a verossimilhança, porque absorvem o que vem da realidade, surgem a partir da realidade e, simultaneamente, são capazes de modificar nossa maneira de concebê-la; é nesse sentido que as obras atuam como via de mão dupla. No caso de Haroldo de Campos, a

⁴ Cf. COUTINHO, E. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Coleção Fortuna Crítica, p. 62-97.

mudança da visão da realidade impõe uma transformação no papel atribuído ao passado, pelas obras do presente; a via de mão dupla não vai só da realidade ao texto e do texto à realidade, mas subsiste pela tensão entre o presente e o passado, intra e extra textualmente.

Um estudo sobre a obra de Haroldo de Campos deve privilegiar, por conseguinte, o modo pelo qual a abordagem sincrônica das épocas, estilos e obras norteia as experimentações do poeta e se reflete em seus trabalhos de crítico e tradutor, estabelecendo sua incansável busca da invenção na criação poética, não apenas nas vanguardas históricas, porém na história da literatura de um modo geral: dos antigos aos modernos, passando pelos orientais e pelos textos bíblicos.

2. A Máquina do Mundo Repensada: texto-síntese

Diante dessas especificidades e depois de realizada a leitura da obra do poeta, é possível dizer que o poema que mais profundamente ilumina essa tensão entre a novidade e a tradição e que talvez melhor elucide a perspectiva sincrônica da obra haroldiana é *A Máquina do Mundo Repensada (AMMR)*. Por situar-se como espaço dialógico, história, utopia, ciência e religião apresentam-se inexoravelmente ligadas pela linguagem (em ação) do poema-palimpsesto: máquina cuja engrenagem procura instituir convergências entre as diversas áreas do conhecimento, rompendo fronteiras, por meio da articulação entre o pensamento poético e outras formas de pensamento⁵.

Ao atribuir aos textos com que trabalhou suas idiossincrasias, enquanto marcava os textos poéticos que criou com as múltiplas características daqueles estudados, de modo a assegurar um diálogo entre o seu fazer artístico e o de seus precursores, Haroldo de Campos construiu uma obra modelar para a discussão da invenção e da tradição, não apenas na poesia contemporânea, mas na arte de um modo geral. Nessa visada, inserem-se sua poética “mallarmaica” e caleidoscópica, suas propostas vanguardistas e revolucionárias, sua resignificação do *make it new* poundiano, a qual, no caso de Haroldo, é sempre de inspiração oswaldiana: tendo Oswald de Andrade como parâmetro, o poeta paulista admite a metáfora do canibalismo como um modo de inserir o homem em determinada cultura, absorvida através de

⁵ *Crisantempo* é considerado, por parcela da fortuna crítica da obra haroldiana, como texto-síntese, entretanto, é preciso ressaltar que ele guarda diferenças profundas em relação ao poema *A máquina do mundo pensada*. *Crisantempo* pode ser síntese, à medida que Haroldo reúne, nele, várias produções de diferentes períodos e diferentes dicções; entretanto, em *A máquina do mundo pensada*, seu percurso é refeito no próprio poema, este sim, responsável pela reunião de sua produção criativa, crítica e tradutória: ler o poema é ler a história “poetária” (expressão cunhada pelo próprio poeta) de Haroldo de Campos.

“devoração crítica”⁶. (BITARÃES NETTO, 2004, p.55). Portanto, a abordagem sincrônica haroldiana é apropriação cultural do universo dos autores que compõem o seu *paideuma* e não apenas a devoração de seus procedimentos lingüísticos, estéticos e criativos. De acordo com essa perspectiva é que se pode dizer que o poeta-leitor, Haroldo de Campos, criava seus precursores.

Dentre os diálogos estabelecidos, talvez seja a apreensão daquele mantido com a história (literária, científica, religiosa, humana) o que mais favoreça a compreensão do poema, tanto no plano do conteúdo quanto no da expressão. Em percurso cosmogônico, à procura da origem do universo e/ou de sua própria origem, o poeta, Ulisses pós-moderno⁷, parte, em linhas gerais, do pensamento medieval de Dante, atravessa o classicismo/maneirismo de Camões, a metafísica de Drummond, e a história da física, de Newton a Einstein, construindo um plano de conteúdo que se dá a conhecer a partir de uma organização significativa em que materializam, entre outros aspectos, a *terza rima* dantesca, o decassílabo camoniano, uma certa dicção barroca e a modernidade mallarmeana.

O poema tem acento épico, se lido como a trajetória do poeta, *aedo* que conta e canta para viver, para voltar para casa e revelar as respostas aprendidas com a máquina do mundo; nesse sentido, inclusive, o eu-poético é Ulisses e não Aquiles, porque este último quer a glória, quer ser cantado e não cantar. Ao mesmo tempo, o poema tem acento confessional, se for lido como espelho do percurso de Haroldo de Campos. É dividido em três cantos: 152 estrofes, uniformes e isométricas, mais uma coda de verso único; ao todo 457 versos decassílabos (40 estrofes no Canto I; 39 no Canto II e 73 no Canto III).

A retomada da tradição literária e os diálogos com outras áreas do conhecimento acentuam a historicidade do texto haroldiano, porque indicam que o poeta situa-se em relação ao passado, para construir sua leitura a partir das escolhas do presente; tendo o presente como alicerce, Haroldo de Campos dispõe as sincronicidades eleitas para a configuração do poema. Quando analisado em *AMMR*, esse processo sincrônico-diacrônico, ou seja, o retorno ao passado (diacronia) e sua atualização (sincronia) é que permite, nos termos de João Alexandre

⁶ Ezra Pound propunha uma renovação da tradição, *make it new*, a partir da construção de um *paideuma*. Segundo escreveu em seu ABC da Literatura, traduzido pelos irmãos Campos e Decio Pignatari, *paideuma* é: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”. (POUND, 1970, p.161).

⁷ São grandes as associações feitas, por alguns críticos entre o eu-poético de vários poemas de Haroldo de Campos e Ulisses. Merece destaque o Ulisses pós-moderno criado pelo poeta em *Finismundo: a última viagem*, publicado em 1990. É a perspectiva sincrônica aqui adotada que autoriza nomear o eu-poético de *AMMR* de Ulisses pós-moderno, entendendo este termo não como categoria estética, mas (trans)histórica, isto é, um Ulisses cujos dilemas são os do homem da pós-modernidade; também usamos o termo pela sua permanência na obra haroldiana, tanto tradutória quanto poética, atendendo aos preceitos de seu *paideuma* pessoal.

Barbosa (1979), situar a experimentação poética haroldiana como síntese de múltiplas culturas e *epistemes* históricas, unificadas pela arte poética: poesia, catarse.

O que importa a Haroldo de Campos, em *AMMR*, não é o estabelecimento da origem da tradição em si, mas, em percurso épico e, ao mesmo tempo, com acentos barrocos, ancorados em suas experiências de vanguarda, mostrar que a busca da origem (da poesia, do seu percurso poético, dos autores que o precederam) é uma busca rasurada, como colocaria Derrida; e labiríntica, nos moldes da biblioteca borgiana. É uma busca que se configura como uma eterna partida de xadrez: depois de começada, não permite o estabelecimento de sua origem.

Se pensarmos em Haroldo de Campos como o grande enxadrista, veremos que a articulação que estabelece em seus textos diz respeito ao jogo em si (poema), à articulação das palavras, signos palpáveis, peças do poema posicionadas em constante tensão, prontas a avançar ou recuar para garantir a duração da partida: reinvenção da tradição. A máquina do mundo repensada é o próprio poema, como diz Pires:

A expressão figurada *máquina do poema* é aqui utilizada para abarcar tanto a especificidade da poesia (objeto construído de linguagem) quanto a consciência crítico-construtiva do poeta. [...] é uma concepção de mundo, uma cosmovisão, uma forma específica (subjéctiva e objectiva) de conhecimento: seja da própria matéria poética; seja das relações da poesia com outros sistemas artísticos e culturais; seja das experiências de mundo e da vida plasmadas pelo eu-poético (PIRES In: FERNANDES, et.al., 2006, p.109, 110)⁸.

No jogo entre o poeta e a tradição que o acompanha, e o mundo que se abre para afrontá-lo, com as certezas religiosas ou científicas, o poema delinea-se como viagem e como busca; o poeta faz uso de sua poesia como forma de superação (e reinvenção) dos dilemas a que está sujeito. Sem embargo, mais do que dizer que a poesia é a máquina, ou o jogo do enxadrista, pode-se pensar que a tradição é, ela mesma, a máquina – engrenagem – que se movimenta para conduzir o poeta em sua jornada até o fim (e não podemos esquecer de que o texto em questão é o último texto criativo publicado por Haroldo).

Esse fim é, porém, marcado pela própria incerteza de sua finitude, já que o final do poema (engrenagem, máquina), impulsiona a leitura para o início, estimulando o leitor a refazer-lhe o percurso: “O nexo o nexo o nexo o nexo o *nex*”, último verso que não põe fim ao

⁸ Essa idéia é orientadora da leitura deste trabalho, que considerará a máquina do poema a partir da perspectiva de Pires apontada acima, acrescentando algumas variações.

poema e marca-se pela necessidade de preenchimento do sentido, que parece vago, efêmero, ou, talvez, volátil ao obrigar o leitor a refazer-lhe o percurso. O poema não morre por ter vivido, diz Valéry; como a fênix, o poema renasce das cinzas e incita o leitor a repetir a leitura tão logo esta chegue ao final, “é um vir a ser indefinidamente o que acabou de ser” (VALÉRY, 1999, p.205).

AMMR é, nesse espectro, um poema-partida; as jogadas, os movimentos das peças-palavras, a dança deslizando dos tipos negros entre os espaços brancos das páginas, poema-tabuleiro, acontecem em articulação sincrônica, no sentido de que uma jogada-verso retoma, por meio do *enjambement*, o movimento anterior. O passado é revisitado não apenas em termos de conteúdo, mas também sob a perspectiva da expressão. Por isso, se o poema é um jogo de xadrez, o poeta é o enxadrista:

AMADA

Ouve:

Agora, junto ao mar,

Um enxadrista joga

[]

O ENXADRISTA

Moderar, ó bispo noturno,

a faina em meu tabuleiro

e atende: um poeta nasce

nos bulbos do mês de agosto⁹

(*Auto do Possesso*, 1950)

Como uma partida, cuja refacção das jogadas em sua totalidade é inapreensível, a poesia é um *para...* alguma coisa; sua ubiqüidade orienta para determinado fim - no limite, um retornar à imprecisão inicial (VALÉRY, *op.cit.*), diferenciada a cada incursão leitora, a qual, segundo a perspectiva de Haroldo de Campos, pode sempre ser entendida como viagem-partida que tem como aporte o livro. O seguinte fragmento de *Galáxias*, dentre os muitos fragmentos da obra do poeta que poderiam ser selecionados para mostrar essa concepção, mostra exatamente isso:

⁹ Vale notar que o tema do jogo de xadrez surge sempre na obra haroldiana; além disso, o fragmento acima parece referir-se ao próprio poeta, já que ele é nascido em agosto.

*um umbigo do livro mundo 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 começo
e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro
[...]mas o livro me salva me
alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem
é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo o salário*

O leitor viajante procura refazer os caminhos do poeta viajor e volta dos textos transformado pelo que lê, incorporando à leitura sua própria experiência, o que transforma essa viagem de volta em releitura, de modo que:

[...] procura integrar na leitura de obras do passado a experiência do presente em que se situa o leitor. Experiência do presente não apenas dos significados, por onde a leitura seria não apenas tautológica, mas anacrônica, mas dos significantes a que outras obras deram acesso [...] [o leitor] é capaz de apreender nas obras do passado aquilo que já estava ali em termos de construção [...] que para o leitor do presente funciona como operador responsável pela perenidade dela [...] [] instaurando os deslizamentos de apreensão, que precisamente repele as tautologias e requer a tensão entre as experiências, aquelas incorporadas à obra e as do leitor (BARBOSA, 1990, p.16).

Qualquer retorno, depois da leitura de um poema, é marcado pela metamorfose, que talvez seja o imperativo categórico do mundo das coisas tangíveis e intangíveis: “transformando, pela leitura, o poema que lê, o leitor é transformado pela leitura do poema; [...] por um lado, o leitor busca a compreensão, por outro a compreensão está na própria busca que é o início de uma viagem” (BARBOSA In: CAMPOS, H. 1979, p.11). E a busca, é claro, define-se a partir dos horizontes de contemplação/ compreensão que o leitor estabelece para o que lê ao descobrir que a poesia é violência sobre a linguagem (PAZ), e ao reconhecer que “as coisas perfeitas em poesia são inevitáveis” (BORGES).

A cosmogonia dialógica do poema de Haroldo de Campos faz-nos compreender porque Calvino chama os clássicos de talismã, colocando-os em equivalência ao universo (CALVINO, 2005, p.13). O clássico é um texto que tem vocação para o diálogo e permanece, justamente, pelo fato de esta vocação projetá-lo para o futuro. Como diz Brandão:

[...] uma obra clássica não é aquela que sustenta uma verdade absoluta e única e faz calar outros discursos, mas sim aquela que logra dizer de tal modo sua verdade que impulsiona o surgimento de novos discursos, tornando-se um ponto de referência em torno do qual se instaura o diálogo (BRANDÃO, in: APPEL; GOETTEMES, 1992, p. 42)

Os clássicos reatualizam-se a cada leitura, aceitam o diálogo e diferenciações de pontos de vista. Tal caráter dialógico faz com que voltemos a ele para reafirmar/ reconstruir nossa identidade, nossa humanidade, nossa descendência de Ulisses, leituras pulsantes, viagens e travessias; silêncio em versos ou reversos do acaso, da sorte, da vida: o caso, história, poesia. A historicidade do poema de Haroldo de Campos não só cumpre importante papel dentro de nossa cultura, pois antropofagicamente revitaliza a literariedade dos textos, como também (re)significa a própria experiência histórica da humanidade e sua busca de compreensão e/ou fusão de dois mundos aparentemente distintos, a religião e a ciência; para dar conta disso, apóia-se no dialogismo que os clássicos, com sua vocação para o futuro, legaram-nos.

As engrenagens históricas de *AMMR* convidam a estabelecer o lugar da poesia como mediadora dos conflitos entre religião e ciência: o poeta, o homem de verdades outras, é capaz de fazer brilhar, na cosmogonia do texto, constelações históricas que reluzem ora pela religião, ora pela ciência e sempre pela linguagem em ação do poema. O poeta estabelece fundamentais papéis para o re-pensar do mundo: a pedra-máquina no meio do caminho da humanidade se movimenta e se faz poema, viagem.

PARTE I

O TEXTO-SÍNTESE E AS OBSESSÕES DO POETA

O TEXTO-SÍNTESE E AS OBSESSÕES DO POETA

I.1 Heliotropismo do passado: convergências em *A Máquina do Mundo Repensada*

Difícil imaginar as atitudes humanas sem pautá-las pela história: a escritura do poeta também é produto dos determinismos de seu tempo. No caso do autor de *AMMR*, o tempo é aquele em que já se sabe (ou se deveria saber) que ciência e religião não precisam ser excludentes. É ao longo dos diálogos estabelecidos com a poesia, que pressupõe a existência do divino, e dos diálogos estabelecidos com as mais instigantes descobertas científicas, que o poeta tece a historicidade de seu texto, procurando articular um percurso histórico-cosmogônico. No poema, a máquina se abre e, máscara, (des)vela o mundo aos olhos do leitor, trazendo à cena um poeta que narra sua viagem em busca de si mesmo (*busco-me na busca?* Canto 3), passando pelos paradigmas da fé e da ciência, interpretando-os a partir do engendramento da matéria (alegórica/ metafórica) do significante.

A alegoria da máquina do mundo é retomada, por Haroldo de Campos, pelo estabelecimento de um prismático dialogismo cosmogônico. Essa alegoria, como se verá ao longo da leitura do poema, pode ser compreendida tanto como aquilo que se convencionou chamar “alegoria expressiva”, mimética, que opera por semelhança e tem o intuito de “ornar” o discurso, como por “alegoria dos teólogos”, hermenêutica, que assume feitiço figural, simbólico e interpretativo; ou ainda, alegoria barroca, nos termos de Benjamim (2004). No poema *AMMR*, a alegoria mistura-se à parábola, em especial no Canto III, quando a escritura do autor vai sendo cifrada por intermédio de um discurso marcado pelo tom bíblico, trazendo para o texto os dilemas do poeta de modo mais explícito do que nos cantos anteriores.

Em artigo de 1978, sobre Haroldo de Campos (e *Galáxias*), o poeta Severo Sarduy analisa a escritura haroldiana, destacando a recorrência do trinômio *metáforas/mobilidade/parábolas*, contrapondo o poeta ao cubano Lezama Lima, que privilegia, em seu texto, *imagem/fixidez/hipérboles*. No que concerne às imagens e às metáforas, a distinção parece clara: as imagens não deixam de ser fixas, impõem-se como hipérboles, ou melhor, fixação hiperbólica do real, uma supra-realidade, “reino por antonomásia do possível do homem, outorga um daqueles sucedâneos mediante os quais o poeta pode “representar” aquilo que a realidade lhe lança como desafio misterioso” (SARDUY, 1978 in CAMPOS, H. 1979, p.120).

As metáforas, por sua vez, são móveis e, no caso de Haroldo, como aponta Sarduy, condensam a matéria verbal por saturação e intensidade; implicam a mobilidade, os

deslocamentos contínuos, o rastreamento dos significados pelos múltiplos significantes espalhados no tecido textual. Enquanto condensação e deslocamento, as metáforas haroldianas são, também, metonímicas, pois sempre há o “surgimento, numa dada cadeia significante, de um significante procedente de outra cadeia” (SARDUY, op.cit.).

Para Sarduy, em *Galáxias*, esse processo metafórico faz emergir, não a hipérbole, que revelaria os paradoxos individuais por meio dos exageros, constituindo-se em metáforas ousadas (catacreses); porém a parábola, que mais do que revelar ou enfatizar um pensamento, por meio do exagero e da ênfase, deixa entrever a própria história da escritura do autor, sua biografia, seu *telos* geral. Segundo Sarduy, essas parábolas definem-se pela desmesura:

[...] a percepção macroscópica desse livro [*Galáxias*] desenharia uma parábola desmesurada. [A parábola é] figura que abarca e define toda essa produção, em seu progresso rumo à concretude, como um “mundo total de objetiva atualidade”, apreendido num instante – como se capta um ideograma – e, não uma série de leituras analíticas, próprias do tempo discursivo e de sua equivalência na sintaxe tradicional. Parábola [em Haroldo] que daria a entender o trabalho da escritura e da vida mesma do autor, que este vai cifrando – em seu corpo [do poema], um hieróglifo invisível e paciente – como uma gigantesca viagem [...] viagem homérica ou joyceana, iniciática, lisérgica espacial, amazônica. [...] A obra de Haroldo de Campos seria como a exaltação e o desdobramento de uma *região* da dicção, de um espaço de fala vasto e barroco como o mapa de seu país: sopro e articulação, alento e pronúncia: nascimento do discurso. O poema como sílaba-germe que rebenta, expande-se no volume da página e expande em direção à concretude. (SARDUY, op. cit., p.123,125).

Sarduy parece estabelecer uma distinção entre parábola e hipérbole no sentido retórico. Segundo Lausberg (1993), a parábola é a expressão completa do pensamento, exatamente como sugere a citação acima sobre Haroldo; a hipérbole, de outro lado, não é a expressão completa do pensamento, mas o uso de imagens e signos, que ultrapassam a realidade e expressam paradoxos; uma atitude artística que se compraz pelo exagero¹⁰. Tanto uma quanto a outra oferecem um desafio ao entendimento: a parábola é uma mensagem cifrada, hermética, acessível aos iniciados, é vizinha da alegoria e comunica uma lição, um princípio por meios simbólicos¹¹, portanto, para compreendê-la, o leitor precisa “entrar no jogo” e refazer as jogadas cujo resultado final aparece no texto. O exagero na construção da hipérbole também a torna hermética e desafiadora, pois a ousadia metafórica que apresenta a distancia do referente inicial e impõe um jogo interpretativo.

¹⁰ Cf. LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

¹¹ Cf. MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: [s.l.], p.385.

O que Sarduy demonstra é que o caráter biográfico, a escritura arqueográfica e a pessoalidade dos poemas haroldianos, constroem uma *parábola haroldiana* com “suas ressonâncias bíblicas e mitológicas” (SARDUY, op. cit., p. 120), por isso prefere dizer que há parábola desmesurada, e não hipérbole: a segunda acaba por submeter-se à primeira. Entretanto essa distinção não se faz necessária, inclusive porque as hipérbolés é que dão o atributo de desmesura ao texto haroldiano – ou seja, se as parábolas em Haroldo de Campos são uma *hybris*, é devido ao uso das hipérbolés. O caráter hermético da parábola acentua-se, em Haroldo de Campos, pelo uso da hipérbole como instrumento de sua construção.

Mais do que separar essas duas instâncias, vale sublinhar que a riqueza do fazer artístico de Haroldo de Campos consiste em fundi-las, fazendo-as parte de seu *paideuma* teórico e estilístico. Em *AMMR*, a hipérbole reina na expressão dos paradoxos intelectuais e dos dilemas, na expressão dos enigmas ou, pura e simplesmente, no gosto pelo exagero. A parábola também prevalece, porque a escritura do poema revela a escritura de Haroldo de Campos e os preceitos de seu pensamento poético. Aliás, esse processo é perceptível em seus poemas, de um modo geral, haja vista que Sarduy refere-se a *Galáxias*; e nós, à *AMMR*. Isso ocorre porque, como se discutirá mais adiante, mais do que fases, Haroldo apresenta a construção de um projeto ao longo de sua atividade poética.

Cada texto seu é o último texto; é o acervo de suas parábolas pessoais. Toda a sua obra é um *continuum* em que se faz patente a preocupação com a materialidade da palavra e com a abordagem sincrônica da literatura¹². Para reforçar: o poema é sempre concreto, embora não necessariamente concretista. Em *AMMR*, a parábola haroldiana é revelada pela voz do *aedo*, que seduz pelos recursos retóricos utilizados para contar – seu canto e sua palavra são seus artifícios e sua licença poética, exatamente como ocorre com os textos antigos. A esse respeito, diz Brandão:

No testemunho da palavra antiga podemos vislumbrar que a função de composição está sendo obscurecida para salientar a sua função de proferição [...] poderíamos dizer que, ao lançar sua voz, o aedo costura cantos, ou, noutros termos, costura *epéa*, isto é, vozes (BRANDÃO In: APPEL; GOETTEMES, 1992, p.45).

O que o eu-poético de vários poemas haroldianos faz, inclusive em *AMMR*, é organizar seu canto e sua palavra como ruído de fundo, com acordes hiperbólicos, seduzindo pela proferição de sua palavra; mas, ao contrário do que acontece na épica, a função de

¹² Por isso, não faz sentido falar do Haroldo Concretista, do Haroldo de *Galáxias*, do Haroldo de *A Máquina do Mundo Repensada*. Há um só Haroldo e um só pensamento poético, que vai sendo lapidado ao longo da vida do poeta, justamente, pelo fato de ser projeto poético.

composição não se obscurece, pelo contrário, a característica auto-reflexiva da poesia na modernidade, à qual se filia a obra haroldiana, e o “heliocentrismo” da mensagem verificado na *máquina do poema* fazem com que as *epéias* (vozes) nos poemas de Haroldo seduzam, também, pelo desafio da arquitetura dos textos, do seu maquinário, ao qual o leitor é submetido.

O jogo é estabelecido pela voz do eu-poético que, além de mostrar a costura das vozes, incita o leitor a descobrir os meandros dessa cerzidura na própria escrita do texto: as vozes e a escritura da tradição, seja ela literária ou não, são a linha do bordado de Penélope que o poeta Haroldo de Campos usa para tecer, na página, a parábola de sua própria escritura. Essa página é a colcha dos estilhaços da tradição e é o tabuleiro do enxadrista; porém, o que a torna desafiadora, de fato, é que, entre uma e outra casa do jogo, há um labirinto que o leitor deve percorrer.

Como o tabuleiro é também bordado, o leitor segue o fio de Ariadne e se deixa tecer ao texto pelos fios da habilidosa Aracne. Em *AMMR*, por exemplo, o leitor, parceiro de jogo, vencido pelo texto, pára de se preocupar com a significação global do poema, com sua *finalidade*, e passa a desfrutar o livre trânsito das palavras, que circulam pelo texto em compassada *travessia*; passa a desfrutar cada instância, ou ainda, cada estância: bebe as palavras, prova os seus significantes e partilha a *hybris* criativa que se abre, como a máquina do mundo, deslumbrante, à sua frente.

Em *AMMR*, a retomada sincrônica da história literária e da história do homem à procura de respostas aos enigmas de sua existência é, então, uma forma de parábola do mundo e das histórias pessoais do próprio Haroldo, corresponde à valorização do passado como instrumento de edificação do presente e projeção do futuro e dá ao poema um estatuto de instrumento a partir do qual se vislumbra o cosmos – passado, presente e futuro coexistem na máquina do poema, pela historicidade que ela encena: mensagem poética telescópica.

Isso significa que o passado é marcado de novidade, já que a maneira como o poeta se situa diante de seu próprio presente, atualizando-o em seus precursores, é análoga à que propôs Borges no ensaio intitulado *Kafka e seus precursores*. Nesse trabalho, o escritor argentino destaca que parecia reconhecer a voz e os hábitos kafkianos em autores que antecederam o escritor e que foram lidos por ele (Kafka). Textos estes que apresentam as marcas de um Kafka leitor e crítico, mas distanciados entre si; é a este ponto que o poeta argentino dedica ênfase: em cada um dos textos, que brevemente analisa para sublinhar-lhes uma existência kafkiana, está a idiossincrasia de Kafka, em maior ou menor grau, e que não seria percebida se Kafka não houvesse se dedicado a escrever sobre eles. Diz Borges:

El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor de Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany. (BORGES, 1982, p.228, grifos do autor).

No caso de Haroldo de Campos, a maneira como o poeta se situa diante do presente, atualizando-o em seus precursores, (re)construindo-os e os colocando de novo em estado de *estar no mundo*, engendra uma poética da agoridade, a qual, segundo ele pode ser entendida como poética articuladora de uma poesia plural, crítica do futuro e de seus paraísos perdidos, enquanto se presentifica e se projeta para o futuro toda uma apropriação crítica de passados diversos (CAMPOS, 1997, p.268-269).

Não se trata, portanto, de dizer que o poeta Haroldo de Campos tenha feito uma leitura histórica da poesia em *AMMR*, mas **uma leitura crítica da poeticidade ao longo da história**, construindo, sobre este alicerce, seu posicionamento frente aos dilemas históricos que colocaram o homem diante das (in)certezas da fé e da ciência. Dessa forma, o que legitima o presente no texto haroldiano, como se verá, não é o passado tomado como um conjunto de pontos de referência, ou mesmo como um simples **mecanismo de duração** (Dante, Camões, Drummond ainda permanecem independentemente de o poema de Haroldo dialogar com eles), mas como um processo de tornar tanto o passado literário (Canto I) quanto o científico (Canto II), o presente. Assim sendo, a abordagem sincrônica é **mecanismo de organização** dos questionamentos do poeta, que repensa o mundo como fim, *nex*, e como *nexo* (Canto III) entre passado e futuro, de tal sorte que quanto mais se espera a ruptura, a mudança, ou, no caso de Haroldo de Campos, a invenção poética, mais se torna essencial voltar-se para o passado para descobrir como ela será.

Por isso pode-se reafirmar que Haroldo de Campos cria seus precursores: como o narrador de *O Aleph* (BORGES, 2006), desce até o porão, vai ao passado do edifício literário, para usar uma idéia do Victor Hugo exposta em *do Grotesco e do Sublime* (2004), movimentar-se pelas prateleiras da ciência, a fim de resgatar a historicidade dos textos e dos questionamentos sobre a gesta universal, colocando-se, agnosticamente, frente ao dilema religioso-científico que se abre diante dele como algo estranho, fantástico, revelador como a própria máquina do mundo. No caso de *AMMR*, esse questionamento é mediado pela desestabilização do cânone e pela inclusão do discurso científico no discurso poético.

Se, na literatura, o tema da máquina do mundo representa, fundamentalmente, revelação do futuro, de verdades insondáveis, ou do passado, em termos de física, a máquina

do mundo é uma máquina do tempo reversível, que permitiria que nos projetássemos ao passado e ao futuro, simultaneamente; alguma coisa muito próxima do ideal de pensamento de Haroldo de Campos e, aparentemente, de existência tão vaga quanto *Inferno* e *Paráiso*. Assim é definida a máquina do tempo:

Uma máquina do tempo constitui uma estrutura capaz de permitir a passagem de um corpo material (ou qualquer forma de energia) duas vezes por um mesmo ponto do espaço-tempo. Em linguagem simples, isso significa uma volta ao passado [...] determinada pelas forças gravitacionais, cuja descrição é feita pela Teoria da Relatividade Geral. [Essa viagem se torna impossível na Terra] devido à fraca intensidade do campo gravitacional.

Os cientistas Nathan Rosen e Kurt Gödel foram os primeiros a produzir modelos teóricos [...] nos quais esses caminhos para o passado poderiam existir [...] uma das propriedades mais notáveis desses caminhos, e em total contradição com o senso comum, consiste no fato de que, ao percorrermos uma dessas trajetórias, estando a cada instante nos dirigindo para o futuro, estamos igualmente nos aproximando do passado. [...] o tempo não deve ser representado por uma linha reta infinita como o senso comum faz, mas sim por uma estrutura cíclica. (NOVELLO, 2000, p.114).

Entretanto, para que tal deslocamento acontecesse, seria preciso crer que o tempo jamais se tornasse passado – o que em termos de realidade objetiva é impossível. Os cálculos desses cientistas foram feitos com base na hipótese einsteiniana de que o tempo poderia ser reversível; o próprio Einstein, todavia, percebeu que a física desafiava o que podemos apreender como realidade objetiva. Colocada a questão nesses termos, parece que a máquina do mundo passa a ser permitida apenas na literatura, e, mais especificamente, no texto poético, já que este é tempo e espaço de linguagem:

[A compreensão do poema está na busca] início de uma viagem. Início cujo término previsível é dado pelos parâmetros da linguagem: bússola, astrolábio, estrela.

Neste sentido, o espaço do poema é necessariamente um tempo. Espaço e tempo da linguagem: o poema em que o leitor atua como um viajante para quem os signos não são mais apenas signos, sinais, de alguma outra coisa para fora da topologia cujos limites cartográficos estão dados na página que os acolhe como um espaço privilegiado. Mapear, deste modo, significa exibir as marcas de uma volta – como quem, por um caminho desconhecido, sem saber ao certo o retorno possível, vai deixando traços que possam assegurar a volta. (BARBOSA In: CAMPOS, H., 1979, p. 11).

A volta é assegurada pelo caráter intertextual da obra poética (literária). O retorno é possível porque os novos textos vão se somando aos antigos, como manuscritos sobre manuscritos e desenham as possibilidades de re-atualização da tradição não em sentido de

repetição pura e simples, mas de retornar, tornar de novo ao antigo que se faz novo, já que o mapeamento, que exhibe as marcas de uma volta, possibilita a criação dos precursores sob a perspectiva borgiana já mencionada.

Assim sendo, o retorno é diferente, rasura o original; ao passado, como totalidade temporal, é impossível voltar tanto na física, quanto na religião ou na literatura, porém, nesta última, podemos revisitá-lo pela leitura e podemos, ainda, trazê-lo para dentro dos textos reinventando-o, o que sem dúvida é muito interessante. Ao contrário dos “outros passados”, o literário presta-se à modificação pelo diálogo. Em *AMMR*, os traços que asseguram a volta não operam de outra forma senão da maneira apresentada pela máquina do tempo supracitada: quanto mais o poeta se dirige ao futuro, em termos da renovação da linguagem da tradição, mais se aproxima do passado, na mesma proporção – é a pulsão da ruptura e da renovação das formas, arqueografia da inventividade, que projeta eu-poético haroldiano para o futuro e, simultaneamente, coloca-o em sinergia com o passado, de onde ele apreende, como *paideuma*, aquilo que é relevante para as gerações futuras. Mais uma vez, sincronia.

Nesse sentido, entender as relações entre a máquina do mundo e a máquina do poema e toda a sincronicidade que estas relações revelam, implica marcar a viagem diacronicamente, a partir de uma ótica de leitura convocada pela poesia moderna. Como pontua Pires:

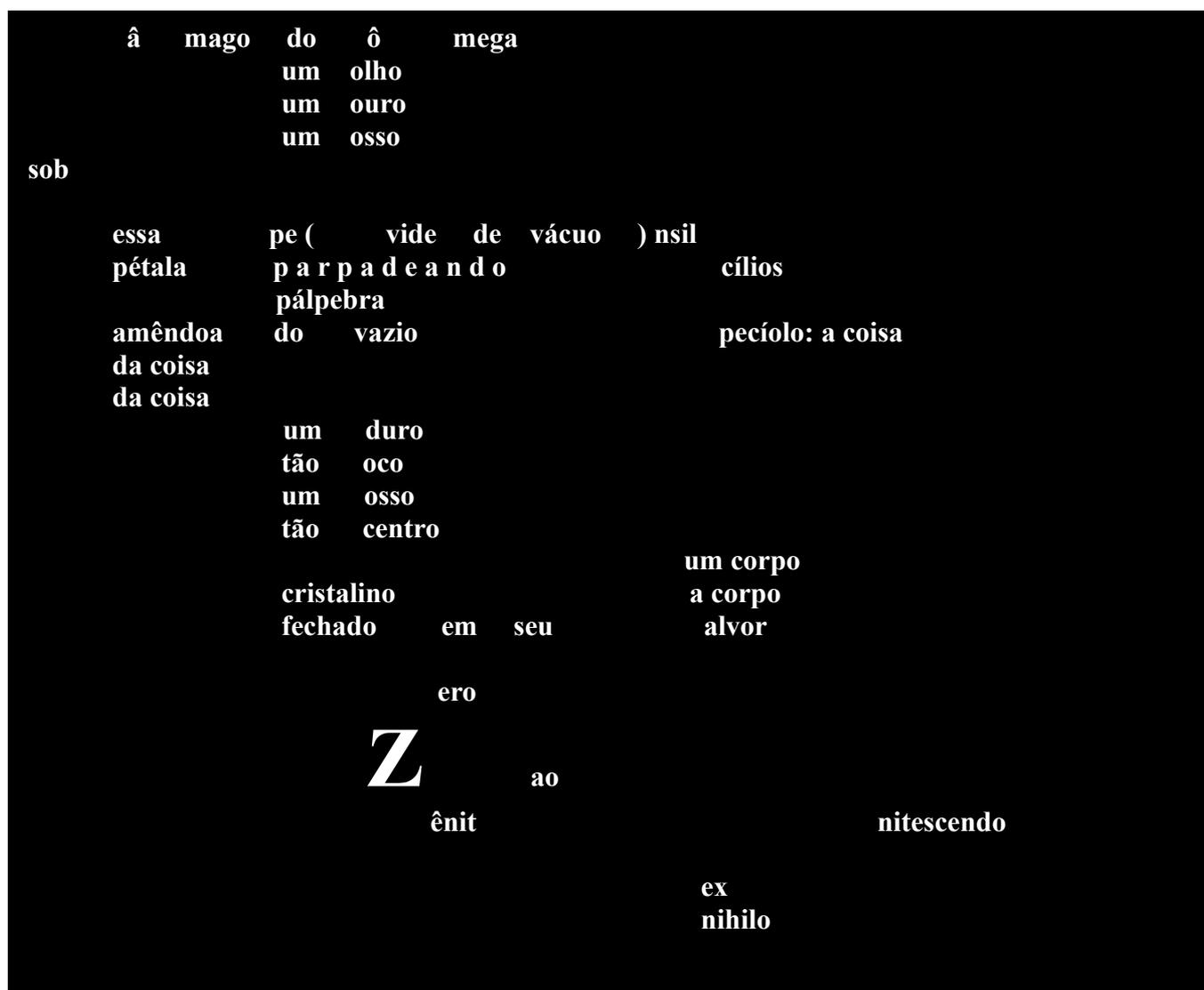
[...] pode-se dizer que a metalinguagem, um dos fatores de apreciação, valorização e valoração da poesia moderna, é a primeira das condições necessárias à compreensão do poema como máquina, uma vez que esta se alimenta também da poesia: pois a auto-reflexividade, a auto-referencialidade, a consciência construtiva, o pensar sobre a linguagem; enfim, o voltar-se sobre as próprias engrenagens, revelando a concepção engenhosa que a norteia, é um dos movimentos preferidos da máquina do poema. (PIRES In: FERNANDES et.al., 2006, p.111)

Quando essa máquina poética volta-se sobre as suas próprias engrenagens, acentua-se a sua modernidade e passa a operar a partir do inusitado e do improvável, submetidos, é verdade, a uma ordem, mas uma ordem que rompe com o padrão normalmente tido como organizado, portanto, a máquina do poema não é como as máquinas convencionais e pode ser compreendida, por exemplo, a partir da moderna Teoria do Caos, que mostra os sistemas caóticos exatamente dessa maneira: a ordem, ao invés de limitar a surpresa, impõe-na pelo potencial de inovação que sua aparente desordem revela. (CAMPOS, R., 2005, p. 176).

No caso da poesia moderna, a ruptura da sintaxe, por exemplo, revela-se caótica na aparência, mas repleta de uma ordem que engendra a surpresa a cada minuto, como se verá ao longo da leitura do poema, notadamente no Canto II, pela discussão das novas teorias da

física. A ordem presente nos sistemas caóticos é, em termos de poesia, a luta contra o acaso. Desde os primeiros poemas, Haroldo experimentou essa luta contra o acaso, associando-a ao *Lance de Dados* de Mallarmé. Segundo disse em *Depoimentos de oficina* (2002, p.35), o conjunto de poemas *O â mago do ô mega* pretendia instaurar um caráter crítico e um trabalho lúcido contra o acaso, recuperando Poe, Mallarmé e João Cabral em uma “Fenomenologia da Composição”:

Impressos em branco sobre o fundo preto, esses poemas fazem reverter para o céu noturno, salpicado de estrelas-palavras (Vieira), a página branca de Mallarmé. Céu noturno, branco ao contrário. Propondo-se como uma fenomenologia da composição. (ibid., id.) [...] Na série *O â mago do ô mega*, através da desarticulação das palavras e da fratura fônica, propus-me a chegar ao *eidós* do poema, à “coisa da coisa”, ao “zero ao zênite”: um zero vazio e significante ao mesmo tempo, algo como o sujeito zerológico (ibid., p.36).



Haroldo de Campos intensifica as experimentações da linguagem porque cria, ideogramaticamente, nas formas cristalizadas pela tradição, palavras compostas e as sujeita à

ruptura sintática, às hipérboles, às perturbações e esfacelamentos semânticos, que se tornam, no poema haroldiano, dinâmicas e “caóticas”, revelando, por isso, a surpresa da composição, um zênite nitescente. Isso porque, para Haroldo de Campos:

A tradição é uma coisa aberta. [...] A vanguarda literária, tal como a compreendo, envolve uma interpretação crítica do legado da tradição, através de sua ótica integrada no presente e feito contemporâneo. Não artefato para museu (para a contemplação), mas objeto lingüístico vivo, para uso produtivo imediato (para a ação). (CAMPOS, H., 1998, p.24,25)

Tal projeto e a postura diante do que se poderia chamar “tradicional” não são fruto da maturidade, mas uma invariante na obra haroldiana, que foi sendo matizada ao longo de muitos anos, como um recurso de composição poética calcada no *make it new* e na visão de modernidade que sua obra abarca. Por isso foi dito anteriormente que, na obra haroldiana, não há fases, mas construção articulada de um projeto *através* do meio século de trabalho artístico, dedicado à poesia, em amplo sentido. Para que se tenha idéia dessa continuidade, pode-se citar *Lamento sobre o Lago Nemi*, que está em o *Auto do Possesso*, de 1950; segundo próprio Haroldo, este poema é representativo de seu percurso poético. Diz o poeta em *Depoimentos de oficina*:

É o tema ritual do sacerdote-rei do Templo de Diana Nemorensis, ou Diana do Bosque, junto ao lago Nemi, perto de Roma. Seu reinado, segundo a regra do santuário, duraria até que um rival o vencesse e assumisse o posto hierático [...] Procurei recriar o motivo à luz da dialética mallarmeana do acaso, o azar (le hasard) jamais abolido. Se, de um lado, a forma fixa (três quadras dodecassilábicas, rimando no segundo e no quarto verso de cada uma) e o refinamento léxico poderiam aparentar alguma afinidade com a postura anticoloquialista e antiprosáica dos poetas de 45, de outro a sintaxe rítmico-permutatória que favorece, deliberadamente, a articulação e a desarticulação das frases, engendra o paradoxo e a dissonância, cria um espaço paralógico, desestabilizando de maneira irônica o modelo formal e dando-lhe caráter móvel. (CAMPOS, H., 2002, p. 22 e 23).

Fica claro pela citação que a sincronia haroldiana funde a modernidade, sobretudo aquela advinda de Mallarmé, e a tradição para criar o novo. É interessante notar o comentário do poeta sobre a geração de 45. Segundo ele, a forma fixa era fôrma ortodoxa e, por conseguinte, a tradição não era valorizada, mas desperdiçada. Não é objetivo entrar nessa discussão, a não ser para sublinhar que, pela citação acima, Haroldo de Campos contrapõe a sua maneira de conceber a permanência da tradição, como algo vivo e vivificado pela modernidade, e a “cópia” da tradição pelos poetas de 45. O debate é amplo e controverso, mas,

sua rápida menção, indica a importância da poética sincrônica na obra haroldiana. Vejamos o poema:

LAMENTO SOBRE O LAGO NEMI

O azar é um dançarino nu entre os alfanjes.
Na praia, além do rosto, a corda nas mãos.
Chama teu inimigo. O azar é dançarino.
Reúne os seus herdeiros e proclama o Talião.

A virgem que encontrei coroada de rainúnculos
Não era – assim o quis – a virgem que encontrei.
O azar é um dançarino; teme os seus alfanjes.
Amanhã serei morto, mas agora sou rei.

Nu entre os alfanjes, coroado de rainúnculos,
Chama o teu inimigo e a virgem que encontrei.
Na praia, além do rosto, eu agora estou morto.
O azar é um dançarino. Amanhã serás o rei.

Vê-se, portanto, que as formas fixas escolhidas pelo poeta em *AMMR* já eram parte de sua consciência acerca da renovação da linguagem e não significam a rejeição da tradição, muitas vezes associada à experiência concretista, mas sim criação poética tensionada, pelo fato de ser, quando dialoga com a tradição, novidade; e parte da tradição, quando esta é incorporada aos poemas.

Ao recuperar a alegoria da máquina do mundo, pela via trilhada no poema dantesco, Haroldo mantém a idéia cosmogônica, não mais na manifestação gráfica concretista do poema, como acontecia em *o âmagô do ômega*, porém na concretude do tema, engendrado pela estrutura significante com que o poeta de campos e espaços presenteia (e presentifica) o leitor, instaurando precursores: os do poeta-leitor e re-criador da tradição, tornando precursores do leitor, os leitores antepassados desta mesma tradição. A experiência concreta ensinou o poeta a ver a concretude da poesia, segundo o próprio Haroldo de Campos (1997),

tal experiência não o aprisionou, mas fundamentou seu olhar poético. Por isso, toda a experimentação poética haroldiana retoma as bases da poesia concreta transcendendo-a.

Para Haroldo de Campos, o poema deveria instigar o esforço de compreensão do trabalho laborioso e lúcido feito pelo poeta. A composição fenomenal depende da superação do comum, da criatividade e da re-invenção das jogadas; depende que o jogador-poeta jogue o inusitado, o inesperado. Portanto, no poema-máquina, no poema-jogo, pretende-se abolir o acaso de um modo muito peculiar: tornando as palavras, ícones negros no branco da página, surpresa engendrada pela argúcia e pela astúcia do poeta (re)criador: um não-acaso que se forja acaso, “o poema acontece, o poema se medita”, como ele diz em *Teoria e Prática do Poema*: signos palpáveis, palavras-peças posicionadas em constante tensão.

O poeta, ao re-pensar a máquina do mundo, deixa circunscritos, em seu poema, arquitextos de vanguarda: novidade exposta *a olho por olho a olho nu*, que está em *Teoria da Poesia Concreta* (1975), invenção marcada de tradição até o fim, que não é fim, mas *nex*. O *nex*, em latim, fim abrupto, se lido como morte, ou passagem, no sentido religioso, ou insondável, no sentido científico, sugere uma indeterminação que obriga o leitor a re-tornar ao início de sua *Odisséia*, viagem-leitura, cosmofísica abissal, como sugere Leda Tenório da Motta (2004, p.165). Elíptico percurso, pois o universo é in-finito, nonada : se nasce, morrenasce, exatamente como nos é apresentada a tradição literária por Haroldo de Campos, e exatamente como a tradição literária sobrevive aos séculos.

1.2. A Máquina do Mundo Repensada , o estilo e as obsessões do poeta

Uma máquina do mundo, que como *topos* serve de ancoradouro para a máquina do poema, não pode sugerir outra coisa senão universalidade – a alegoria da máquina do mundo é uma tentativa de apreensão do universo, a partir da relação mítica entre o homem e a divindade desde a Antigüidade, permanecendo, como se verá pela leitura do poema, nos paradigmas científicos.

Certamente, são múltiplos os aspectos e os pontos de vista que poderiam ser adotados na leitura do poema de Haroldo de Campos, que retoma tão instigante alegoria, remanescente não só na imaginação dos poetas, mas no imaginário da literatura e da ciência¹³

¹³ Marcelo Gleiser destaca que desde os primórdios o céu era visto como manuscrito sagrado. A suas revelações tinham acesso os feiticeiros – eram capazes de ler, no universo celeste (ou na “máquina” que se mostrava diante deles) mensagens escritas pelos deuses ou outras aparições. Cf. GLEISER, M. **O fim da Terra e do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.13-47.

como marca de um passado infinitamente perdido e de um futuro inatingível, como o livro de Mallarmé, síntese da existência, justificativa estética para os males do mundo (BORGES, 1982, p.229, 339).

Múltiplas são as possibilidades de leitura e muitos são os aspectos de Haroldo de Campos que podem ser *claroamostrados* por meio dessa leitura. Diante de tantos “Haroldos”, portanto, o crítico-leitor *arrisca-se pensador* e procura discutir a orquestração sincrônica do poema, cujos acordes revelam características inerentes às criações haroldianas de um modo geral. Como um espectro, o poema é *fulcro de cristal em movimento*: pensamento.

Para Paul Valéry (1999, p.193), o poeta é um pensador porque é por meio da sua linguagem que pensa o mundo; a linguagem é o ponto de partida da organização do pensamento. Como, para o poeta francês, “a poesia é uma arte da linguagem”, poesia é pensamento. Mas essa forma de pensamento, adverte Valéry, não é a dos pensamentos puros e sim daqueles desenvolvidos em terreno inóspito, porque coordena múltiplos aspectos: som, sentido, historicidade, poesia, real e imaginário.

A apropriação da realidade pelo pensamento e sua tradução em ações é engendrada por todos os sentidos da existência humana (físicos e sociais) em sua relação com o mundo; no caso da poesia, esse pensamento se traduz em obras e cada poeta atribui plasticidade e materialidade a esse pensamento, por meio de seu trabalho com a linguagem, revelando suas mitologias pessoais ao voltar-se para algum ponto do passado. O poeta é, assim, tomado de certa melancolia diante da inevitabilidade de traduzir o pensamento a que a linguagem poética o obriga, como se estivesse sempre a baixar sobre ele *certa luz crepuscular* e lhe faltasse a totalidade da linguagem – é o que o *nex* do último verso de *AMMR* pode sugerir.

Para estudar aspectos da obra de um poeta, por conseguinte, há que se identificar os matizes de seu pensamento, suas obsessões e suas buscas: “[...] cada poeta tem sua mitologia particular, sua própria faixa espectroscópica ou formação de símbolos peculiar, [por isso], os gêneros derivam do mito da busca” (FRYE, p.17, 23). O caso de Haroldo de Campos é muito peculiar, pois sua maior obsessão é encontrar, por meio de sua palavra, mecanismos para redescobrir e reinventar a poeticidade ao longo da história. O poema é a busca. Escreve o poeta em *O portet*, publicado em *Crisantempo*:

preciso
é ter paciência
decantar os vinhos
reler um verso velho que o citrino

sumo dos limões
verdecendo acidula

preciso
é ter ciência
depurar do limo
a água que filtra na palavra luz
o hino do menino char a voz
a vólucres voz
o timbre sibilino
do melro de ouro que calusura a aurora

preciso
é ter ausência
sutileza
tactos
amor (o ato entre-atos)
dor prestimor querência
para fazer deste papel
poema
desta que mana do estilete azul
escura tinta esferográfica

preciso é ter
demência
obsessão
incerteza
certeza

escuridão gozoza
graça plena
fogo liquefeito
para fazer da tinta e da madeira
apisoada em polpa
que na cortiça antes portava
como brasão teu nome:
a coisa

o corpo
a coisa
em si
a dupla valva
o lacre sob as pubescentes sílabas
o preciso desenho
que como ao deus de adão de uma costela
dá-me fazer deste papel poema e da insinuada
tinta faz
mulher

Para fazer um poema, de acordo com o que nos apresenta o texto de Haroldo de Campos acima, é necessário, portanto, paciência, ciência, sacralidade e pulsão erótica; é urgente abrir-se à experiência extraordinária a que a escritura do poema dá acesso – por isso, fazer poesia, no caso de Haroldo de Campos, implica a obsessão: obsessão para criar e obsessão para buscar a forma perfeita nas formas cristalizadas, fundi-las à sua escritura; obsessão para buscar essas formas nas profundezas, como se fosse possível encontrar um ponto abaixo do zero, acima do zênite. A obsessão haroldiana é de tal modo marcante que acaba por definir seu próprio estilo. Sobre a importância do estilo de um autor, diz Augusto Meyer:

[...] o estilo é mais que o homem – a tentativa de superação do homem na expressão do eu idealizado, já em sentido abstrato [...] o Autor transcende o Homem [...] com toda a vantagem de poder transformar-se em essência transmissível por meio da leitura e renascer indefinidamente ao calor da compreensão; só ao nosso lamentável vício psicológico, pois, devemos a tendência para cultivar a biografia do homem, em detrimento da biografia do autor, que é a história da sua obra em sua projeção no tempo. (MEYER, 2007, p. 14).

O comentário de Meyer é importantíssimo, porque pontua a diferença entre a biografia do autor, projeção de sua obra, e a do homem. Neste trabalho, o Haroldo de Campos invocado é sempre o autor¹⁴, dono de um estilo marcante, engendrado por suas obsessões e mitologias pessoais. É comum haver uma confusão quando se discute a obra de Haroldo de Campos e seu estilo, porque sua personalidade intensa e polêmica e a paixão pela poesia contagiam aqueles partidários de sua visão e aqueles contrários a ela.

¹⁴ Para uma biografia de Haroldo de Campos, cf. NÓBREGA, T.M. **Sob o signo dos signos**: uma biografia de Haroldo de Campos. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica - PUC. Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica, 2005.

Sua personalidade polêmica faz com que alguns críticos no lugar de entender o autor e a riqueza de sua obra, cujo estilo é marcante, passem a analisar a obra como reflexo do homem, relegando *ao autor* Haroldo de Campos, um papel secundário; ou se amplia o alcance de suas produções pelo encanto que sua erudição provoca. Talvez seja por isso que a experiência concretista seja tão discutida – ela guarda maiores afinidades com a personalidade inflamada de Haroldo de Campos; entretanto, é preciso compreender as invariantes da obra haroldiana como características de seu estilo, sem confundi-las com Haroldo de Campos. É, inclusive, por isso, que não se pode separar o Haroldo poeta, do crítico e do tradutor – como autor, todas essas instâncias presentificam-se em sua obra. Mas o que será o estilo?

Pensamos no estilo como o modo próprio de dizer da enunciação, depreensível de uma totalidade enunciada. Essa perspectiva faz com que as relações de sentido conquiram recorrentemente para um centro que, longe de mostrar um sujeito empírico, cria o próprio sujeito. Por isso afirmamos que o ato singular do dizer emerge do dito, também em se tratando de totalidade. O centro, o referencial interno, remete, porém, à exterioridade do próprio estilo, pois só por oposição ao externo, o interno significa. O que é, por sinal, a exterioridade do estilo, senão o *outro*, pelo qual se constitui o *um*? Esse *outro*, além do *tu* instituído intersubjetivamente, o que é, senão a própria situação de comunicação? (DISCINI, 2003, p.17,18).

Como *outro*, o leitor de Haroldo de Campos vê-se diante de um estilo cujo centro referencial interno sofre um apagamento de fronteiras, isto é, o centro não é um ponto, mas um plano por onde passam vetores advindos das mais diferentes dicções: bíblicas, orientais, greco-romanas, provençais, barrocas, modernas e vanguardistas, científicas, filosóficas, enfim, o centro é impreciso. Em *AMMR*, o sentido do texto parece escapar, pela multiplicidade dos diálogos; igualmente, e pela mesma razão, o estilo volatiliza: nunca haverá um só aporte definidor do estilo haroldiano; entretanto, mesmo volátil, o estilo deixa como resíduo, ou ainda, fixa, como “ruído de fundo”, as vozes do épico, em especial da *Odisséia*, e do barroco. Trajano Vieira assim nos fala sobre o poeta:

Os leitores das *Galáxias*, de *Finismundo* e de vários outros poemas seus [de Haroldo] sabem o quanto a figura de Ulisses o fascinava, talvez por encarnar o viajor inquieto de horizontes inéditos e imprevisíveis[...] coloque-me entre os leitores que entrevêm em suas inúmeras peripécias intelectuais, no complexo mosaico de sua trajetória, o significado maior do texto homérico. *Num certo sentido, Haroldo é o personagem central de sua produção, o Ulisses de uma Odisséia transcultural vastíssima*, com múltiplas entradas e incontáveis saídas [...]. (VIEIRA In: CAMPOS, I. e TÁPIA, 2006, p. 6, grifos meus).

Trajano Vieira toca em um ponto crucial – “Haroldo é o personagem central de sua produção”. A afirmação traz implicações fundamentais para a análise da obra haroldiana. A fronteira entre o autor e o eu-poético, instituído nos textos, é vaga, imprecisa, praticamente indizível, de sorte que o crítico talvez não incorresse em erro se chamasse sempre o eu-poético de Haroldo. Esse aspecto parece corroborar com o que disse Sarduy sobre a parábola no texto de Haroldo de Campos: se a escritura é a parábola pessoal do autor, o *eu* instaurado no texto poderia ser muito bem o próprio autor, equivaler-se-iam. Daí, mais uma vez, a confusão entre ambos ser recorrente.

Tomando emprestado o raciocínio de Meyer, podemos dizer que se o autor transcende o homem, o eu-poético transcende o autor, não porque a identidade não seja possível, pelo contrário, é absolutamente pertinente; o que se vê narrado nos versos de *AMMR* coincide com a trajetória do poeta, principalmente, pelo resgate que ele faz de seus próprios textos. Mesmo assim, o eu-poético parece mais denso, porque reúne fragmentos de outros *eus*, criados por outros autores e/ou pensadores do mundo. Preferiu-se, portanto, pensar que o eu-poético espelha o Haroldo-Odisseu, mas é maior do que ele: é o poeta-Odisseu, convergência de tantos outros poetas, que *extrapola* os limites de Haroldo de Campos. Se assim não fosse, deveríamos dizer que todos os *eus* criados por Haroldo são equivalentes a ele; mesmo que tênues, há distinção entre cada eu-poético revelado em seus poemas, cada um parece equivaler ao autor, ao mesmo tempo que é maior do que ele, porque dissolve-se nos recolhos dos textos náufragos, ou heróicos sobreviventes – o cânone –, a partir dos quais o poeta Haroldo de Campos faz seu paideuma: *make it new*.

A precisão da imagem poderia conduzir ao abismo, como aconteceu com Narciso; porém, na leitura que será apresentada a seguir, a precisão da imagem serve como bússola, astrolábio, Cruzeiro do Sul – é a referência que não permite que o leitor se afaste da *estreita via*, pois que, ao acompanhar o eu-poético, cujo rosto reflete o de Haroldo, acompanha a obra haroldiana, a sincronia, e segue os precursores de Haroldo, os outros *eus*, não como eles são, de fato, apenas a partir das idiossincrasias que Haroldo de Campos neles cravou.

Em *AMMR*, o poeta-Odisseu manifesta-se plenamente, narra sua viagem, sua busca, tecendo os fios da novidade junto aos novelos da tradição que em profusão faíscam pelo poema e refletem a orientação poético-sincrônica de Haroldo de Campos. Dado o caráter épico do texto, a viagem é sempre um convite à refacção do percurso do eu-poético, espelho de Haroldo, arrolado pelo texto; portanto, um convite à imortalidade, não necessariamente nos moldes dantescos. Em caráter homérico, o poema permanece como espaço privilegiado da narrativa épica que, entre outras coisas, encena os cinquenta anos de “atividade poética” de

seu autor, transculturalmente, antropofagicamente. Não leva ao Paraíso, mas sustenta-se num eterno regresso à Ítaca.

Quando resgata os autores da tradição literária, quando reconfigura as *personae* de grandes nomes da História Sagrada, da ciência, da filosofia, Haroldo de Campos devolve-lhes à luz. Mais do que deixar seus companheiros de viagem a salvo, ao resgatá-los do passado, como procuraria fazer Ulisses, Haroldo de Campos mostra-se um Orfeu bem-sucedido, pois que os traz, de novo, à vida. Sobre isso, comenta Donaldo Schüler:

A epopéia seduz Haroldo de Campos como tradutor e como criador [...] A sedução que a epopéia exerce sobre Haroldo de Campos não pára em *Signancia quase céu*. É o que se vê no Odisseu reinventado de *Finismundo a última viagem*. [] Haroldo tira os poetas do esquecimento. Sem o trabalho dele, alguns deles ainda viveriam na sombra. Não contente com a busca de informações entre os mortos à maneira de Ulisses, Haroldo mostra a eleitos o caminho da luz, devolvendo-os, mais exitoso que Orfeu, ao congresso dos vivos.(SCHÜLER, 1997, p.23,32).

Haroldo-Odisseu, para não perder companheiros pelo caminho, terá que os reinventar, mostrando-lhes “o caminho da luz” e ao mostrar-lhes o caminho da luz, atualizando-os, terá que criá-los; terá que criar seus precursores: esta, a sua missão, sua epopéia, o imperativo categórico de seu olhar e de seu fazer poético. Em *AMMR*, o eu-poético reproduz esse comportamento, caminha entoando seu canto e não olha para trás – conta o passado, vê o que os poetas e heróis viram, mas não volta a cabeça para saber se estes o acompanham. Esse procedimento de Haroldo, reproduzido na viagem do eu-poético em busca da explicação para a gesta universal, recupera a ida de Odisseu ao Hades – como um rito de passagem, o poeta vai ao mundo dos mortos, ao porão, porque lá encontrará as revelações de que precisa: o aleph, o passado e as profecias. Desse modo, a cada texto, Haroldo de Campos ritualiza sua viagem e se converte, novamente, no *Cosmonauta do Significante*.

Como espelho de Haroldo de Campos, o eu-poético segue *sempre* em frente, em busca do novo e da novidade; carrega, com seu canto, seu *ur-canto*, como se verá, aqueles que o seguem, não por opção pessoal de cada um, mas porque foram convocados para compor o *paideuma haroldiano*. Amiúde, o eu-poético se confundirá com seu autor e a essa ambigüidade pode-se atribuir o caráter paradoxal do poema, com o qual se defronta o leitor: paradoxo no sentido de experiência extraordinária, *paradóxa*, que é marcada, na epopéia, pelo desejo de aventura (BRANDÃO, 2005, p.34) . Em outras palavras: o desejo de aventura pelo mundo da palavra e pela materialidade do signo poético, que sempre marcou a obra haroldiana, reflete-se no eu poético de *AMMR*.

A mitologia haroldiana, contudo, não se resume apenas ao aspecto épico, embora este seja orientador que direciona a percepção da realidade por parte de Haroldo de Campos, mas funda-se também na modernidade mallarmeana, na busca do *livro* como síntese, como fim e, a essa modernidade poderíamos chamar de *anti-epopéia*, entendendo *anti* como estar em face de, em posição de diálogo (SCHÜLER, apud BRANDÃO, 1992, p.43); ou seja, a modernidade em Haroldo não se opõe à epopéia, porém conversa com ela, absorve o que ela tem de mais poético e palpável.

Moderna é a busca do infinito, moderno é o mar que sepulta Odisseu sem outra lembrança que o sulco rasgado nas ondas pela quilha [...] A exemplo de *um lance de dados* mallarmaico, o poema de Haroldo traz as marcas do naufrágio. *Finismundo* reúne fragmentos de cantos estilhaçados. O nada devora os elos construídos outrora pelos rigorosos hexâmetros homéricos. O vazio [mallarmaico] que mina os alicerces do poema não lembra só o efeito devastador do niilismo contemporâneo, reflete também o naufrágio de nossas ilusões de grandeza. Conscientes de faltas e falhas cabe-nos construir o que ainda não existe. A decisão nos faz poetas (SCHÜLER, 1997,33, 37).

Assim, a decisão fez Haroldo poeta, munido de suas mitologias (clássicas) e de suas obsessões (modernas). Não apenas em *Finismundo*, mas também em *AMMR* é preciso construir o que ainda não existe. Sua busca não poderia ser outra que não fosse barroca o suficiente para colocá-lo, sempre, diante da cisão de mundos, de jogos de luz e opacidade, de metáforas tensas e corpóreas, ora tendendo às hipérboles, ora aos hipérbatos, ora a ambos. Nos textos de Haroldo de Campos, o cultismo e conceptismo fazem-se presentes como produto do trabalho de um *artífice que artificializa* a linguagem; como um ourives, dá vida a formas mortas, mantém vivas matérias-primas brilhantes, sem perder de vista que o “diamante industrial” é que mostra o labor do poeta.

Augusto de Campos, em um dos primeiros textos poéticos sobre o Movimento da Poesia Concreta, afirma acerca das características da poesia do irmão:

Haroldo de Campos é por assim dizer um “concreto” barroco, o que o leva a trabalhar preferentemente com imagens e metáforas, que dispões em verdadeiros blocos sonoros. Nos fragmentos de “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (1952) merece menção o uso especial das palavras compostas, procurando converter a idéia em ideogramas verbais de som. (apud CAMPOS, H. 2002, p.34).

Como ressalta o trecho de Augusto de Campos, a leitura de Haroldo exige, normalmente, a apreensão de um jogo sonoro, metafórico e barroco, que procura capturar nas palavras compostas e na idéia ideogramática a essência do poeta. Esse é o caso de *AMMR*, assim como era o caso de *Galáxias*, que recupera o barroquismo da poesia haroldiana anterior à sua publicação.

Se o épico é característica bastante peculiar de Haroldo de Campos, o mesmo não se pode dizer do barroco. O barroco é uma marca da literatura na América Latina e consiste numa tentativa de conciliar mundos, experiências culturais, de produzir uma arte da contra-conquista, que valora a mestiçagem e a devoração cultural crítica. Como diz Chiampi:

A reapropriação do barroco nos últimos 20 anos deste século, por um setor significativo da literatura latino-americana, tem o valor de uma experiência poética que inscreve o passado na dinâmica do presente para que uma cultura avalie suas próprias contradições na produção da modernidade (CHIAMPI, 1998, p.3).

Haroldo de Campos, em *O Seqüestro do barroco na literatura brasileira*, aborda esta questão de modo instigante, mostrando que ignorar o barroco em nossa literatura é tirar-nos o rastro de origem, pois nascemos barrocos, ocos de origem e de passado, formados, sangüineamente, por diversas experiências culturais. Os textos marcados de barroquismo revelam essa aglutinação. Em *AMMR*, o que vemos é o fusionismo barroco, seu dualismo e relativismo operando numa tentativa de conciliar, pelo menos, duas “verdades” distintas: a científica e a religiosa.

Tanto a épica quanto o barroquismo haroldiano, permeados que são pela modernidade, serão apresentados ao longo da leitura do poema. É possível que ambos merecessem um destaque maior neste momento, porém, estender-se neles significaria adiar, ainda mais, a leitura do poema, por meio da qual, tanto um quanto outro aspecto serão recuperados com freqüência. Apesar de ambos, muitas outras marcas definem o estilo, as mitologias e disparam as obsessões do poeta Haroldo de Campos, delineando sua obra constelar. E porque é constelar e galáctica, não é possível aprofundar-se nela sem causar acentuados desvios de rota. Por isso, a partir de agora será o percurso do poeta de *AMMR* que norteará este trabalho, para evitar que a sua jornada se dissolva.

PARTE II: A MÁQUINA DO POEMA

CAPÍTULO 1: O CICLO PTOLOMAICO

II.1.1 Algumas palavras sobre o Canto I

O presente capítulo refere-se ao Canto I do poema *AMMR*. Neste Canto, o poeta estabelece diálogos com a tradição literária, sobretudo com Dante, Camões e Drummond. Também ecoam, pelo texto, Homero, Guimarães Rosa, Jorge Luis Borges, dentre outros. Os diálogos não são lineares, surgem simultaneamente no texto; quer dizer, um mesmo significante, ou uma mesma metáfora podem remeter tanto a Dante quanto a Drummond, por exemplo. A linearidade da linguagem, porém, impede que se trate de todos ao mesmo tempo.

Assim sendo, a leitura analítica do Canto I é apresentada por etapas: em primeiro lugar, os diálogos com Dante; depois, com Camões e Homero, em seguida, vêm Rosa e Drummond; os outros autores do cânone surgem pontualmente e são comentados conforme aparecem no texto. Essa advertência em relação à leitura é importante, pois o leitor deste trabalho, certamente verá, logo nos primeiros versos, as marcas da tradição literária brasileira: adiar os comentários sobre ela tem a função de mostrar o caráter palimpséstico do texto haroldiano, ressaltando que as diferentes obras do cânone vão se sobrepondo ao texto, primeiro em camadas, depois, amalgamando-se, para se tornarem um elemento só – a linguagem poética haroldiana.

A cada momento é preciso retomar o caminho para apontar paisagens que “aparentemente” não foram percebidas. Além disso, ao se mencionar a tradição literária brasileira apenas ao final do capítulo, indicando que, desde os primeiros versos, ela esteve presente, sinaliza-se que a referência do eu-poético é a *sua tradição*, como disse Sarduy, a parábola haroldiana retrata um espaço vasto e barroco como o mapa de nosso país (SARDUY, in: CAMPOS, H. 1979, p.125) .

Mais do que na leitura dos outros cantos, apresentada nos capítulos seguintes, procurou-se sublinhar, neste capítulo, a grande importância da organização significativa, inclusive porque, ao que parece, no Canto I, o poeta começa sua jornada mergulhado na poeticidade que recupera da história literária. Nos demais cantos, a ela somam-se os jogos intelectuais e temas da física, que obliteram, parcialmente, a exacerbação significativa, porque desafiam a erudição do leitor.

O Canto I é a dura passagem pelo *Inferno*. Os diálogos são difíceis, as hipérboles transbordam densas e viscosas, violentas, como se para o eu-poético viajor fosse necessário reviver o enfrentamento das feras dantescas, do mar tenebroso de Vasco da Gama, do sertão de veredas como lugar de encontro consigo mesmo e acabasse, por fim, contagiado pela

acídia drummondiana. O *movimento de leitura* do Canto I reflete, possivelmente, o desassossego que acompanha o eu-poético, ansioso para encontrar *o seu* caminho.

Quisera como dante, quisera como o gama, quisera como o itabirano são os desejos manifestados por ele; à medida que caminha, percebe que sua travessia se constrói com as pedras e o sal do mar que Dante, Camões, Drummond e os outros deixaram remanescer. Como Dante buscou Virgílio, há, no Canto I, uma tentativa de encontrar guias de viagem. No caso de *AMMR*, encontrá-los significa refazer os percursos poéticos desses mentores, não como estes os fizeram, apenas como um eu-poético haroldiano poderia fazer: fundindo-os à sua linguagem labiríntica.

II.1.2. A máquina do poema é cosmogônica e regida por um Movedor Imóvel: o poeta

O poema *AMMR* é um poema cosmogônico¹⁵, ou seja, entrevê-se, ao longo da estrutura textual, uma preocupação em explicar a origem do Universo. No Canto I, prevalecem as explicações relacionadas à religiosidade, por meio da retomada sincrônica de *A Divina Comédia* e de *Os Lusíadas*, principalmente, uma vez que a outra forte presença, que é a drummondiana, retoma ambas. A visão dantesca e a camoniana apóiam-se em uma concepção de mundo ptolomaica, que advém, por sua vez, das idéias aristotélicas, amplamente usadas pela Igreja. Antes de Aristóteles e Ptolomeu, porém, Platão (428-347 a.C.) foi o primeiro a propor um mundo regido por um demiurgo.

Platão preocupava-se em descrever, racionalmente, a complexidade dos fenômenos planetários por meio de movimentos circulares simples; o círculo é uma figura geométrica perfeita e os movimentos circulares só poderiam, portanto, ser obra de uma inteligência divina perfeita. O deus platoniano era bem distinto dos deuses antropomórficos dos gregos antigos e sua ação organizaria o mundo, de modo que o Universo refletisse essa mente divina (GLEISER, 2006, p. 65). Um outro aspecto interessante na obra platoniana diz respeito às considerações feitas sobre o Hades, onde as almas se defrontam, segundo Platão e outros pensadores gregos, com o juízo final. Esse aspecto encontra-se no *Timeu* e no Livro X de *A República*.

¹⁵ Entende-se aqui cosmogonia como “estudo da origem do Universo”; e cosmologia como “estudo da evolução das propriedades físicas do Universo”. (Cf. GLEISER, M. **A Dança do Universo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006, p.386).

A descrição da “máquina do mundo” feita por Platão fala de um grande fuso, oito rocas ocas, sobrepostas, seguras por uma Sereia, que entoia um canto de uma só nota. Trata também das três filhas da Necessidade, que cantam o passado, o presente e o futuro e do ritual pelo qual as almas passam, sendo julgadas de acordo com suas ações. Algumas têm o direito de escolher o que querem ser na outra vida (pois Platão acreditava nisso). Podem escolher ser qualquer coisa, animal, ser humano, enfim, o que desejarem, segundo seus méritos. Depois de feita a escolha, passam pelas rocas do passado, presente e futuro, para tornarem irrevogável o destino escolhido. Em seguida, atravessam a planície do Letes, bebem a água do rio e perdem a memória. Duas coisas são importantes nessa descrição: em primeiro lugar, as ações dos homens são julgadas e o comportamento correto é bem sancionado; em segundo lugar, a alma é imortal. (PLATÃO, 1999, p. 345 –352).

Depois de Platão, outros filósofos e astrônomos estudaram o sistema planetário, mas foram as idéias aristotélicas que ganharam o maior reconhecimento e aceitação. Segundo Gleiser (2006, p.65), as concepções de mundo de Aristóteles (384 -322 a.C.) mantiveram-se por um longo período (do sec. IV a.C. – sec. XVII), devido a sua abrangência, lógica e simplicidade e, fundamentalmente, pela apropriação de suas idéias pela Igreja Católica, a partir do século XIII. Para Aristóteles, o mundo era regido por um Movedor Imóvel, responsável por comandar os movimentos dos corpos celestes do exterior, ou seja, do ponto mais distante em relação à Terra, a qual permanecia imóvel no centro.

Depois de Aristóteles, Hiparco (190-126 a.C.) aprimorou um modelo de epiciclos¹⁶, que já havia sido estudado antes do surgimento das idéias aristotélicas e, por fim, Ptolomeu (85-165 d.C.), com base nas contribuições de seus antecessores para o pensamento astronômico, desenvolveu uma proposta em que complexa maquinaria, rodas e mais rodas, regidas pelo Movedor Imóvel, colocariam o Universo em movimento ao redor da Terra, que estaria no centro. Para Ptolomeu, estudar os céus era uma forma de transcendência, pois o céu, segundo a visão ptolomaica, espelhava a inteligência divina (GLEISER, 2006, p. 80). Como se sabe, a visão de mundo de Ptolomeu dominou o pensamento da humanidade por um longo período, notadamente do século II d.C., quando foi proposto, até o final do século XVI, introduzidas apenas algumas modificações pelos árabes (GLEISER, 2006, p.72) e desconsiderando-se um espaço de tempo em que ficaram mais ou menos “adormecidas” (ibid.,id).

¹⁶ “O melhor modo para visualizarmos um epiciclo é por intermédio de uma analogia com uma roda gigante [...] ao invés de balançarem suavemente, as cadeiras podem girar completamente, de modo que a cabeça do passageiro descreva um círculo completo[...]. Com a roda principal e a cadeira girando, a cabeça do passageiro descreverá uma curva espiral”. (GLEISER, M., op.cit., p.77).

No poema dantesco, são essas as idéias prevalecentes, acrescentando-se apenas que o Universo aristotélico dividia-se em duas partes, uma, sublunar, composta por ar, fogo e água; e outra, celestial, composta por éter, em relação ao qual o movimento mais natural é o circular. Tal divisão de mundos, certamente, foi bastante útil para a Igreja na Idade Média, pois servia de parâmetro para o claro estabelecimento do lugar de Deus e dos homens. É importante pensar, em termos da *Comédia*¹⁷ de Dante, como exatamente se distribuíam os elementos por esse Universo, já que essa distribuição irá delinear a viagem do poeta italiano pelo *Inferno, Purgatório e Paraíso*.

A cosmologia dos tempos de Dante, tirando proveito das idéias de Aristóteles e Ptolomeu, descrevia o globo terrestre como uma esfera imóvel no espaço, constituída de uma parte sólida (setentrional) e outra marinha (austral), em cujo centro estaria a montanha do Purgatório. O Inferno ficaria abaixo da crosta. O hemisfério superior ia do Rio Ganges, na Índia, ao rio Ebra, na Espanha – o que correspondia ao arco solar dos equinócios, da aurora e do ocaso. Ao centro, na posição do Sol ao meio-dia, estava a cidade de Jerusalém, à qual correspondia, no hemisfério inferior, a montanha do Purgatório. Em volta da Terra circulavam as estrelas móveis (a lua e os planetas) e, acima delas, o céu de estrelas fixas, o éter e Deus.

A viagem dantesca¹⁸ está, portanto, assentada sobre as bases do pensamento aristotélico, como mostra Mauro (In: ALIGHIERI, 1998, p.18), mas também se refere à visão platoniana, porque, em seu texto, Dante dialoga com Virgílio e este retoma o modelo de Platão. Tal sobreposição de visões de mundo, por si só, já indica a complexa rede de relações sobre a qual o texto haroldiano se apóia: não são apenas os poetas do cânone que surgem, apresentados pelo eu-poético, mas os poetas que os poetas do cânone leram – precursores dos precursores.

O Canto I do poema de Haroldo de Campos é chamado de Ciclo Ptolomaico. No primeiro verso do poema, é estabelecido o diálogo com Dante, “*quisera como dante em via estreita*” e, a partir daí, num jogo paronomástico, permeado de palavras compostas, como ideogramas, o poeta laboriosamente articula a linguagem. *AMMR*, ou a máquina que repensa o mundo, para usar expressão de Pires (2006), põe-se a funcionar, invocando a tradição do *sacro magno poeta*.

II.1.3. O sacro magno poeta e as estrofes iniciais de A Máquina do Mundo Repensada

¹⁷ O termo “*divina*” não foi atribuído à *Comédia* por Dante, mas por Boccaccio.

¹⁸ Dante Alighieri viveu entre 1265 -1321 d. C. A *Divina Comédia* foi escrita, provavelmente, entre 1307 e 1321 d. C.

AMMR é um poema dividido em três cantos, composto de 152 estrofes mais uma coda de um verso único. As estrofes são uniformes e isométricas, e, praticamente, isorrítmicas, já que os ictos apresentam pouca variação, recaindo, na maioria das vezes, na 6ª e na 10ª sílabas, com algumas variações de versos em que os ictos recaem na 2ª ou na 4ª sílabas. São ao todo 457 versos decassílabos: 40 estrofes no Canto I; 39 no Canto II e 73 no Canto III. As rimas finais são preponderantemente perfeitas, embora as toantes também ocorram, em especial, nos Cantos II e III.

Todo o poema é composto em *terza rima*, exatamente a mesma estrutura utilizada por Dante em *A Divina Comédia*: aba/bcb/...nxn/n, e assim sucessivamente, o que remete ao mistério da Trindade, ou à escalada ascensional de Dante rumo ao Paraíso, passando por *Inferno-Purgatório-Paraíso* (OLIVEIRA, 2004, p.46). Como bem pontua Pécora, em seu ensaio *Big Bang: Sublime e Ruína*:

esses versos têm como principal virtude o transporte contínuo da rima – que cria, sucessivamente, expectativas para o seu remate na estrofe seguinte – e, ainda, a forte pontuação lógica de cada uma delas (...); terza rima é uma forma eminentemente técnica que só funciona com craques; e Haroldo de Campos, evidentemente, é um deles”. (PÉCORA In: MOTTA, 2005, p.103).

Além disso, a *terza rima* atua como suporte da informação estética e cumpre função de lastro; o poeta caminha por um labirinto e o suporte contínuo da rima parece assegurar que ele não se perca, atuando, de fato, como um fio de Ariadne. Não se deve, entretanto, criar a ilusão de que a forma fixa serve aqui como “lirismo comedido”; é antes um mote para deixar vir à tona, hiperbólica e barrocamente, “o lirismo desvairado”, “difícil alvorada”¹⁹.

Mais fortemente ainda do que em *Lamento Sobre o Lago Nemi*, a ordem decassilábica e a estrutura isostrófica do poema são, segundo o próprio Haroldo de Campos, perturbadas pelo hipérbato, que corrompe a fluência normal dos versos, ao enfatizar alguns aspectos que depois são trabalhados fonicamente: “sintaxe de abismo que margeia o indecível” (CAMPOS, H. 2002., p.64). O hipérbato pode ser observado em suas diferentes manifestações, tais como o uso de sinais parentéticos que intercalam expressões, anacolutos, sínquise, inversão violenta também utilizada por Camões em *Os Lusíadas*. Por fim, deve-se destacar que são freqüentes as elipses e as bruscas interrupções dos versos.

O trabalho fônico, nos versos polirrítmicos, desenha uma multiplicidade de rimas que parecem combinar-se de forma diferente, porém com a sutileza das combinações de um caleidoscópio: o novo a partir do já existente, rotacionando signos palpáveis pelo corpo do

¹⁹ Cf. HOLANDA, S. B. *Difícil Alvorada* in: **O Espírito e a Letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

poema-máquina. Os olhos e os ouvidos do leitor precisam estar atentos, pois a apreensão do poema não dependerá unicamente da disposição das palavras nos versos e jogos conceptistas, ancorados na *terza rima*, mas também na profusão cultista das “imagens sonoras”: aliteraões, assonâncias, rimas em eco, leoninas, amiúde, opulentas, que delineiam mosaicos sonoros.

Quisera como Dante: estas as palavras iniciais do poema de Haroldo de Campos. Dante é, sem dúvida, um marco para a jornada de um poeta que valoriza o passado como uma das formas de escolha do presente, pelo que o poeta italiano representa em termos de referência e aporte na história literária. Ao retomá-lo, o eu-poético de Haroldo de Campos sinaliza ao leitor o que há pela frente: já que o caminhar do poeta, no poema dantesco, é a questão central, ao invocar Dante, *a travessia* também se transforma na pedra angular do poema haroldiano.

Para Dante, “homem-síntese” do pensamento medieval (FRANCO Jr., 2000), o homem tem um lugar restrito em Universo criado por Deus, essência do bem, da verdade, da justiça. A *Comédia* pode, por isso, ser vista como um livro que se propõe a salvar a humanidade, à medida que mostra a árdua caminhada até o *Paraíso*, lugar a que todo cristão aspira chegar e a deslumbrante experiência que tal chegada propicia. O sentido primeiro da palavra comédia é derivado do grego, *komós* e significa comunidade – assim, ao escrever *komós*, Dante pretende dirigir-se aos homens para lhes indicar que a salvação só se processa pela graça divina²⁰. A beleza da *Comédia* é mostrar que, ao contrário de julgar os homens, o poeta, guiado por Virgílio, compadece-se deles e, *simpático* à sua dor, entende que, talvez, pudesse incorrer nos mesmos erros – o eu-poético dantesco é humano, demasiado humano (DISTANTE In: ALIGHIERI, 1998, p.13).

A caminhada do eu-poético, que está no limiar do século XXI em *AMMR*, não se restringe ao resgate da concepção de mundo dantesca, mas à reatualização, em termos sincrônicos, de sua visão de mundo, considerando-a no espaço palimpsesto de seu texto, como possível chave para sua própria procura: *o nexo, o nex*.

Muitas são as convergências da obra haroldiana em direção à obra de Dante. Em *Signancia quasi coelum, signancia quase céu*, de 1979, o poeta traz a pirâmide dantesca para o seu texto, dialogando com ela e, ao mesmo tempo, subvertendo-a, invertendo-a, como mostra João Alexandre Barbosa no prefácio do livro; mas a forma usada na composição do poema não é fixa. Em *AMMR*, o diálogo é estabelecido também no que concerne à forma, a

²⁰ “[o] título deve-se ao fato de a comédia, explica o próprio Dante numa carta a um de seus mecenas, ser um gênero em que a estória começa dura, áspera, e termina bem, ao contrário da tragédia”. (FRANCO Jr. **Dante Alighieri**: o poeta do absoluto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p.64).

terzina. Além disso, assim como Dante evoca Virgílio, o eu-poético evoca toda uma tradição literária para acompanhá-lo nessa jornada, em que procura estabelecer os limites, ou ainda, os parâmetros de uma viagem. Ao voltar aos textos da tradição em seu poema, Haroldo de Campos reencontra e recria uma imagem poética do mundo, ancorada na história do pensamento humano, que o pensamento poético recria e transfigura. Ao começar por Dante, Haroldo começa como Dante. Diz-nos João Alexandre Barbosa:

A esperteza de Dante é ter feito Virgílio o seu guia: o florentino já começa sob a égide da linguagem de uma tradição cujos destroços ele agora consolida [] A Comédia é Divina porque foi possível fazer do discurso poético um limite extremo, entre doutrina e crônica, para onde é levado o leitor sem perda de sua consciência crítica. [] Dante não somente narra a sua viagem mas transforma-a num espaço em que, lendo a tradição greco-latina, produz uma reflexão sobre o seu modo de deslocamento/transposição: a sua linguagem. Viagem e linguagem, portanto, não são mais do que instâncias de uma única operação extrema, aquela que se estende entre Inferno e Paraíso. (BARBOSA, 1979, p.12).

AMMR impõe ao leitor a consciência crítica mencionada, já que acompanhamos o poeta em sua viagem-leitura da tradição-travessia, e, portanto, somos também leitores dessa tradição, de sua linguagem; não apenas daquela presente no poema haroldiano, mas daquela pregnant e desveladora de múltiplos significados, acumulados ao longo do tempo, de modo que a História aparece, no texto haroldiano, não apenas como referência e baliza, mas como aparato do próprio tempo da linguagem poética, inesgotável palimpsesto.

O poema de Dante²¹ é rico nos jogos sonoros. As traduções de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Ítalo Eugênio Mauro procuram contemplar esse aspecto. Em *AMMR*, tais os jogos sonoros especulares estão presentes, em dança paronomástica. Desde as estrofes iniciais, a preocupação em articular os significantes e o significado faz-se presente. Assim inicia o poema de Haroldo de Campos:

1) quisera como dante em via estreita

²¹ Haroldo de Campos dialoga, especificamente, com os seguintes fragmentos do texto de Dante: *Inferno*, original e tradução de Augusto de Campos (I, 1-60); *Purgatório*, XXIX, 106-120; XXX, 22-27; 55-81; *Paradiso*, XXXIII, original e transcrição de Haroldo de Campos. Sobre esses fragmentos da *Comédia*: Cf. CAMPOS, A. **Invenção**: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti. São Paulo: ARX, 2003, p. 189 -223. Cf. CAMPOS, H. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 67 – 160. Cf. ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Trad. MAURO, I.E. Edição Bilingüe. São Paulo: Ed. 34, 2004.

extraviar-me no meio da floresta
entre a gaia pantera e a loba à espreita

O primeiro verso revela, logo de início, o desejo do eu-poético de trilhar um caminho como Dante trilhou, ainda que este caminho seja inóspito, pois é sabido que a viagem dantesca tem um início ruim, mas um final deslumbrante. Entretanto, ao que tudo indica, não é exatamente o que ocorrerá: *quisera* - este é o orientador de leitura que mostra que a jornada do poeta em *AMMR* será diferente, afinal, não se trata do caminho dantesco, mas da travessia do eu-poético haroldiano.

A sonoridade do poema explode em opulências, fazendo ecoar os passos do poeta, ouvidos (*estreita, extraviar-me, floresta, espreita*) em festa sibilante. As rimas internas e as finais garantem esse jogo paronomástico que inclui, também, as rimas toantes em *quisera/floresta* e *floresta/pantera*; o parentesco sonoro entre *DANTE* e *pANTEra*. Impossível não pensar no efeito visual da *Loba* dentro de *fLOresta*, o mesmo valeria para *pantERA* e *floREstA*, porém com inversões.

É preciso ressaltar a heterofonia entre *estreita* e *floresta*, que são toantes, mas com uma diferença quanto à pronúncia aberta ou fechada da vogal /e/. Além disso, há assonância do /a/ e do /e/; a sonoridade de *gaia*, em especial, indica abertura e fechamento e pode sugerir o próprio rugido da *pantera*. Toda a estrofe, enfim, é composta de rimas graves, masculinas e interpoladas, sob os andaimes dos decassílabos, orquestrados por *enjambement*, como a própria história da tradição, espiral-movente, proposta pelo poeta. Com pequenas variações das rimas, que poderão ser femininas e agudas em alguns momentos, os decassílabos e o *enjambement* manter-se-ão ao longo do poema. A máquina do mundo põe-se a girar, engrenada (engendada) pela matéria significativa do poema. Os sons da *terza rima* precisam ser solidários para garantir certo equilíbrio, ou ainda, o lastro.

A segunda estrofe, a seguir destacada, não difere muito da primeira no que concerne à estrutura das rimas masculinas, interpoladas e graves e reitera alguns jogos sonoros da primeira estrofe:

- 2) (antes onça pintada aquela e esta
de lupinas pupilas amarelas)
neste sertão - mais árduo que floresta

Observe-se a heterofonia de *antes/esta, neste/floresta*. A abertura da vogal /e/ que estava em *quisEra, pantEra, florEsta* está em *aquEla* e *amarEla*, que rimam consoantemente entre si e toantemente com *floresta* e *pantera*, por exemplo. Vale ressaltar o espelhamento de *nESTe Ser/Tão*, indicando que o sertão pode estar dentro do próprio sujeito poético, intensamente. O som sibilante continua a ser percebido, mas é invadido pela construção barroca de *lupinas pupilas amarelas*, cujo surgimento repentino é reforçado no plano significante, porque aparece como um hipérbato, entre parênteses, a perturbar a caminhada do poeta.

Todo o diálogo com Dante pressupõe o exercício de leitura do texto barroco. E o termo barroco é aqui empregado, não no sentido de pérola deformada, embora as metáforas deformadas e demais procedimentos sugiram isso, mas segundo a acepção desse termo conforme o utiliza Sarduy ([s.d.], p. 30), ao indicar que a palavra barroco compõe o léxico do joalheiro, sugerindo não mais o natural imperfeito, mas o artificial, o elaborado com rigor e paciência de ourives.

A paciência de ourives, certamente, lapidou a imagem da loba, belíssima e repleta de significado sonoro; o /i/ em *lupinas* e *pupilas* descreve o próprio olhar arguto da loba que explode no *amaRELAS*, espetáculo toante que recupera *pantERA* e alude à *fERA*; nesse conjunto, além da sonoridade, impera a plasticidade, visível, também, na cor *amarela* da pele da *onça*. Esta é introduzida no verso anterior, em substituição à *pantera*, com o intuito de trazer, para o *topos* brasileiro, a fera dantesca²². Sobre as feras, explica Alcir Pécora:

No início da primeira parte, *Inferno*, Dante postou três animais a impedi-lo de seguir pelo reto caminho (Vera vereda) e obrigando-o a meter-se na brenha escura: a pantera ([...] sensualidade e lascívia); o leão ([...] soberba); e a loba ([...] avareza e cobiça). (PÉCORÁ, 2005, p.103)

A apresentação das feras está profundamente ligada ao trabalho de arquitetura do poema, como aponta Mauro:

[...] a arquitetura da *Comédia* se assemelha perfeitamente a de uma catedral gótica traçada com absoluta racionalidade geométrico-matemática, como de resto ocorre sempre quando se trata de arte simbólica. Tudo na *Comédia* é subdividido e organizado com lógica consequência [...]. (MAURO, In: ALIGHIERI, 1998, p.12).

²² Tanto a onça quanto o sertão “lançam a suspeita” de que o eu-poético gostaria de caminhar como Dante, mas caminha como simulacro de Haroldo, levando consigo as referências brasileiras. Esse aspecto, conforme a advertência feita no início do capítulo, será retomado, mais adiante.

Como explica Franco Jr, “sua arquitetura literária é simples nas grandes linhas, complexa nos detalhes, rigorosa na composição” (2000, p.64); a tríade das feras ecoa a estrutura triádica do poema. Deve-se dizer que o texto haroldiano é análogo ao dantesco, porque reproduz as características acima citadas. Ao final da segunda estrofe, o deserto presente no *Inferno* (I, 29), transcriado por Augusto de Campos, apresenta-se, no poema haroldiano como *sertão mais árduo que floresta*. A terceira estrofe inicia-se pela continuidade à brusca interrupção do verso anterior (aposiopese) e configura também uma exacerbação do hipérbato, pelo uso da sínquese, ou seja, confusão causada na fluência sintática: o sertão é mais árduo que floresta ao trato e é sertão de veredas.

- 3) ao trato – de veredas como se elas
 se entreverando em nós de labirinto
 desatinassem feras sentinelas

As mais instigantes paronomásias da terceira estrofe são as vibrantes em *trato* e *entreverando* e, mais suavemente, em *veredas*, *labirinto* e *feras*. De início, as vibrantes sugerem mesmo o árido sertão, são as *pedras no meio do caminho do poeta*, nas quais ele, embora tropece, sôfrego, tenta prosseguir. Embora as pedras já estivessem presentes nas estrofes iniciais, a introdução do sema /sertão/ é que faz com que o leitor se atente a elas e retome o *estreita*, *extraviar-me* e *espreita* da primeira estrofe e percebendo, pela redundância da repetição, a aridez do caminho. Como ensina o próprio Haroldo de Campos: “realmente, a extrema redundância (repetição), fugindo à normalidade da expectativa, acaba se convertendo em fator surpresa e gerando informação original” (1998, p.22), ou ainda, alegórica, porque:

A alegoria serve para demonstrar (*ad demonstrandum*), pois evidencia uma ubiqüidade do significado ausente, que vai se presentificando nas partes e no seu encadeamento no enunciado [...] O que aproxima a alegoria da metáfora é [...] a estrutura comum das operações com tropos no enunciado (HANSEN, 2006, p. 31)²³

²³ Para alguns críticos, há uma diferença entre alegoria e metáfora dada, principalmente, pela dificuldade de entendimento da primeira, pelo distanciamento que pode ter do significado; e da facilidade de entendimento da segunda, por ser mais simples e estar mais próxima do referente. Eliot diz que “a metáfora não convive bem com a alegoria” (apud: CAMPOS, A. 1997, p.179) e que as imagens dantescas são visuais e metafóricas, muito mais do que alegóricas. Aqui não se entrará no mérito dessa questão. O que importa, neste trabalho, é a discussão do poema haroldiano, que é metafórico, alegórico, artificializado, como revela o barroquismo de *lupinas pupilas amarelas*, por exemplo. Em *AMMR*, ainda que não sejam parte da composição da alegoria do texto, as metáforas não são simples.

Por isso, não se pode deixar de considerar a profusão de aliterações em /p/, não só em *lupinas, pupilas*, mas em *variopinto e pêlo*, em /t/ em *floresta, pantera, estreita, neste, sertão, desatinassem, labirinto, sentinela, variopinto, tinto* e em /b/, com menos intensidade, como um processo de alegorização, pela redundância e porque evidencia a ubiquidade do significado ausente. Tudo isso revela o trabalho criativo, medido, pensado de Haroldo de Campos e traz à tona um outro aspecto muito importante para a compreensão da alegoria: a presença obliterada da sinédoque, pois os ruídos aliterantes são *parte* das feras. Explica Hansen:

Estadisticamente, o tropo consiste no emprego de um termo estranho à significação do contexto verbal imediato [...] Isso não deveria significar hoje, que o tropo seja um 2º no lugar de um 1º, como pensaram os clássicos perspectivizando a linguagem como se ela tivesse profundidade. No texto que opera com tropos, ocorre uma correlação de campos semânticos simultâneos: não há nenhuma profundidade ou perspectiva profunda no discurso da poesia moderna [...] A alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo, como referência a um significado ausente opera por analogia, através da alusão ou substituição. Isso é possível desde que uma sinédoque [...] tem a extensão de seu campo nocional diminuída ou mesmo apagada (HANSEN, op. cit, p.36).

Ou seja, mais do que metáforas, os ruídos são alegorias. A citação acima lembra, de imediato, a função poética jakobsoniana e o princípio de projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, fazendo com que toda metáfora e metonímia amalgamem-se no discurso poético. Em um discurso poético barroco como é o de *AMMR*, em que a artificialização e os jogos de linguagem (cultistas e conceptistas) prevalecem, esse aspecto fica ainda mais evidente, como revelam as estrofes mencionadas e a 4ª estrofe a seguir apresentada:

- 4) barrando-me *hybris-leoa* e o variopinto
 animal de gaiato pelo e a escura
 loba – um era lascívia e a outra (tinto

Assim como acontece com a aliteração já destacada, há forte assonância que vem crescendo desde o início do poema e se intensifica na 4ª estrofe entre /os/ e /as/ como se fosse o ruído assustador das feras sentinelas. Feras sentinelas soltas pelas sibilantes de *desatinassem, feras, sentinelas, escura*. Para que o eu-poético possa extraviar-se como Dante,

afastando-se da vera vereda, terá de passar pelas feras sentinelas, pelo jogo sonoro que invade o caminho que ele percorre, não só entre sibilantes e assonâncias, mas pelas laterais: *leoa*, *loba*, *pêlo*, *lascívia*, índices de que o caminhar será marcado por novo ritmo.

O eu-poético vai adentrando o árduo sertão, tropeçando nos significantes do meio do caminho até chegar (1º verso da 4ª estrofe) à *hybris leoa*. No texto de Dante é o leão, simbolizando a soberba, que aparece diante do poeta; em *AMMR*, surge a leoa e entre ela e o leão parece haver uma diferença: é a pulsão erótico-criativa que a leoa evoca. A figura da leoa aparece em outros poemas de Haroldo de Campos, sempre em sentido de *hybris*, exacerbação, e sempre relacionada à linguagem ou ao poema. É o caso, por exemplo, de *Thálassa*, *Thálassa*, de 1951:

6.

- Tu, Deusa-Leoa

Ó morte de esporões de bronze

- Morte marítima, não essa de Sete Palmos de terra...-

Ergue o tridente de ouro, favorece

Também os alísios do Poema.

Virgem barroca, figura

Na proa dos navios

Sacode a cabeleira abissal perfumada de pólipos

Quando o Mar almirante te empolga e o tatuas no peito

Com o esqueleto de coral de todos os seus mortos.

Sustém a andança do Poema, ó Favorita,

De fúnebre nudez sitiada por eunucos

Enquanto sobre Ti os dátiles claros como digitális

Se abrem

E nada à Tua ilharga o cardume aguerrido dos delfins.

- E Tu, Árvore da Linguagem

Mãe do verbo

Cujas raízes se prendem no umbigo do Mar

Ergue tua copa incendiada de dialetos

Onde a Ave-do-Paraíso é um Íris de Aliança

E a Fênix devora os rubis de si mesma.

Recebe este idioma castiço como um ouro votivo
E as primícias do poema, novilhas não juguladas
Te sejam agradáveis!
Tu, Mãe do Verbo cercada de hespérides desnudas,
Cuja fala é sinistra qual a voz dos Oráculos,
E bífida como a língua dos Dragões.

A Deusa-Leoa surge aqui como protetora dos navios (*na proa dos navios /sacode a cabeleira*), portanto, da travessia dos poetas e, ao mesmo tempo, como copas de árvores, grande e densa, é sua juba incendiada. Essa deusa-linguagem nasce do umbigo do mar e parece cruel, sua fala é sinistra e a ela devem ser oferecidos sacrifícios. Na mitologia grega, há relatos de leas aladas, com cabeças de mulher; são monstros cruéis e temíveis. Também a figura da esfinge está associada à leoa: um monstro meio-mulher e meio-leão devora aqueles que não descobrem seus enigmas²⁴. Lembremo-nos aqui da aproximação entre enigma e alegoria, entendida esta, como já foi dito, tanto como ornamento, pelos jogos sonoros que reforçam a ubiqüidade do significado ausente, quanto como sinédoque do pensamento que surge para desafiar o leitor (LAUSBERG, 1993). Essa leoa cruel e enigmática, alegórica, só pode ser vencida pela sagacidade intelectual, que a linguagem é capaz de revelar – parece que é possível associar esta fera à Deusa da Linguagem do poema acima e, também, à *hybris-leoa* de *AMMR*.

No poema acima, a alegoria do mar e dos navios, já discutida, surge com força hiperbólica e não devemos nos esquecer de que o mar é uma das mitologias de Haroldo de Campos. O poeta oferece *as primícias do poema/ novilhas não juguladas* para essa deusa-leoa. Essa oferenda bíblica é exatamente o que permite a Sarduy falar em *parábola* desmesurada em Haroldo de Campos. A leoa também aparece, em associação com a linguagem, no poema abaixo, que está em *Signancia*, livro de 1979:

crisântemos

²⁴ Cf. as informações sobre o significado simbólico da leoa podem ser verificadas no verbete “esfinge” em CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994. A esfinge grega é a criatura monstruosa e alada, metade mulher, metade leão, difere, parcialmente da esfinge egípcia.

escritura solar
na sala

in)
o bloco de cristal
ex)
vaso

animal
leonáceo
o corpo da
cor

ex/
im/
plode

em curvos
ganchos
grifos
amarelos

rufos/jubas
surda-
muda
grafia alumiando

Talvez seja possível associar essa imagem da leoa, recorrente na obra haroldiana, à deusa egípcia Sekhmet, que tinha cabeça de leoa e foi convocada pelo deus Rá para castigar a humanidade por sua desobediência. A deusa, muito cruel e sangrenta, acabou por exterminar várias pessoas e teve que ser embebedada pelo próprio deus Rá a fim de que parasse com a mortal batalha, ou seja, as atitudes da deusa estão sempre na desmedida (HAMILTON, 2005,

p.247). O poema abaixo, publicado em *Signancia quasi coelum signancia quase céu* poderia corroborar essa sugestão²⁵:

o olho de Ra 

diante dele

as coisas

o aspecto

cintilado

das

tira com a mão essa nuvem

catarata azul

de tão

branca

e ele provê:

seu pólen

afogueia

o não das

coisas

aguardas

coxiaberta

brunida leoa

de basalto

o aguilhão

libélulas

eletrizam

²⁵ Neste poema, como se verá a seguir, a menção de “ruiva” e “verde” e “branca” não deixa de sugerir as mulheres representantes das virtudes teológicas dantescas (fé, esperança e caridade), ainda mais porque João Alexandre Barbosa aproxima os textos de *Signancia quase coelum* à *Divina Comédia*, ou seja, reforça-se, nesse sentido, não somente a presença da imagem da leoa na obra haroldiana, mas a forte presença dantesca, conforme já se mencionou. *Signancia* foi publicado em 1979 e reúne textos anteriores a esse período.

o ar
citrino

as asas
do arcanjo
sete
se fecham:
cláusulas

no orbe
ruivo
das formigas
impera
formicaleão

nervuras
de folha

o escudo
ágata
do inseto
o lápis tudo
colitera

exfoliando letras
no papel

erecção de signos
natura naturante

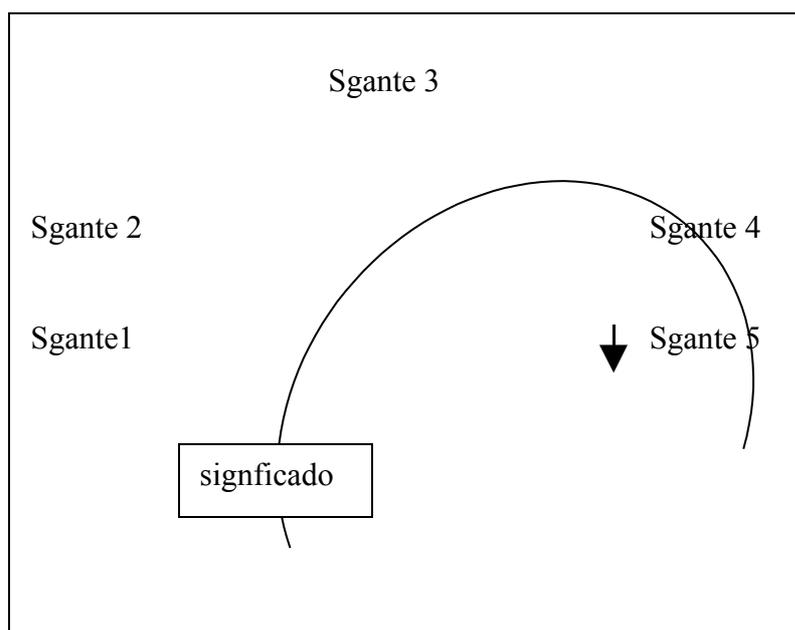
aqui se
tinge um
verde de
pupila
animal

Essa deusa, entretanto, representa também pulsão de sexualidade, paixão e é protetora dos médicos, trazendo a cura pelos males que causou. Diante da erudição do poeta e da reiteração desta imagem como fera, que precisa ser domada, e como o mal que traz a própria cura, a idéia de que a deusa representa a linguagem vem à tona, ainda mais se for recuperado o fragmento de *Thálassa, Thálassa*, acima mencionado. O poeta é, portanto, escravo da linguagem e é por ela libertado, a linguagem escrita é *grafia alumando seu caminho*.

Sob a perspectiva da imagem da leoa e de seu significado alegórico, os poemas apresentados estão em relação dialógica com a *AMMR*; reitera-se, destarte, além do cânone, a obra haroldiana e ela se funde aos precursores recriados ao longo da jornada. Não parece difícil perceber o caráter metalingüístico que une os textos: poema, grafia, escritura solar, papel. O enfrentamento dos males que se colocam diante do poeta, em *AMMR*, passa pelo enfrentamento da linguagem; para avançar em sua busca, o poeta terá que domar a *hybris leoa*, mãe do verbo. Essa leoa surge nos poemas haroldianos marcada de erotismo, como atestam, por exemplo, os seguintes versos: *coxiaberta/ aguarda o aguilhão, ereção de signos*, entre outros aspectos. Para Haroldo, o erotismo é pulsão criativa, a linguagem-leoa é a mulher que se oferece e, ao mesmo tempo, resiste às investidas do poeta. O erotismo associado à leoa reafirma a fertilidade da criação e a forte presença do sexo feminino em toda a obra haroldiana (SISCAR, 2006, p.173).

A multiplicidade e a corporalidade que a leoa assume, em *AMMR*, quando considerada em relação à obra haroldiana, configura, por assim dizer, mais um aspecto barroco desse poema. Para Sarduy, os textos barrocos requerem um esforço interpretativo; o desafio da compreensão do que ele chama, em primeira instância, de substituição (metáfora) e, em segunda instância, de proliferação (metonímia):

Outro mecanismo de artificialização do barroco é o que consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferi-lo [...] No nível do signo a proliferação poderia ser esquematizada do seguinte modo:



(SARDUY, 1979, p.62)

Ou ainda, nos termos de Genette:

[...] o que distingue a poesia barroca [e este parece ser o caso de *AMMR*] é o crédito que ela concede às ligações laterais que unem, isto é, opõem, em figuras paralelas, às palavras às palavras e por meio delas às coisas às coisas, sendo que a relação das palavras às coisas só se estabelece ou pelo menos só opera por homologia, de figura a figura: a palavra safira não corresponde ao objeto safira, da mesma forma que a palavra rosa não corresponde ao objeto rosa[...]. (GENETTE, 1932, p.39)

O barroquismo de *AMMR* requer que os significantes sejam enfrentados como peças que se deslocam no tabuleiro de xadrez, sempre ameaçando o final da partida com um xeque-mate ao leitor, que depende da astúcia de suas próprias jogadas para perceber que a palavra leoa, por exemplo, não corresponde ao objeto leoa.

Como metáforas e metonímias, tais significantes deixam rastros, à medida que passam pelo branco da página, rasurando o poema; perseguir suas marcas pelo labirinto do texto, assegura, ao leitor, que sua parceria com o poeta subsista na incontornável hesitação entre o jogo e o lance, porque os gestos de leitura nunca encontrarão, de fato, as jogadas do enxadrista; isso garante, de certa forma, a duração do jogo, o “*coup* da poesia”. As palavras-

peças, como que dotadas de vida autônoma, superam poeta e leitor, e esta *diferença* é que faz com que o poema-partida seja sempre partida: viagem²⁶.

A viagem do eu-poético haroldiano é árdua, são pedras que marcam a sua caminhada até a leoa. Esses significantes podem ser associados às *rime petrose* dantescas:

O Dante *pétreo* de Haroldo focaliza uma espécie de realismo das rimas, *realismo dos signos*. “A dama empedernida se converte no poema pétreo; o tema do poema passa ser a reificação, a coisificação do poema enquanto sistema de signos [...] Esse interesse de Dante, que Haroldo de Campos define como *semiológico*, já podia se encontrado na *Vita Nova* [...]. Segundo especialistas, Dante é que introduz o adjetivo *inefável* na língua italiana, e as *Rimas Pedrosas*, pela sua natureza áspera, obsessiva, enigmática, testemunham essa ênfase na *inefabilidade*. A relevância desta questão em Dante pode ser verificada no círculo dos traidores do *Inferno*, onde a iconografia pétrea encontra ecos [...]. (LOMBARDI, In: CAMPOS, H. 1998, p. 12).

Conforme a leitura que Haroldo de Campos faz das *Rimas Pedrosas*, as quais ele chama “elaboradíssimas” (1998, p.35), pode-se dizer que existe uma fusão metamórfica entre a mulher e a pedra, dama áspera de amor difícil (leoa?). Admitindo, como já foi dito, o jogo erótico que prevalece em vários poemas de Haroldo de Campos quando, em exercício metalingüístico, o poeta se dirige ao poema como se este fosse uma mulher, o elemento pétreo é o próprio poema, poesia-pedra, em que explodem “dissonância acústica e condensação semântica” (CAMPOS, H. op. cit, p.21). Para domar essa pétrea fera, postada no meio de seu caminho²⁷, o poeta terá que enfrentar outras tantas, enveredando-se pelo *sertão mais árduo que floresta ao trato*. Para Haroldo de Campos, a palavra é dama: pétrea, como revela outro trecho de *Signancia*:

pedra
esta dama
que

zibelinas!

²⁶ Sobre o “lance de xadrez” na obra de Haroldo de Campos, cf. SISCAR, M. Estrelas Extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos In: FERNANDES, M.L.O. et. al. **Estrelas Extremas**: ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2006.

²⁷ Drummond ecoa nesse ponto, retornaremos a ele quando estivermos analisando as estrofes finais deste primeiro canto.

palavras
palavras
palavras

cintilo o
céu
para um
esquilo

pedra
dama
papel

o
paraíso
em para-
fina

Retornando às considerações sobre a 4ª estrofe de *AMMR*, o poeta reúne, portanto, as três feras: a *leoa*, o *variopinto animal de gaiato pêlo* e a *loba*, que surgem, um em seguida do outro, no caminho do poeta, a julgar pela coordenação em: *hybris-leoa, variopinto animal de gaiato pêlo e a loba*. Além dos efeitos sonoros já mencionados, o aspecto crucial dessa estrofe é a aparição da loba e o medo do poeta, que pode ser entendido como susto, dadas as elipses dos substantivos que designam as feras no 3º verso, ou ainda pela interrupção brusca desse mesmo verso, mais uma vez, marcada por sinais parentéticos: *um era lascívia e a outra (tinto*. A forte sibilante em *lascívia* e o fechamento assonante de *tinto* trazem obscuridade à cena descrita, ou ainda, surrealidade, apropriando-se da sugestão feita por Augusto de Campos, acerca do poema italiano e que parece adequar-se ao poema haroldiano: “A caminhada tingesse, desde logo, de um toque de fantasia e de surpresa, dir-se-ia hoje uma paisagem surrealista, com a súbita aparição das feras que aterrorizam o poeta” (CAMPOS, A. 2003, p.184).

Todo esse trecho, ou ainda, todo este primeiro canto é repleto de construções hiperbólicas, aspecto reforça o ponto de vista apresentado na introdução deste trabalho, segundo o qual, não faz muito sentido a dicotomia parábola/hipérbole em Haroldo de Campos, porque ambas são, ao menos no caso haroldiano, não excludentes. A hipóbole

perturba as ligações naturais entre as coisas porque força a intrusão, aproxima realidades que são naturalmente distantes e acentua, em *AMMR*, o caráter cifrado da parábola haroldiana desenhada no texto. O uso da hipérbole reflete o caráter barroco do texto, sem deixar de sublinhar que a mensagem poética da modernidade incorpora essa característica. Barroco e modernidade aproximam-se pela capacidade de operarem tanto aspectos dilatadores quanto condensadores na linguagem poética, fundindo semelhança e contigüidade, por correlação ou conexão. A esse respeito, pontua Genette:

[A hipérbole] nos permite talvez sentir melhor uma das afinidades que unem a poética do barroco e da poesia moderna: ambas fundamentam-se naquilo que os marinistas chamavam de *surpresa* e que hoje definiríamos como distância ou *desvio* que a linguagem obriga o pensamento a executar. [...] O espaço que se abre e se fecha [...] mede, por assim dizer o poder hiperbólico da linguagem que é *mandar* (ou ir buscar) tão longe quanto possível alguma coisa que temos que chamar pensamento. Esse *modo hiperbólico* do espírito não terá razões – que o bom senso ignora e que a razão quer conhecer? (GENETTE, 1972, p. 240).

A citação destaca a importância da concepção de poesia como operação do pensamento, pois a apreensão do modo hiperbólico do texto requer a compreensão das razões que o bom senso ignora. Em *AMMR*, o desafio, que a razão quer conhecer, e que ao senso comum pode parecer não racional, é, justamente, o esforço da leitura como busca da compreensão, pelo estabelecimento do lastro entre as hipérbolas-parábolas e as obsessões, escolhas e mitologias de Haroldo de Campos, figuradas no texto. E é também a percepção da auto-reflexividade da máquina do poema, esfinge que lança o desafio da descoberta de que busca e compreensão coincidem.

Na 5ª. Estrofe completa-se o sentido da estrofe anterior (o anacoluto): olho tinto de sangue, metáfora fortíssima que atribui à loba, definitivamente, o estatuto de uma fera terrível; assim como no original dantesco, é a loba que o poeta teme mais.

- 5) de sangue o olho) cupidez impura:
dante com trinta e cinco eu com setenta –
o sacro magno poeta de paúra

A loba surge, então assustadora; seu olho tinto de sangue, de cupidez impura e cobiça, assaltam de medo o poeta que, aterrorizado, vê o olhar tinto de sangue. A despeito das muitas aproximações entre *Signancia* e *AMMR*, o olhar descrito na 5ª estrofe difere daquele presente em a *Visão do paraíso*, publicado em *Signancia: o olho fosfóreo de Dante (se enubla em licorosa luz néon)*.

O olhar do poeta, ao encontrar o olhar tinto de sangue da loba, vislumbra a miséria, a danação: sANguE e DANntE são aproximados paronomasticamente. O caráter sombrio é reforçado pela assonância do /u/ e do /i/ (este no segundo verso), suavizada apenas pelo deslumbramento que o poeta maior desperta no eu-poético haroldiano: *sacro magno*. O jogo intertextual mais bonito é que Dante inicia a comédia dizendo “na metade do caminho desta vida” e é justamente a metade da idade de Haroldo quando escreve a máquina que o “sacro magno poeta” tem ao entrar no Inferno: “Dante com 35 e eu com 70”, ao contrário de Dante, em que certezas há muitas – o Paraíso, por exemplo; ao poeta, que já passou do meio do caminho, resta a dúvida e a angústia.

Segundo Bignotto (In: NOVAES, 2005, p.88), entretanto, a riqueza da *Comédia* está no fato de que Dante permite-se a angústia; espera encontrar o caminho correto, está em busca desse caminho, mas ao ser barrado pelas feras, não as enfrentou diretamente, não as derrotou e, com isso, legou-nos um guia pelos caminhos acidentados de nossa existência; para além da interpretação acalorada dos grandiosos significados do texto dantesco, “o primeiro item da bagagem de Dante que devemos reter ao iniciar a viagem [é]: o poeta que nos fala e o faz de um lugar que todos conhecemos: o da fraqueza e da fragilidade de nossa condição” (ibid.id.). Nossa possibilidade de sentir amor e também cupidez.

A dúvida e a angústia manifestadas na 5ª estrofe obrigam a retomada de *cupidez impura*, para atribuir à expressão um outro significado. Cupidez pode estar aqui fazendo referência à inveja²⁸ que o eu-poético haroldiano, ou o próprio Haroldo, pois a identidade entre ambos é aqui muito grande pela menção da idade (*Dante com trinta e cinco e eu com setenta*), sente de Dante. Além da diferença da idade, Dante tem a fé que o orienta, ao passo que o poeta de *AMMR* tem as incertezas do milênio, a agnose. Dante tem o medo e o reconhecimento de sua pequenez diante do que é maior do que ele; o poeta de *AMMR*, a acídia.

Se a loba representa a avareza, a cobiça, a inveja, conforme as interpretações dadas ao texto de Dante, porém, há que se considerar que, no imaginário do povo romano, é um mito

²⁸ Esta acepção é possível segundo o dicionário latim-português. Cf. CRETELLA Jr.; CINTRA, G.U. **Dicionário Latino-Português**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, [s.d.].

de origem²⁹ e, nesse sentido, sugere o passado como busca de algo definidor do futuro. Se pensarmos na *Comédia* como viagem *além-túmulo*, torna-se fácil perceber que o futuro das almas depende de suas ações passadas; essa relação entre passado e futuro, Dante as percebe na *Eneida*, no livro VI:

Nesse livro Enéias empreende sua viagem ao reino da morte. E em tal viagem ele demonstra que o porvir é exemplificado no passado e, ligando o passado e o porvir, demonstra que a unidade e a grandeza de Roma devem-se à constante renovação, nela, de pai para filho, das virtudes características de uma estirpe. (UNGARETTI, 1996, p.175).

Segundo Ungaretti, é provável que esse livro da *Eneida* tenha induzido Dante a empreender sua viagem além-túmulo; todavia, esclarece o autor que os paradigmas que orientam o pensamento dos dois magnos poetas é bem distinto. Virgílio apóia-se em um modelo cosmogônico de Platão; o de Dante é ptolomaico e aristotélico. Se Haroldo de Campos, ao recuperar Dante, recupera também a religiosidade cristã da *Comédia*, não podemos deixar de pensar, dada a citação sobre Virgílio acima referida, que Haroldo, ao recuperar Dante, recupera um Virgílio, cuja visão de mundo não estava presente de modo explícito na obra dantesca; entretanto é a partir de Dante que ela, possivelmente, se coloca em evidência, justamente pelo seu apagamento: o poeta paulista cria os precursores de seus precursores e o passado e o porvir virgilianos não podem deixar de ser vistos sob a ótica da poética sincrônica apregoada por Haroldo que, dentre as virtudes resgatadas dos grandes mestres, exalta a inventividade. Aqui vale sublinhar a historicidade do texto haroldiano comentada anteriormente, historicidade esta que é, literalmente, citada na sexta estrofe, já que o eu-poético haroldiano menciona o final do milênio, deixando subentendida a necessidade do resgate da tradição:

- 6) transido e eu nesse quase – (que a tormenta
da dúvida angustia) – terço acidioso
milênio a me esfingir: que me alimenta

²⁹ De fato, alguém que conheça minimamente a história romana, mas não saiba quem foi Dante, talvez não se dê conta da alegoria das três feras e facilmente associará a Loba àquela que amamentou Rômulo e Remo.

- 7) a mesma – de saturno o acrimonioso
descendendo – estrela ázimo-esverdeada
a acídia: lume baço em céu nuvioso

Nas estrofes acima, acentua-se a grande instabilidade sintática causada pelas inversões violentas, pela confusão dos hipérbatos, sempre recorrentes, pela interrupção brusca dos versos entre uma e outra estrofe e que reforçam, no plano da expressão, a dúvida, a angústia e a acídia sugerida no plano do conteúdo, inferno dantesco já visitado por Haroldo de Campos:

das aparas
(apsaras)
do meu paraíso

o inferno
avesso de fagulhas
queda
plúmbeo
cair

fundo de agulha

(CAMPOS, H., *Signancia quasi coelum* 1979, p.107)

As estrofes 6 e 7 de *AMMR* apresentam-se como um quebra-cabeças, um desafio ao pensamento que a linguagem manda resolver, como já dissemos: *e eu/ de saturno acrimonioso descendendo/ a me esfingir/ nesse quase terço acidioso de milênio/ que me alimenta a acídia/ que a tormenta da dúvida angustia/ lume baço em céu nuvioso /estrela ázimo-esverdeada*. Essa organização é uma das possibilidades, há outras, que definiriam, evidentemente, outra leitura. Chama a atenção a descendência de Saturno. Como se sabe, Saturno (Cronos) foi derrotado por seu filho Júpiter (Zeus) que, dessa maneira, impediu-o de continuar devorando seus próprios filhos; esse mito teria sido uma maneira encontrada para falar da vã tentativa de pôr termo à nossa impotência diante da passagem do tempo. Depois disso, diz a lenda, Saturno, resignado, vai para o Lácio e dá origem à formação de um novo

povo, os *italos*. Portanto, Dante é descendente de Saturno Acrimonioso (áspero) e o poeta em *A máquina do Mundo Repensada* também o é.

Entretanto, somos levados a considerar esse fragmento do Canto I em intertextualidade com um poema de Haroldo, publicado em *Crisantempo* e que se chama *saturnum in aquário ascendente*, inspirado, por sua vez, segundo o autor, no horóscopo do filósofo neoplatônico renascentista Marsílio Fisino (CAMPOS, H. 1997, p.351). A ascendência saturnina é sombria e marcada pela inevitabilidade de que o tempo corre, sem tempo de esconder-se nem mesmo de si. Saturno devorador.

A jaça no diamante
O incêndio da caraça
O tempo que não passa
(ou passa e como
passa

o inferno de Dante
(ou melhor o limbo
dos lêmures nunca-vivos
a graça sem-graça
a falta de um chalaça
o trauerspiel
no ano 2000
de um pierrô senil

o ciclo
depressivo
o ciclo-
tímido
o tumor benigno
o rictus saturnino
a face de medusa
as graias de um só olho
a sorte madrasta
a puta absoluta
o ministro sem pasta

o quanto basta:

não mais não mais que
destrambelho ó
tu que vens soprar-me a tuba
(tu mais a tua cornamusa)
olhifofórea verbiconfusa
ó musa ó musa

Nesse poema, que alude explicitamente ao *Inferno* dantesco, assim como no fragmento de *AMMR* analisado aqui, o eu-poético revela-se saturnino e sombrio, amargo e, por que não, um tanto drummondiano, verbiconfuso. O terço do milênio esfinge o poeta; como enfrentá-lo, como superar os enigmas da existência? De mãos pensas? Como enfrentar os mistérios - a esfinge que também não deixa de ser uma *hybris-leoa* de pedra a propor enigmas àquele que tem sede de conhecer?

Todas essas indagações que surgem a partir da dualidade saturnina, são, segundo o olhar barroco dirigido a tal dualismo, da ordem da melancolia. É Walter Benjamim que associará, a partir de Fisino e outros, a melancolia a Saturno em seu *Origem do drama trágico alemão* (2004). A melancolia existe porque é o meio de expressão da dualidade de *Cronos*, ora o senhor da Idade do Ouro, ora o rei destronado e humilhado, criando e devorando os filhos ao mesmo tempo que está condenado a ser infértil, por um lado vencido com truques simplórios; por outro, o velho deus da sabedoria. Segundo Benjamim:

É no contexto desta dialética que se desenrola a história do problema da melancolia. Essa história alcança seu clímax com a magia do Renascimento. Enquanto as idéias aristotélicas sobre a ambivalência da disposição anímica melancólica, tal como as antíteses medievais da influência de Saturno, abriam caminho a uma representação demonológica [...], para o Renascimento, que a levou a cabo, com um radicalismo nunca atingido pelos Antigos, a reinterpretar a melancolia saturnina [é feita] no sentido de uma doutrina do gênio. (ibid, id.)

O gênio surgiria se houvesse a libertação da melancolia sublime, que usaria as energias espirituais de Saturno, sem cair na loucura, o que parece ter sido feito pelos grandes nomes do

Renascimento, por exemplo. A obra de Dante antecipa muitos aspectos do barroco, embora, em seu texto, a dualidade resolva-se pela subida ascensional e visão do Paraíso; o barroco, que pelo ruminar dessa dupla possibilidade do devir humano, atribui à existência saturnina um tom melancólico, que perpassa o poema haroldiano, desde a primeira palavra, do primeiro verso: *quisera*.

Em termos da *Comédia*, pode-se ainda destacar que é a ascendência saturnina responsável por gerar tanto homens presos aos aspectos materiais da existência, quanto a valores religiosos e contemplativos. A dualidade leva à acídia, a qual ocupa o quinto elo dos pecados capitais, num círculo em que prevalece o frio glacial, bem conivente com a atmosfera sombria, recriada pelas assonâncias reinantes na estrofe 7^a de *AMMR*.

Nesse sentido, a leitura do poema impõe-nos pensar que a sonoridade sibilante da 6^a e da 7^a estrofes de *AMMR*, que antes sugerira o rugido das feras, agora, diante da atmosfera enigmática que esfinge o poeta, sugere o esvaecer do tempo: *nesse, angustia, acidioso, esfingir, saturno, descendendo, estrela, acídia, baço, céu*; e, de certa forma, a efemeridade do tempo, revelada pelo aspecto sibilante que esbarra, ricocheteia, como talvez dissesse Haroldo, na sonoridade do /z/: *transido, quase, acidioso, mesma, acrimonioso, ázimo, esverdeada, nuvioso*.

Na 7^a estrofe, o aspecto de “pão embolorado” da estrela (ázimo-esverdeada), a tristeza e a aspereza, o brilho fosco e o céu cheio de nuvens marcam a caminhada pelo *Inferno*. Como no texto de Dante, de repente surge Virgílio, para guiar o poeta; no texto de Haroldo, justamente, a partir da 8^a estrofe, quando se tem a sensação de que uma certa dicção itabirana está a se impor sobre eu-poético, surge Camões. Ele lhe servirá de guia por algum tempo e fará amainar a pulsão “indagativa”; esta, todavia retornará, amiúde, já que, como Benjamim mostrou em Hamlet, o poeta de *AMMR* tem uma ascendência saturnina:

O mistério da sua personagem (Hamlet) está contido na *travessia*, lúdica, mas por isso mesmo equilibrada, por todas as estações desse espaço intencional, do mesmo modo que o mistério do seu destino está contido numa ação totalmente em sintonia com o seu olhar [...] o que pode satisfazê-lo é seu próprio destino. Só numa vida de príncipe como esta a melancolia se resolve, encontrando-se consigo mesma. O resto é silêncio, pois tudo o que não foi vivido está destinado à ruína neste espaço assombrado pela palavra, meramente ilusória, da sabedoria [...] Hamlet [tem] uma ascendência saturnina e traços de acídia. (BENJAMIM, 2004, p. 168).

Do fragmento acima, dois são os aspectos que merecem ser sublinhados, posto dizerem muito da própria orquestração dialógica de *AMMR*: a travessia é vivência que pode evitar a ruína. Em sua busca, o que vale ao poeta é a travessia é viver, pelo verbo, a experiência vivida e vívida da tradição; só assim a palavra deixará de ser assombração e peso dos mortos, mas libertação e contemplação sincrônica do que para sempre permanece vivo, como se a operação do poeta fosse a de um demiurgo que dá, aos textos envelhecidos, à luz, ou a vida eterna, no espaço da página de seus próprios poemas. Ao encontrar Dante em sua travessia, o eu-poético encontra, também, a visão de mundo dantesca, o medo, a sombra, o desejo da ressurreição como prêmio ao cumprimento de uma vida terrena livre de pecados e delitos, o que é bastante difícil. O caminhar dantesco pelo *Inferno* é soturno, pois revela, como já foi dito, a fragilidade do homem.

É possível que o eu-poético haroldiano sinta, a esta altura de seu percurso, o desejo de arriscar outros rumos. O enxadrista de campos e espaços parece mesmo jogar junto ao mar. Navegar é preciso, mas as rotas são árduas; como seguir um poeta tão denso, tão intenso em tabuleiro palimpsesto, palimp(incerto)?

II.1.4 O mar e a fábula primeira

Na *Comedia*, Dante sente muito medo da loba; e é quando sente que ela o persegue, e que nada poderá fazer, que surge Virgílio e põe-se a guiá-lo, coisa que fará até o *Paraíso*, quando surge Beatriz. Se pensarmos que após a descrição da cena com a loba ocorre um outro “set” no poema *AMMR*, e o eu-poético, desiludido diante de tamanha paúra, volta-se em outra direção (*mas quisera também como... herói lusíada*), convocando Vasco da Gama e, conseqüentemente, Camões³⁰. Com certa pertinência poderíamos dizer que esse desvio de rota (8ª estrofe) coloca-o em outro caminho e ele é conduzido, então, pelo grande poeta lusitano, que cumpriria, a partir desse ponto do poema, o papel de Virgílio, não apenas por ser um grande poeta, mas o maior da língua portuguesa, o mestre, o que faz transformar o amador (poeta que opera a linguagem) em coisa amada. O encontro com Camões não poderia dar-se de outra forma, a não ser convergindo para o pensamento.

[...] a arte em Camões é mimética: sua liberdade de invenção é restrita pelos preceitos retóricos que funcionam como limites convencionais de seu

³⁰ Camões (1524 ou 1525 – 1580). A primeira edição de *Os Lusíadas* é de 1572.

arbítrio poético [entretanto] o ato da invenção poética de Camões fornece ao destinatário e ao leitor os preceitos evidenciadores da construção e do artifício, por isso lhes fornece também os meios de dissolver a ilusão do efeito que congela a experiência poética na forma rígida de um fantasma. Camões sempre pensa a poesia como o artifício que resulta de operações técnicas: para ele, o poema é, literalmente *poiema*, *produto*, controlado racionalmente por preceitos [] Como a pintura em Leonardo, a poesia em Camões é *cosa mentale* [...] domínio intelectual das contingências pelo qual o instante se eterniza na forma proporcionada para além do que a morte determina. (HANSEN, In: NOVAES, 2005, p.165,171).

O desafio ao pensamento explica, portanto, o enigma e a esfinge da 7ª estrofe. A esfinge é símbolo do inelutável, do enigma opressor; de outro lado, simboliza um marco definidor do início de um destino, que é, simultaneamente, marcado pelo mistério e pela necessidade da inquirição – *cosa mentale*³¹. Não há razão para o sentimento de *cupidez impura* em relação a Dante, porque, ao contrário do eu-poético dantesco, o haroldiano é movido pelo desejo de aventura; a esfinge desafia-o e o faz, por isso, voltar-se para outro lado, buscando um guia mais ousado para poder continuar a sua viagem. O eu-poético haroldiano tem a sede do conhecer; impelido por dilema fáustico, deixará um pouco apagadas as referências dantescas e voltar-se-á para o mar.

Nº *Os Lusíadas*, o mar é lugar onde se inscreve (se escreve) a história do povo português, que se dá a conhecer através do laborioso pensamento do poeta, demiurgo a conceber o que Deus cria por meio do inteligível, do ato intelectual, da palavra, que é, também, pulsão erótica. Na poesia camoniana, prevalece a força unitiva e intelectual de Eros, que une todos os seres por seus laços de concórdia (HANSEN, op. cit., p.175).

Em Haroldo, as operações do pensamento são o mote; o poeta é pensador e quando o pensamento poético vem recoberto, ou é revelado, pela imagem do mar, este é criação, berço das metáforas representativas de seu pensamento, de suas obsessões poéticas, ancoradas no estreito vínculo entre poesia e pensamento: mar polifônico, por onde ecoa Haroldo, criador de seus precursores, também por meio da reelaboração do par poesia/pensamento desses precursores, que a voz do eu-poético de *AMMR* faz ecoar.

No texto chamado *Sobre finismundo: a última viagem*, o poeta Haroldo de Campos caracteriza melhor os caminhos dessa busca, ao dizer que o problema que está na raiz de seu trabalho é justamente “o enfrentamento constante que o poeta acaba tendo com o fazer poético” (CAMPOS, H. 1996, p.13). Haroldo não acredita em inspiração, mas pensa o poema

³¹ Para mais detalhes, cf. Dicionário de Símbolos (op. cit).

como construção, “confluência dialética entre racionalismo e sensibilidade” (ibid, p. 14) e essa confluência precisa, também dialeticamente, enfrentar o desafio (a necessidade, a urgência) de fazer o novo e compreender que a poesia engloba uma prática e uma história.

Não é à toa, portanto, que João Alexandre Barbosa, em *Poesia e pensamento concreto*³² aproxima a máquina haroldiana de Camões, e, por intermédio dessa aproximação, une a máquina haroldiana ao maquirar do mundo camoniano. O poema é a máquina e é por meio da poesia do poema que se estabelecem intersecções entre a obra haroldiana e aquelas com as quais ele dialoga não apenas em *AMMR*, mas ao longo de toda a sua atividade de poeta, *através* da orquestração das obras passadas, afinal, como diz Valéry, “o valor de uma criação não está no seu aspecto de novidade, mas, ao contrário, na sua Antiguidade profunda: o melhor dentro do novo está naquilo que corresponde a um desejo antigo” (apud. GENETTE, 1972, p.250). Por isso, ao reinventar Camões em seu poema, Haroldo revela mais uma de suas mitologias, sua fábula primeira (ou uma delas), parábola cifrada na obra do poeta, presente, também, em *Galáxias*:

Multitudinous seas: Esta celebração do mar-livro começa por um verso de Shakespeare [e] termina com polüphloisbos (“polissonoro”) aplicado por Homero[...], é também invocado de passagem da tradição épico-marinha da língua portuguesa, que remonta a Camões, maneirista, pré-barroco. (CAMPOS, H. 1994, p.118).

Se Camões é precursor de Haroldo, ao colocá-lo em *AMMR* o poeta propõe-se não apenas a repensá-lo, mas como fez com Dante, propõe-se a repensar seu mundo. O universo camoniano ancora-se, também, numa concepção cristã, fundamentada nas idéias de Ptolomeu, pois, a despeito das inovações na ciência e na técnica, as idéias de Copérnico, de Kepler e Galileu não estavam totalmente difundidas e nem eram universalmente aceitas. Esse universo cristão, entretanto, divergia muito do universo cristão dantesco, já que o Renascimento cultural e artístico, o humanismo e as grandes navegações, marcam a obra do poeta magno da língua portuguesa, a quem o poeta de *AMMR* se dirige a partir da 8ª estrofe do poema.

A 7ª estrofe deve, então ser, mais uma vez, relida. O tom saturnino dantesco deve ser deixado para trás, porque a partir do encontro com Vasco da Gama, a mitologia grega, seus heróis e audazes guerreiros surgirão. Um exemplo disso refere-se à própria figura de Saturno. Sua menção na 7ª estrofe, se lida do ponto de vista do diálogo com Camões, antecipa a alusão

³² BARBOSA, J. A. Poesia e Pensamento Concreto. In: **Revista Cult**. São Paulo: Lemos Editorial, anoIV, out/2000, p. 10-13.

à *Iliada*. Como em Haroldo de Campos tudo é medido, tudo é sincronia e diálogo, o termo *saturno* e o termo *lume baço em céu nuvioso* remetem, a despeito das referências já mencionadas, à sua tradução do Canto I, de *a Iliada, a ira de Aquiles*, especificamente o versos 397 e 398, em que Aquiles suplica à sua mãe que peça a Zeus para interceder por ele; para isso, diz a ela que lembre ao poderoso deus os favores devidos: [...] *pois te ouvi freqüentes/ vezes dizer, no paço de meu pai, que a sós, /sozinha, ao filho de Saturno {Zeus}, nuvem-turvo/ poupaste a afronta* (CAMPOS, 1994, p.59) . Impossível não pensar, portanto, em Tróia, principalmente porque, no poema de Haroldo, é a alusão a Tróia que surgirá, em uníssono, com os *Lusíadas*.

- 8) – mas quisera também como o de ousada
fronte vasco arrostando – herói lusíada –
a adamastor: gigântea levantada

- 9) pavorosa figura – e não descreia da
sua força o nauta diante do titã
mas com ele entestava qual na ilíada

- 10) héctor ao colossal ájax no afã
de subjugá-lo em lide desigual
(e o mar açoita a nave capitã)

Se todo o encontro com Dante foi marcado pela aridez do caminho e pelas feras, o encontro com Camões assume um feitiço diferente. É diferente porque são historicamente diversos os momentos em que cada um desses poetas viveu e, portanto, se Dante fica tomado de paúra, Vasco da Gama, herói lusíada, enfrenta o gigante Adamastor destemidamente, já que a posição camoniana é humanista e pressupõe que o homem é capaz de *arrostar*, sozinho, suas dificuldades (LEITÃO, In: CAMÕES, 1980, p.27).

Chama a atenção na 8ª estrofe, além da inversão, a sonoridade de *FRonte VaSCO aRROSTanDo*, que se destaca pela força dos sons fricativos, vibrantes e sibilantes, além dos linguodentais; se observadas em relação ao final do verso anterior (*como o de ousada*), marcado pela assonância fechada de /o/, as aliterações e assonâncias da 8ª estrofe implicam uma mudança de “cenário” no poema. Vale lembrar que até a 7ª estrofe a atmosfera era

sombria; ao surgir o Gigante Adamastor, que poderia ser equiparado às feras, o eu-poético haroldiano abandona a atitude dantesca de “contornar” as animálias para assumir a postura do Gama diante da tenebrosa criatura: somente *a ousada fronte vasco arrostando* poderá enfrentar o gigante, não só pelo que é Vasco da Gama, mas também pela força que os significantes do poema doam a ele. Diante de sua coragem, levanta-se o Gigante, prevalecem as nasais e o tom fantasmagórico, monstruoso em *gigANtea levANtada*, além da sonoridade seca das linguodentais /t/, /d/. O gigante ergue-se do mar *BaTenDo* na água³³.

Como é ousado, Vasco da Gama não se intimida diante da *pAvOrOsA flgUrA*, ainda mais amedrontadora pela abertura de /a/ e /o/, seguida da sombra imposta pelo /i/ e pelo /u/ de *figura*. O lusíada enfrenta o gigante destemidamente (é o herói humanista atualizando o grande épico homérico) e explodem as aliterações sugerindo o embate do ousado herói lusitano com o monstro (*Descria, nauTa, DianTe, enTesTava*) *ilíaDa*); tudo isso atualizado pelo canto do aedo, ou seja, do eu-poético haroldiano. O final da 9ª estrofe introduz mais um diálogo com a tradição; este, porém, não é apenas haroldiano, mas Haroldo recria o diálogo de seu precursor Camões com o texto homérico, já que um dos elementos dialógicos do Canto V de *Os Lusíadas* é o episódio da luta de Heitor e Ajax na *Iliada*³⁴, que inicia com a derrota de Heitor, mas é seguido pela vitória do troiano, destemido, protegido pelos deuses. Além de recriar o diálogo camoniano, Haroldo de Campos, mais uma vez, em *AMMR*, retoma sua própria atividade de poeta-crítico e poeta-tradutor dos textos homéricos.

Na 10ª estrofe, as assonâncias indicativas da luta persistem em *héctor, colossal, ájax, afã, subjugá-lo* e mostram a intrepidez de Vasco da Gama; a bravura precisa resistir ao (*mar que açoita a nave capitã*), não apenas pela matéria significativa, cujas paronomásias indicam ainda o embate, mas pelo caráter alegórico do mar como criação, segundo aponta Hansen: “É lugar-comum muito usual [na retórica clássica] o da travessia por mar [...], também significando o destino pessoal ou o ato mesmo de compor um poema”. (HANSEN, 2006, p. 32). Mas o mar, ou sua travessia, quando tratados por Haroldo, vão além do alegórico; articulam dois momentos de viagem, a homérica e a camoniana, a história literária e seu nutrimento; mar, navios e naufrágios podem ser entendidos, se retomarmos as idéias de Sarduy sobre as parábolas em Haroldo de Campos, como mitologias pessoais, como resgate de sua escritura. Ao comentar o poema *Finis mundo a última* viagem, diz Haroldo de Campos:

³³ Interessante notar que essa sonoridade é recorrente no Canto V de *Os Lusíadas*, que narra, justamente, o surgimento do Gigante Adamastor.

³⁴ Para um comentário detalhado dos diálogos de *Os Lusíadas*, cf. edição da obra camoniana organizada por Emanuel Paulo Ramos, publicada pela Porto Editora (1980).

O risco da criação [precisa ser] pensado como um problema de viagem e como um problema de enfrentamento com o impossível, uma empresa que, se por um lado é punida com um naufrágio, por outro é compensada com os destroços do naufrágio que constituem o próprio poema. (CAMPOS, 1997, p.15).

Quando *o mar açoita a nave capitã*, há o risco do naufrágio, há o risco do poema. É o que acontece em *Finismundo*, onde é narrada a última viagem de Ulisses. Em *AMMR*, o poema é fruto de outros poemas-náufragos. Por isso, nele, o poeta procura a resistência ao naufrágio, como maneira de fazer subsistirem os poemas legados pela tradição; procura tirá-los da condição de naufragos, para colocá-los na condição de sobreviventes a todo tipo de intempérie. Mas, ao salvar a linguagem dos poemas, pela superação do mar bravio, ou do sertão que nele se entrevera, entendidos como alegoria da dificuldade da criação, não pode (e não quer) impedir seu próprio naufragar.

Está amarrado ao mastro para ouvir o canto das sereias e seus companheiros de viagem são os destroços do cânone que leva dentro de si, de sua poesia. Assim preso, não pode evitar que o navio se parta; ainda bem, porque cada resto do casco é um pequeno espectro, que permite ao leitor o repensar do mundo pelo poema haroldiano. *AMMR* é destroço, mosaico, ou um coral onde se depositam alguns séculos da tradição, que o poeta viajor faz refletir no céu, como novidade, invenção, explosão estelar. Entre o escafandrista que vai às profundezas e o astronauta que vive em busca do devir, está a “errância reluzente”³⁵ do cosmonauta do significante de *AMMR* e sua poesia da agoridade.

Da mesma forma que o Gama supera todos os óbices para garantir a glória maior da nação lusitana, o eu-poético de *AMMR*, ao que parece, deseja essa coragem para seguir sua jornada, colocando adiante a máquina poética, instrumento através do qual Haroldo de Campos vai cifrando sua parábola. Desafio ao pensamento, a construção inteligível que se sobrepõe ao sensível é um imperativo categórico, imposto pela concepção de poesia como atividade intelectual na modernidade e também na reinvenção desse mecanismo, por meio do diálogo estabelecido com Camões, outro poeta pensador, como o qualifica Hansen (In: NOVAES, 2005, p. 172). Se Gama obedecia ao real mandato e enfrentava tudo pela glória de Portugal, o eu-poético, herói épico, gostaria também de, mantendo-se fiel aos imperativos da criação que o regem, e vários foram os aspectos metalingüísticos destacados, obter o prêmio pelo enfrentamento das dificuldades: gostaria de ver a máquina do mundo.

³⁵ O termo está em SISCAR (2006, p. 171).

- 11) – quisera como o nauta fiel ao real
mandato no medonho oceano a rota
franqueando qual no breu brilha um fanal

Na 11ª estrofe, o Canto V de *Os Lusíadas* ainda é o mote do diálogo estabelecido com Camões; não só os feitos de Gama, mas sua incondicional obediência conduzem-no ao sucesso nos mares “nunca d’antes navegados”. Nessa estrofe, são retomados os sons vibrantes e fricativos, presentes também na 8ª estrofe, e que sugerem a maneira como o capitão português conduzirá seu navio, abrindo vias no oceano: *rota/ franqueando qual no breu brilha um fanal*. A sonoridade recria não apenas o marulho das águas do mar sob o navio, mas também a imagem do sulco no oceano; o caminho que o navio vai deixando para trás é associado ao brilho de um fecho de luz em meio a escuridão. Imagem semelhante, embora não idêntica, aparece em *Galáxias*, sob a luz do sol:

multitudinous seas incardinadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um
sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz
contínua a polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta
a turva vulva violeta do oceano óinopa pónton cor de vinho ou cor de
ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas o mar multitudinário

Percebe-se, no fragmento acima, o elemento erótico e feminino, associando o mar à pulsão criadora (lembremo-nos de que as raízes da Mãe do Verbo prendem-se ao umbigo do mar): brilho do fanal que singra a “vulva-oceano” e abre-a, rompe o himeneu, e faz brotar linguagem. A criação haroldiana é busca da linguagem, uma pulsão erótica. O erotismo presente em *AMMR* deve ser lido em perspectiva dialógica com as demais obras de Haroldo de Campos, ou ainda, deve ser lido em perspectiva sincrônica, para resgatar da “tradição” do próprio autor aquilo que deve permanecer: a cada momento, seus poemas vão incorporando seus próprios textos e construindo significados subjacentes, que funcionam como uma pista para a origem dessa busca. São ao mesmo tempo uma rasura nessa origem, uma vez que não

podemos determiná-la com precisão, porque suas origens remontam ao passado literário, histórico, científico...

Seguindo sua jornada em companhia de Vasco da Gama, ou melhor, inserindo o seu caminho no caminho de Vasco da Gama, é concedido, ao eu-poético, ver a máquina do mundo. A deusa Téthys³⁶ a mostrará para o nauta destemido e para ele. Nos primeiros versos da 11ª estrofe, as paronomásias, assonâncias e laterais, *nAutA, fiEL AO reAL, mandAto, medOnho, oceAno, a rOta*, sugerem uma circularidade que, se lida em conjunto com a estrofe seguinte, parece corroborar a hipótese de que a máquina do mundo vem se aproximando, a girar.

Mais uma vez, o espaço gráfico do poema, medido, quadriculado, parece abrigar as jogadas de um jogo de xadrez, pois, a cada momento, uma jogada verso antecipa ou pré-determina jogadas-verso posteriores, de modo que signos em rotação são retomados, não apenas pelo *enjambement* freqüente, mas também pelos rastros dos significantes que parecem deslizar de um verso a outro, ora linearmente como as torres, ora diagonalmente como os bispos, ora aos saltos como os cavalos, ora como todos eles, ecoando aqui e ali, em mosaicos. Eis a máquina:

- 12) – quisera tal ao gama no ar a ignota
(camões o narra) máquina do mundo
se abriira (e a mim quem dera!) por remota
- 13) mão comandada – um dom saído do fundo
e alto saber que aos seres todos rege:
a esfera a rodar no éter do ultramundo

Na estrofe 12, a abertura assonante vista nos dois versos da 11ª estrofe, cede, aos poucos, lugar para as nasais que também estavam presentes em *mandato e medonho*. Nesse caso, a nasalização presente em *gama, camões, mundo, mim, quem mão comandada, um dom fundo ultramundo*, e que circula pelo poema, evoca a própria imagem da máquina a girar: *a esfera a rodar no éter*; que aliás, diga-se de passagem, está em Camões, Canto X, estância 80.

³⁶ Em *Os Lusíadas* aparecem duas divindades com o nome Tétis; o autor grafá-as diferentemente. Uma delas é a nereide Thetis, esposa de Peleu, mãe de Aquiles, filha de Dóris e Nereu (cf. Canto V, estância 55). A outra é a deusa Tethys, esposa de Oceano, também linda divindade e protetora dos navegantes (cf. Canto X, estância 75). É comum chamarem a nereide de ninfa; a outra é uma titânide, uma das divindades primeiras da mitologia grega. De qualquer modo, ambas são favoráveis aos viajantes portugueses. Para a árvore genealógica dessas divindades cf. edição de *Os Lusíadas* citada em nota anterior.

O final da 11ª estrofe pode ser lido como o movimento da nau sobre o mar e pode, também, ser o anúncio epifânico da máquina que irá surgir, a partir do verso seguinte.

O poeta de *AMMR*, que enfrentou as rimas pedrosas no início do poema, chega a um momento de tranquilidade assegurada pela reincidência dos significantes nasais e das assonâncias, que, nesse trecho, não mais remetem às feras ou a Adamastor, mas são um prenúncio do deslumbramento que está por vir³⁷. Na 13ª estrofe, Haroldo de Campos retoma Camões, Canto X, estância 76:

Faz-te mercê, barão, Sapiência
Suprema de, co'os olhos corporais,
Veres o que não pode a vã ciência
Dos errados e míseros mortais.

Vemos aqui o surgimento de Deus, a “Sapiência Suprema”, que rege todos os seres. Mas, há, ainda, um aspecto interessante a ser retomado, dessa mesma estância do Canto X, que são os versos finais:

Segue-me firme e forte, com prudência,
Por este monte espesso, tu co'os mais.
Assim lhe diz e o guia por um mato
Árduo, difícil, duro a humano trato.

Tais versos fazem-nos lembrar das estrofes 2 e 3 de *AMMR*, em que o poeta apresenta o sertão mais árduo que floresta ao trato. Mais uma vez, o leitor tem a sensação de estar sendo levado pelo enxadrista, já que, ao retomar, por via da 13ª estrofe, o texto camoniano, depara-se com um fragmento de *AMMR* que havia sido apresentado no início do poema. Se assim é, poderíamos refazer a leitura apresentada, complementando-a. O eu-poético atravessa os óbices necessários e, dada a abordagem sincrônica, prevalecente no poema, a floresta dantesca é o árduo mato de *Os Lusíadas*.

³⁷ “É sabido que qualquer signo pode equivaler a qualquer signo: o critério de substituição não se reduz ao semântico referido a um “sentido próprio”, denotativo ou exterior, que o discurso refletisse. Diferenciais, os signos se equivalem – haja vista a metáfora moderna, que é literal, ou seja, sem termo primeiro. Estatisticamente, o tropo consiste no emprego de um termo estranho à significação do contexto verbal imediato”. (HANSEN, 2006, p. 34). Feitas essas considerações, sabemos que a cada momento, o plano de expressão pode, por meio dos mesmos tropos, dos mesmos significantes, engendrar significados diferentes.

Dada a analogia com o xadrez, pode-se imaginar que o espaço da página é o tabuleiro da tradição, onde foram inscritos os vários poemas ao longo dos séculos; elucida-se assim o conceito de sincronia haroldiano, operante em *AMMR*: Camões, certamente, retoma Dante e retoma Homero, que é retomado por Virgílio, com quem Dante dialoga explicitamente. A disposição dos elementos da tradição em *AMMR* não é ingênua, tampouco aleatória, mas revela a maquinaria do poema, suas engrenagens, como se as estrofes fossem etapas de uma linha de montagem e cada etapa representasse uma parte da construção do produto final; o produto final, conseqüentemente, engloba as etapas iniciais.

O que, entretanto, diferencia o poema dessa linha de montagem “fordista” é que as peças não são originais, não são fabricadas pelo poeta, mas ele as negocia numa bolsa de valores, que ele mesmo institui; a originalidade na arte é, retomando Valéry, fazer o novo marcado de profunda ancestralidade. A novidade e a invenção do texto haroldiano residem no fato de ele dar novos usos a essas peças ancestrais, atualizando-as, para o leitor, por meio de sua poética engajada, sincronicamente articulada, como a esfera a rodar no éter do ultramundo.

- 14) claro-amostrando os orbes e o que excede
na fábrica e no engenho a humana mente
(a cena se passando numa séde)

- 15) sidérea de esmeraldas e irrompente
chuveiro de rubis que a poderosa
mão divina ao redor – sumo- sapiente –

Nas estrofes 14 e 15, a máquina vem se abrindo ao Gama. Os orbes “são esferas ou céus que, na concepção ptolomaica, se encontravam a seguir às esferas do Ar e do Fogo, concêntricas, com a Terra no centro” (RAMOS in: CAMÕES, 1980, p.575), sua compreensão absoluta vai além da compreensão humana, como diz Camões, Canto X, estância 80. A máquina está além da compreensão humana porque é comandada por Deus; é, nesse sentido uma dádiva.

Aqui cabem algumas considerações. Dado que o universo camoniano é o universo cristão, essa divina visão assemelha-se à visão de Dante no *Paraíso* e equivale a uma dádiva.

O que significará a máquina para o poeta? Se o poema é máquina, como estamos admitindo, que Deus o abrirá e mostrará para o poeta? Seu próprio ato criativo?

Pereira, em seu artigo *Haroldo de Campos: a hybris de um viajante*³⁸ mostra que ao retomar a tradição, o poeta comete uma *hybris*, transgride o original, transcende-o, extrapola-o; ao se tornar criador, o poeta ultrapassa a tragicidade do conceito de *hybris* posto que não haverá dano pelos seus atos. Na posição de criador, sua *hybris* é relativizada:

A *hybris* se apresenta materialmente no texto, na tentativa de ir além do que já existe, na ânsia do poeta de tornar-se, apesar de homem, Criador. Mas o artista é aquele que cria. A tensão trágica [...] deixa de existir quando o homem é também um artista, ou seja, quando cria, como os deuses, um novo universo. A *hybris* do artista não é trágica. Neste caso, o próprio conceito de *hybris* é relativizado, uma vez que a criatura é também o Criador. (PEREIRA, [s.d.], p.2).

O poeta é, portanto, o criador da máquina do poema, alimentada, pela prática intertextual, sob a dimensão já aqui apontada de crítica e recriação, metalingüisticamente:

Em suma, pode-se dizer que a metalinguagem, um dos fatores de apreciação, valorização e valoração da poesia moderna, é a primeira das condições necessárias à compreensão da máquina do poema, uma vez que se alimenta também de poesia: pois a auto-reflexividade, a auto-referencialidade, a consciência construtiva, o pensar sobre a linguagem; enfim, o voltar-se sobre as próprias engrenagens, revelando a concepção engenhosa que a norteia, é um dos movimentos preferidos da máquina do poema. (PIRES, 2006, p.111).

Claro está que, nesse sentido, destaca-se o trabalho do poeta como artifício laborioso do pensamento. Ao se dispor a repensar a máquina do mundo, Haroldo de Campos, forçosamente, faz moverem-se as engrenagens da máquina do poema que articulam a poesia e o pensamento do próprio poeta. E, para sublinhar, mais uma vez, chegando mesmo a correr o risco da exaustão, esse pensamento é engendrado a partir da leitura que o poeta faz da tradição, como atestam as estrofes a seguir:

³⁸ Disponível em Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos (www.filologia.br/ixcnlf/7/index.htm). Acesso – setembro de 2007.

- 16) fizera constelar: e qual a rosa
toda se abre ao rocio que a toca e qual
desfolhada alcachofra antes zelosa
- 17) o entrefólio desnuda tal-e-qual
ao bravo gama a máquina se oferta
do mundo – e expõe-se ao olho de um mortal

A máquina abre-se como uma rosa que vai desabrochando, aos poucos, à medida que as assonâncias surgem nos versos da 16ª estrofe e permanecem menos intensas na 17ª estrofe: *qual, rosa toda se abre ao rocio que a toca e qual/ desfolhada alcachofra zelosa*. Há, ainda, o parentesco sonoro entre *rocio* e *rosa* e *toda* e *toca*, que rimam toantemente. Esses jogos sonoros, a homofonia e a paronomásia, como no resto do poema, exacerbam: *entrefÓLIO* e *OLHO*, *gAMA A MÁquina*. A sobreposição de sons e a metáfora da rosa remetem à ubiqüidade da tradição no poema, que se vai abrindo e fazendo do texto um arquitexto. Como a figura da rosa, a alcachofra, cujo centro e disposição das folhas lembra a descrição da máquina feita em *Os Lusíadas* (no Canto X, 81 “este orbe que, primeiro, vai cercando/ os outros mais pequenos que em si tem), remete, também, à analogia entre história literária e a alcachofra feita por Calvino:

A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa [mato de árduo trato?], com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leituras sempre novas. (CALVINO, 2005, p.105).

Também Dias ([sd], p. 10), referindo-se ao poema de Haroldo de Campos, diz que, ao oferecer a imagem da rosa e da alcachofra, o poeta reinveste de significado uma antiga interpretação para a origem do universo dada pela filosofia chinesa: “o universo é um corpo dotado de uma erótica [...] a natureza cósmica é movida por uma alquimia erótica em permanente processo” e, além disso:

Ao ser tocada a “rosa”, metáfora de núcleo enigmático, é como se esse toque se estendesse à própria linguagem, fabricante dessa máquina poética que se abre à leitura: há um roçar criado concretamente entre os signos, tocados por recorrências sonoras e paronomásias (rosa/zelosa, se abre ao rocío, toca e qual// tal e qual, desfolhada/ entrefólio). Enfim: está deflagrado o mistério do universo no poema, acionado pela operação com a palavra. (ibid., p.10,11).

A pulsão erótica surge aqui, mais uma vez, associada à linguagem, à criação e com força feminina; entretanto, a rosa-alcachofra abre-se porque se rende ao *irrompente chuveiro de rubis*, que a mão divina faz constelar: o elemento masculino desencadeia a revelação, a palavra, a rosa. E, para inverter a expressão drummondiana, rosa lâmina que atravessa o povo, o homem, a história, e não ao contrário: rosa e lâmina; masculino e feminino: fonte motriz da máquina poética. Como diz Octavio Paz o falo e a vagina são símbolos que emitem símbolos, metáfora da comunicação. A linguagem que experimenta os limites da perfeição comunicativa entre os corpos também é a linguagem de um modo geral, pois, se a linguagem, qualquer que seja, é a forma mais perfeita de comunicação, “sua perfeição não pode ser outra coisa senão erótica” (1979, p.21). A rosa que se abre diante do chuveiro de rubis é uma forma de concepção da arte poética que se volta sobre suas próprias engrenagens, ou melhor, sobre seu próprio corpo.

A essa altura do poema, o poeta passa a introduzir Drummond e o leitor tem a sensação de que começará a caminhar por uma certa estrada de Minas; mas há uma interrupção, inicia-se uma digressão e volta-se a falar da máquina camoniana. Na verdade, essa interrupção sugere uma concomitância da visão de Camões e da visão de Drummond (que o retoma.); ao descrever a máquina apresentada por Tétis, de certa forma, o poeta de *AMMR* descreve a máquina que se abre a Drummond. A beleza dos orbes do empíreo surge no poema, ancorada em metáforas e jogos paronomásticos; essa exuberância reforçará, ainda mais, o desconcerto de mundo de Drummond: diante de tão magnífica revelação, o poeta não se deslumbra, mas segue de mãos pensas, levando consigo *aquele orgulho, aquela cabeça baixa*. Não é tempo ainda da máquina itabirana; voltemos ao grande herói lusíada:

22) mas se o gama a esquadrinha e nela (a déia
 tétis o guiando) a vista logo inflama
 de espanto e fundo abisma e afina a idéia

- 23) com aquilo que se vê em cosmorama
o empíreo esplendoroso e os sucessivos
céus nele orbitando à lata luz que os flama

Vasco da Gama surge, na 22ª estrofe, guiado pela Deusa Tétis e observa atentamente (esquadrinha) o espetáculo que lhe é apresentado: a grande máquina do mundo. Vê o empíreo, o mais alto dos céus, morada de Deus; o empíreo é o *Paraíso* cristão; ao seu redor, posto que ele é fixo, orbitam os outros céus. É exatamente o mesmo modelo de mundo de Dante, por sua vez, inspirado na idéia dos epiciclos e do “grande movedor imóvel” aristotélico; as várias esferas sucediam-se às esferas dos elementos Ar e Fogo, concêntricas com a do elemento Terra.

Gama afina a idéia com aquilo que se vê em cosmorama. Cosmorama pode significar tanto o lugar de onde se vê, como a série de vistas de vários países, observadas por meio de aparelhos óticos. O texto camoniano não se refere a esse aparelho, mas remete-se a uma visão do universo que possibilitava visão semelhante. Como ocorre ao longo de todo o poema português, as divindades greco-latinas e as cristãs coexistem; porém, nas estâncias 82 e 85 do Canto X ocorre a inevitável ruptura entre essas duas concepções (pagã e cristã), para que vença a Divina Providência; os deuses greco-latinos servem para fazer versos, o Sumo Deus é que tudo comanda:

- 24) e o móbile primeiro donde ativos
fazem-se o sol e os corpos sub-pendentes
do cristalino céu noveno – os vivos
- 25) estelantes luzeiros resplendentes
em áureo cinturão de esmalte vário
encadeando os sinais sempremoventes
- 26) do zodíaco (límpido bestiário
que a grupos constelantes dará nome:
grande ursa cinosura o lampadário

A descrição acima é do sistema ptolomaico: no primeiro móbile, a presença do Sol, e por obra dele, o dia e a noite; depois, as estrelas e o *áureo cinturão* que faz referência ao zodíaco e às constelações extrazodiacais³⁹, que serão nomeadas nas estrofes abaixo. Os sinais do zodíaco, sempreventes, sugerem o movimento do Sol pelos signos, que são sua casa; sempreventes também são os sons de /s/ e /z/ e as leves assonâncias, em /u/ e /i/, principalmente, que acompanham a idéia de móbile, melhor dizendo, a idéia de mobilidade metafórica, atributo da poética haroldiana, segundo Sarduy, como destacado anteriormente.

No que concerne à construção do poema, a sonoridade, que entra em choque algumas vezes, ou que chega à exaustão pela exacerbada repetição, cria a surpresa e faz com que o leitor note tanto a harmonia fônica quanto a fratura fônica, como se, pelo choque os significantes se anulassem reciprocamente (CAMPOS, H. 2002, p.36).

- 27) de carvões do feio drago – de renome
tendo ainda um gineceu: cassiopéia – a ela
mãe de Andrômeda – a morte não consome
- 28) que a turba das nereidas (por vencê-la
a bela) quis punir... à convidante
máquina atento ao nauta coube vê-la
- 29) por dentro acumulada num instante
e exultou: em geográfica chinesa
iam-se as partes do mundo em desfilante

Vasco da Gama vê o mundo em desfile e, nesse desfile, as glórias da nação lusitana. A retomada de *Os Lusíadas* é praticamente literal. Na estrofe 27, tal qual no texto de Camões, surgem as constelações extrazodiacais⁴⁰, e a máquina do mundo continua a abrir-se a Vasco da

³⁹ Cf. LEITÃO in: CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1980.

⁴⁰ As constelações são parte da narrativa mítica: Cassiopéia, rainha da Etiópia, mãe de Andrômeda, julgava ser a mulher mais bela do mundo, mais bela do que as nereides. Estas, inconformadas com tamanha audácia, pediram a Poseidon que castigasse todo o reino da Etiópia por tal afronta. O deus dos mares mandou então um feio drago para assombrar o reino. Diante de tal ameaça, sugeriram ao rei que acorrentasse Andrômeda, sua filha, a um rochedo e a oferecesse em sacrifício ao monstro. Perseu libertou Andrômeda, mas sua mãe, Cassiopéia, foi transformada em uma constelação, para expiar a culpa por seu desmedido pronunciamento. Aqui vale notar um aspecto interessante: tanto os feitos heróicos quanto as punições davam ao mito a oportunidade de transformar o

Gama, em *geográfica cinese* (agitação). A agitação pode ser acompanhada, no plano dos significantes, pelas inversões sintáticas que continuam a ocorrer, porém aqui, ao contrário da perturbação inicial, parece-nos que os hipérbatos sugerem a circularidade dos movimentos da máquina do mundo, circularidade esta sugerida pela estrofe 30, que apresenta as terras percorridas e conquistadas pelos portugueses.

Se a máquina do mundo dantesca (a visão do Paraíso), ou ainda, o próprio percurso *Inferno, Purgatório, Paraíso* ecoam a descrição do universo aristotélica e o Hades do Canto X de *A República*, a valorização de toda construção humana que há em Camões, busca a máquina do mundo na *Iliada*. A máquina do mundo que aparece no poema homérico é obra de um deus, é verdade, mas um deus ferreiro, *criador*.

A nereide Tétis (não a deusa, que mostra a máquina para Camões) era mãe de Aquiles. Ao ver seu filho desolado e sabendo da invencibilidade de Heitor, também cantada pelo poeta de *AMMR*, roga a Hefestos, o ferreiro dos deuses, o artesão laborioso, que faça armas invencíveis para seu filho (*Iliada*, Canto XVIII, p.257 a 265). Hefestos as fabrica com grande habilidade; *forjando e domando o ferro a força* faz o escudo que protegerá Aquiles. Nesse escudo, está a máquina do mundo; diante de suas armas, Aquiles se deslumbra, pois não são elas factíveis por humanos e “nenhum ousa mirá-las de frente” (*Iliada*, Canto XVIII, p.267). No escudo de Aquiles vê-se o universo, as regiões do mundo, assim como na descrição camoniana. Quando toma posse dele, o herói toma posse do Universo.

Não é à toa que Camões procure as referências de sua máquina na *Iliada*. Segundo Brandão (in: APPEL, M.B;GOETTEMS, M.B.,1992,p.53), ela pode ser considerada um poema cósmico, à medida que os feitos descritos envolvem todas as esferas do universo (deuses, homens, natureza), que se comportam de modos distintos, subjugados à ira de Aquiles. O escudo de Aquiles não comporta só a descrição do cosmos, equivale a ele; assim, a habilidade de Hefestos para forjar o escudo equivale à realização do poeta: o poema é o cosmos. A evocação do escudo de Aquiles acentua o caráter épico do texto haroldiano e sua potencial disposição para ordenar o cosmos “*AMMR*”, porque:

universo em representações desses mitos. As constelações que a ciência estuda carregam os mitos; mesmo que estes se percam, resta o nome e essa nomenclatura une, inexoravelmente, o homem contemporâneo aos homens primitivos. Mais ainda: a nomenclatura e os mitos que se escondem por trás das constelações fazem dos gregos antigos nossos contemporâneos. É nossa necessidade de narrar que talvez preserve o nome das constelações (BENJAMIM, 1986).

É nesse produto final [o poema], no canto cheio do poder divino da ordenação do cosmos, que se instauram os elementos caracterizadores do que entendemos por épico: na relação de Zeus com a memória, dos fios com a trama, do mundo com o herói – o que poderia ser perfeitamente resumido na relação do *epos* que tece com os *épea* que urdem, ou no diálogo da voz do poeta com outras vozes. (BRANDÃO, op. cit., p.54)

Como foi dito na introdução, o diálogo do poeta com outras vozes é reflexo da vocação para o futuro que os clássicos têm. Em *AMMR*, não há limites de tempo e espaço para a viagem do eu-poético, que salta, de uma a outra estrofe, para diferentes épocas: sua palavra ordena o cosmos, marcando-o de simultaneidade. Só por isso é que consegue estar onde Gama esteve. Cada parcela da tradição visitada pelo eu-poético corresponde a um fragmento do escudo de Aquiles, que é, também, a máquina do mundo camoniana. O poema haroldiano é a conciliação desses pedaços esparsos e dispersos no tempo, aparentemente distanciados uns dos outros, de modo que *AMMR* repensa o mundo em termos de cosmologia e cosmogonia do universo literário.

Das terras do mundo percorridas, o poeta em *AMMR* destaca, talvez por uma razão de sonoridade mesmo, Benemotapa, termo que se refere ao soberano de terras africanas, hoje situadas em Manica e Sofala, Moçambique, e Trapobana, que fica no Ceilão. A paronomásia entre *BeNemOTAPA* e *TrAPOBANA* e a relação anagramática entre elas, ou mesmo o deslocamento da ordem das consoantes, é circular – todo o plano de expressão gira, circunavega, conforme gira a máquina do mundo diante dos olhos de Vasco da Gama e do poeta de *AMMR*.

30) rodízio ao olho expondo-lhe a geodese
patente e já mapeada: desde beno-
motapa à trapobana e à catequese

31) por tomé em narsinga e ao do sereno
santo miraculoso atroz martírio
e à glória que do céu ganhou em pleno –

Os feitos lusitanos acontecem por desejo de Deus, já que os portugueses são servidores da fé e, como São Tomé, santo e mártir, levam a catequese às terras conquistadas. Camões é o poeta do povo português e o poeta da epopéia moderna. De fato, como aponta Hansen:

O mito Camões tinha o carisma da heroicidade e da incompreensão e significava a epopéia que engrandecia o povo português, dando uma contribuição decisiva para a gênese da modernidade. Simbolizava tanto a nação quanto a humanidade; permitia reivindicar para Portugal um papel decisivo na construção do progresso humano, ao mesmo tempo que a denúncia da apagada e da vil tristeza do seu mundo sugeria comparações críticas com o presente. (HANSEN, In: NOVAES, 2005, p.168).

O poema camoniano retoma a missão do povo português, retoma as cruzadas, a necessidade de levar a cristandade para o mundo pagão e, mais ainda, de fazer valer a cristandade em solo lusitano. Muito mais do que da ordem da historiografia, a ritualização do passado era uma invenção do poeta-gênio (HANSEN, op.cit., id) para enfrentar seu desconcerto do mundo, por meio da fé, da invocação da sapiência divina; a apologia a São Tomé, santo e mártir, diante de Vasco da Gama, mostra que a fé no *Paraíso* divino deve orientar as ações do homem, devem ser meio para evitar seu desconcerto.

32) pois à máquina de astros que a seu giro
orbis sobre-regula o marinheiro
– almirante rendeu-se qual se um tiro

33) de mágico pelouro por inteiro
o pasmasse: já o poeta drummond duro
escolado na pedra do mineiro

O marinheiro-almirante rende-se à máquina do mundo que gira, orbita, diante do navegante; a revelação é de tal modo epifânica que essa rendição acontece como se um *mágico pelouro* (bala feita de pedra) disparasse um tiro, artifício interessantíssimo usado para introduzir, novamente, o significante pedra no poema, mas, desta vez, para falar

explicitamente de Carlos Drummond de Andrade e de seu duro mundo. Duro mundo pedra, sertão, presente também em Euclides, Graciliano Ramos, Cabral e, evidentemente, Rosa.

Na estrofe 33, o diálogo com a tradição brasileira parece ser estabelecido de fato e este é um ponto muito importante para a leitura do Canto I do poema de Haroldo de Campos, escritor sempre preocupado em ler o cânone pela adoção de um processo brasileiro de produção e crítica literárias: do Brasil para o mundo. É nesse sentido, talvez, que a idéia haroldiana do cânone pode parecer próxima daquela defendida por Fábio Lucas:

A missão do escritor, parece-nos, consiste em reconquistar seu lugar no grande curso da cultura. A formação de um cânone moderno dependerá muito da disposição entre os escritores de adotar um processo brasileiro de literatura. Isso significa: primeiro conhecimento de nosso passado literário, pois é na continuidade que o cânone se cristaliza; segundo, prática de intercâmbio cultural com outras nações, de tal modo que as agregações externas sejam enriquecimento e não servidão; terceiro, despojamento da consciência ingênua, que se deslumbra com a presença do estrangeiro, a ponto de atribuir qualidade àquilo que não passa de diferença (LUCAS, 1997, []).

Deve-se, entretanto, ressaltar que, para Haroldo de Campos, há que se ter cuidado com essa continuidade e com a cristalização do cânone, não petrificar, mas tornar as experiências passadas permeáveis de modernidade; além disso, para Campos, o despojamento da ingenuidade significa tanto a aversão à servidão e à cópia, quanto o ufanismo romântico, ultrapassado, que rejeita tudo o que é estrangeiro, e que possa significar invenção; a diferença é, nesse sentido, qualidade, porque enriquecedora da experiência, justamente pelo hiato que promove. Hiato que deve ser incorporado antropofagicamente. Essa devoração antropofágica atua, segundo a ótica haroldiana, como assimilação de cultura, em termos valorativos:

A antropofagia é uma devoração cultural, é uma maneira de devorar os outros valores, mas de uma perspectiva brasileira, modificando as relações, dando novas ordens nas coisas. Isso é muito importante. Não é uma transposição, mas é uma renovação das ligações entre os fatos. Você junta, como dizia o Osvaldo na tese dele, Sócrates, Tarzan e as odaliscas de Catumbi. São tipos de relação feitas num contexto totalmente diferente do europeu. (CAMPOS, H. 2003, p. E3).

Por isso, não importa tanto a posição ideológica de um autor, mas a maneira como ele pensa a literatura e como seu pensar sobre literatura pode servir ao princípio antropofágico e

sincrônico de Haroldo de Campos⁴¹. Princípio este que *nascemorre* na literatura brasileira, que faz, também, papel de máquina do mundo. Esta visão do universo, este contato, é experimentado pelo eu-poético de *AMMR* porque ele procura criar o contato que foi criado pelos seus precursores:

O contato com o mundo significa a violação árdua [...] Desvendar o enigma do universo [...] não é um ato que se faz de imediato e com facilidade. Eis o que nos ensinam os poemas. Há que construí-lo como uma peregrinação lenta e que envolve riscos, como o de ser enredado nos ardis fabulosos e ceder ao feitiço feminino que amortece a consciência (Camões), o de não se sentir preparado para acolher este saber (Drummond) ou de se reconhecer devedor de caminhos já trilhados por outros (Haroldo de Campos). (DIAS, [sd], p.12).

Ao evocar a tradição literária brasileira, em *AMMR*, o poeta volta-se para seu umbigo, umbigo do mar de onde brotam as raízes da árvore da linguagem, como no poema *Thálassa*, *Thálassa*: deusa-leoa da sua linguagem, da sua linhagem, rosa, ou uma flor-palavra, como ensina a *Antiode* cabralina:

[...]
Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Flor é o salto
da ave para o vôo;
o salto fora do sono
quando seu tecido

⁴¹ Nesse sentido, por exemplo, importa menos que Borges fosse reacionário, do que sua posição acerca do escritor e seus precursores; importa menos que Maiakóvski fosse comunista, do que sua posição sobre arte revolucionária; importa menos que Pound tivesse idéias controversas sobre os regimes de extrema direita, do que sua posição acerca do *paideuma*. Para Haroldo de Campos, o verdadeiro enriquecimento vem pela incorporação dos aspectos desse cânone que são ricos para a literatura nacional, ou ainda, universal, independentemente do compromisso ideológico dos escritores. Diz Haroldo de Campos: “[...] é claro que eu tenho uma influência muito definida, [...], do Pound. Mas há também diferenças, algumas vezes até bastante grandes. E não estou falando do lado político, que isso é evidente. Falo do lado estético. Pound nunca compreendeu o barroco” (CAMPOS, H. 1998, p. 20). Por aí se vê que a antropofagia haroldiana não faz pré-julgamentos, e é capaz de reconhecer, mesmo entre grandes distanciamentos ideológicos e estéticos, o valor da obra de determinado poeta para a composição do seu próprio *paideuma*: “Então eu posso dizer que tenho um *paideuma* meu [...]”. (ibid., p.22).

se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina
uma jarra de flores.
(Cabral, 1997, p.69)

A flor que se abre é poesia, porque é palavra: palavra, “explosão posta a funcionar como uma máquina”. A máquina do mundo repensada é a poesia-máquina do mundo repensada a partir do paideuma haroldiano, que desde os primeiros versos revela o *nonada* – sertão, que é um nada “preenhe como um mar”, tanto quanto o canal de João Cabral de Melo Neto (ibid.,p.207). Preenhe de linguagem poética, em meio à qual o leitor pode se perder ou se encontrar, posto que esta máquina equivale também ao Universo. É, como diria Rosa, um elemento metafísico.

II.1.5 A máquina poética, o sertão, o duro mundo

II.1.5.1. – O sertão

A obra de Guimarães Rosa passou a definir novos rumos para a literatura brasileira, em especial a partir da publicação de *Grande sertão: veredas*, embora toda sua obra seja marcada pelo experimentalismo e por um profundo respeito às múltiplas possibilidades de uso da língua: “incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão”⁴².

Para tentar compreender os diálogos com a tradição brasileira, é importante retomar a primeira estrofe do poema e, talvez, ter em mente o que diz Guimarães Rosa: “o Brasil é um cosmo, um universo em si”; desse modo não será difícil perceber que, pensando o Brasil como um cosmo, os acentos rosianos já preenchem de sertão a máquina-poema de Haroldo de Campos desde o início.

- 1) quisera como dante em via estreita
extraviar-me no meio da floresta

⁴² As citações de Guimarães Rosa, feitas nesta seção, dizem respeito à entrevista que ele concedeu a Günter Lorenz in: COUTINHO, 1983.

entre a gaia pantera e a loba a espreita

- 2) (antes onça pintada aquela e esta
de lupinas pupilas amarelas)
neste sertão mais árduo que floresta
- 3) ao trato – de veredas como se elas
se entreverando em nós de labirinto
desatinassem feras sentinelas

O que é árduo é o sertão de difícil trato, como as pedras drummondianas; se entreverando em nós, como o sertão de veredas rosiano: “Rosa é invocado nas expressões “neste sertão” (2.3) e “veredas se entreverando” (3.1 e 2), “a verdade não há” (CAMPOS, H. 2002, p.69). Retomando-se as rimas petrosas dantescas, mencionadas ao longo da leitura das estrofes iniciais, é possível estabelecer uma mesma relação entre a pedra e a poesia em Carlos Drummond, talvez mesmo seja a poesia no meio do caminho, pedra, a esgotar as fatigadas retinas do poeta que, mais ou menos vinte e cinco anos depois da publicação de *no meio do caminho*, debate-se em seu *Claro Enigma*. Mas, ainda que as rimas petrosas remontem a Drummond, a imagem do sertão é por demais rosiana, segundo a indicação do próprio Haroldo de Campos: como nós e labirintos, tal imagem parece fazer parte do pouco, ou muito, de Riobaldo e de sertão que temos, já que “Riobaldo é o sertão feito homem” (ROSA).

Do ponto de vista da literatura brasileira, e do imaginário brasileiro, o sertão tem um significado muito marcado como lugar caracterizado pela aridez, em amplo sentido, e também como um *topos* desconhecido, descomum, desmesurado, sentidos dados a ele por Guimarães Rosa, como pontua Marchezan (2006, p.3). Esse autor também nos mostra a proximidade entre esta idéia de sertão rosiano e a idéia do sertão como o “difícil”, apresentada por Camões no Canto X de *Os Lusíadas* (134):

A gente do Sertão que as terras anda
Um rio diz que tem miraculoso,
Que, por onde ele só, sem outro, vai,
Converte em pedra o pau que nele cai

Mistério e dificuldade. O sertão rosiano que surge nos versos acima destacados, retoma o sertão camoniano, mas é muito mais do que ele, pois equivale ao universo, ainda que do ponto de vista da nossa tradição literária. Parece claro, então, o estabelecimento de um diálogo entre uma tradição de poesia, espaço-temporalmente indefinido no longínquo da tradição, e a delimitação de um espaço de onde este diálogo se estabelece (neste sertão) marcado pelo demonstrativo este, que tanto aproxima o eu-poético do sertão como indica que é do sertão que ele passará a falar logo adiante.

Conforme diz o próprio Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, a internalização do sertão é a possibilidade de “libertar o homem” e “devolver-lhe a vida” (In: COUTINHO, 1983). O sertão deve ser entendido do ponto de vista metafísico como o terreno “da eternidade e da solidão [...], onde o exterior e o interior já não podem ser separados [...] no sertão o homem é um *eu* que ainda não encontrou um *tu*, por isso ali os anjos e o diabo manuseiam a língua [...] o sertanejo está ainda além do céu e do inferno” (ibid, p.86).

Há, nessa citação de Rosa, aspectos que elucidam bastante as escolhas do poeta em *AMMR*. É certo que a estreita via, o mato denso e árduo ao trato, surgem na *Comédia* como também em *Os Lusíadas*; mas, pelo que afirma Rosa, esse *topos* insólito e, ao mesmo tempo, equivalente ao Universo, vale pelo seu sentido de travessia: *o homem está em busca de*; o *tu* a que se refere Rosa pode assumir muitos significados e o sertanejo, que é aquele que vem do sertão, ou ampliando, aquele que *atravessa* o sertão, está além do céu e do inferno, portanto, está no eterno, no nada, *nonada*; uma vez que céu e inferno são entendidos como lugares limítrofes na concepção de mundo ptolomaica, dominante no Canto I de *AMMR*, estar (ainda) além dessas duas instâncias é estar em algo que não se define, ou que escapa à compreensão exatamente como escapa a compreensão o infinito – o fim ou o nexo do universo:

Eu creio firmemente [na ressurreição do homem e no infinito]. Por isso também espero uma literatura tão ilógica quanto a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável [...]. No sertão cada homem pode se encontrar ou se perder, as duas coisas são possíveis. (ROSA/ LORENZ, in: COUTINHO,1983, p.93,94).

Pires (2007) mostra, ao analisar Recado do Morro, de Guimarães Rosa que à idéia do sertão vincula-se o tema da cosmogonia: “o sertão é o mundo” de *Grande Sertão: Veredas* e surge em o Recado do Morro de modo que:

[Em] “O recado do morro” o escritor privilegia o sistema planetário antigo, aristotélico-ptolomaico e teocêntrico (o mesmo explorado por Dante e Camões), para configurar, no sertão mineiro, um mundo atemporal, bastante particular, cuja construção revela, na argamassa, vários elementos de várias tradições. Por outro lado, sua visão do homem que habita esse espaço é claramente antropocêntrica e universal, ainda que esse homem seja apenas parte de um mundo uno, essencial, perfeitamente idealizado. É como se o autor, com a recusa do heliocentrismo de Copérnico, recusasse também os dilemas advindos com a modernidade e suprimisse a História e o tempo linear tão característico do Cristianismo e do conceito de progresso que avassala o mundo ocidental pelo menos desde o século XVIII. Assim, sua literatura revolucionária se insere na revolução às avessas preconizada por Octavio Paz como típica da poesia da modernidade, sempre às voltas com a magia e o tempo cíclico (PIRES, 2007, p.16).

Talvez seja este sertão de *O Recado do Morro* que coincida com a cosmogonia ptolomaica do Canto I de *AMMR*. De qualquer maneira, o poeta de *AMMR*, ao revestir o início do poema de uma aura mitológica, proporcionada pela presença do labirinto, perceptível no plano significante, por exemplo, pelo espelhamento de *veredas se entreverando* (DIAS,[sd], p.6) e por fazer do sertão esse labirinto, reitera a visão de Rosa; nesse sentido, talvez haja mais encontro do que desencontro, já que as veredas (veras veredas) se entreveram, como raízes, no eu-poético de *AMMR*, e parecem competencializá-lo a desenvolver seu percurso, sua busca, que, por sinal, parece extremamente coincidente com aquela presente na obra rosiana: não se trata de observar a máquina do mundo abrir-se, nem de recusar-se a vê-la, nem de admirá-la, mas de penetrá-la; como em Rosa, penetra-se no mundo:

Em Guimarães Rosa o mundo se abre como problema. Ele é perplexidade e mistério. Às vezes pode ele raiar numa “verdade extraordinária”: a alegria cósmica, de que o amor é apenas uma das expressões. Outras vezes o mundo se fecha no seu círculo de enganos. É assim que o mundo é aberto por Guimarães Rosa como um leque de perspectivas. (COSTA LIMA, In: COUTINHO, 1983, p.513)

A atitude diante do sertão em *AMMR* é, portanto, de dúvida investigativa. É o mergulho em busca da compreensão, como diz o próprio Haroldo de Campos:

Minha perspectiva, não respondendo a uma fé inicial (como a de Dante e Camões), nem a um ceticismo desilusionado e radical (como em Drummond), é agnóstica, ou seja, em vez de “incuriosa”, animada pela

curiositas, pelo desejo de, na dúvida, explorar os possíveis que a hermenêutica do enigma oferece: não crendo, nem descrendo, mas duvidando e inquirindo, no sentido de buscar (até onde factível) o conhecimento. (CAMPOS, H.2002, p.66)

Essa postura parece complementar a consideração feita por Guimarães Rosa, segundo a qual, “no sertão um homem pode se perder ou se encontrar”, o que importa, na verdade, é a travessia, é penetrar no mundo, na própria máquina do mundo que pode ser, para o eu-poético de *AMMR*, a linguagem poética, o sertão que vai se entreverando nele. Para Costa Lima é preciso entender o sertão rosiano sob duplo dimensionamento: um é o do sertão como o território do medo, da desmedida, das interrogações irrespondíveis; o outro é a dimensão libertadora do sertão, utópica, que inverte a imagem do que ele é de fato: ou seja, a utopia é justamente o sertão e suas interrogações não tem resposta, respondê-las seria utopia; esse irrespondível é marcado pelo sertão-noite, pelo sertão treva, pelo sertão linguagem (LIMA 1972, p.54).

A compreensão do sertão coincidiria, para Costa Lima, com a busca de um núcleo que unificasse a sociedade, como espaço geográfico, mas também como um insondável que existe para ser revelado e é nesse sentido que se pode dizer que o sertão é a própria máquina do mundo. Entender o sertão é entender a sua linguagem cifrada: “não são bem enigmas que se propõem, mas sim irrespondíveis interrogações. [...] Os iniciados na linguagem cifrada do sertão-noite serão os tradutores de sua mensagem para aqueles que restam circunscritos à linguagem mediana e restrita da primeira dimensão”, (o sertão como lugar geográfico). (LIMA, 1972, p.57)

A forma como o poeta em *AMMR* considera o sertão (se entreverando em nós) mostra que ele está imerso nele: o sertão é a própria máquina do mundo, é a máquina do poema e, conseqüentemente, a linguagem que o constrói, por vias pedregosas e labirínticas, o eu-poético é conduzido pelo jogo de som e sentido dos significantes, reverberando as escolhas de Rosa:

Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. (ROSA, op. cit., p.88).

A preocupação com a construção do plano significante do poema é sempre uma constante na obra haroldiana, desde a fase que antecede a experiência concretista e sua orientação verbivocovisual. Vale, para *AMMR*, o que diz Donald Schüler (1983, p.370) sobre *Grande Sertão: veredas*, ao ressaltar a maneira pela qual os significantes nascem e são carregados de novos significados, como se a obra fosse se constituindo num significado único ligado a um único significante.

Um exemplo muito interessante do uso da sonoridade e do caráter dialógico que essa sonoridade assume em *AMMR* está nas seguintes estrofes:

- 1) quisera como dante em via estreita
extraviar-me no meio da floresta
entre a gaia pantera e a loba a espreita

- 2) (antes onça pintada aquela e esta
de lupinas pupilas amarelas)
neste sertão mais árduo que floresta

- 3) ao trato – de veredas como se elas
se entreverando em nós de labirinto
desatinassem feras sentinelas

- 4) barrando-me híbris-leoa e o variopinto
animal de gaiato pêlo e a escura
loba – um era lascívia e a outra (tinto

A análise da sonoridade já foi destacada no início deste capítulo, mas é importante retomar a idéia de que as sibilantes sugerem o ruído das feras. Essa sibilante está em *sertão* e seu uso recorrente também ocorre em *Grande sertão: veredas*, em diversas passagens, mas em uma, especificamente, aproxima o sertão de satã e, conseqüentemente, do *Inferno*, que é justamente onde está o poeta em *AMMR* quando surgem as feras sentinelas. Diz Augusto de Campos sobre o livro de Rosa:

O tema *sertão*, numa passagem que é um dos momentos ápices do livro, é reduzido, fenomenologicamente, ao fonema *S*, ao mesmo tempo que se estabelece uma associação reveladora: SERTÃO-SATÃ (este último vocábulo como que sotoposto àquele):

- e então, eu ia denunciar o nome, dar a cita... *Satanão! Sujo!* e dele disse somentes – *S... – Sertão... Sertão...*
(CAMPOS, A. In: COUTINHO, 1983, p. 345).

As mesmas revelações ótico-acústicas e reverberações timbrísticas, apontadas por Augusto de Campos, a propósito do livro de Rosa, podem ser encontradas nessa passagem de *AMMR*, justamente quando o sertão e o *Inferno* são temas. Também nas estrofes de *AMMR* destacadas acima, prevalecem os hipérbatos, já analisados e que sugerem o próprio labirinto em que se encontra o eu-poético. Esse recurso é usado por Rosa em *Grande sertão: veredas* e muitos outros textos e cumpre uma função importante no estabelecimento do vínculo entre os significantes e o significado.

As inversões, por violentas que sejam, não constituem mero capricho do escritor. Desarticulam o discurso lógico, autonomizam a palavra, visualizam. Os conjuntos seccionados são pequenos, interrompidos sempre por vírgulas e pontos. [] É um passo além no aproveitamento do anacoluto. Pode corresponder à técnica da música de Webern: não há desenvolvimento melódico. Razão psicológica São os pensamentos que apenas se esboçam e são cortados por outros. Estilisticamente é a aceitação do caos. (SCHÜLER, In: COUTINHO, 1983, p.375).

É evidente que esses recursos estilísticos não são exclusivos dos textos rosianos ou haroldianos, mas estão presentes em muitas obras, a maior parte delas, marcadas pelo barroquismo. Entretanto, é interessante notar que Haroldo de Campos retoma seus precursores em suas estéticas também. As peças vão deslizando pelo tabuleiro de xadrez, diagonalmente, como os bispos; o que, aliás, vai muito bem neste primeiro Canto, tão marcado pela lógica ptolomaica da Igreja Católica. As peças vão deslizando pelo tabuleiro de xadrez, aos saltos, como os cavalos, levando o leitor a um ou outro ponto da tradição, como se articulasse “*flash backs* e *travelings* para incursões em tempos e espaços diversos daquele em que se situa” o poeta. (CAMPOS, A. In: COUTINHO, 1983, p.327).

Captar, pela melopéia e logopéia, os rastros deixados pelo poeta em *AMMR*, não é tarefa simples, mas causa entusiasmo a descoberta dos diálogos e as marcas da tradição no texto haroldiano, complexo xadrez de estrelas, de constelações, xadrez de galáxias em aura

mítica. Trata-se, aqui, de entender o sertão como espaço de convergências de linguagem. Não é à toa que é a *hybris leoa* da linguagem que barra o poeta. Toda a referência ao sertão é metalingüística, no caso de *AMMR*, assim como parece ser em Dante e em Camões (é preciso decifrar o mato de duro trato); assim como é em Rosa, conforme aponta Costa Lima (1972, p.59):

Conviver com as possibilidades da linguagem/ reduzir-se à linguagem da comunidade. Não que o autor houvesse recuado a uma variante do culto romântico da natureza. É sim que ele vê a comunidade humana como núcleo formado por uma rede protetora, que, de tanto defender o homem, termina por torná-lo incapaz de distinguir as vozes da natureza-sertão, isto é, do sertão-noite. Com isto, como dissemos, recupera a idéia da linguagem como nomeação, declaradora tanto do cristalino como do opaco, tanto da pergunta em situação de conversa, quanto da indagação sem possibilidade de resposta.

Ora, esse tratamento dado à linguagem corresponde a uma renovação das formas, uma maneira de ensinar ao homem a linguagem dos poetas, ao invés de fazer o poeta falar a linguagem comum. O leitor de *AMMR* não é um leitor qualquer; talvez isso aconteça porque o leitor comum, dada a prisão imposta pelas formas canonizadas, vê-se impossibilitado de ouvir as vozes do sertão-noite; é incapaz de aceitar a convivência com a opacidade da linguagem, como o indecifrável. Claro que parece aqui que o poeta é um iniciado, a poesia é a linguagem iniciática por excelência, porque sua palavra é fundadora de uma realidade: a poética. Daí poder-se falar na aura mítica que perpassa todo esse canto e que parece engendrar não apenas uma mitopoética, mas uma cosmopoética. Repensar a máquina do mundo, é repensar os mitos fundadores do Universo e a compreensão do Universo é acessível àqueles que aceitam seus desafios.

Essa aura, típica das narrativas míticas, tem como peculiaridade o sertão (não apenas o dantesco ou camoniano, mas o rosiano, principalmente); e a onça, fera sentinela, que nele habita. Como destaca Leda Tenório da Motta:

Tudo nessa dicção introduz próprio significante, trazendo-o para perto de nossa cultura: onça pintada envelhecida (mas não velha, e confundir uma coisa com a outra redundaria num palpite tão infeliz quanto pensar que as telas de Van Gogh são sobre girassóis e não sobre o amarelo [...]) (o poema) pede para ser percebido como uma outra forma, senão como a suprema

forma – o poema sendo deslumbrante – de reflexão estética e de provocação. (MOTTA, 2004, p. 167).

Essa reflexão estética, a que alude Motta, é vista por alguns críticos como “preciosismo forçado e abstrato” (FRANCHETI, 2000, D3), mas, sem dúvida, esta é uma leitura ingênua, ou centrada na biografia pessoal de Haroldo e não na do autor, conforme se comentou na introdução. A provocação e a ironia refletem-se na “pomposidade” proposital do léxico. O preciosismo é intencional e tensional – visa à tensão da leitura ao dirigir-se para um leitor-parceiro-de-jogo que perceba (ainda que não apreenda na totalidade) a profundidade dos diálogos estabelecidos por Campos em *AMMR*; um leitor capaz de captar os jogos cifrados no plano de expressão do poema.

É como se essa metalinguagem, menos que oferta, se fizesse como um repositório de um saber que só se abre a leitores especiais, convocados também a uma espécie de percurso iniciático por esse texto singular. Noutros termos: a engenhosidade dessa máquina-poema só se oferece a quem puder dominar o projeto mais íntimo da sua engenharia (DIAS, op. cit., p.2).

Dominar o projeto mais íntimo é captar os jogos cifrados, ou no caso específico do sertão e das feras, talvez seja seguir os rastros dessa onça pintada. Desde que é o sertão rosiano que se entevera também no leitor, a onça pintada parece sugerir a onça de *Meu tio o Iauaretê* por dois aspectos fundamentais: o da transformação do onceiro em pantera, e que em *AMMR* surge como a transformação da pantera em onça pintada, aproximando-se das nossas referências; e o outro aspecto é a linguagem do *Iauaretê* que reproduz em onomatopéias e expressões cunhadas do tupi a “linguagem das onças”:

Então já se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua [...], um procedimento prevalece, com função não apenas estilística, mas fabulativa, [...] que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo. Para ver como funciona o processo, basta atentar para o fato de que o tigreiro [...], enquanto conta, para seu hóspede desconfiado e que reluta em dormir, histórias de onça, está também falando uma linguagem de onça. (CAMPOS, 1992, p.60)

Também em *AMMR* as assonâncias e as aliterações cumprem função onomatopaica e sugerem os ruídos das feras, como já foi dito; porém, toda a construção do plano de expressão do poema, analisada até aqui, e os meios pelos quais engendra o plano de conteúdo, mais do que função estilística, parece também cumprir essa função fabulativa mencionada por Campos, fornecendo à máquina poética “seu ser mesmo”. No caso específico da linguagem rosiana, é como se Haroldo adotasse, parcialmente, o mesmo procedimento que há em *Grande sertão: veredas*. Na obra rosiana, a linguagem “identifica-se, isomorficamente, às cargas de conteúdo que carrega, e passa a valer, ao mesmo tempo, como texto e pretexto, em si mesma, para a invenção estética” (CAMPOS, A. in: COUTINHO, 1983, p.321).

A análise do sertão faz perceber, parafraseando Borges, que mais do que bela, a poesia é inevitável. Inevitável como o sertão é para Rosa. Quem repensa a máquina do mundo não é apenas o poeta, mas também o leitor – é diante dele que a máquina se abre e gira, a cada volta, novos significados são revelados, novas descobertas são feitas. Se numa primeira rotação são Dante e Camões que vemos diante do poeta, na segunda rotação vemos Rosa e o sertão. Mas o sertão não é apenas rosiano, está também em Cabral, o engenheiro – o perseguidor da forma perfeita e está em Graciliano e suas fortes imagens. Está em Euclides. Se a poesia em *AMMR* equivale ao Universo, está nas entranhas do poeta tanto quanto o sertão “se entrevera em nós”, ele mesmo, o Universo, a linguagem.

II.1.5.2 A máquina e o Relógio do Rosário

Neste ponto da leitura, não é mais possível adiar o encontro com a máquina do mundo drummondiana. Mais uma vez, é crucial voltar ao início do poema para seguir pegadas. O final do Canto I é drummondiano; as referências são explícitas. O que ocorre, entretanto, é que este Drummond faz-se presente em todo o Canto I, desde o início. De fato, parece que a atmosfera drummondiana invade as primeiras 40 estrofes de *AMMR*. Na estrofe 18, por exemplo, Drummond é retomado, entretanto, a “narrativa” é suspensa e volta-se a falar de Vasco da Gama.

O adiamento não é tenso, mas tem efeito retardador. Em *Mimeses*, Auerbach (2004) discute a *Cicatriz de Ulisses*. Trata-se do episódio da *Odisséia* em que Ulisses, chegando ao palácio de Ítaca, é recebido para o lava-pés por Euricléia, a escrava. Penélope está no mesmo aposento, mergulhado na penumbra. Euricléia apalpa a cicatriz e se enche de alegria, mas Ulisses não deseja que Penélope saiba, ainda, de sua presença. Segura, então, a escrava pelo

pescoço e ela deixa cair seu pé na bacia. Entre o reconhecimento e a continuidade da cena, estão interpostos fatos os quais, rememorados na cena narrativa, informam ao leitor o que ocorreu, como foi que Ulisses se feriu e, mais do que isso, impedem o fim, a derradeira cena.

Auerbach ressalta que esta suspensão do tempo não é feita para provocar tensão, mas para que nada seja deixado na obscuridade; é, pois, um retardamento. Ao que parece, esse procedimento surge em *AMMR*, por diversas vezes; em relação a Drummond, é bastante explícito. Não quer o poeta provocar tensão no leitor, mas ele mesmo, mnemonicamente, parece reclamar e suspender a presença drummondiana, que se vai impondo aos poucos no texto. O caminho é da circularidade, é a volta, o retorno, exatamente como na *Odisseia* e já se mencionou aqui o quanto a épica seduz Haroldo de Campos e o quanto *Ulisses* é parte deste cosmonauta do significante.

Há, ainda, um outro aspecto muito interessante desse retardamento. O retardamento significa a manutenção da narrativa e, portanto, de Ulisses. Chegar a Ítaca e reassumir seu lugar significa a morte de Ulisses, seu fim, já que é, para se usar aqui um termo rosiano, a travessia que importa. O que significaria para *Odisseu* a volta, o reconhecimento, o enfrentamento do tempo que passou ausente? O que significa para o eu-poético de *AMMR* o duro mundo drummondiano? A morte, no primeiro caso? A agnose depois dos diálogos mantidos com Dante e Camões, no segundo caso?

Haroldo, muito perspicaz a esse aspecto, traça, em seu *Finismundo a última viagem*, o panorama de uma última viagem de Ulisses; nela, retoma o encontro entre Ulisse e Dante em a *Comédia* e dá ao herói a possibilidade de morrer por tentar, de certa maneira, ir além do desmedido, o que é uma “*hybris da hybris*”: O Ulisses de Haroldo quer ultrapassar as colunas de Hércules e chegar ao *Paraíso* terrestre, por isso arrisca uma última viagem, mas fracassa ao tentar, luciferinamente, *ultrapassar o signo*, os limites permitidos aos mortais.

No caso de *AMMR*, o leitor já sabe que ao final estará Drummond (como já se sabe que Ulisses retornará). As primeiras palavras já sugerem isso. Encontrar Drummond, e o Drummond de *Claro Enigma*, é voltar para casa, depois de tanto navegar e trilhar as veredas do sertão que se entreveram no eu-poético. Assim como Ulisses tinha a certeza de Ítaca, o poeta de *AMMR* tem a certeza de Drummond, ao menos neste Canto I. Da mesma forma que Ítaca, marcada pelos anos, não será a mesma, o Drummond (re)encontrado não será o mesmo, mas aquele sombrio e desfeito do ímpeto das primeiras experiências poéticas: desfeito do ímpeto, mas não da ironia, como se verá adiante.

O poeta de *AMMR* parece não se acomodar com esse (re)encontro entre ele e a tradição, não é a velhice que manterá o eu-poético nos versos de métrica decassilábica, mas

seu impulso de navegante o obrigará a armar novamente o barco e sair, arriscar todas as reinvenções (decassilábicas) possíveis. O impulso do eu-poético haroldiano é de vanguarda, sempre, dos primeiros poemas ao último.

No final, Drummond. No início, Drummond. Ler o Drummond presente em *AMMR* implica, pois, voltar às primeiras estrofes, recomeçar a viagem a partir de outra estrada, ou da mesma, já que o poeta mineiro também revisita Dante e Camões. Como aponta Haroldo de Campos:

Assim como, no Canto X do poema camoniano, há uma retomada intertextual do Canto XXXIII (último) do “Paradiso” e de toda a *Commedia*, Carlos Drummond de Andrade, no seu admirável poema “A máquina do mundo” (*Claro enigma*, 1951), dialoga com ambos esses textos exemplares. Nesse dialogismo poético, não apenas comparecem o Dante e o Camões cosmológicos, mas ainda a “Cantica Infernal” da *Divina comédia* (a “estrada de Minas pedregosa”, replica à selva selvaggia e aspra e forte”, em que Dante se vê de súbito perdido, já que “la dritta via era smarrita”; responde também, ao “percurso árduo, difícil, duro a humano trato” que, em Camões, descreve a viagem aventureira do Gama “por mares nunca dantes navegados”; (C. 1 v.3; C. X, 76, v.8). (CAMPOS, H. 2002, p. 63)

Mais uma vez, assim inicia *AMMR*:

- 1) quisera como dante em via estreita
 extraviar-me no meio da floresta
 entre a gaia pantera e a loba à espreita

- 2) (antes onça pintada aquela e esta
 de lupinas pupilas amarelas
 neste sertão mais árduo que floresta

Ao que parece, o poeta já vinha caminhando num sertão, *neste sertão mais árduo que floresta*, ou era ele mesmo o ser, tão mais árduo que floresta. O uso do pretérito-mais-que-perfeito em *quisera* reforça tanto o desejo quanto a impossibilidade de o poeta caminhar como Dante, já que no lugar da floresta, há o sertão (rosiano, como vimos) que se entrevera; no lugar da pantera, a onça pintada e a loba, cujas lupinas pupilas são amarelas como a pele da onça. Parecem ecoar, nessas duas primeiras estrofes, o *e como eu palmilhasse*, primeiro verso

de *A Máquina do Mundo* de Drummond: a estrada de Minas é pedregosa e, ao ler os versos iniciais de *AMMR*, vê-se que o poeta também está em pedregoso terreno – o sertão.

É interessante notar que, fazendo novamente esse percurso em busca do Drummond, lido por Haroldo em *AMMR*, tem-se a sensação de que o poeta vem andando e, ao mesmo tempo, falando *quisera como Dante...*mas estou mesmo é no sertão⁴³.

Em *AMMR*, os significantes da estrofe 3 podem sugerir, metonimicamente, o eco dos passos do poeta em atrito com o áspero caminho, como faz Drummond (BOSI, 1988, p. 85). Diz o poema haroldiano:

ao trato – de veredas como se elas
se entreverando em nós de labirinto
desatinassem feras sentinelas

Trato, entreverando, veredas, labirinto remetem à estrada pedregosa drummondiana, principalmente se levarmos em conta os seguintes versos de Drummond, extraídos de *A máquina do mundo*:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som dos meus sapatos
que era pausado e seco; e as aves pairassem
no céu de chumbo e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo

⁴³ Faz lembrar, ainda, do retirante de *Morte e Vida Severina*: como o Severino, situa-se em relação ao seu lugar no mundo, suas ascendências, sua casa, não a Serra da Costela, magra, mas o denso *Sertão de Veredas*. De fato, é como se fosse mesmo um retirante da aridez da história literária diacrônica e buscasse, ao refazer uma parcela do percurso da tradição, a fertilidade da abordagem sincrônica, anunciando ao leitor a quem *se filia*, sua casa; desfiando as contas do rosário chegará ao fim, nex, ou nexo, cuja interrupção mais do que prova que é difícil defender, só com palavras, a vida, quiçá o mesmo valha para a obra, cuja existência e permanência depende do leitor, dos leitores. *AMMR* é, de certo modo, talvez como vários poemas de Haroldo também o são, um auto de natal, nasce um poeta das sementes (não das cinzas) da tradição e a partir delas se constrói o seu discurso.

Na escuridão maior, vinda dos montes
E de meu próprio ser desenganado

O som dos passos na estrada pedregosa revela a amplitude da retomada sincrônica feita por Haroldo de Campos em seu texto, que revela, também, a lentidão pela matéria significante, em cuja estrutura prevalecem os sons vibrantes, obrigando a lenta leitura. É necessário destacar, em ambos os poemas, as sibilantes que contribuem para a construção acústica dos passos pelo árduo caminho e o uso do mesmo tempo verbal, pretérito imperfeito do subjuntivo, também em ambos os poemas, aprofundando a atmosfera de indecidibilidade.

Na sexta estrofe, o poeta de *AMMR* mostra estar imerso em circunspeção e é nesse sentido que surge, pela primeira vez, de modo mais explícito, Drummond; enfrentar Drummond é enfrentar o enigma, o duro mundo, a falência das utopias, ou, simplesmente, o enfrentamento dos fatos. *A Máquina do Mundo* de Drummond é “circumspecta, espia, atenta em todas as direções, e, como a Esfinge, reclusa na sua essência pétrea, é capaz de olhar e, muda, significar”. (BOSI, 1988, p.88). No poema haroldiano, é a acídia que esfinge o eu-poético:

transido e eu nesse quase – (que a tormenta
da dúvida angustia) – terço acidioso
milênio a me esfingir: que me alimenta

Há um quê de *spleen* nessa estrofe, um tom baudelaireano, que está também na abertura de *Claro Enigma*, cuja epígrafe, apesar de ser de Valéry, remete ao mestre Baudelaire: *Les événements m’ennuient*, como aponta Motta (2004). O que se vê em *Claro Enigma* não é só o tédio, mas a impossibilidade de ação pela frustração das utopias perdidas, o que obriga o poeta a seguir com mãos pensas:

E também é em Baudelaire que o poeta assume a condição de sujeito “esquerdo”, ou de pássaro de gigantescas asas que não pode caminhar na terra. Restando-lhe, assim, um ideal [...] que inclui [...] principalmente o paraíso artificial da técnica poética, que tem tudo a ver com *Claro Enigma*.

Novos recursos mais majestáticos ou emplumados com que ressaltar “o belo mundo malgrado ele próprio”. (MOTTA, 2004, p. 158,159).

Na 7ª estrofe, o céu de chumbo presente no poema drummondiano também é recuperado por Haroldo de Campos:

a mesma – de saturno o acrimonioso
descendendo – estrela ázimo esverdeada
a acídia: lume baço em céu nuvioso

A tristeza que pode ser apreendida nos versos de Drummond parece, também, encontrar eco neste fragmento em que a *acídia* reflete-se no *céu nuvioso*, cuja coloração, como se sabe, é plúmbea. Por ocasião da discussão dos diálogos com Dante e Camões, já se estabeleceram muitas intertextualidades a partir da imagem saturnina. Todavia, ao enfrentarmos a “esfinge” do *Claro Enigma* drummondiano, um outro Saturno vem à mente, mais carregado de implicações sincrônicas, no que concerne à descendência e à tradição. Para rememorá-lo, é necessário convocar outro poema do livro de Drummond, *Morte nas casas de Ouro Preto*, do qual se destaca a estrofe final:

E dissolvendo a cidade.
Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.

O que chama a atenção na estrofe drummondiana (e no poema como um todo) e faz com que se retorne à sétima estrofe de *AMMR*, não é apenas a colcha de neblina que equivale ao *lume baço em céu nuvioso*, mas o fato de, sub-repticiamente, aparecer uma melancolia histórica, um saudosismo de uma Minas próspera e conturbada; Minas dos inconfidentes. O que evoca essa memória é a *cambraia de Nize*, ou seja, apenas o vestígio da musa do poeta inconfidente, Cláudio Manoel da Costa, *Glauceste Satúrnio*. Como aponta Vagner Camilo:

[...] são reminiscências, vestígios, restos da amada e antiga cidade mineira agora reduzida, enfim, a ruínas [...] Vestígios [...] também de sua história, cultura e mitos (através da referência à peça íntima da musa do nosso não menos melancólico árcade *Glauceste Satúrnio*, que aí viveu no período mais próspero e conturbado). Mas, acima de tudo, são lembranças da efemeridade, transitoriedade e insignificância das coisas, seres, memória e história, todos sujeitos ao mesmo destino *natural. Memento mori.* (CAMILO, 2005, p.298).

A leitura do poema haroldiano assume outra feição ao se incorporar a ela mais esta rede de significação, agora pelo lado da tradição brasileira. De qualquer modo, é a melancolia *gris* que prevalece sob todos os aspectos; um cenário em ruínas do qual o eu-poético haroldiano evita tratar pelo retardamento. A 8ª estrofe introduz, assim como acontece na 18ª, Vasco da Gama, o herói que enfrenta o mar. De novo, analogamente à *Cicatriz de Ulisses*, é preciso rememorar os feitos heróicos, as lutas bem-sucedidas antes de enfrentar a acídia do milênio, não por uma questão de tensão, mas pela necessidade de “ruminar nossas verdades”, como sugere outro verso de Drummond em *Claro Enigma*⁴⁴.

Este Drummond melancólico vive o luto das ilusões perdidas, principalmente porque a própria poesia parece ser incapaz de veicular novos ideais; ao poeta em crise, caberia rever a crise de versos e formas poéticas, para buscar na tradição maneiras de restaurar ou reinstaurar o mundo⁴⁵, ou, como diria o próprio Drummond sobre essa fase, reinstaurar a compreensão do estar-no-mundo. Impossível não lembrar aqui de João Cabral de Melo Neto, *Sobre o sentar/-estar no mundo*, a respeito do qual diz Wisnik:

[no poema] a atitude filosofante, sugerida pela expressão (sob cuja rubrica, aliás – “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo -”, Drummond reuniu, em antologia pessoal, parte fundamental de sua poesia), é enquadrada ironicamente na atitude de quem se senta na tábua-de-latrina,/ assento além de anatômico, ecumênico,/ exemplo único de concepção universal,/ onde cabe qualquer homem e a contento. A poesia de João Cabral não postula o “mundo” [...] com sua potência própria, visa, entre outras coisas, a não se deixar emaranhar no emaranhado (do mundo) (WISNIK, In: NOVAES, 2005, p.23).

⁴⁴ *Um boi vê os homens.*

⁴⁵ O ambiente da literatura brasileira dessa época era marcado por um retorno às formas clássicas. O livro de Drummond não era um fato isolado, mas inseria-se num contexto maior em que prevalecia a mentalidade classicizante; entretanto, esse fato não é suficiente para aproximar univocamente Drummond da Geração de 45 (CAMILO, op.cit, p.34), já que sua aproximação com a tradição dá-se, como mostra Achcar (apud CAMILO, ibid, id.), pelo desejo de reforçar a perpetuação da arte em relação à efemeridade da vida.

O mundo drummondiano, entretanto, vive em busca da apreensão daquilo que lhe escapa; a apreensão da totalidade é sempre deslizante: “pelo compromisso inarredável da totalidade que acusa continuamente a sua própria impossibilidade de cumprir-se, fortalecendo-se, no entanto, disso mesmo” é que a poesia de Drummond se constrói (ibid., id.) e se constrói o ceticismo do poeta, tão bem revelado pelo “recorte” que o poeta de *AMMR* apresenta ao leitor.

- 18) ao capitâneo arrojo em prêmio aberta
 – drummond também no clausurar do dia
 por estrada de minas uma certa

- 19) vez a vagar a vira que se abria
 circumspecta e sublime a convidá-lo
 no âmago a contemplasse (e se morria

- 20) a tarde e se fechava no intervalo):
 maravilha de pérola azulada
 e madreperola e nácar – de coral o

- 21) seu núcleo – primo anel – aléf do nada
 de tudo razão (que à teodicéia
 e à glosa escapa e à não razão é dada)

Já havia sido feita a leitura da 18ª estrofe até o primeiro verso, devido ao diálogo estabelecido entre este e *Os Lusíadas*. Interrompe-se a narrativa da visão de Vasco da Gama para introduzir Drummond, porém, não é o momento ainda de enfrentar Drummond, e o tom drummondiano é suspenso, novamente, na 22ª estrofe. Um aspecto interessante a ser notado nessas interrupções é que elas atuam como *flash-backs*, um ir e vir, como cenas de um filme e como se o poeta buscasse o fio narrativo, segundo uma lógica mnemônica, que o faz retomar e avançar sua viagem, criando o efeito de *travelings*, como diz Augusto de Campos, a propósito de *Grande Sertão Veredas*, para caracterizar o tom joyceano do romance de Rosa; seu comentário parece encaixar-se bem em *AMMR*:

[...] poder-se-ia dizer que Guimarães Rosa se utiliza de *flash-backs* e *travelings* para incursões em tempos e espaços diversos daqueles em que se situa o personagem-narrador (Riobaldo). Este [...] “retoma o fio da narração, “emenda, “desemenda”, “verte”, “reverte” num “figurado” complexo, para o qual chama a atenção do interlocutor: *esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.* (CAMPOS, A. In: COUTINHO, 1983, p.327 - grifos e destaques do autor).

Embora o poeta de *AMMR* não se declare “falando fora de ordem”, as coisas surgem divagadas, como assinala o uso de *quisera* e dos recorrentes hipérbatos: *isso é como um jogo de baralho, verte, reverte*, diria Riobaldo. Em meio a essas divagações do poeta, é que a máquina drummondiana surge entre a 18ª e 21ª estrofes. Vinha Drummond andando por uma estrada de *Minas certa/vez*, como sugere a ambigüidade sintática criada pela ruptura no final do 3º verso da 18ª estrofe, ou uma estrada de *Minas certa vez...* ambas as coisas, de fato. A estrada certamente é a mineira, Minas certa, para o eu-poético drummondiano, mas também é aquela em que ele vinha, certa vez, quando se deparou com a máquina do mundo.

O tom sombrio é assegurado pelas assonâncias em /u/ *Drummond, clausurar* e, sobretudo, em /i/, sugerindo, talvez, mais angústia, pela duração mesmo da vogal, como se pode notar em *dia, minas, vira, abria, sublime, circumspecta, convidá-lo, morria*; a atmosfera soturna é completada pela aliteração em *vez, vagar, vira*, que continua na estrofe seguinte em *fechava* e *intervalo*. A sucessão de “ia” não deixa de sugerir a caminhada do poeta, que *ia* pela estrada.

Enquanto a máquina convida o poeta à contemplação, *a tarde se morria e se fechava*. A reflexividade dos verbos morrer e fechar complementa a gravidade da cena: a tarde morreu, a ela mesma; e se fecha, anoitece dentro e fora do poeta. Na 20ª estrofe, como acontece no poema drummondiano, o surgimento da máquina impõe-se, o poeta a vê, ela se oferece (só depois disso ele a recusa). Em *AMMR*, o poeta descreve o que enxerga: soberbas pontes, monumentos erguidos à verdade. Também em *AMMR*, a visão é luminosa e a abertura dos sons sobrepõe-se à dicção noturna anteriormente acentuada: *maravilha, pérola, azulada, madreperla, nácar, coral*. Como em Drummond, no poema haroldiano, a máquina abre-se gentil, em calma pura (sem a exacerbação de *claro-amostrando, orbes, capitâneo arrojo*, que indicaram a máquina camoniana algumas estrofes antes).

Na 21ª estrofe, a descrição prossegue, e há clara referência a Borges *primo anel – álef do nada*. Tal como no conto de Borges, o *Aleph* evocado pelo poeta, em *AMMR*, escapa à glosa. Diz Borges (o narrador do conto):

Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, via a aurora e a tarde, via as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide [...] vi no Aleph a terra [...] senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo (BORGES, 2006, p.170,171).

Francisco Achcar (2000, p. 86,87) também aproxima a visão drummondiana do conto de Borges, ou melhor, destaca em ambos a negação da visão, embora por razões aparentemente opostas. Borges nega o *Aleph* para vingar-se de Daneri (nome que guarda relação anagramática com Dante Alighieri), um poeta que quer compor um poema cosmogônico e era seu rival no amor de Beatriz. Já em Drummond, a negação parece vir pela desilusão, pela “incuriosidade”. Entretanto, o *Aleph* borgiano parece, como diz Umberto Eco, piscar para o leitor e na ironia à *Comédia*, o que Borges quer dizer que esquece, é algo de que não se pode esquecer: a tradição. Mais do que uma provocação a Daneri (nome abreviado de Dante, uma diminuição) é a afirmação de que não pôde resistir à descida ao *Inferno* que é, no caso de seu conto, a descida metafórica ao porão da tradição literária, ou o acesso à visão do Universo.

Em Dante, os caminhos para a máquina, para a revelação são pétreos, em Borges também: “Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra?” (BORGES, op. cit, p.174). Que pedra será essa senão o próprio poema; em seu centro, o universo, a pétrea palavra poética, que é dantesca, é haroldiana, é borgiana e é, sem dúvida, alguma poesia no meio do caminho do itabirano? Não é por acaso, inclusive, que em *A Máquina do Mundo*, Drummond retoma seu famoso e polêmico poema de 1928, especialmente no verso 16: *pelas pupilas gastas na inspeção*.

A retina fatigada vê flores pétreas hesitantes – poesia que não mais nasce, como em *A flor e a náusea*, mas que, reticente, abre-se e se fecha em si mesma e na tradição que, como *um sino rouco*, precisa (e teima) em ecoar, ao longo de todo o poema drummondiano, já que nesse poema os diálogos com Dante e Camões são explícitos.

Depois da volatilização da aura drummondiana, entre a 22ª e a 33ª estrofes, induzida pela retomada da visão de Vasco da Gama, em *Os Lusíadas*, o poeta em *AMMR* volta a falar do itabirano, dessa vez de modo definitivo, até o final do Canto I.

- 33) de mágico pelouro por inteiro
o pasmasse: já o poeta drummond duro
escolado na pedra do mineiro
- 34) caminho seco sob o céu escuro
de chumbo – cético entre lobo e cão –
a ver por dentro o enigma do futuro
- 35) incurioso furtou-se e o canto-chão
do seu trem-do-viver foi ruminando
pela estrada de minas sóbrio chão

Sombrio e cinzento, o poeta narra, em *AMMR*, o percurso de Drummond. Nas estrofes 33, 34 e 35, a assonância /u/ faz baixar severa a luz crepuscular sobre o poema, talvez melhor fosse dizer luz do crepúsculo, ou ainda, penumbra, *céu escuro de chumbo*. Entre o lobo e o cão, entre *fraga e sombra*, o poeta já não se reconhece, não é mais o mesmo, aprendeu, calcado na estrada palmilhada, que há não só um tempo, mas um espaço (a estrada de Minas) de *homens partidos*. O jogo entre a penumbra do /u/ e a segura do /k/, permeados pela nuance da sibilante, reproduz o estado de alma do poeta, drummond duro; o fechamento da vogal antecipa a recusa da visão da máquina, também anunciada por: *escolado, cético*, e, inclusive, *drummond duro*.

O comportamento melancólico descrito pelas estrofes drummondianas de *AMMR* é entrevisto pelo tom plúmbeo, dada a paisagem ao redor do eu-poético. Essa melancolia, como mostra Benjamim (2004, p.156), é essencialmente associada a Saturno – o mesmo saturno acrimonioso que está presente ao longo do Canto I desde os versos iniciais, conforme destacado; o mesmo Saturno que marca a dualidade, a tentativa barroca de conciliação de estados de alma contrários.

Também o cão é símbolo da melancolia, pois de um lado a raiva, cuja mordedura levaria à acídia, que poderia, por sua vez, causar sons tenebrosos, é-lhe característica; de outro, o faro e a resistência permitem associá-lo ao incansável inquiridor, ao pensador meditativo (ibid, id, 161,168). A dicotomia entre lobo e cão sugere a duplicidade canina apontada por Benjamim, já que o lobo pode ser visto como o lado grotesco do cão; e o cão, como o lado sublime do lobo.

Tal como a melancolia, também Saturno, esse demônio dos contrastes, investe a alma, por um lado com a indolência e a apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação [...] toda a sabedoria melancólica obedece a uma lei das profundezas; a ela chega-se a partir do afundamento, na vida, das coisas criaturais, a voz da revelação é-lhe desconhecida. Tudo o que é saturnino remete para as profundezas da terra. (BENJAMIM, op. cit., p.158, 161).

O poema de Haroldo de Campos impõe um trabalho de leitura de texto barroco, em que a resolução para a dualidade é buscada no fusionismo das imagens e jogos paronomásticos do plano significante; dualidade Saturnina, diga-se de passagem, ou o trabalho do poeta-ourives com suas formas fixas.

Em atmosfera grave, o poeta se encaminha para o final da primeira etapa de sua jornada:

- 36) – e todos: camões dante e palmilhando
seu pedroso caminho o itabirano
viram no ROSTO o nosso se estampando
- 37) minto: menos drummond que ao desengano
e repintar a neutra face agora
com crenças dessepultas do imo arcano
- 38) desapeteceu: ciente estando embora
que dante no regiro do íris no íris
viu – alcançando o topo e soada a hora –
- 39) na suprema figura subsumir-se
a sua (e no estupor se translumina)
e que camões um rosto a repetir-se
- 40) o mesmo em toda parte viu (consigna)
drummond minas pesando não cedeu
e o ciclo ptolomaico assim termina...

Na estrofe 36, o poeta inicia o fechamento do Canto ao dizer que todos, Dante, Camões, Drummond e ele próprio, viram os rostos espelhados na máquina do mundo. Ou

seja, na 36ª estrofe, ele considera que participou da visão que Dante, Camões e Drummond tiveram da máquina, pois estes viram “*nossos ROSTO*”; nosso inclui, portanto, o rosto do poeta de *AMMR*, uma vez que, ao revisitar a tradição, inventivamente, recria a visão da máquina, e, ao fazer isso, imprime suas idiossincrasias na visão dos poetas evocados.

Na estrofe seguinte, corrige a presença de Drummond, afinal este nada viu e sua recusa também não atrai o poeta de *AMMR*, movido pela curiosidade, pelo desejo do novo. Encerra-se o ciclo ptolomaico e a primeira parte do percurso deste viajor-poeta em busca de uma cosmogonia.

Benjamim (2004) destaca a tendência do melancólico para grandes viagens e relatos de viagens; não deixa de ser este o caso do poeta de *AMMR*, como é o caso de Haroldo de Campos, tantas vezes chamado de cosmonauta neste trabalho. No lugar de fugir ao canto-chão, parece sugerir ao leitor que, mesmo em Drummond, há lugar para o azul. São os versos finais de o *Relógio do Rosário*, último poema de *Claro Enigma* que, afinal de contas, sinalizam uma luminosidade para tudo aquilo que até então era sombra:

Mas, na dourada praça do Rosário,
Foi-se, no som, a sombra. O columbário

já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.

Diz Vagner Camilo:

Em *A máquina do mundo*, o desvelar sublime dá-se sob a forma de um clarão em meio à escuridão exterior e interior [...]. Já em *Relógio do Rosário* é o eu-lírico quem decifra a verdade maior, ao contrário do poema anterior, onde ela se oferta gratuita [...]. Disso decorre uma diferença central entre os dois poemas: *enquanto a “máquina do Mundo encerra um ato de recusa, Relógio do Rosário encerra um ato de aceitação, entrega e identificação*[...] numa dor universal que o indistingue e nivela aos demais homens bichos e coisas (CAMILO, 2005, p. 300-301 – grifos do autor).

Ainda segundo Camilo, essa identificação é que faz a passagem da alegoria ao símbolo. É a convergência que impera. A visão do relógio é oposta à da máquina nesse sentido, pois que esta marca a entrada da alegoria, uma vez que: “[...] a percepção do intervalo entre a máquina do mundo e o seu espectador é tão aguda que só o silêncio pode significá-la. O silêncio de ambos marca a entrada da alegoria no poema” (BOSI, 1988, p. 89).

Não parece ser este o caminho do poeta em *AMMR*, que pode perfeitamente ver em *Relógio do rosário* um início, o aleph do eu-poético drummondiano e, portanto, a máquina. A praça (dos convites) parece ser a máquina cuja mão movente conduz a existência, pela batida ritmada do relógio a conduzir a cidade geração após geração, como diz o próprio Drummond em *A matriz desmoronada*, texto de 1970. O relógio é o que dá a dimensão do tempo, é a máquina que se abre na praça do Rosário e é nela que o poeta vê seu rosto e o mundo todo, afinal, em atitude contemplativa.

O Canto I retoma as visões da máquina do mundo pelos poetas evocados, direta ou indiretamente, retratando o ciclo ptolomaico, em que predomina uma visão de mundo que centraliza não apenas a Terra, mas a consciência do poeta, pensador do mundo do exterior para o interior, “da circunferência para o centro”. Se a Terra deve sua força à sua forma esférica e posição central no universo (BENJAMIM, 2004, p. 163), as reflexões humanas adotariam o mesmo percurso. O poeta de *AMMR*, entretanto, resolve ser excêntrico e parte, no Canto II, para uma discussão que vai do centro para a circunferência, vai da ordem ao caos, e é nesta atmosfera de desordem que procura identificar organizações outras e explicações distintas para a cosmogonia que busca explicar, ou tão somente entender.

Recusando a acídia saturnina, mune-se de uma pulsão da descoberta. Abandona o Saturno deposto de seu trono e tenta reencontrá-lo na Idade do Ouro, no caso do Canto II, revivida pelo apelo à ciência como nova forma de “credo”. Ao optar pela excentricidade, o poeta terá que resgatar um outro lado da tradição poética, inclusive a sua. A crise de verso mallarmeana ganhará, pois, espaço no tempo do poema. Isso não significará a ruptura com a forma fixa, posto que ela cumpre a função do repensar da máquina do poema. Ao contrário de Drummond, que pelo uso das formas tradicionais pode buscar a identidade, o “ouro sobre o azul”, a marca ritmada do relógio da praça matriz da infância, em Haroldo, o uso da forma fixa não causa o mesmo espanto, já que ele sempre a utilizou como meio de repensar a própria poesia – afastar o tédio, introduzindo no padrão, a variância.

Talvez seja necessário esclarecer, parcialmente, o enigma nada claro do surgimento de *Claro Enigma* na obra drummondiana, inclusive porque *AMMR*, como “acervo” da forma fixa, poderia estar para Haroldo assim como *Claro Enigma* está para Drummond. Identificar

as proximidades entre ambas é um meio de ampliar a compreensão, ou melhor, a percepção da presença drummondiana na obra de Haroldo de Campos, analisada neste trabalho.

Drummond publica *Claro Enigma* em 1951. Depois de *A rosa do povo* e de todo o lirismo participativo, parece surgir o poeta empobrecido de formas revolucionárias, o mesmo que dissera que a poesia deveria evitar a nostalgia dos “moldes antigos” (DRUMMOND apud CAMILO, 2005, p.52). Ocorre, porém, que, o tratamento dado ao verso em *Claro Enigma* não é ingênuo; para além do impulso clássico, o livro todo é carregado de excelentes resoluções poéticas, como aponta o mesmo Vagner Camilo:

Ora, há de se convir que um artista com tal grau de consciência diante dessa ameaça [nostalgia dos moldes antigos] não incorreria [...] num neoclassicismo ingênuo! Se o faz é porque incorpora, nesse fazer, a consciência sempre alerta desse risco de reacionarismo, tematizando, reiteradamente, sobretudo nos poemas da primeira seção de *Claro Enigma*, que aludem à *arte poética*. (2005, p.52).

Também em Haroldo de Campos o uso da forma fixa não é reacionário, há, entretanto, uma diferença entre o Drummond de *Claro Enigma* e o Haroldo de *AMMR*. Sobre o livro de Drummond, diz o polêmico Haroldo de Campos, em artigo originalmente publicado em 1952:

[...] esta pausa [neoclassicizante] – não fosse Drummond quem é – revelou-se, porém, não como uma demissão das conquistas anteriores, mas como uma tomada de impulso [...] para um novo arranjo qualitativo. Tudo isto sem embargo de que, no próprio *Claro Enigma*, a guinada neoclassicista foi às vezes, nos melhores poemas, pretexto para memoráveis excursos de dicção [...] – dentre os quais não pode ficar sem menção o “A Máquina do Mundo”, ensaio de poesia metafísica (quem sabe até secreta teodicéia laica), no qual se recorta o perfil dantesco (CAMPOS, H. 1992, p. 52).

Para Campos, portanto, *Claro Enigma* tem momentos epifânicos, mas, não representa um marco da criação, pois o poeta paulista entende que o diálogo com a tradição só se coloca se houver “*make it new*”. Ainda que se discorde de Haroldo e se afirme, na direção que fazem Camilo (2005) e Achcar (2000), que há em Drummond uma profunda ironia estilística, ainda que seja possível a aproximação dos dois poetas e se possa mostrar a presença drummondiana em *AMMR*, a diferença fundamental é que, ao dialogar com a tradição, Haroldo subverte a

ordem canônica; não o faz para tentar reencontrar um caminho ou para negar qualquer caminho depois da morte das utopias; mas o faz orientado pela agoridade, pela necessidade de criar seus precursores, trazendo-os à luz de sua leitura, como *sempre* fez: é um projeto de poesia que encerra com *AMMR*, não porque o poeta assim o tenha decidido, mas porque não teve tempo para outros. Ao contrário de Drummond, a revisão da tradição não é uma descontinuidade, e sim uma constância.

Há, sem dúvida, um tom solene perpassando todo o poema *AMMR*, que atua como reprodução da atmosfera do cânone e da alegoria da máquina no Canto I, porém, talvez o que mais profundamente diferencie *Claro Enigma* de *AMMR* seja o fato de que Drummond foi mais radical, chocou mais porque vinha sempre numa trajetória crivada de modernismo, ainda que o mundo, o existencialismo e a metafísica, como mostra Wisnik (2005), estivessem sempre em sua obra. A piada, a ironia e o próprio tratamento do verso encontravam um meio inventivo de tratar dessas questões. A valorização e o repensar da tradição apresentados pelo poeta mineiro em 1951 rompem, portanto, com sua trajetória; isso não quer dizer que mereça as árduas e, possivelmente, exageradas críticas haroldianas, com as quais, certamente, Drummond não se importou.

Haroldo, por sua vez, nunca abandonou as formas fixas e a construção de seu paideuma sempre passou pela reinvenção do cânone, ou seja, *AMMR* causa surpresa àqueles que vêem apenas o Haroldo da Poesia Concreta e não conseguem, talvez impedidos mesmo pela atitude haroldiana, vanguardista, perceber o quanto este poema sintetiza um conjunto de práticas apregoadas por toda a sua vida de poeta, mesmo nas composições mais concretistas: a busca da materialidade da palavra poética. Ou seja, a forma fixa em Haroldo tem também a função de prestigiar a tradição e de pensar sobre ela, mas de modo distante daquele encontrado em Drummond. Daí ser prematuro dizer que *Claro Enigma* está para Drummond assim como *AMMR* está para Haroldo de Campos.

Mesmo no que concerne à recriação da atmosfera drummondiana no poema, não se pode dizer que exista identidade; a identidade, essa relação unívoca, não atrai Haroldo de Campos; o que o atrai é viver o universo de seus precursores, não da mesma maneira que Drummond, mas somente pela recriação desses precursores. Haroldo é, então, um Ferrageiro de Carmona, não põe a tradição na fôrma, mas doma-a à força, não até uma tradição já sabida, mas ao que pode até ser tradição, se tradição parece a quem o diga. Navegar, ou melhor, *cosmonavegar*, é preciso: afinal, ao final, haverá metro que sirva para medir-nos?

CAPÍTULO 2: DEUS NÃO JOGA DADOS, NEM O POETA

II. 2.1 Algumas palavras sobre o Canto II

O Canto II é, seguindo o parâmetro da *Comédia*, o *Purgatório*. Depois da aridez do ciclo ptolomaico, do enfrentamento das feras, do mar bravio e do ceticismo drummondiano, o poeta passará a questionamentos de outra ordem⁴⁶. Movido por um profundo desejo de saber e de conhecer, abandonará parcialmente o diálogo com o cânone; deste ficará, para o eu-poético, aquilo que já internalizou e tornou seu.

No Canto I, a busca do poeta não fica muito clara, ele segue afirmando que quer caminhar como Dante, Camões e Drummond, mas não diz, exatamente, por que. O leitor, enredado pelo labirinto do texto, desenvolve um *movimento de leitura* que acompanha o poeta e, dada a revelação da máquina do mundo, percebe que o intuito do eu-poético é repensar a organização do cosmos.

Ocorre que, na primeira parte do poema, o eu-poético está mergulhado no universo literário e este não lhe será suficiente, pois que o milênio que o esfinge exigirá mais; é preciso lembrar aqui que a esfinge marca o início de uma jornada, misteriosa e instigante, que se inicia no Canto I, a partir daquilo que o poeta (*aedo*) retoma mnemonicamente e continuará no Canto II, movida pelo que ele quer saber. A primeira parte do poema representa o passado; a segunda, o futuro; para a travessia do Canto II, será necessário ser absolutamente novo, será necessário navegar outros mares, deixar-se levar pelo acaso e pela aventura e, possivelmente, por outros poetas. Neste canto, a questão da origem *ultrapassa o signo* e vai do mar e do sertão ao céu, por isso a jornada, a partir da estrofe 41, é ascensional: com os olhos postos no céu e deixando acirrar a agnose que o movimenta, o poeta vence a lei da gravidade do seu próprio texto, que talvez procure prendê-lo à literatura, e viaja para o espaço, levando o cânone junto com a pulsão de perquirir e de desbravar fronteiras.

⁴⁶ O fato de ter visto a Máquina do Mundo junto com os poetas, o que a rigor só ocorre na *Comédia* no *Paraíso*, não muda o caráter de “*Inferno*” do Canto I, pois que se trata, nesse caso, da passagem do eu-poético haroldiano.

II. 2.2. O nada e o acaso, o poeta e a ciência

A jornada do Canto II talvez não seja a da melancolia gris, dantesca e drummondiana, e sim a da melancolia-ousadia lusitana, que arrosta, valentemente, daqui para frente, não mais o mar, porém o céu, seu espelho. Em atitude contemplativa, mas, ao mesmo tempo, inquiridora, o eu-poético buscará a máquina do mundo; enquanto isso, a máquina do poema se constrói também, afinal, é ela quem repensa a máquina do mundo.

Segundo Pécora (2005, p.104), a partir do Canto II, acentua-se a dicotomia entre o “esfingir do eu” e a tentativa de dissolução do dilema da gesta do Universo; essa dicotomia, entretanto, não se configura, segundo esse autor, como questão existencial:

[...] O poeta é sobretudo glosado como criador das analogias eloqüentes, capaz de contar a origem do mundo segundo a “nova cosmofísica” e não como alguém dotado de uma personalidade especial. De pessoal, quando muito, há apenas o agnosticismo anunciado e certo desejo de coragem e valentia, diante do desafio comum do início e do fim. (PÉCORA, In: MOTTA, 2005, p.104 – aspas do autor).

O distanciamento entre o eu-poético e o autor é, entretanto, um simulacro, pois, como aponta Lucia Teixeira (2004), a mediação dos fatos pela percepção possibilita a apreensão da realidade e sua transfiguração em termos de linguagem do poema, de modo que o discurso do eu-poético reflete, como já foi dito, a postura haroldiana. Dessa forma, o esfingir do eu e a tentativa de dissolução da gesta do universo são, no fundo, bases das mesmas perguntas: *como tudo começou e/ou como comecei? de onde vem e para onde vai a minha linguagem?* Pode não haver uma questão existencial aparente, mas como explicar um eu-poético que se permite voz, canto e angústias? João Cabral de Melo Neto assim explicaria essa questão:

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor

de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou sempre e impõe mesmo
impuramente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa?

(CABRAL, 2007, p.9 *Dúvidas apócrifas de Mariane Moore*)

O tom de *AMMR* é, sim, confessional. Como evitar falar de si? Da poesia em si? É fato que *AMMR* retrata questões que incomodam Haroldo de Campos; a cada estrofe, isso se torna mais aparente. É movido por uma curiosidade e uma obsessão em fixar uma origem, embora ele mesmo saiba que a origem é uma rasura, indefinível. Não se deve, contudo, confundir o tom confessional com aquele presente em Drummond. O poeta vive porque busca, na linguagem, ela mesma, e com ela repensa o mundo, incansavelmente, pela voz do eu-poético instaurado no texto e que se confunde com o próprio Haroldo de Campos, mas também é maior do que ele. Não há, portanto, o distanciamento apontado por Pécora, mas a tensão entre ambos e é isso que sustenta a beleza poética poema. Nem o eu-poético se arrasta pensando no que o esfinge, nem o eu-poético apaga sua voz em prol de questionamentos maiores do que ele. Trata-se do que diz o poema de Cabral: *o não falar é a forma de falar da coisa*.

É útil pensar aqui no jogo de claro/escuro do barroco. Imagine-se uma pintura de Caravaggio ganhando vida, saltando de dentro da tela para representar a cena pintada diante dos nossos olhos. Nesse caso, os jogos de claro e escuro ganhariam mobilidade. Pois bem, se o poema fosse essa pintura, ao transformar-se em “realidade virtual”, poderíamos ver ora o esfingir do eu, ora a tentativa de dissolução da gesta do universo, mas saberíamos, forçosamente, que ambas fazem parte da “cena”. Talvez não seja interessante, do ponto de vista da complexidade do poema haroldiano, separar o que deve ficar amalgamado; as

questões estão juntas por uma só razão: é a palavra poética em ação no texto que assim as funde e as mantém inexoravelmente ligadas, tornando fluidas e impossíveis as categorizações acerca da dicção do poema.

A transfiguração que a linguagem do poema estabelece permite a reapresentação do mundo: pela união entre forma e conteúdo, torna espessos e palpáveis os signos; estes, (re)inaugurados pela própria materialidade incandescente da poesia, marcada pela dupla face da lírica na modernidade, aquela voltada para a mensagem em si e que, veladamente ou não, inclui a *persona* poética, e aquela voltada para a evolução na técnica e na ciência são o verdadeiro Sol da mensagem poética de *AMMR*. Essa mensagem, entretanto, tem as cores das explosões de supernovas – é ímpar e distante do usual. Cabem aqui as mesmas considerações que Genette faz para os sonetos de amor de Sponde (1557 – 1595), representante do barroco francês:

[...] o trajeto normal da metáfora é ir sempre da cultura à natureza, do mundo humano ao mundo cósmico: seus olhos são como estrelas, nosso amor é como o céu azul. Os poemas de referência cósmica [de Sponde] deveriam, então, produzir um efeito mais facilmente aceitável. Nada disso acontece, simplesmente porque o cosmos evocado por Sponde não é a Natureza definida em suas qualidades sensíveis, é o universo da Física e da Astronomia, o mundo de Arquimedes e de Ptolomeu, isto é, um cosmos também afastado, intelectualizado pelo conhecimento e pela teoria científica. [...] (GENETTE, 1972, p.237).

O que se assiste a partir do Canto II do poema é essa exacerbação da intelectualização, ou seja, há aproximações, posto que há comparações, mas, ao mesmo tempo, há um distanciamento tal entre o leitor e o universo apresentado, que parece acentuar-se a distância intransponível que terá de ser enfrentada para que se dê conta das operações hermenêuticas do texto.

Nesse ponto, talvez coubesse a crítica de Pécora, para quem o poema certamente revela a primazia do conhecimento e da contemporaneidade e é “altamente técnico, alusivo, de modo que o que se divulga é menos o saber que a dificuldade de acesso a ele. Numa frase: menos a ciência que o mistério dos iluminados que a podem dominar” (PÉCORA, In: MOTTA, 2005, p. 106). Entretanto, é justamente esta a marca barroca do poema; sua intransponibilidade, seu funcionamento elíptico. No caso de *AMMR*, é interessante ressaltar, como se verá ao longo da leitura do Canto II, que o próprio barroco assume proporções cosmológicas, se o tomarmos no sentido proposto por Sarduy a ser apresentado ao longo da leitura do poema. Apenas para que se tenha uma idéia do que propõe o poeta cubano, o barroco é a passagem do círculo de

Galileu (1564-1642) à elipse de Kepler (1571-1630), ou seja, o barroco promove a “deformação” da idéia de perfeição.

A ciência e os poetas são chamados ao texto “artificialmente”, pelo eu-poético, que navega ou orbita por entre os signos tempestuosos, os quais, como se dotados de vida autônoma, erguem-se diante dele. Essa busca, já se mencionou aqui, é uma constante na obra haroldiana, basta conferir, por exemplo, o comentário do próprio Haroldo sobre *Signancia quasi coellum*, de 1979 e que se aplica, também, à *AMMR*: “Como Tirésias na *Odisséia*, eles [os poetas da tradição] são invocados para profetizar sobre o destino que aguarda o poeta em sua “viagem via linguagem”. A saída (exit) é o poema [...]”. (CAMPOS, H. 2002, p.47).

Mais adequado do que dizer que o poema é acessível apenas ao leitor erudito, o “escolhido”, aquele capaz de “interpretar” as profecias de Tirésias, seria assumir que é o leitor que, ao escolher o poema, precisa equipar-se, equiparar-se, minimamente, aos construtos exigidos pelo texto, se quiser, evidentemente, assumi-lo como cosmos, sertão, enfim, universo a ser (des)velado. Em meia frase: “quem está na chuva.”

Certamente, não se dominará a física contemporânea pela leitura do poema, embora, certamente, ela seja apreendida por imposição, já que o texto seu conhecimento evoca; tampouco se dominarão os poemas do cânone com os quais o poeta dialoga, inclusive porque surgem, *barcos bêbados*, embriagados pela euforia com que o poeta os marca de suas idiossincrasias. O que o poema incita a fazer é o enfrentamento de sua linguagem, cifrada, sim, e, por isso, desafiadora.

Só os escolhidos contemplam a máquina do poema? Provavelmente, só os que a escolhem a contemplam; claro está que o poema de Haroldo de Campos não se pretende à decifração; como uma esfinge, seduz pelo encantamento labiríntico da *supercifração*, posto que o novelo a ser desenrolado parece infinito. É sedutor arriscar/aceitar que a compreensão do poema está na busca e não importa o Minotauro; para tanto, há que se aderir ao texto e ao que ele impõe: a barroquização dos signos, fio de Ariadne ou sertão que se entrevera.

Se a fé na vida após a morte, no *Paraíso*, pode parecer, aos homens da ciência, algo impossível; ao homem comum, a fé no espaço-tempo da relatividade de Einstein, verdade tão possível quanto (in)visível, oculta nos números, nos modelos teóricos de configurações gravitacionais, parece igualmente marcada de impossibilidade e, mais ainda, a racionalidade dessa idéia não deixa de parecer àqueles que não são cientistas, uma questão de fé.

Fidúcia: contrato entre partes. Do ponto de vista de seu “contrato fiduciário” com Deus, o homem tem a certeza da continuidade da vida depois da morte, certeza do nexos que o conduzirá à vida eterna. Do ponto de vista da ciência, tem a certeza de que nada sabe e que há

sempre um patamar de ignorância a ser superado; a busca pelas respostas é infinita e sobrevive aos séculos, da mesma forma que é infinita, para os homens da religião, a existência de Deus. As buscas religiosas e científicas procuram estabelecer alternativas para a finitude da existência humana. De um lado, a religião quer a transcendência do homem, do indivíduo; de outro, a ciência quer a permanência da espécie.

Tanto a ciência quanto a religião intentam transcender a dimensão humana, fazendo uso de um ideal abstrato de perfeição (GLEISER, 2002, p. 33), orientando-se pela tentativa de interpretação da palavra divina ou dos insondáveis mistérios do universo. O poeta, em *AMMR*, acaba por se tornar também intérprete, mas de ambas as coisas, da ciência e da religião, à medida que as faz dialogar no espaço do poema, que é, também, como vimos, um tempo histórico (já que parte de Dante e vai além Teoria da Relatividade de Einstein); assim procede porque negar a ciência ou a religião é “ignorar que o homem é tanto um ser espiritual quanto racional”. (GLEISER, 2006, p.9) e é esse fusionismo barroco que Haroldo de Campos procura construir em seu texto. *Universo: esta a gesta do céufogoágua e da terra/ Enquanto eram criados* (CAMPOS, H. 2000a, p. 50).

O poema de Haroldo de Campos não nega o divino, é agnóstico; não transforma a ciência em dogma, questiona-a com os recursos da materialidade da palavra poética. Diante do instigante convite da máquina do mundo-poema repensada(o), cabe a não-resistência; a caminhada é pedregosa, como atestam os significantes, já nas primeiras estrofes. Quem não acredita na vontade de anular a criatura, firma-se na certeza de que somos poeira (ou poesia?) estelar e, portanto, dançamos, poeticamente, a dança do universo – parece ser este o caso de Haroldo de Campos.

Para o leitor não há nada mais humano do que se curvar frente à maquinaria do poema, que busca explicar, pela criação, a origem do universo, inclusive do universo poético. Tanto a religião quanto a ciência e, é claro, a poesia, procuram, na instabilidade da vida, o que consideram vital, a partir de seus específicos objetos ou pontos de vista: um ritmo; harmonia de um universo que canta pelas vozes dos anjos, pelo trânsito das estrelas, pelas palavras constelares do poema, por todas espécies de constelações significantes erigidas ao longo da história. A partir deste canto, o poeta espera “desenigmar” o dilema.

II. 2.3 Límen do milênio

No Canto II, a melopéia, tão constante no Canto I cede lugar à logopéia; sobre ambas está a fanopéia, “as coisas se mostram antes que a palavra incida sobre elas”, como diz Schüler (1997, p. 14), ou seja, Haroldo de Campos usa, segundo as especificações de Pound, os três modos possíveis de carregar as palavras de significado⁴⁷:

41) já eu quisera no límen do milênio
número três testar noutro sistema
minha agnose firmado no convênio

42) que a nova cosmo física por tema
estatuiu: a explosão primeva o big-
bang – quiçá desenigme-se o dilema!

É retomada aqui a 6ª estrofe do poema, quando o poeta menciona o terço acidioso milênio a esfingir-lhe, porém, o tom é bastante outro; desvencilhando-se da atmosfera sombria e saturnina, imposta pelo paralelismo com o inferno dantesco nas estrofes iniciais, os primeiros versos do Canto II parecem marcar-se pela curiosidade, pois o poeta pretende *testar sua agnose em outro sistema*. Outro aspecto que marca essa diferenciação entre o Canto I e o II é o primeiro verso de ambos. No verso 1, diz o poeta: *quisera com Dante* e, a partir de então vai trilhando, à sua maneira, os caminhos do sacro magno poeta; no verso 41, esse percurso será feito de outra forma: *já eu quisera no límen do milênio*. Parece, afinal, que ele encontrou o caminho que deve percorrer.

Vale notar a menção do número três, referente à trindade cristã, mas também trilogia correspondente à imagem tradicional do conhecimento, a saber: Eu, Deus e o Mundo, construída ao longo da história e estabelecida com fundamentação na racionalidade a partir de Descartes: “o procedimento de conhecer envolve um sujeito conhecedor que, legitimado por um Deus verossimilhante, apreende um objeto a ser conhecido” (OLIVEIRA, L.A., In: NOVAES, 1996, p. 507). A atmosfera criada pelas paronomásias e aliteraões é interessante, pois, ao contrário do *sertão se entreverando, árduo mais que floresta ao trato*, o *límen do milênio* parece abrir-se ao poeta de outra forma. Da entrada do milênio (límen é palavra latina que quer dizer soleira da porta, ou a porta de entrada), o eu-poético vislumbra outro caminho; pela proximidade anagramática entre límen e milênio pode-se pensar, inclusive, que o milênio

⁴⁷ “[...] as palavras são ainda carregadas de significado principalmente por três modos: fanopéia, melopéia e logopéia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito” (POUND, 1970, p.41).

é a própria entrada – o fato de iniciar-se impõe outra forma de pensar. Também os significantes que sugerem o caminho do poeta são um pouco diferentes daqueles encontrados nas estrofes do Canto I, em especial nas iniciais.

A regularidade da aliteração em /t/, *três, testar, noutro, sistema, tema, estatuiu*, distribuída pelas estrofes 41 e 42, de modo razoavelmente equilibrado, intercalando-se às nasais, engendra o sentido dos versos⁴⁸, pois, como afirma Brik, o ritmo é anterior ao verso (BRIK In: TOLEDO, 1976, p.132): por instituir a repetição e a regularidade, antecipa, no caso dessa estrofe, o discurso científico que vai ocupar as estrofes seguintes. Isso ocorre porque a palavra poética é capaz de recriar o mundo: tudo cabe em palavras, embora, talvez, não caiba na música, ou na pintura, pois:

No que se refere à perceptibilidade e à figuração, a poesia não pode concorrer com a poesia e com a música. As imagens poéticas são complementações subjetivas e mutáveis das representações verbais. Se, por um lado, a palavra e a poesia, no que se refere à perceptibilidade da representação, são mais pobres do que as artes plásticas, são mais ricas no seu domínio próprio [porque] [...] O material da poesia não são as imagens e emoções, mas a *palavra* (JIRMUNSKY In: LIMA, 1983, p.442).

É atravessado pela palavra poética que o texto haroldiano se estabelece e, por meio dela, articula-se a sua dinamicidade, como diria Tinianov, “a unidade da obra não é um todo simétrico e fechado, mas sim é uma integridade dinâmica, com desenvolvimento próprio” (1983, p. 452). Ou seja, é pela correlação e pela integração que se constrói o poema *AMMR*, o que significa que a história, o contexto e a ciência são componentes semânticos e não determinações exógenas à obra. Naturalmente, essas considerações aplicam-se ao poema todo, entretanto, no Canto II, ganham um significado ampliado, pois a estaticidade do universo ptolomaico será substituída pelos modelos da cosmofísica: o dinamismo da poesia combina com o dinamismo do assunto de que tratará o eu-poético.

Nesse espectro, a forma fixa, aparentemente estática, deve ser vista como fator dinâmico, já que o ritmo, os hipérbatos e demais “perturbações” daquilo que seria a ordem poética são fatores constitutivos do verso - este se constitui a partir daqueles. Para dar continuidade à metáfora do *big-bang*, que acompanhará o poeta em sua jornada daqui para frente, poder-se ia dizer que o poema é o universo, o verso, suas galáxias, os fatores

⁴⁸ Nesse ponto, está-se argumentando contrariamente ao que faz Tomachevski, para quem: “o ritmo, ao contrário do metro, não é ativo, mas passivo, não engendra o metro, mas é engendrado por ele” (in: TOLEDO, 1976, p.143). A nosso ver, e repetindo a pergunta drummondiana, são distintos os metros que servem para medir a forma poética, entretanto, é sua essência que organiza o sentido, já que pode haver texto metrificado sem poesia. O ritmo oscilante de *AMMR* tem relação especular com a trajetória do poeta, ou talvez, mais arrojadamente, é a trajetória do poeta que espelha o ritmo, tão amalgamada é a forma em relação ao conteúdo.

constitutivos, a explosão primeva que lhe dá origem; mas de onde vem essa origem, saber alto e supremo, ou, simplesmente Babel, talvez nem Deus nem a ciência compreendam e é em torno dessa inquirição que se delineará a busca do eu-poético neste Canto II.

Na estrofe 42, firmado no convênio que a nova cosmo-física estatuiu, o poeta espera encontrar as respostas para o dilema da origem; assim sendo, a compreensão do *big-bang* poderá revelar-se útil ao poeta em sua jornada. A teoria do *big-bang*, como se verá ao longo da leitura do Canto II, parte do princípio de que o universo está em constante expansão, ou seja, seu volume aumenta com o passar do tempo, o que significa que um retorno no tempo permitiria vislumbrar a diminuição progressiva deste volume até o zero, o nada.

A descoberta de que o universo está em constante expansão levou os cientistas, a partir da década de 40 do século passado, a darem um passo importante para a compreensão da totalidade do universo – saber que o universo está em constante expansão permitiria compreender como se originou e qual a trajetória percorrida. Até então, o homem só conseguia apreender alguns aspectos dessa totalidade (NOVELLO, In: NOVAES, 1996, p. 498). Entretanto, a compreensão da origem em si não poderia ser circunscrita a experimentos e observações científicas, pois:

Segundo esse modelo [big-bang], se voltarmos no tempo, chegaremos a uma singularidade, um ponto que contém a totalidade da energia e da matéria do universo. Ele associa, pois, a origem do universo a uma singularidade. Mas não nos permite descrever essa singularidade, pois as leis da física não podem ser aplicadas a um ponto que concentre uma densidade infinita de matéria e de energia (PRIGOGINE, 1996, p. 170).

O que o modelo do *big-bang* sinaliza é que, depois de séculos de crenças na ordem determinista, de um universo criado a partir de um demiurgo (inclusive para Newton, como se verá), descobre-se o processo pelo qual foi criado, mas à sua compreensão não se tem acesso, pois o universo é dinâmico e instável e é um espaço contínuo; dada essa geometria e a orquestração contínua do cosmos, ainda não há aportes da física suficientes para entendê-lo, para entender a sua gesta. As dúvidas tornaram-se maiores com os avanços dos estudos; descobriu-se que o processo de geração do universo é irreversível e está associado a um vácuo quântico, que é o estado de menor energia de um sistema; nesse estado fundamental, no lugar de uma singularidade, tem-se instabilidade (PRIGOGINE, 1996 p.187; GLEISER, p. 390), engendrada pela grande explosão inicial.

43) quem à mundana máquina se ligue
já não há: o cosmólogo “ruído
de fundo” diz – irradiação repique

46) espaço afora centelhando irruentes:
ninguém fala hoje em dia em maquinaria
do mundo concentrando continentes

Nos primeiros versos da estrofe 43 e nos últimos versos da estrofe 46, o poeta indica que, na atualidade, não há mais espaço para a máquina do mundo (mundana máquina, em latim, do mundo, do universo, celestial), pois, em seu lugar, em substituição ao seu brilho, o que subsiste é o “ruído de fundo”, resultante da grande explosão, *big-bang*. O termo “ruído de fundo” surgiu a partir de uma experimentação dos físicos Penzias e Wilson e pode ser, em linhas gerais, compreendido como o resquício – como a permanência do *big-bang*. Na origem, o excesso de calor produziu uma radiação (como um ruído) que permaneceu. Ou seja, a origem “acabou”, mas seu “ruído de fundo”, como um rastro, permanece⁴⁹ (CAMPOS, R. 2003, p.71).

Nesse ponto cabe lembrar de uma das atribuições das obras literárias clássicas, segundo Ítalo Calvino:

[...] é suficiente que a maioria perceba a presença dos clássicos como um reboar distante, fora do espaço invadido pelas atualidades como pela televisão a todo volume. Acrescentemos então: É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.
É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. (CALVINO, 2005, p.15).

⁴⁹ “A teoria da grande explosão começou a ganhar crédito com uma descoberta tão contingente quanto extraordinária. Em 1965, quando pesquisavam antenas para satélites de comunicação, Penzias e Wilson constataram que uma radiação de microondas chegava regularmente, de todas as direções [...] tal radiação isotópica, na verdade, prevista por Gamow, não provinha de nenhuma fonte observável. Percebeu-se que a explicação está nas origens do universo. A concentração da matéria, então a uma temperatura elevada, produziu uma radiação de fundo que remanesceu, preenchendo o espaço, e *perfazendo um signo indicial de detonação longínqua*. A irradiação cósmica ratificou o *big-bang*” (CAMPOS, R., op. cit, p.71).

A tensão apontada por Calvino sugere o dinamismo da obra literária, ou seja, tanto a obra clássica permanece como ruído de fundo, e, nesse sentido, assemelha-se à radiação decorrente do *big-bang*, quanto a novidade é que faz papel de ruído de fundo para as obras clássicas. Uma vez admitida a perspectiva sincrônica da história literária, sabe-se que a novidade recupera a ancestralidade; ou seja, se o clássico é rumor para o que é novo, isso se deve menos à permanência do clássico do que à sua inevitável pregnância no que é novo. De toda forma, a irradiação é repique do *primogênio* estrondo.

O que é cânone é *big-bang*; a reinvenção dele é *big-crunch*, um colapso que é ruído por trazer à tona, justamente, as explosões primeiras. Em certa medida, ao ser sincronicamente articulada a determinado *paideuma*, uma obra artística colapsa porque é desconstruída para poder, como a fênix, renascer das próprias cinzas. Assim, *big-bang* e *big-crunch* alternam-se, indefinidamente, como labirintos borgianos, dos quais os físicos são grandes admiradores:

[...] o fascínio muitas vezes se justifica pelos pontos de tangência entre as sendas borgianas e as idéias científicas. Um destes pontos é a bifurcação no tempo, subentendida na interpretação dos multiuniversos da física quântica. Nela, se um sistema descrito num certo instante por uma função de estado tem duas alternativas de percurso, então ele seguirá as duas, cada uma compondo um mundo diferente! Assim, a desagradável compulsão de eleger uma entre duas ou mais opções se desfaz docemente, com o passar do tempo, pela instauração de uma série ilimitada de universos [...], um dos quais nós, singularmente, habitamos.[...] o livro dos livros da “Biblioteca de Babel” [...], a hipótese de uma biblioteca “ilimitada e periódica”[.] é a mesma a circunscrever o modelo de universo que nasce e morre numa região puntiforme, alternando ciclicamente *big-bang* e *big-crunch*, explosões e colapsos. (CAMPOS, R. 2003, p. 70).

Mais do que dizer que a ciência e a literatura tomam emprestadas, uma da outra, metáforas, conceitos, definições e até postulados, o que é interessante do ponto de vista deste trabalho e é importante sublinhar, é que, em *AMMR*, o poeta segue duas alternativas de percurso, não opta entre elas, funde-as; entretanto, no lugar de fundar mundos diferentes em cada caminho, por fundir percursos, instaura o mundo a partir dos estilhaços, ou, melhor ainda, das “subdivisões prismáticas da idéia” da tradição e da ciência que recolhe, pedras do caminho, à sua maneira. De toda forma, quando se percebe o “ruído de fundo do cânone” tem-se um signo indicial, o “ruído” é um rastro; mas quando a novidade reinventa o cânone, o “ruído de fundo” é ícone do cânone. Este é o caso de *AMMR*.

Certamente, a tentativa de conciliação de mundos diversos, como a religião e a ciência, sendo que a última não costuma aparecer como alegoria com a mesma força com que a primeira aparece, remete ao barroquismo que marca o poema. Esse barroquismo encontra em Severo Sarduy uma associação cosmogônica, exatamente no sentido de ruído de fundo. Conforme já se destacou, a hipótese do *big-bang* tem conexão com a idéia de que o universo está em constante expansão; à medida que expande, aumentam os vazios, a densidade da matéria torna-se esparsa e tende a zero: o que permanece é um ruído que é idêntico em qualquer ponto.

É nesse sentido que Sarduy ([s.d], p.87) postula que o universo é um “significante materialmente em expansão: não é apenas o seu sentido, a sua densidade significada”; uma vez que há vazios, os brancos e os silêncios do universo passam a significar, posto serem a realidade do afastamento, como os brancos no final dos versos do poema. No caso específico de *AMMR*, o *enjambement* e a *terza rima* parecem reafirmar a conexão entre a “matéria” e o grau de afastamento, indicado pelo final de cada verso, que ao “ecoar” nos versos subseqüentes, preenche os silêncios do texto. Além disso, é preciso completar a idéia de ruído de fundo retomando a aliteração do /t/, indicada nas estrofes iniciais deste canto. Ao transitar pelo texto, como se o estivesse tateando, o /t/ atua como o ruído de fundo, resquício da primeira explosão, que permanece no cosmos até hoje.

Um outro aspecto importante, decorrente das modernas teorias da física, é que não há um centro do universo, mas um universo descentrado; a explosão inicial é um vestígio de signos: vibração fonética de consoantes e ondulação das vogais. Mais do que significar diferentemente ao longo do tempo, ou seja, mais do que o fato de corroborar para a formulação de hipóteses de *leitura* do universo, o vestígio de signos é sempre ruído de fundo. Se um poema é um universo, o rumor da língua que o perpassa dá-nos a idéia desse *big-bang* criativo, cujos significantes vão sendo repetidos, embora assumam, em cada ponto da leitura, um significado diferente. Não há centralidade nos poemas, e sim descentramento, excentricidade; não há circularidade, mas órbitas elípticas. Do poema, como do *big-bang*, “chega-nos uma irradiação material – vestígio arqueológico de uma explosão inicial, início da expansão de signos” (SARDUY, op. cit., p.87).

No poema, o eu-poético procura mostrar que aquela máquina, tão deslumbrante, fica esquecida diante desse “milagre” que a física explica até certo ponto. A impossibilidade de totalização dessas explicações é que abre espaço para que, mais uma vez, o discurso mítico-religioso, que dá sempre conta do insondável, volte ao corpo do texto, de maneira que *big-bang* e Antigo Testamento espelham-se. Esse aspecto não é aleatório, posto que o próprio

Haroldo de Campos sugira a consulta de sua tradução do Livro I, do Gênesis (*Bere'shith*), acerca do tema da origem. Segundo Haroldo, o Gênesis é rico para entender o tema cosmogônico porque coloca Deus como criador do Universo, portanto, *poietés*:

[Gênesis] Poesia da origem cósmica, cosmogônica, de genealogia telúrica. *Epos* do homem e da linhagem do homem projetando-se na história. Assim nesses versículos inaugurais do *Bere'shith*, condensa-se, no seu todo e em suas partes, a saga da criação. Como um Deus-*Poiétis*, metafórico e metonímico – il *Fattore* dantesco, el *Hacedor* borgiano -, a fez e a nomeou, e como o texto, no eu trabalho arquivemorial, insinuação permanente da leitura e da recitação, a celebra. (CAMPOS, H. 2000a, p. 36).

O tom bíblico não deixa de ser ruído de fundo nas estrofes em que o poeta descreve o *big-bang*, a enunciação desse fenômeno em si remete a um mito fundador. De fato, é como se os questionamentos que surgem, à superfície do texto, impusessem tal aproximação; a própria física é quem facilita a construção dessa proximidade, à medida que emprega metáforas como “dança do universo”, “poeira estelar” e o próprio *big-bang*, onomatopaico, para tratar dos temas a ela pertinentes. Nas estrofes 44 e 45, a dicção de Antigo Testamento surge *centelhando irruentes metáforas*:

44) do primogênio estrondo do inouvido
explodir que arremessa pó de estrelas
fervente caldo cósmico expandido

45) feito de fogo líquido ou daquelas
cristalfluidas nonadas comburentes
a reslover-se em sopa de parcelas

A explosão pode apenas ser imaginada; o inouvido estrondo recria-a na imaginação do poeta, que pressente o calor do *fervente caldo cósmico* a percorrer bilhões de anos. Notem-se as aliterações e assonâncias, que antecipam a erupção e o escorrer do *fervente caldo cósmico/feito fogo líquido daquelas*. A sinestesia da estrofe estimula não só a visualidade e a percepção, dada plasticidade dos versos, como também a audição, o paladar (*sopa*), o tato, pois o calor da explosão chega aos sentidos do leitor de múltiplas maneiras, além, é claro, da menção do *fogo* e palavras do mesmo campo semântico. O olfato é estimulado pela *nonadas*

comburentes já que os gases presentes nessa explosão não são inodoros. Há forte presença gongorina aqui, como em outros trechos do poema; da poesia do mestre espanhol, pode-se identificar, em *AMMR*:

[...] agitación y retorcimiento de sus elementos constructivos; alteración de estos en sus funciones; desbordamiento de lo ornamental, que, rotos sus cauces, lo invade todo, dificultando y ocultando la trama o construcción lógico argumental, apenas visible tras el brillo, color y musicalidad del verso [...] (DIAZ, 1953, p.11).

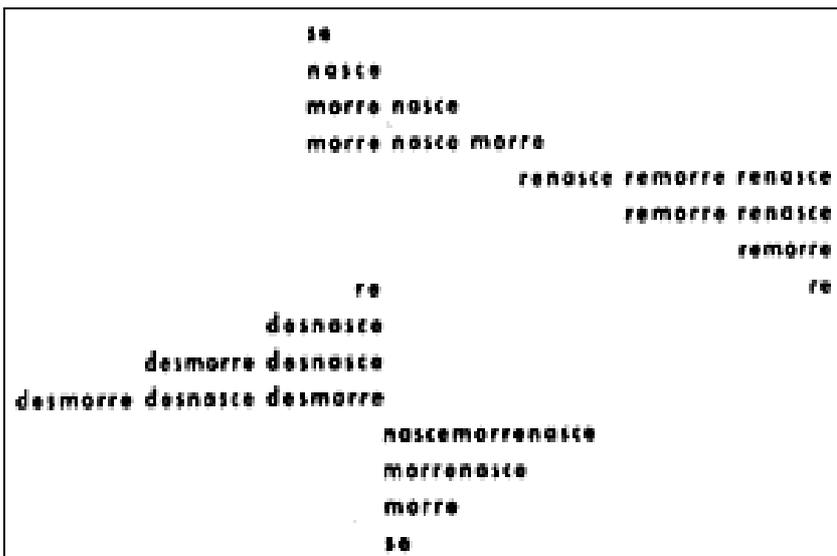
Uma das imagens mais belas da estrofe 44 é o arremesso do pó de estrelas, a partir do *inouvido estrondo*, isso porque dessa poeira somos descendentes. Como explica Marcelo Gleiser:

[...] as estrelas são verdadeiros laboratórios alquímicos. Entretanto qualquer sistema capaz de gerar energia mais cedo ou mais tarde esgotará sua reserva de combustível. Uma estrela se autoconsome para existir. Sua vida é uma busca desesperada⁵⁰ de um equilíbrio entre duas tendências opostas, uma de implosão e outra de explosão.[...] A estrela existirá enquanto as duas tendências estiverem num dinâmico estado de equilíbrio[...] Para estrelas até oito vezes mais pesadas que o Sol, o hidrogênio no coração⁵¹ da estrela se fundirá e se transformará em hélio, o hélio em carbono e o carbono em oxigênio.[...] a enorme pressão da gravidade em seu coração provocará a fusão de elementos ainda mais pesados [...] A estrela então explode com uma fúria tremenda, num fenômeno conhecido como explosão do tipo supernova. Portanto, o carbono, o oxigênio e outros elementos pesados, que não só fazem parte do nosso organismo como também são fundamentais para nossa sobrevivência, forma sintetizados *no interior de estrelas moribundas* antes de serem projetados através do espaço interestelar. *Nós somos filhos das estrelas*. (GLEISER, 2006, p.364, grifos meus).

É como se as estrelas, de algum modo, tivessem que ter morrido para que nós nascêssemos, tornando operante um poético e tenso *nascemorre*; bem retratado no poema abaixo, pela irresolução do conflito nascer/ morrer, explicitado no texto como um processo único, sem a distinção binária:

⁵⁰ Observe-se como o autor toma o “ponto de vista” da estrela para descrever os processos de fusão de núcleos a ela inerentes. Não temos como saber se a busca é desesperada, mas a imagem de que algo se autoconsome para existir, impõe-nos o desespero. A rendição à palavra e às metáforas é uma forma, talvez mítica, usada para que se possa humanizar o que está a nossa volta, como se esse apelo fosse inevitável.

⁵¹ Vale o comentário acima.



nascemorre – Haroldo de Campos In: *fome de forma* (Xadrez de Estrelas).

Cristalfluidas nonadas comburentes: mais uma vez, surge um acento rosiano, remetendo ao vazio, ao nada, ao vácuo, porque o *big-bang* pode atuar como um sistema que se expande até o infinito, nonada; eterno vestígio do zero: “sobre um fundo cinzento sombrio – mistura uniforme de todas as cores, saturação do prisma e sua anulação [...] fóssil do *ylem* cromático”. (SARDUY, [s.d.], p. 88). O termo *ylem* foi criado por Gamow (1904-1968), um dos “pais” (já que a origem é sempre uma urgência) do modelo do *big-bang*. Com certa ironia, o físico faz uma brincadeira que não deixa de revelar a angústia remanescente pós-instauração do paradigma da grande explosão – não é possível ter acesso a ela totalmente, dito de outro modo, “fez-se” a explosão.

No início Deus criou a radiação e o *ylem*. E o *ylem* não tinha forma ou número, e os núcleos [os prótons e os nêutrons] moviam-se livremente sobre a face das profundezas. E Deus disse: “Faça-se a massa dois”. E a massa dois apareceu[...] E Deus ficou satisfeito. [...] E Deus olhou para o Hoyle [isótopo do hélio] e lhe disse para fazer os elementos pesados como preferisse [...] Hoyle decidiu fazer os elementos pesados em estrelas, e espalhá-los através do espaço [...] (GAMOW, apud: GLEISER, 2006, p. 367,368).

Em *AMMR*, *cristalfluidas nonadas comburentes/ a resolver-se em sopa de parcelas/ espaço afora centelhando irruentes/ dissolvem-se no espaço*, em nebulosas, que se orquestram nesse fragmento do poema, a partir da reiteração das sibilantes. O cristal, em Haroldo de Campos, representa também a *fome de forma*, dissolvida no branco da página:

entre validade sagrada e inteligibilidade profana - , ela terá de se organizar em complexos de sinais, em sistemas hieróglifos []. Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa [] É o que acontece no Barroco [...] fragmentação amorfa [...] escrita visual do alegórico. (BENJAMIN, 2004, p. 189,190).

Além do caráter alegórico, a citação acima traz a imagem do átomo como unidade primeiríssima e fundadora de uma realidade. Também houve um físico que pensou o *big-bang* a partir da idéia de átomo primeiro. Chamava-se Lamâitre (1894-1966) e era um padre da Companhia de Jesus. Por coincidência (do ponto de vista deste trabalho) suas idéias eram carregadas de barroquismo: “gênese pontual, metáfora do verbo e da semente/ um estado de crescimento, metáfora da multiplicação, estádio do núcleo original disseminado [...] apocalíptico final, ausência de sentido” (SARDUY, op. cit., p.91).

As teorias físicas da explicação do universo acabam, cedo ou tarde, defrontando-se com o dilema da criação, pois é difícil negar a existência de um ente que tudo organiza. O físico moderno vê-se diante de alguns dilemas e de suas complicadas teorias, retorcidas, agitadas, cravadas de metáforas, que determinam o ecoar do discurso barroco. Sobre o tabuleiro de xadrez, quadrado renascentista, desfilam as peças em ir e vir: os bispos continuam a atravessar diagonalmente o tabuleiro, porém, nesse momento em que o rei é *rei menos o reino*, como diz o verso de Augusto de Campos, a ciência vai tomando seu lugar.

Para confirmar o que se está dizendo, talvez seja conveniente ler as estrofes seguintes como um modo de reorganizar o que é exposto nas estrofes iniciais desse Canto II: ninguém mais fala de máquina do mundo, mas como ela era mesmo? Da explosão surgem os cristais, que fluidos deslizam pelo poema, como a mallarmeana subdivisão prismática da idéia.

Esse aspecto torna-se interessante se entendido à luz das estrofes 47, 48, 49 e 50, posto que nelas se falará da perfeição, quer em termos ptolomaicos, quer em termos galileanos. Acompanhemos, pois, mais essas jogadas do enxadrista que retoma, sempre no sentido de rememoração, ou *travelings* já mencionados, o modelo ptolomaico e, a partir dele, tenta reorganizar cronologicamente o caminho do homem até a atual cosmofísica.

47) *more geométrico* evoluindo e varia-
mente distante no elemento etéreo
da sucessiva coorte caudatária

- 48) dos corpos que a secundam no sidéreo
dos quais *tellus* é o fulcro e monocentra
num véu (raro rompido) de mistério

A estrofe 46 termina com a constatação de que nos dias hodiernos ninguém admite “*maquinária do mundo concentrando continentes*”. Na 47ª estrofe, o hipérbato, mais uma vez, perturba a organização sintática, o que pode sugerir a dificuldade do poeta em abandonar o modelo totalmente geométrico (*more*, em latim, totalmente) e perfeito da cosmofísica ptolomaica. Ao mencionar o elemento etéreo, a sucessiva corte caudatária, o poeta parece retomar a idéia platônica de “salvar os fenômenos”, ou seja, buscar as complexas explicações dos movimentos dos corpos celestes em termos de simples movimentos circulares (GLEISER, 2006, p.360).

O elemento etéreo parece referir-se aqui à acepção aristotélica de éter, que seria a “substância material que compõe os objetos celestes situados acima da esfera sublunar” (ibid, id. 388). E a *coorte caudatária*, que apresenta um movimento lento graças à epêntese, aumento no interior da palavra corte, solenemente envolve a Terra. É o modelo ptolomaico que volta à cena e recoloca, ao menos em termos mnemônicos, a Terra no centro do sistema sideral, como fulcro, como alicerce. A sibilância presente na 48ª estrofe compõe o movimento do véu misterioso raramente rompido. As rimas *etéreo*, *sidéreo*, *mistério*, lidas dessa maneira, reforçam a concepção de mundo apresentada em ambas as estrofes e a limitação humana para compreendê-las. O véu (*raro rompido*) de mistério pode ser entendido também como a própria máquina do mundo, que se abre apenas aos eleitos. Propor soluções a seus enigmas é, portanto, blasfêmia, como atesta a triste história de Galileu.

O primeiro a propor a possibilidade de o Sol estar no centro do sistema solar foi Copérnico (1473-1543). Sua grande preocupação não era, entretanto, causar uma revolução; o que queria era tão somente voltar ao passado e tentar reformular idéias para que se adaptassem ao modelo de Platão, das esferas perfeitas, girando no éter harmonicamente. Como era conservador, é provável que tivesse “odiado saber da ferida que causou na espécie humana, ao tirá-la do centro do universo, ao procurar “salvar os fenômenos”, atribuindo-lhes movimentos circulares e simples” (GLEISER, 2006, p. 95; GLEISER 2006a, p. 87).

Com base nos experimentos de Copérnico e de outros estudiosos, Galileu fez muitos experimentos importantes, desde alguns que antecipavam a existência da força da gravidade, a grandes observações astronômicas. Quando descobriu os satélites de Júpiter e, mais do que

isso, quando verificou que o fato de girarem em torno do planeta não significava que este estava parado, pôde compreender que o movimento da lua em torno da Terra não significava que esta fosse imóvel; além disso, definitivamente colocou o Sol no centro do sistema, porque notou que os planetas giravam em torno dele, tanto quanto a Terra também deveria fazê-lo (GLEISER, op. cit).

Essa descoberta causou imenso desconforto na sociedade da época e começaram as perseguições a Galileu. A irônica verdade é que ele jamais duvidou da existência divina regendo esse sistema ao redor do Sol. As órbitas circulares que propunha para os planetas só confirmavam, em sua opinião, tal existência. Conforme aponta Gleiser (ibid.), tão obstinado era em suas idéias que jamais declarou que as escrituras estivessem erradas; pelo contrário, afirmava que, se a ciência contradizia as escrituras e se os argumentos científicos são fundamentados na verdade, então as escrituras estariam sendo mal interpretadas. Não houve salvação possível para Galileu, ele teve que pedir perdão à Santa Inquisição pelas blasfêmias proferidas. Diz a lenda que depois de prestar seu depoimento e de se declarar arrependido dos males causados, ainda afirmava, baixinho: *mas que ela se move, se move*.

- 49) já Galileu – aquele que heliocentra
o sistema – chegou depondo a terra
do seu trono senil que só sustenta

- 50) uma ciência obsoleta: o sábio a exterra
e a faz descer na escala de grandeza:
ei-la – abatido o orgulho- feito perra

- 51) que lambe a hélios-sol (sem realeza)
o rastro de rei posto (subalterna)
e depois newton vem: a maçã reza

Para Affonso Romano de Sant’Anna (2000, p. 127), ao ser repreendido pela Igreja por ferir as escrituras, o discurso de Galileu corporifica a metáfora barroca do claro-escuro: as autoridades eclesiásticas seriam o lado sombrio e irracional; Galileu, a luminosidade e a racionalidade. Parece ser esse movimento de “*claro enigma*” que o eu-poético quer ressaltar, em *AMMR*, quando sugere que Galileu heliocentra o sistema, porque depõe a Terra de seu trono senil – a imagem que surge diante do leitor é instigante e dimensiona o que fez Galileu

– a Terra, como uma cadela banida, deixa seu trono, seu “lugar ao sol” De fato, é como se Galileu a tivesse expulsado do *Paraíso*: viverá de joelhos, curvada, a lamber *hélios-sol*, sem realeza e subalterna.

O esfacelamento do modelo anterior a Galileu se presentifica na sibilação, que termina como um *rastro de rei posto*, cuja aliteração em /r/, não deixa de sugerir a profunda cicatriz que será deixada por esse episódio, um rasgo; o *rastro de rei* retoma o *raro rompido* da estrofe anterior, fazendo ecoar o rompimento, induzindo o leitor a compreender a corrosão das idéias cristãs que se revelava definitiva. (Re)vela-se: esconde-se novamente a centralidade da Terra⁵³, exterrada pela fragilidade da ciência obsoleta.

O movimento circular das órbitas dos planetas é o cerne das formulações de Galileu, que acreditava ser um “escolhido” e o “único” capaz de interpretar a mensagem das estrelas e sua perfeição (GLEISER, 2006, p. 136). O círculo, como figura perfeita e indeformável, também ocupa lugar de destaque na arte, na filosofia, na religião, e, é claro, no mito, no qual o próprio tempo é tratado ciclicamente.

No caso da obra de Haroldo de Campos, um exemplo da busca da circularidade pode ser apreciado em *Teoria e Prática do Poema*, manifesto da estética neobarroca, como diz o próprio autor (CAMPOS, 2002, p. 25, 26), pois retoma o Xadrez de Estrelas de Antonio Vieira, a partir do célebre *Sermão da Sexagésima*. Nesse texto, o poema é pássaro e, ao mesmo tempo, ao voar em torno de sua própria órbita, impondo aos significantes que o circundem, é o Sol.

O poeta, mensageiro das estrelas, ou melhor, enxadrista das estrelas, heliocentra o poema, por isso usa termos astronômicos dispostos em tensão, figurando o dilema entre o *more geométrico evoluindo*, como se o poema fosse *tellus*, fulcro dos corpos celestes, rodeado da *coorte caudatária*. O poema é Sol. De modo que entre a teoria (o que o poema é) e a prática (como o poema se realiza enquanto poema) tensionam-se visões de mundo, o barroquismo explode:

A poesia, mundo autônomo organizado pela razão permeada de emoção, pende em equilíbrio instável sobre o abismo do azar, como, por um ato de luciferina (de Lusbel) arrogância; a poesia pode ser vista como um virtual xadrez sensível, *de estrelas*. Não por mera coincidência, a expressão se converteu no título da antologia poética (*Xadrez de Estrelas: Percorso textual, 1949-1974*) que publiquei em 1976. (CAMPOS, H. op.cit).

⁵³ Aristarco, nascido em Samos, em torno do ano de 310 a. C. propôs um modelo heliocentrado; também supunha que o universo era muito maior do que se pensava. Copérnico resgata as idéias de Aristarco e Galileu definitivamente as reorganiza. (GLEISER, 2006, p.75).

TEORIA E PRÁTICA DO POEMA

I

Pássaros de prata, o Poema
ilustra a teoria do seu vôo.
Filomela de azul metamorfoseado,
mensurado geômetra
o Poema se medita
como um círculo medita-se em seu centro
como os raios do círculo o meditam
fulcro de cristal do movimento.

II

Um pássaro se imita a cada vôo
zênite de marfim onde o crispado
anseio se arbitra
sobre as linhas de força do momento.
Um pássaro conhece-se em seu vôo,
espelho de si mesmo, órbita
madura,
tempo alcançado sobre o Tempo.

III

Equânime, o Poema se ignora.
Leopardo ponderando-se no salto,
que é da presa, pluma de som,
evasiva
gazela dos sentidos?
O poema propõe-se: sistema
de premissas rancorosas
evolução de figuras contra o vento
xadrez de estrelas. Salamandra de incêndios
que provoca, ileso dura,
Sol posto em seu centro

IV

E como é feito? Que teoria
rege os espaços de seu vôo?

Que lastros o retém? Que pesos
curvam, adunca, a tensão do seu alento?
Cítara da língua, como se ouve?
Corte de ouro, como se vislumbra,
proporcionando a ele o pensamento?

V

Vede: partido ao meio
o aéreo fuso do movimento
a bailarina resta. Acrobata,
ave de vôo ameno,
princesa plenilúnio desse reino
de véus alísios: o ar
Onde aprendeu o impulso que a soleva,
grata, ao fugaz cometimento?
Não como o pássaro
conforme a natureza
mas como um deus
contra naturam voa

VI

Assim o Poema. Nos campos do equilíbrio
elísios a que aspira
sustém-no sua destreza.
Ágil atleta alado
Iça os trapézios da aventura.
Os pássaros não se imaginam.
O poema premedita.
Aqueles cumprem o traçado da infinita
astronomia de que são órions de pena.
Este, árbitro e justiceiro de si mesmo,
Lusbel, libra-se sobre o abismo,
livre,
diante de um rei maior
rei mais pequeno.

A última estrofe leva-nos a pensar não apenas no poema como Lusbel, mas no próprio Sol, astro-rei mais pequeno, como estrela dotada de luciferina pulsão. Quando Galileu definitivamente centraliza o Sol, este passa a “concorrer” com Deus. A Igreja sabia de antemão que teria um grande problema pela frente. Levaria alguns séculos até que essa organização universal definitivamente desequilibrasse o sentido religioso. Antes disso, Newton (1643-1727), movido pela fé e pela religiosidade, procurará mostrar a magnanimidade do Criador; não é à toa, portanto, que o último verso da estrofe 51 de *AMMR*, termine com a palavra *reza*. Deus tem papel crucial no universo newtoniano, pois, para ele, este é uma manifestação do poder infinito daquele. Sua racionalidade foi o meio que encontrou para sustentar uma ligação entre o humano e o divino (GLEISER, 2006, p. 158).

A grande inspiração newtoniana era espiritual. Seus grandiosos pensamentos, luminosos, poder-se-ia dizer, entretanto, confrontavam-se com um lado sombrio e saturnino desenvolvido ao longo de sua vida, por uma série de razões⁵⁴. A matemática e a física eram um meio de transcender uma existência marcada pela angústia. Ao colocar como prioridade em sua vida a pulsão de descobrir e explicar o funcionamento daquilo que chamou “sistema de mundo”, Newton conseguiu unificar idéias, aparentemente divergentes, de seus precursores, Galileu e Kepler.

Galileu, como se disse, acreditava nas órbitas circulares e desprezava as hipóteses de Kepler, de órbitas planetárias elípticas, desenvolvidas mais ou menos à mesma época. A polêmica entre esses dois grandes pensadores, assim como aquela entre Galileu e a Igreja, também corporifica o barroco, segundo Sant’Anna (2000, p. 127), só que dessa vez Galileu é que estará do “lado sombrio”. A passagem do esférico ao elíptico corresponde à passagem do Renascimento ao Barroco. Para Galileu, Kepler era um maneirista e sua órbita elíptica uma agressão ao equilíbrio. A elipse, por sua vez, pelo descentramento a que obriga, é a forma barroca por excelência (ibid., id).

Basicamente, o que Kepler observou foi a órbita do planeta Marte em torno do Sol e seu comportamento elíptico; assim como Newton, Kepler era movido por um profundo senso religioso e sua curiosidade sobre Deus era mais forte do que seu temor. Dessa forma, por meio de cálculos precisos, chegou à conclusão de que o movimento dos planetas era elíptico e tinha o Sol em um dos focos⁵⁵ (GLEISER, 2006a, p.86). Para Kepler, o universo era uma manifestação da Santíssima Trindade: Deus era representado pelo Sol, no centro; o Filho, pela esfera das estrelas fixas e o Espírito Santo, pelo poder que emana do Sol (ibid, p.111).

⁵⁴ Cf. GLEISER, M. **A dança do universo**. Op. cit., p. 158 e seguintes.

⁵⁵ Em termos de geometria, a elipse é uma cônica e pode ser definida como um conjunto de pontos em torno de dois focos, ao contrário do círculo, que tem um só.

Para Severo Sarduy ([s.d], p. 57 – 68), o movimento elíptico é dialético e dinâmico, baseado no descentramento, porque tem dois focos, um visível e outro igualmente ativo, mas não tão claramente visto. Esse é o sentido da figura retórica *elipse*, inclusive. Por isso, para o poeta cubano, a elipse é a figura barroca por excelência, porque promove o descentramento, o alargamento dos gestos e a não unicidade – dois focos, o claro e o escuro; é barroca porque essa duplicidade revela-se, por exemplo, no distanciamento do significante em relação ao significado, conforme o esquema apresentado no Capítulo 1.

Em *AMMR*, nota-se o descentramento; ora o foco está na religião, ora está na ciência, mas ambas coexistem no texto do poeta que escreve no limiar do milênio. Num jogo de luz e sombra, tudo no poema induz-nos à elipse – há sempre um foco velado, cujo rastro o leitor procura para encontrar a harmonia do universo poético, uma vez que a apreensão deste é dependente da percepção das metáforas, metonímias e demais procedimentos do plano da expressão, inscritos no périplo do poema, de modo a articular seu significado. Um exemplo disso são as presenças rosiana e drummondiana no Canto I, desde o primeiro verso, e seu apagamento diante dos diálogos com Dante; por outro lado, ao ressaltá-las, no processo de refacção da leitura proposto, foi o mundo dantesco que passou a ser obliterado.

Esse movimento, obviamente, tem a ver com a linearidade da linguagem, mas, principalmente, com o aspecto elíptico do poema. Para resolver a questão da linguagem, a leitura poderia ter comentado um pouco de um poeta, um pouco de outro e, assim sucessivamente; a opção por fazer um percurso e depois o outro enfatiza, justamente, a duplicidade focal da elipse que agora, no Canto II, pode ser percebida com clareza, porque aqui a voz do eu-poético ancora-se às dissonâncias da física e ao acesso a este saber.

Vale retomar as considerações de Pécora (2005), apontadas no início deste capítulo. O descentramento elíptico serve para explicar, por exemplo, porque não se pode afirmar que no Canto II o “esfingir do eu” cede lugar aos questionamentos sobre a origem do universo. Como o poema obedece a um movimento elíptico, as duas perspectivas ocorrem simultaneamente, ora o foco está em uma, ora em outra e o *movimento de leitura* deve dar conta de percebê-las, ou ainda, de perceber que *no falar das coisas há um falar de mim*. Aliás, o *movimento de leitura*, como se destacou no início deste trabalho, é também elíptico, acompanhando a organização do poema.

Ao heliocentrar o poema, como mostra sua *Teoria e Prática do Poema*, e como impõe a leitura de *AMMR*, o poeta Haroldo de Campos define-o como centro, ou, em termos jakobsonianos, torna a função poética dominante, descentralizando as demais funções da linguagem. Nos dois poemas, a despeito da circularidade, ou ainda, da centralidade da

mensagem, prevalece um movimento elíptico, pois, em torno dela, eplipticamente, orbitam significantes que se deslocam, assumindo duplas focalizações, múltiplos sentidos, como ficou demonstrado no esquema de Severo Sarduy já mencionado neste trabalho (cf.p. 61).

Em *AMMR*, ao aproximar a religião e a ciência pela orquestração do discurso poético, produzem-se novos acordes e *hélios-poema* exerce seu “poder de atração” sobre ambas, que passam a girar em torno da mensagem poética - por isso é que o poema (e não a ciência e a religião em si mesmas) impõe-se como discussão. Religião e ciência são discutidas em *AMMR*, porque se manifestam como componentes semânticos e/ou expressivos do poema, que as ilumina, inaugurando uma forma outra de repensá-las. A poesia é, portanto, a forma de o poeta pensar o mundo, a partir dela estabelecem-se critérios para que o poeta o compreenda; a partir da poesia o poeta define “leis” tão válidas para ele quanto as leis que Newton pôde elaborar, como *reza a lenda*.

[...]

51) e depois Newton vem: a maçã (reza

52) a lenda) cai-lhe aos pés – maga lanterna
vermelha – da alta rama e ao intelecto
pronto lhe ensina a lei (à queda interna)

53) da gravidade inscrita no trajeto
dos corpos mais pesados do que o ar
por amor e atração sempre que o objeto

54) se precipite e tombe sem cessar
– lei universal seja aos mais pequenos
seja aos maiores corpos a ordenar

A palavra *reza*, mote para a apresentação da religiosidade de Newton, tem agora seu sentido completado pela palavra *lenda*, que por sua vez se refere à conhecidíssima passagem da vida de Newton. Segunda consta, Newton estava descansando sob as macieiras de Woolsthorpe, quando uma das maçãs despencou. Ele então se perguntou se a força que atraía

a maçã para o chão seria a mesma que explicaria a órbita da Lua, que poderia estar caindo, mas devido a uma força centrífuga era colocada em órbita circular⁵⁶.

Depois de vários estudos Newton conclui que os corpos materiais se atraem gravitacionalmente: “Portanto, Terra, Lua, Sol e todos os objetos no sistema solar atraem-se mutuamente numa dança coreografada pela força da gravidade” (GLEISER, 2006, p. 158 e seguintes). É exatamente a esse aspecto que se referem as estrofes acima: por amor- atração, uma lei universal rege os corpos, sejam eles grandes ou pequenos. Para Newton, essa ordem suprema adviria de Deus, o que justifica o epíteto maga lanterna vermelha, atribuído à maçã na estrofe 52. Como lanterna, a maçã ilumina a verdade da ordem suprema e divina; ao contrário do que ocorre no mito cristão, a maçã não expulsa Newton do *Paraíso*, antes, nele o faz ingressar. Abrem-se-lhe as portas do funcionamento do mundo: epifania⁵⁷. As teorias newtonianas comprovaram o funcionamento mecânico do universo, todavia, pressupunha-se sempre a existência de Deus, gerindo, a cada instante, tal universo, ou seja, Deus precisaria ser onipresente, para que tudo funcionasse.

A mecânica celeste não era novidade newtoniana. Antes dele, Kepler afirmava acreditar que a “máquina celestial” não deveria ser comparada a um organismo vivo, mas ao mecanismo de um relógio (GLEISER, 2006, p.121). Foi o matemático francês Laplace (1749-1827) que, no final do século XVIII, chegou à conclusão de que o funcionamento do universo é mecânico, porque Deus é mesmo um relojoeiro. Há, entretanto, uma diferença entre a concepção newtoniana e a de Laplace. Para o matemático francês, depois de fazer o mundo, Deus retirou-se de cena, confiando no funcionamento do “universo-relógio”.

De certa forma, o universo dos *teístas*, os seguidores de Newton, abalou-se com a perspectiva de um Deus que depois de criar o universo, deixá-lo-ia funcionar sob o controle das leis da física como um relógio funciona sob o controle de seus próprios mecanismos (ibid, p.194); para os *deístas*⁵⁸ (Laplace e adeptos de suas idéias), o papel da ciência seria o de desvendar os mistérios dos complicados mecanismos de funcionamento previsível do universo.

De posse de dados como velocidade e posição inicial das partículas, seria possível calcular a evolução do universo no passado ou no futuro. Laplace imaginou uma entidade

⁵⁶ A força centrífuga é aquela que observamos na máquina de lavar roupas quando ocorre centrifugação. O tipo de movimento feito empurra as roupas para a parede da máquina.

⁵⁷ É claro que não apenas esse episódio levou Newton às conclusões que chegou, mas a maçã atuou, para ele, como reza a lenda, como um desencadeador de isotopias, um operador de leitura, – seu movimento de corpo mais pesado do que o ar fez com que o cientista unisse as várias partes de um quebra-cabeça, cuja montagem já estava em elaboração há algum tempo.

⁵⁸ Teísmo: A crença na existência de um Deus ou deuses cuja presença é imanente. Deísmo: Crença de que, após criar o universo e suas leis naturais, Deus não interferiu mais no mundo. (GLEISER, 2006, p. 386, 390).

capaz de fazer isso, que ficou conhecida como o “demônio de Laplace”, previsor e determinista⁵⁹. Esse demônio, entretanto, no limite, extingiria possibilidades de atuação sobre a realidade, uma vez que tudo estaria sempre pré-determinado pela maneira de funcionamento do “universo-relógio”.

Entre as estrofes 55 e 62 de *AMMR*, o poeta ressalta, como se verá a seguir, a existência de um universo cujo controle nos escapa – trata-se de um universo dado e comandado em maior (Newton) ou menor (Laplace) grau por Deus. Quando se descobriu, no século XX, que o universo estava em constante expansão, as idéias de um mundo orquestrado ou um mundo regido por um Deus relojoeiro foram colocadas em xeque – surgia a hipótese de que haveria uma supra-orquestração constante, sim, porém inusitada, não um espaço estático e um tempo absoluto, cujo movimento mecânico poderia reproduzir os ponteiros de um relógio. O universo, de acordo com as novas concepções, teria o dinamismo como característica; os ponteiros do relógio tornavam-se, assim, enlouquecidos. Os avanços das pesquisas substituiriam o apolíneo pelo dionísíaco, os objetos simples, passam a ser complexos, a maquinaria do mundo era, sem dúvida, muito mais complicada do que se poderia supor, o “estado das artes” da física tornava-se outro. Como aponta Luís Alberto Oliveira:

Firma-se [século XIX] o reducionismo como doutrina epistemológica, atendendo eficientemente à necessidade, conforme a tradição cartesiana, de introduzir-se na matéria dispersa do mundo a ordenação inequívoca do pensamento matemático. Não admira que haja se instalado e difundido, na cultura do Ocidente, uma cosmovisão qualitativa e reducionista segundo a qual o universo físico seria o análogo de um vasto mecanismo, rigorosamente concatenado, analisável com limitada precisão e, por conseguinte, plenamente controlável e predizível, opondo a imagem de um cosmos mecânico à de um caos concebido como limite da desordenação espacial (carência de “forma”). Reflete-se aqui uma ambiciosa aspiração a uma totalização maquínica da realidade fenomenal que, como se sabe, logo virá a encontrar a sua *hybris*. (OLIVEIRA, L.A., In: NOVAES, 1996, p.509, grifo do autor).

Não foram poucos os cientistas transgressores dessa ordem, mas, sem dúvida, Einstein foi o responsável pelas maiores rupturas. Uma das verificações mais fantásticas, entre as várias feitas por ele, foi a de que o espaço é curvo, ou seja, é deformado pela matéria que nele

⁵⁹ É importante notar que Laplace não falou em demônios, mas seus biógrafos o fizeram. Para ele haveria um intelecto previsor e determinista. Possivelmente, o nome foi atribuído pelo poder “divino” de fazer previsões por uma entidade que não fosse Deus, pois este, para Laplace, não atuaria no Universo, uma vez que, depois de criá-lo, deixá-lo-ia eternamente funcionando, sob o controle das leis da física. Laplace era um físico e matemático que acreditava que a explicação da Natureza adviria da solução de problemas práticos.

existe. Como se dá esse encurvamento do espaço? Uma das primeiras verificações a provocar o questionamento acerca do encurvamento do espaço foi a observação de que havia uma deflexão na luz proveniente de estrelas, ou seja, os raios luminosos faziam uma “curva”. Segundo Einstein, isso não acontecia devido à gravidade, mas por causa da própria curvatura do espaço.

Depois de muitos experimentos, o que se descobriu foi que a matéria provoca uma deformação no espaço de modo análogo ao que uma esfera pesada provoca deformação no centro de uma cama elástica. Se jogarmos bolinhas de gude nessa cama elástica, elas farão órbitas circulares ou elípticas em torno da esfera maior até seguirem uma espiral e dirigirem-se ao centro do “buraco”. Esse movimento é mais ou menos parecido com o movimento da água ao redor do ralo de uma banheira, por exemplo: a água e/ou pequenas substâncias vão girando em torno do ralo até serem “devoradas” por ele – ralo abaixo...

O que ocorre no espaço é que a matéria encurva o espaço vizinho e cria um buraco. O Sol, por ser grande, é responsável por um significativo encurvamento. Os planetas (como as bolinhas de gude) giram ao redor dele, já sabemos, em órbitas elípticas, mas por que não se chocam com o Sol, por que não são “sugados” por ele como a água é pelo ralo? Porque, devido à curvatura do espaço e da ausência de atrito no mesmo, tendem a permanecer desenvolvendo suas órbitas indefinidamente. Em outras palavras: a gravitação é efeito da curvatura do espaço-tempo^{60, 61}.

Einstein eliminou o demônio de Laplace e o Deus relojoeiro quando explicou que a forma do espaço é que determina os movimentos dos corpos celestes ao redor do Sol. Longe de causar danos à idéia de transcendência, o modelo einsteiniano faz migrar a transcendência divina para a científica. Como ele mesmo diz:

⁶⁰ Espaço absoluto: de acordo com a física newtoniana, espaço absoluto é a arena geométrica onde fenômenos naturais ocorrem. Suas propriedades são independentes do estado de movimento de observadores. (GLEISER, 2006, p. 387).

Tempo absoluto: De acordo com a física newtoniana o tempo flui sempre à mesma razão, independentemente do estado de movimento dos observadores (ibid., p. 390)

Espaço-tempo: de acordo com a teoria da relatividade, espaço tempo é a arena quadridimensional onde fenômenos naturais ocorrem. Distâncias no espaço-tempo são independentes do estado de movimento dos observadores (ibid., 387).

Em 1905, Einstein desenvolve a Teoria da Relatividade Restrita, trocando os conceitos de espaço e tempo newtonianos pela noção de espaço-tempo como entidade geométrica quadridimensional. Em 1915, ampliando essa teoria, surge a Relatividade Geral, segundo a qual a gravitação é um efeito da geometria do espaço-tempo. (GLEISER, 2006, p. 253 e seguintes).

⁶¹ É devido a esse encurvamento que Kepler, por exemplo, sem o saber, notou que os planetas mais próximos do Sol (do centro do “buraco”, do “ralo”) giram mais rapidamente; e os mais distantes, mais devagar. Além disso, os planetas com órbitas maiores são mais lentos. A constância dos movimentos permitiu a enunciação da Lei Harmônica de Kepler: quanto maior a distância do planeta, menor é a força exercida pelo Sol (GLEISER, 2006, p.318-320; GLEISER, 2006, p. 87).

[...] Lá fora está esse mundo imenso, existindo independentemente de nós, seres humanos, enorme e eterno enigma, ao menos parcialmente acessível à nossa razão. Eu entendi que a contemplação desse mundo era uma nova forma de liberação [...] A possibilidade de compreendermos esse mundo impessoal de modo racional tornou-se para mim, consciente ou inconscientemente, o objetivo supremo [...] Talvez o caminho para esse paraíso não fosse tão confortável e seguro como o caminho para o paraíso religioso; mas ele provou ser confiável, e eu nunca me arrependi de minha escolha. (EINSTEIN, [s.d] apud: GLEISER, 2006, p.251,252).

O “sistema de mundo” newtoniano predominou por muito tempo; só Einstein seria ousado o bastante para *relativizar* as idéias newtonianas, em todos os aspectos, inclusive desestabilizando a fé propagada pela religiosidade:

- 55) einstein então encurva o espaço: menos
seguro fica o deus-relojoeiro
da clássica mecânica ou ao menos
- 56) desenha-se outro enredo sobranceiro
ao de Newton: do espaço – qual sensório
de deus – de um absoluto-verdadeiro
- 57) espaço que se quer não-ilusório
como de um tempo-vero (é em si só e
aparte por um sumo ordenatório
- 58) omni-poder que tudo rege e move)
– einstein encurva o espaçotempo e o demo
determinista e previsor remove –
- 59) o dâimon-sabe-tudo esse plusdemo
de laplace que vê antecipado
o futuro e o pretérito cinemo-
- 60) –graficamente em *flash-back* repassado

(aquele em *flash-foward*) súbito lê:

demiurgo matemático imutado

- 61) sobre-imposto ao perene balance
dos corpos orbitais (era a *matese*
universal o selo o “como se”
- 62) dum período onde a hipóteses a tese
previsível – *hypothesis non fingo* –
se prefere): mas há outra alegorese

A dimensão da descoberta einsteiniana de que o espaço é encurvado foi revolucionária. Nesse trecho de *AMMR*, a desordenação provocada pelo encurvamento do espaço se presentifica no uso dos hipérbatos, sempre perturbadores, e pela volta das longas interrupções, colocadas entre os sinais parentéticos; interrupções estas que servem para apontar a extinta onipotência divina para reger o universo, conforme defendia a mecânica clássica; regência que, obsoleta, tornou-se, no espaço do poema, apenas algo entre parênteses. Permanece entre parênteses também na física, pois que a relatividade não eliminou os pressupostos newtonianos, fez deles *paideuma* no sentido de *make it new*.

A partir de Einstein, portanto, outro enredo se desenhará, sobrepondo-se ao de Newton e em contrariedade ao o *absoluto-verdadeiro espaço* e o *tempo vero*, para destronar, com a radicalidade das vanguardas, o *sumo ordenatório omni poder*. O espaço sensório em que se transmitiam as sensações advindas de Deus ou, ainda, aquele que possibilitava a totalidade das interpretações e recepções sensoriais do poder divino, desfaz-se – não haverá mais determinismos e previsões, mas a instabilidade e a incerteza. O *plusdemo* laplaciano, que poderia estimar o passado (*flash-back*) e prever o futuro (*flash-foward*) com precisão, será expulso; não mais imporá suas regras e regularidades ao eterno balanço dos corpos orbitais. Condenado à sombra, permanecerá como reminiscência do que um dia se imaginou que pudesse ser a maquinaria do universo, em seu perene *balancê*.

A introdução, mais uma vez, de termos latinos como *matese* e *hypothesis non fingo*, hipótese não construída, não formada, fingida, garante o tom solene e erudito do poema e recupera, especialmente, o tom do discurso religioso, que manteve por muito tempo o latim, assegurando a gravidade e, por que não, a ininteligibilidade do que era proferido. No lugar das hipóteses, a tese previsível, ou simplesmente, a alegorese.

Traçar analogias entre esses modelos apresentados e as hipóteses sobre as quais se ancora a construção de *AMMR* é inevitável. A poesia moderna, sem dúvida, encurva o espaçotempo, porque muda o centro de gravidade no que concerne ao fazer poético. Reforça o estatuto primeiro da mensagem que passa a ser o Sol (centro do sistema): funda-se uma poesia heliocêntrica; a mensagem poética torna-se o “herói”, não há mais musas inspirando o poeta, tudo é fruto de seu trabalho poético. Signos em rotação e em translação gravitam em torno da mensagem que, por ser auto-reflexiva, aproxima-se do espaço curvo, quando este impõe as órbitas dos planetas por sua especificidade, isto é, a auto-reflexividade e a metalinguagem da mensagem poética parecem orbitar em torno da própria mensagem.

Explicando melhor: desde a organização do universo a partir do *big-bang* os planetas giram ao redor do Sol, sempre foi assim; entretanto, entre não saber disso e saber há um abismo de séculos; quando a teoria da relatividade e a curvatura do espaço passam a ser hipóteses plausíveis, toda visão de mundo é revista. Analogamente, a função poética sempre foi dominante na mensagem poética, a *Comédia* e *Os Lusíadas* mostram esse fato claramente, todavia, a consciência de que a função poética é dominante e que é fruto, exclusivamente, do trabalho do poeta, modifica a concepção do fazer poético. Não se trata apenas de usar palavras para escrever poemas, mas de transformar as palavras e o processo de escrever no plano temático da *hélios-poesia*.

Ao colocar a cosmologia e a cosmogonia em seu poema, Haroldo de Campos também mostra que a mudança na concepção poética correspondeu a uma mudança histórica da forma de conceber o mundo e seu funcionamento maquínico. A busca da ordem no funcionamento do cosmos, porém, é uma constante em todas as visões, desde os poetas mais revolucionários a Einstein, para quem o universo é o mesmo em todas as direções e em todos os lugares. Em 1948, foram feitas generalizações a esse princípio einsteiniano e chegou-se à conclusão de que o universo é eterno (GLEISER, 2006, p. 388). Logicamente, esse universo homogêneo e eterno remete aos mitos da Criação – é tão forte a busca da harmonia no homem que ele parece não conseguir fugir dela:

Modelos científicos de criação, ou modelos cosmogônicos, necessariamente repetem certas idéias presentes nos mitos de criação: ou o Universo existiu para sempre, ou ele apareceu num determinado momento do passado, a partir do Caos ou a partir do Nada, ou, quem sabe, é desde sempre criado e destruído numa dança de fogo e gelo. Existe apenas um número finito de respostas possíveis, que foram visitadas *independentemente* pela imaginação científica e pela religiosa. Talvez ainda mais importante do que

as respostas sejam as perguntas, que revelam tão claramente o que seja o ser humano. (GLEISER, 2006, p. 307).

A indagação e o mistério são os motores da humanidade; o abandono dos deuses é algo bastante difícil. O caráter alegórico do texto haroldiano acentua-se pela tentativa de conciliação dos paradigmas religioso e científico, à medida que o eu-poético não se desfaz das visões da máquina do mundo do Canto I e aceita as explicações da física no Canto II. O que é interessante notar nesse processo é que as explicações científicas são de tal modo contundentes, que diante de tantos avanços científicos, parece não haver sacralização outra a não ser a ciência *per se*; invertendo a lógica, a agnose do poema pode beirar não o ateísmo, mas o paganismo, a “incivilidade”, pois a ciência assume aspectos de “religiosidade”. Sobre esse *modus operandi* alegórico, diz Walter Benjamin:

[...] A alegorese nunca teria surgido se a Igreja tivesse conseguido eliminar radicalmente os deuses da memória dos crentes. [...] A concepção alegórica tem sua origem no confronto da *physis* carregada de culpa, instituída pelo cristianismo, com uma *natura deorum* mais pura, encarnada no panteão antigo. No processo de renovação do elemento do elemento pagão com o Renascimento e do cristão com a Contra-Reforma, a alegoria, enquanto forma desta confrontação, teria também de se renovar (BENJAMIN, 246, 250).

Analogamente, poder-se-ia dizer que renovação alegórica que parece ocorrer em *AMMR* dá-se porque a ciência, conforme atesta o próprio fragmento de Marcelo Gleiser mencionado, não conseguiu eliminar radicalmente Deus da memória dos crentes e, quiçá, da memória dos cientistas. Talvez a modernidade imponha ao homem a culpa da não-crença incondicional na ciência, contrapondo esse sentimento à libertação e à facilitação da crença em uma máquina do mundo que tudo rege; *o que é Deus, ninguém o entende* e esta via, na modernidade, deixa de ser estreita, posto ser tranquilizadora. Se o homem moderno pouco acredita na punição e no julgamento final, talvez seja porque a visão do *Paraíso* tenha prevalecido como único caminho depois da morte; quando morremos, vamos para o céu. Assim sendo, diante da possibilidade da vida celestial e da angústia de que o Sol está fadado a explodir, fica-se com a primeira.

A profunda tragicidade dessa situação consiste no fato de que da mesma maneira que o homem barroco não conseguia deixar de sentir a Contra-Reforma em sua totalidade, o homem

moderno não tem por onde negar a ciência – ela é sua certeza. A ciência mostra que há um universo onipotente que se sobrepõe ao homem, pelos mistérios que encerra. Esta é a acídia do milênio que esfinge o poeta, *Odisseu* pós-moderno, cujas reflexões só fazem ampliar arestas, espelho refletor de uma essência cindida. Por isso, o esfingir do eu e a tentativa de dissolução dos enigmas da gesta universal convergem, são focos de uma mesma elipse. Alternam-se pelo poema, com aura saturnina, considerando-se aqui a duplicidade de Saturno já apontada e que vai da melancolia ao impulso criativo do gênio. Como aponta Ávila:

O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e idéias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica [...] ontem a contra-reforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear [...] vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial (ÁVILA, 1994, p.26).

Em *AMMR*, a construção da alegoria, tão comum na religião e na poesia impõe-se, também, à ciência – são os demônios, os relógios, as explosões. Se no Canto I o poeta trata da alegoria da máquina do mundo por meio da leitura que faz do cânone literário, no Canto II, é o caráter alegórico da ciência (muito mais do que a ciência propriamente dita) que é evocado e internalizado ao texto, engendrando a visão de mundo do poeta que emergirá a partir da religião, da ciência e, sobretudo, da poesia. Como forma de pensamento e, portanto, linguagem, a poesia traduzirá, no périplo do poema, a ubiquidade dos signos poéticos na representação da realidade do poeta – ele vê o mundo a partir da poesia, que nasce no *espaço curvo do poema* – como um crisantempo. O poema é um espaço e é um tempo, como ensina João Alexandre Barbosa:

Espaço e tempo da linguagem: o poema, em que o leitor atua como um viajante para quem os signos não são mais apenas signos, sinais, de alguma outra coisa para fora de uma topologia cujos limites cartográficos estão dados na página que os acolhe como espaço privilegiado. Mapear, desse modo, significa fixar as marcas de uma volta – como quem, por caminho desconhecido, sem saber ao certo o retorno possível, vai deixando traços que possam assegurar a volta.[...] Do poema volta-se modificando, a cada passo, os rastros antes conhecidos e fixados, signos que se transformam na medida em que, dispostos à significação (= indicação) já não traduzem um

mesmo espaço ou tempo.[...] Transformação: uma figura esboçada para além daquela forma visível de cujos contornos a razão se apossara num ato de previsibilidade (BARBOSA, 1979, p. 11).

Assim como a leitura que o homem faz do universo transforma ambos, simultaneamente, quando o leitor, transformando pela leitura o poema, transforma-se a si mesmo, estabelece um percurso de leitura, busca algumas leis dentro do poema, harmonias que atuem como os rastros de que fala João Alexandre e que lhe permitam domar o acaso que o poema procura forjar. Como ensina o próprio Haroldo de Campos em poema publicado em *Depoimentos de Oficina* (2002):

a poesia é
um acaso domado
e abolido na ocasião
do poema:
um caso de
acaso que se põe em
ocaso
colapsa
capitula
nas sedes da ocasião
que faz o poema:
um caso de
ocaso provisório pois
nada
nenhum lance de
dados
abolirá
(a não ser pelo breve
instante –
pênsil de um tal
vez e/ou poema)
o acaso

Nada deveria ser por acaso no jogo da poesia, nem mesmo um lance de dados incapaz de abolir o acaso. O poema é o lance; é o que lança linguagem em ação e construída pela luta contra o acaso, corporificada no *fazer do poema* e em leis internas. Diz o físico-matemático Poincaré (1954-1912) (1995, p.8) que as leis são a expressão da harmonia e uma conquista do espírito humano; o mundo, para o autor, é divino porque não há milagres a todo instante, porque pode ser explicado por leis matemáticas. Em outras palavras, não há um Deus que o fique regendo por capricho e não há o acaso, mas a harmonia apreensível pela inteligência humana. A astronomia é, para ele, a grande conquista dessa compreensão harmônica do universo – o desvendar o cosmos só amplia a compreensão que o homem tem de si e do mundo, por mais difícil que seja para ele entender que o universo é eterno, finito e sem fronteiras.

Como já se ressaltou aqui, o universo está em constante expansão e tenderá a permanecer assim eternamente; mas o universo também é finito. Dada a sua curvatura, se caminharmos na mesma direção, chegaremos ao mesmo ponto e nessa caminhada não haverá fronteiras⁶². A leitura de *AMMR*, por força, inclusive, dos vários aportes que evoca, faz-nos pensar no poema como o espaço encurvado de Einstein – encurvado pela densidade material dos significantes que obrigam os significados a orbitarem em torno deles, quase sempre percorrendo órbitas elípticas, difíceis de apreender. Como o universo, o poema haroldiano sugere que um *big-bang* deve ter dado início a ele, mas só chega ao leitor a radiação eterna dos ruídos de fundo, os clássicos e os paradigmas científicos que ele revisita.

A leitura do poema é eterna, pois, certamente, a cada incursão leitora expandem-se os significados pelo brilho e descoberta de novos significantes – por serem vários e estarem dispersos no corpo do poema, amiúde, o brilho de um ofusca os menores. É o que acontece quando surge no céu uma lua linda e prateada, como aquela das *Cosmicômicas* de Calvino (1992): tão intenso e anunciador da noite que está por vir é o seu clarão, que os demais astros ficam, às vezes, esquecidos, mas haverá sempre uma noite outra em que voltem a brilhar, assim como uma leitura que suceda a outra e que encontre significantes obscurecidos na/pela leitura anterior.

Como o universo, o poema está sujeito à constante expansão. O poema, por outro lado é finito, abriga múltiplas interpretações, não todas; finito porque restrito ao branco da página,

⁶² “Como um espaço finito não tem fronteiras? Lembre-se de que um círculo (um espaço finito de uma dimensão) não tem começo ou fim. Um círculo não tem fronteiras e, no entanto, é finito. Agora imagine a superfície de uma esfera. Ela também é um espaço finito sem fronteiras. Se colocássemos formigas andando sobre a esfera, elas jamais encontrariam uma fronteira. Uma geometria fechada é finita e sem fronteiras” (GLEISER, 2006, p. 322)

finito porque, como se verá, em *AMMR*, o último verso impõe a volta ao primeiro, o que mostra o movimento do texto, sua (in)finitude. O poema não tem fronteiras, tem sincronias.

No espaçotempo curvado pela materialidade da palavra poética, passado e futuro não podem ser determinados com precisão, não há como estipular a origem primeira dos textos convocados, da ciência convocada, e em que medida o novo impõe-se ao velho ou vice-versa, não há como definir em que medida *outro enredo sobranceiro* é articulado; não há como precisar os desdobramentos futuros das reflexões feitas em *AMMR*; talvez, por isso, a agoridade seja tão importante, porque para ela convergem todos os signos, sua historicidade, sua perspectiva de perenidade, seu jogo lúcido (luciferino) contra o acaso.

63) antes que einstein irrompa – um diabolino
ator – o demonúnculo de maxwell –
que à carreira do dono do destino

64) – o ente-mor de laplace (este que ao bel-
- prazer põe e dispõe) dá um final
termodinâmico: à ordem não-revel

65) volantim entre a causa e o casual -
à entropia (maré sempremontante
da desordem) suspende um demo tal

66) metaestável e o acaso num rompante
sobresta até quando ébrio de vertigem
cessa de agir e cai rodopiante

O trecho acima continua a glosa do poeta pelo mundo da física, mas nesse fragmento, em particular, a aproximação entre esta e a poesia é explícita. A alegorese a que o poeta se refere na estrofe 62 diz respeito ao demônio de Maxwell; para entendê-lo é preciso falar um pouco das leis da termodinâmica. Mais uma vez, os grandes feitos da física não surgem ordenadamente, mas sincronicamente, como se orquestrados pela memória do eu-poético que menciona fatos e depois, em *travelings*, volta aos antecedentes desses fatos.

Neste Canto II, as grandes descobertas vão se revelando pelo desenrolar de um grande novelo de conhecimentos; o cerne é, sem dúvida, Einstein e suas descobertas, teorias, revelações e negações; tudo parece girar em torno dessa “personagem” cuja profissão de fé era sua própria atividade (assim como a profissão de fé de Haroldo de Campos é a poesia, como ele mesmo declara, várias vezes e como já se mencionou aqui). Tentemos recolher, então, alguns cacos termodinâmicos para chegarmos ao diabrete de Maxwell.

A termodinâmica é a parte da física “que estuda as propriedades térmicas de sistemas físicos a partir de suas propriedades macroscópicas, como temperatura e pressão” (GLEISER, 2006, p. 390). Há três princípios básicos da termodinâmica. O primeiro diz respeito à conservação de energia. Em termos muito genéricos, de acordo com esse princípio, a energia de um sistema fechado não pode ser criada e nem destruída, mas transformada, daí a idéia de conservação (como o cânone, por exemplo); o segundo princípio, ou lei da termodinâmica postula que a entropia, de um sistema fechado nunca decresce, sendo a entropia “a medida do grau de desordem de um sistema físico” (ibid, p. 387). Por fim, pela terceira lei da termodinâmica, sabe-se que o zero absoluto (zero Kelvin) é inatingível. (IVANOV [s.d.], p. 118-123).

Na estrofe 63, o poeta afirma que antes de Einstein, Maxwell já rompera com a ordem determinística de Laplace, pela pressuposição de uma entidade subversora do segundo princípio da termodinâmica. O *diavolino ator* de Maxwell colocaria fim à *carreira do dono do destino; este que a bel-prazer põe e dispõe* – com um sentido demoníaco mesmo, a entidade de Maxwell feriria um forte princípio, o de que a entropia sempre aumenta. O diavolino ator de Maxwell, para usarmos a expressão, tomada do italiano, por Haroldo de Campos, é um tipo de porteiro situado à porta de dois compartimentos com moléculas de gás:

[...] Seja este gás contido em um recipiente rígido atravessado por uma parede, contendo uma abertura fechada por uma pequena porta, operada por um porteiro, ou um demônio antropomórfico ou um mecanismo de precisão. Quando uma partícula de velocidade maior que a média se aproxima da porta pelo compartimento A, ou uma partícula menor que a média se aproxima da porta pelo compartimento B, o porteiro abre a porta, e a partícula a transpõe; mas quando uma partícula de velocidade menor do que a média se aproxima pelo compartimento A ou uma partícula de velocidade maior do que a média se aproxima pelo compartimento B, a porta é fechada. Neste sentido, a concentração de partículas de alta velocidade aumenta no compartimento B e decresce no compartimento A. Isso produz um aparente decréscimo da entropia (WIENER, 1970, apud CAMPOS, H. In CAMPOS, A et al, 2002, p. 197⁶³)

⁶³ CAMPOS, H. Caos e ordem: acaso e constelação. In: CAMPOS et. al. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002. 3ª edição.

Por isso, o poeta irá dizer que o demônio porá fim à desordem, à entropia, cujo epíteto de *maré sempre montante da desordem* dá bem a dimensão do caráter caótico que ela representa. O acaso também será extinto, cessará: *num rompante sobresta*. O que é interessante é que a ação do demonúnculo vai, aos poucos, se carregando de entropia.

Para agir, ele precisa armazenar as informações sobre o sistema, a fim de efetuar a separação entre as moléculas, “até cair numa vertigem, e ficar incapacitado de claras percepções (ibid.id), ou ainda: “Para fechar o ciclo termodinâmico a criatura maligna deve esvaziar o reservatório de lembranças, liberando a informação armazenada, e provocando desse modo um acréscimo na entropia das vizinhanças, fato que vem a confirmar, afinal, o segundo princípio” (CAMPOS, R., 2003, p. 52).

Esse colapso da criaturinha de Maxwell surge nos versos finais da estrofe 66: *sobresta até quando ébrio de vertigem/ cessa de agir e cai rodopiante*. Há duas considerações importantes a serem feitas: a primeira é que a “desordem” acaba por prevalecer, “o preço do novo é o declínio da ordem” (GLEISER, 2006, p. 212), ou seja, a entropia mostra que os processos são irreversíveis, quando a novidade da vanguarda, por exemplo, é introduzida no “sistema literário”, a agitação das “moléculas da tradição” que ela provoca é irreversível. Porém, há que se pensar também, como aponta Wiener (1969, p. 29 e seguintes), que o demônio, por uma fração de segundos, pode existir, nesse instante, imperará a ordem e o acaso sucumbirá.

Algumas considerações devem ser feitas sobre a poesia e a arte de um modo geral, nesse caso. As vanguardas, sem dúvida, atestam que o preço do novo é o declínio da ordem, portanto, na substituição dos estilos ao longo da história literária, as vanguardas corresponderiam ao momento em que o demônio de Maxwell tem uma vertigem abissal, aumenta a entropia do sistema, que vai crescendo e crescendo e até se estabiliza, mas jamais decresce. A arte, depois dos momentos de ruptura, gerados, diga-se de passagem, em seu próprio bojo, jamais volta a ser o que era – as mudanças parecem ser definitivas.

Para usarmos uma noção baudelaireana, as vanguardas são o transitório que passa a ser o eterno porque garantem a entropia dos sistemas artísticos; elas levam o demoniozinho de Maxwell ao colapso, até que surja um outro diabrete e vá colocando ordem, vá apagando com as ferramentas da diacronia a desordem. Mas, como vimos, a ação desse diabrete depende de sua memória e tal é a infinidade de recriação de precursores e a invenção das obras literárias e

artísticas, que a criatura sucumbe, levando com ela a diacronia; feliz da vida, impera sincronia que, por seu próprio caráter síncrono, sugere, em certa medida, desordenação.

Quando se pensa que o usual é a entropia, entende-se porque alguns críticos falam na tradição da ruptura e da desordem como uma necessidade constante de renovação. É importante ressaltar que os sistemas caóticos⁶⁴ são desordenados apenas na aparência, como ressaltava Roland de Azeredo Campos, ao citar Max Bense:

“Todo caos é fonte real, repertório real de possíveis inovações, no sentido de criações. Isto pertence essencialmente à explicação do caos”. (BENSE) E, segundo Haroldo de Campos, tal desenrolar se coaduna com a persecução de Mallarmé: abolir o acaso por meio de um poema, lance de dados supostamente capaz de converter o indeterminado no determinado. Convém confrontar esse tipo de apreciação com a ciência do caos, de desenvolvimento mais recente, e que estuda a classe de fenômenos aparentemente caóticos, mas portadores de uma ordem oculta. (CAMPOS, R. 2005, p. 177).

O fragmento acima nos leva a uma segunda consideração a partir do demônio de Maxwell. Do ponto de vista da história literária, a vanguarda é a própria entropia do sistema; do ponto de vista de cada obra em sua singularidade, entretanto, a luta contra o acaso é o aspecto fundamental. É como se a obra dependesse do curto espaço de tempo em que o diabinho conseguisse organizar a desordem. Segundo Roland Campos, a obra estética busca a diminuição da entropia, ou seja, busca harmonias e ordenações, ao fazer isso, entretanto, introduz a improbabilidade, o inusitado, o inesperado, isso porque o que se espera de um sistema é que a desordem sempre aumente ou se estabilize; ao promover a ordem, um lance de dados transforma o indeterminado em determinado. A obra é exatamente um sistema caótico portador de uma ordem oculta.

O poema é uma luta contra o acaso; mas nada é capaz de eliminá-lo, nem o poema, nem o lance de dados, a não ser por um ínfimo temporal, preso no espaço constelar da página, como queria Mallarmé. Há que se destacar que o poema, como o universo, vem de uma explosão de entropia (PRIGOGINE, 1996, p.189). Tenha sido gerada pelas vanguardas, ou tão somente pelo processo criativo que busca a ordem, a agitação das informações, dos significantes e tudo mais que envolve a criação é entrópica, porém não aleatória, afinal, o

⁶⁴ A teoria do caos explica o funcionamento de sistemas complexos e dinâmicos; por essas características são ditos caóticos, por não apresentarem “ordem” aparente.

poeta, como Deus, não joga dados. O triste poema de Haroldo de Campos dedicado a Mario Faustino, faz refletir sobre isso:

O HOMEM E SUA HORA
(IN MEMORIAM: MÁRIO FAUSTINO)

é o demônio de Maxwell
deus termodinâmico?

é o diabo na garrafa
lançada no oceano?

é a bruxa solta no vento
ganhando no olho mecânico?

é o acaso todo de branco
na curva do meridiano?

é o anjo com seu archote?
é o demo com seu fragote?
é o homem com sua sorte?

é morte com seu serrote?
é a morte – serra de lima
é a morte – e serra de cima

Claro está que a seqüência de interrogações é imposta pelo inconformismo diante da morte do amigo, diante do acaso e da imposição do destino. Como aceitar o acaso?

- 67) – mas volto ao dâimon e à questão da origem:
einstein dizia: “deus não joga dados”
– do aleatório (desse acaso-esfinge

- 68) *chance zufall hasard*) tinha cuidado
o seguidor de maxwell poincaré
posto no oblivion por antecipado
- 69) à física do tempo: mallarmé
sabia (seu cotâneo) que ao azar
jamais abolirá *um coup de dés*
- 70) vendo a constelação desenhar-se
presa ao fio de um “talvez” no céu noturno –
mas einstein que soubera decifrar
- 71) o enigma do espaçotempo e o turno
encurvado da quarta dimensão
ante o indeterminismo – taciturno –
- 72) recua em busca de uma explicação
que enfim desdiga essa heresia dos *quanta* –
no princípio-incerteza vê a ilusão

A frase de Einstein é famosa e emblemática, mas é preciso entender que uma série de pesquisas, inclusive dele, levaram o homem a imaginar-se em um mundo dominado pela probabilidade. O matemático francês Poincaré⁶⁵, posto no *oblivion*, no esquecimento, por estar à frente da física de seu tempo, previra que não é possível ter certezas sobre a descrição de fenômenos físicos, apenas *quase-certezas*. Poincaré estava atento ao *acaso-esfinge*, cuja linguagem é difícil decifrar, talvez, por isso, surja, no poema, em várias línguas (*chance, zufall, hasard*). Mallarmé parecia ter semelhante percepção – um lance de dados... Diz Haroldo de Campos sobre Mallarmé:

De fato, na épica mallarmeana, desubicada (sem lugar) e sem conteúdo diegético propriamente dito, a ação se concentra na “conjunção suprema com a probabilidade”, na circunstância de jogo de dados, em que o *Humanus* (Lê Maitre) enfrenta o Acaso no tabuleiro do Universo. Se o acaso jamais pode ser abolido, poderá – quem sabe? - suspender-se repentinamente, deixando que dele se resgate uma ordem, ainda que fugaz, o desenho de uma constelação (a obra, culminação do ato extremo do *Humanus?*). [...] o pêndulo [...] não se inclina para o determinismo [...];

⁶⁵ Apenas a título de curiosidade, Gleiser não menciona Poincaré em seu livro. Parece mesmo que ele está destinado ao oblvio.

oscila, por um momento, no sentido da probabilidade, de uma suspensão provisória que enseja a surpresa de uma ordem, simbolizada na figura constelar do final do poema. Insinua-se no texto mallarmaico uma suspeita de indeterminismo. Tem razão Hyppolite: o demônio que assombra o poeta francês não é o de Laplace, mas o de Maxwell. (CAMPOS, H. In CAMPOS, A. et all, 2002, p. 199).

Entre o acaso e o determinismo está o poema, ou ainda, a nossa percepção do universo, não há espaço para totalizações, pois “o acaso puro é tanto uma negação da realidade e de nossa exigência de compreender o mundo, quanto o determinismo o é” (PRIGOGINE, 1996 p. 197), o mundo é, portanto, o mundo das probabilidades⁶⁶, e como diz Mallarmé em *Um lance de dados* (tradução dos irmãos Campos e Decio Pignatari):

legado na desapareição
a alguém
ambíguo

o ulterior demônio imemorial

tendo
de regiões nenhuma
induzido
o velho versus essa conjunção suprema com a probabilidade

Para Poincaré, uma forma de ampliar a nossa compreensão acerca da (in)totalidade de tudo que nos rodeia é a ciência, embora ela não nos traga as certezas de que precisamos, porque nem bem fazemos uma descoberta, outras infinitas perguntas se colocam. São belíssimas as palavras de Poincaré, seria uma perda não reproduzi-las aqui:

⁶⁶ Estamos aqui considerando que a probabilidade fica entre o acaso e o determinismo, mediando a ocorrência de ambos. Assim, em um lance de dados, não há o acaso, pois certamente uma das faces cairá voltada para cima. Mas, um lance de dados e suas probabilidades não eliminam o fato de estarmos, querendo ou não, sujeitos ao acaso para o qual não podemos sequer determinar probabilidades de ocorrência (rajada de vento, queda do dado, tremor nas mãos do jogador, etc.). É em busca desse acaso, visto aqui como o desconhecido, que Einstein esperava que a ciência fosse – como se pudesse haver uma explicação para aquilo que julgamos acaso; é, talvez, deste acaso que fale Mallarmé em seu poema. Um acaso que um lance de dados e suas probabilidades não poderão eliminar, jamais.

Mas se temos medo da ciência, é sobretudo porque esta não pode nos dar a felicidade. É evidente que não, isso ela não pode nos dar, e podemos nos perguntar se o animal sofre menos que o homem. Mas podemos nós deplorar a perda daquele paraíso terrestre onde o homem, semelhante ao animal irracional, era realmente imortal porque não sabia que devíamos morrer? Quando se provou a maçã, nenhum sofrimento pôde fazer esquecer seu sabor, retornamos sempre a ele. Poderíamos agir de outro modo? É o mesmo que perguntar se aquele que já enxergou pode tornar-se cego e não sentir saudade da luz. Assim, o homem pode não obter a felicidade através da ciência, mas hoje pode bem menos ser feliz sem ela. (POINCARÉ, 1986, p. 7).

Tanto quanto a religião, a ciência surge como redentora, mas, ao contrário daquela, esta não promete a felicidade, talvez prometa algumas “verdades” – sempre sujeitas a reformulações e algumas respostas frágeis e desencadeadoras de novos questionamentos. A ciência dá-nos apenas probabilidades, como nos dá probabilidades a leitura do poema; já que este pode abrigar várias, cada uma delas é tão somente uma possibilidade. Diante da afirmação de Poincaré, parece evidente o surgimento da ciência em *AMMR*. O ruído de fundo, outrora comentado, nada mais é, então, do que o ruído do “silêncio saneando os sons” da incerteza (CAMPOS, R., 2003, p. 86).

Também parece evidente aqui a presença de Mallarmé. Como se fosse um dos focos da elipse e estivesse apagado, o poeta surge *claroamostrando* que a poesia haroldiana é grande devedora da sua. Da mesma forma que ocorreu no Canto I, é preciso então refazer a leitura e pensar que, desde o início, desde o *big-bang*, a dicção mallarmeana estava presente, pois, Mallarmé, para Haroldo de Campos, significa o ápice da ruptura, explosão e, ao mesmo tempo, como ele mesmo diz, épico. A luta contra o acaso, centrada na ciência, nada mais fazia do que ocultar o poeta francês. Ao contrário do que se poderia pensar, então, neste segundo Canto de *AMMR*, o eu-poético não caminha longe de seus lastros literários; Mallarmé é seu guia, tanto quanto o é de Haroldo de Campos, em toda sua obra. Como diz Siscar:

Eu diria que Mallarmé, essa figura complexa, desempenha para Haroldo, a função do barqueiro: é com ele que Haroldo inicia a passagem da margem angustiada do enigma na direção de sua exploração jubilosa. Mallarmé é o barqueiro, não apenas um ponto de chegada ou de partida [...]. Se o lance de dados, em Mallarmé, não chega a abolir o acaso que o tortura, é por ser inequivocamente problema que ele é também, por assim dizer, a passagem

para uma “solução”: a solução segundo a qual não existe solução (SISCAR, 2006, p. 170)

Conforme se aproxima do fim do Canto II, vai se tornado forte, para o eu-poético, a questão acima apontada por Siscar – os enigmas que esfingem o eu-poético não têm solução; por essa propriedade, haverá sempre o trilhar “acaso dependente” do poeta. Soluções não há, mas buscá-las é instigante para o eu-poético inquiridor. Por isso, ele deixa que a face mallarmeana se apague novamente e volta-se, mais uma vez, para as incertezas que a física tenta explicar.

A incerteza está profundamente relacionada ao estudo da mecânica quântica. Os experimentos e as pesquisas científicas desenvolvidos permitiram a descoberta do “caráter quântico do mundo microfísico”; a principal consequência dessa descoberta foi, em primeiro lugar, a averiguação da existência de um mundo muito, muito pequeno. Em segundo lugar, mostra que o comportamento desse minúsculo universo não pode ser previsto com exatidão – confirma-se a hipótese de *quase certeza* de Poincaré e a (im)possibilidade de controle do acaso de Maxwell. Como explica Luiz Alberto Oliveira:

Na perspectiva quântica, portanto, os objetos elementares sob consideração – quer sejam moléculas, átomos núcleos ou outros componentes – não possuirão propriedades definidas senão a posteriori depois do procedimento experimental, depois do procedimento experimental; só se poderá prever a *probabilidade* de que uma dada configuração, dentre uma variedade de potencialidades ou estados virtuais [...] A “realidade” quântica não exhibe objetos com atributos continuamente estáveis e definidos [...] Extingue-se, no domínio quântico – a mais bem testada teoria física já elaborada - , a utilidade de certas metáforas tradicionais; a contradição entre ser e não-ser não mais poderá ser representada pela oposição cheio e vazio... (OLIVEIRA, L.A., In: NOVAES, 1996, p. 510,511).

Para Einstein, a explicação da Natureza em termos probabilísticos colocava em risco, de certa maneira, a própria evolução das pesquisas científicas. Se tudo pode ser explicado pela incerteza, para que buscar verdades? A “religiosidade” de Einstein em relação à ciência fazia-o *crer* que a teoria quântica estava inserida em uma teoria maior, sobre a qual pairava a dúvida. A teoria quântica, segundo a visão de Einstein, implicaria a perda da reverência do ser humano diante do mistério, diante das coisas que não podem ser penetradas e que, por isso mesmo, impulsionam-nos à busca. Einstein provavelmente buscava a totalidade – a incerteza

da mecânica quântica não servia ao seu espírito “religioso” de cientista (GLEISER, 2006, p. 297 – 299). Diz ele em carta dirigida a Born, um dos estudiosos da mecânica quântica:

A mecânica quântica demanda séria atenção. No entanto, uma voz interna me diz que esse não é o verdadeiro Jacó. A teoria é sem dúvida muito bem sucedida, mas ela não nos aproxima dos segredos do Velho Sábio. De qualquer forma, estou convencido de que Ele não joga dados. (EINSTEIN, 1926, apud GLEISER, op. cit., p. 297).

Assim é que uma das maiores mentes do século XX, aquela responsável por coisas incríveis como uma geometria quadridimensional e pelo encurvamento do espaço-tempo, taciturna, (ou saturnina?) recua diante da incerteza. Essa é mais uma história que o poeta narra em *AMMR*. Como Odisseu, ele aporta em várias localidades e em cada uma aprende um pouco sobre si mesmo, já que a viagem organiza-se como um jogo em que há a procura do próprio poeta pelo eu-poético, ou ainda, é a construção da máquina do poema. Depois de ver seu rosto, o de Dante e Camões na máquina do mundo, depois de encontrar-se com todos os grandes autores do cânone no Canto I, o eu-poético transforma seu tabuleiro de xadrez em mesa de jogos, lança os dados e fica a buscá-los *pele fio de um “talvez” no céu noturno*. Entre uma e outra jogada, o poema de Mallarmé é evocado:

EXCETO

à altitude

TALVEZ

tão longe que um local

se funde com o além

De fato, torna-se praticamente impossível não pensar em *Um Lance de Dados* diante das considerações feitas pelo eu-poético de *AMMR* em seu percurso pela história da ciência. É o próprio Haroldo de Campos quem pensará o poema de Mallarmé em termos de épica, como já se ressaltou; como uma viagem-naufrágio comandada pela probabilidade. Essa aproximação também obriga o leitor do poema haroldiano a entender as estrofes do Canto II, notadamente o trecho entre as estrofes 67 e 72, como uma reflexão sobre a consciência da poesia moderna acerca do micro e do macrocosmo do universo da linguagem poética.

Como acontece com a física, o entendimento do macrocosmo é bem mais simples do que o entendimento do microcosmo, embora isso possa soar quase como um paradoxo, já que o micro compõe o macro. Da mesma maneira que o céu noturno é muito mais do que podemos supor em termos de *quanta*, o poema não é apenas o céu noturno desenhado na página branca, mas é, fundamentalmente, cada estrela e cada constelação que o compõem, suspensas por infindáveis “talvez”. O entendimento dessas estelares significações revela o tamanho das lentes de aumento que usamos para *contemplar* o poema, *reunião de galáxias sempreventes*. Como um lance de dados, podem-se controlar apenas parcialmente as probabilidades de leitura – certamente, muitas faces do dado ficam obscuras e voltadas para baixo. Se quisermos, muitas faces do dado existem como os focos da elipse barroca, porém não são vistas ou entendidas pelo leitor.

Roman Jakobson fala-nos logo na primeira lição de *Seis Lições Sobre o Som e o Sentido* (1977, p. 20), que um estudo das relações entre o som e o sentido no interior da palavra, e da língua em geral, deveria ser feito pelo isolamento do “mais pequeno, o último elemento fônico carregado de valor significativo, ou – em termos metafóricos – trata-se de encontrar os *quanta* da língua”(*ibid*, *id.*). Ora, restringindo a discussão ao texto poético e levando em consideração a própria definição de *quanta*, encontrar tais elementos fônicos e estipular a multiplicidade de sentidos que a ele podem, eventualmente, estar relacionados, é uma virtualidade, uma possibilidade, um lance de dados no qual o leitor crítico provavelmente apostará toda sua história de leitor de poesia, mas cuja probabilidade de obter a compreensão máxima, o número “6”, é de apenas “1/6”.

Retomando-se a leitura de *AMMR* feita até agora, pode-se, então, argumentar, que os diferentes significados atribuídos a uma mesma matéria significante acontecem porque há uma distribuição probabilística desses significados, por isso eles escapam ao leitor em sua totalidade e por isso sua determinação é uma *quase-certeza*. Assim sendo, a sibilação pode ser (como de fato tem sido) interpretada de inúmeras maneiras. Mas eis que essas *inúmeras* maneiras não são *todas* as maneiras. Pode haver a ilusão de que o poeta não controle o poema, mas ele o faz, porque não joga dados.

O poeta é capaz de abolir o acaso do poema, a não ser por um “talvez” constelar em que apareça um demônio da poesia, um pequenino diabinho, capaz de distribuir *átomos, partículas e moléculas* sonoras e sintáticas, controlando seu aparecimento no corpo do poema de modo que esses escapem ao poeta – como se a consciência da linguagem poética do poeta viesse antes dele mesmo. O pequeno Mefisto seria o responsável pela explosão entrópica inicial do poema, posteriormente controlada pelo poeta em seu labor estético que, como

vimos, é negentrópico⁶⁷, ou seja, tem entropia negativa e, por isso, ordena e torna inusitado o texto, simultaneamente.

Pronta a obra, o poeta não resiste ao dilema fáustico que a poesia, máquina de pensar o mundo lhe impõe, e faz um novo pacto, há um novo *big bang* e um novo poema nasce. Porém, o que é a novidade senão a ancestralidade? Essa explosão inicial, de onde virá?

Em *AMMR*, diante da incerteza, o eu-poético caminha para encontrar... encontrar-se? Enquanto caminha, não consegue se livrar (e não o quer) do ruído de fundo da tradição literária, da religião e da ciência – esse ruído talvez seja o acaso não abolido que se impõe ao texto, porque para o poema convergem, sincronicamente, a poeticidade construída ao longo da história e, ao mesmo tempo, a historicidade lida pela poesia; ambas podem escapar, enquanto totalidades, ao próprio fazer poético. Em outras palavras, é como se pudesse haver alguma coisa no poema que fugisse ao controle do próprio autor à medida que procede dele para as leituras possíveis de seu texto:

Os instrumentos agenciados por Haroldo de Campos desterritorializam o texto. Este, reduzido a significantes [aos *quanta*], está exposto ao leque das significações. A atenção se desloca do sentido para os sentidos, da unidade para a disseminação, do autor para as leituras⁶⁸. (SCHÜLER, 1997, p. 8)

Admitindo-se que o poema de Haroldo de Campos aqui analisado equivale à máquina do mundo, pois, por meio dele, *através* dele, passado presente e futuro são revelados, bem como a história do homem e sua relação com a ciência e com a religião: ao ler o poema, o leitor vê-se diante de tal máquina. Ao contemplá-la, algumas coisas serão apreendidas e outras não; dentre as que serão apreendidas, é provável que algumas tenham sido “vistas” pelo poeta de *AMMR* e outras não, já que a totalidade não existe - há um demônio da poesia que consegue agir por um átimo. É como se o poeta construísse um labirinto, soubesse guiar-se dentro dele, mas alguns pontos continuassem obscuros, cegos, impenetráveis, devido à exacerbação de significantes e disseminação de significados; mais uma vez, um duplo foco, como o da elipse barroca.

⁶⁷ Cf. o termo em CAMPOS, R. **Arteciência**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁶⁸ Comentário feito a propósito da tradução do *Eclesiastes* feita por Haroldo de Campos. Como se pode notar, os procedimentos haroldianos persistem ao longo de toda sua obra e não se restringem a um único texto, daí podermos afirmar que em *AMMR* o poeta parece sintetizar um conjunto de práticas que sempre nortearam seu trabalho de poeta, tradutor e crítico.

A leitura, da mesma forma, torna-se um labirinto; ao seguir rastros, o leitor não chegará ao vazio absoluto, não chegará ao zero, à origem, mas ao zênite - não ao ômega, mas ao âmago. No labirinto poético de *AMMR*, parecem valer os comentários de Schüler (op. cit, p. 11) para outras obras de Haroldo de Campos: um poema de haroldiano deve ser visto e ouvido.

Como poderíamos interpretar transparências e objetos? Interpretam-se discursos que escondem outros discursos. Intérpretes chamam ausências, falam como iniciados. Atravessam o visível em busca do que não se vê. [...] As constelações haroldianas não perguntam nem respondem. Aguardam como os traços de um quadro. Ensaíamos visitas [...] Assinalamos em itálico os lugares visitados. As visitas nos levam a outros endereços [...]. (SCHÜLER, 1997, p.11).

Esse caminho parece conduzir à origem, ao início, ao nada, ao estado inicial, entretanto, o *lance de nadas* (ibid, p.8) do poema haroldiano não é a nulificação, mas um labiríntico sertão que se entrevera no leitor, um *nonada* enredado - distante e próximo do fio de Ariadne ao mesmo tempo. Essa perspectiva de leitura de *AMMR* encontra reflexo na própria mecânica quântica que o poeta presentifica no Canto II do seu poema.

O vazio quântico, com efeito, se identificará menos com uma nulificação por carência de acontecimentos, por privação de ser, do que com uma matriz labiríntica em que subsistem todos os possíveis mundos – virtualidades singulares pré-individuais que um lance de dados converterá em atualidades necessárias (OLIVEIRA, L.A., In: NOVAES, 1996, p. 510, 511).

Os labirintos *quânticos* remetem aos labirintos poéticos barrocos de *AMMR*; os primeiros não deixam de assumir as configurações destes. Obrigam a multiplicidade de interpretações: no caso do poema, devido ao percurso difícil da leitura que chega mesmo sugerir um percurso iniciático; no caso da mecânica quântica, devido a um percurso árduo, marcado pelos cálculos e soluções algébricas. Ambos têm característica enigmática e desafiadora (HATHERLY, 1995, p.106). Em outras palavras, tanto a compreensão da

mecânica quântica, quanto dos labirintos poéticos implica um leitor não ingênuo – um leitor iniciado, ou disposto a enfrentar o texto que o esfinge.

Por tudo isso, o poema de Haroldo de Campos faz repensar o mundo à medida que obriga o leitor a articular as distintas formas de conhecimento que o *pensamento* do poeta organizou em seus versos, cujo movimento imita as vagas do mar – vagas as interpretações que podem surgir da densidade do texto-oceano, livro de viagem. O poema não é pretexto para repensar o mundo, é o texto pelo qual o mundo pode ser repensado, e, por conseguinte, nós mesmos podemos repensarmo-nos nesse mundo-poema máquina que se abre em labirintos. Apreendê-lo não é tarefa fácil:

Os *labirintos poéticos* são, portanto, composições que implicam um programa, que é estabelecido de acordo com um *cânone*, um conjunto de regras fixas que devem ser conhecidas tanto do autor como do leitor, afim de que este possa decifrar, além da mensagem fornecida pelas palavras do texto, a mensagem implícita na correlação existente entre texto e estrutura, onde a profunda mensagem simbólica reside.

Em suma, para se atingir a plena fruição das possibilidades totais deste tipo de composição, tem de haver um perfeito acordo entre a escrita codificante e uma leitura descodificadora. (HATHERLY, op. cit., p.107).

Seguramente, pode-se dizer que não se atinge a fruição absoluta do poema, por restrições impostas pelo desconhecimento de muitas das relações dialógicas estabelecidas por Haroldo em seu texto, mas também porque, modificando parcialmente a colocação de Hatherly, um texto como *AMMR* não permite o perfeito acordo entre a escrita e a leitura e sim acordos *possíveis*; se existissem os acordos perfeitos, acabar-se iam os labirintos poéticos: perder-se neles faz parte do jogo de xadrez a que o poeta nos convida, a que o discurso do eu-poético dá acesso; são as possibilidades de movimentação das peças de xadrez oferecidas pelo lance de dados do poema que constituem a sua beleza. Admitir a *possível* derrota é aceitar que um *talvez* suspenso no céu noturno do poema constele sobre nossas leituras-viagens. É preciso, pois, voltar ao poema e à sua matéria significante, adensada nas estrofes finais deste segundo canto.

- 73) do livre arbítrio do homem e levanta
a hipótese da lua: se dotada
de autoconsciência fosse a trívica Diana

- 74) lunescendo a cumprir na eterna estrada
 seu circum-térreo curso estaria crente
 de se mover por força própria guiada
- 75) como aos olhos de um plus-que-perfeito ente
 ficaria risível a ilusória
hýbris sub-lunar: o homem ser agente
- 76) de suas obras ou ações! – ou: pseudo-história
 de adão-cigano-cósmico que a força
 omni-potente (a *vis* peremptória)
- 77) de um deus corregedor que tudo possa
 submete a um matemático talante -
 como o de newton que laplace endossa

As estrofes 73 e 74 apresentam uma hipótese de lua dotada de autoconsciência; não se trata da lua dos cientistas, mas da lua dos poetas – aquela que se move por força própria, girando suavemente ao som da doce sibilização: *autoconsciência, fosse, lunescendo, seu, curso, estaria, se, força*, deixando entrever em seu giro as crateras e irregularidades que se contrapõem ao movimento de lunescer: *trívia, cumprir, crente, própria* e, mediando essas duas aliterações, um possível rastro, um *quanta* que permite ao leitor estimar seu *circum-térreo curso*. A repetição de alguns sons também contribui para a construção do movimento circular da lua: *cumprir, circum, curso; lunescendo*. Também a relação anagramática entre *ETeRnA, ESTRAdA e ESTaRiA* e *FOsse e FOrça* revela o girar elíptico da lua.

O eu-poético ressalta a lua vista pelos olhos da poesia. As alusões intertextuais são inúmeras, inclusive no que concerne à própria obra haroldiana. Pode-se destacar alguns poemas cujos versos parecem ter sido retomados por Haroldo de Campos em *AMMR*, como *lua lunescente* de *Litai Poema: Transa Chim*, ou ainda, a *trivial diana*, de *vidapoesia: figura de palavras*. Cabe notar que, em *AMMR* a lua, Diana, surge *trívia* – *trívia* é uma espécie de equinodermo, estrela do mar. Essa informação é interessante, pois a fanopéia obrigaria o leitor a imaginar a lua, refletida no mar como uma estrela, ou ainda, caracterizaria o adjetivo “científico” para lua; por outro lado, *trívia* pode ser, levando em conta o poema *vidapoesia*,

trivial, a Diana comum, a lua dos poemas e dos poetas. Por fim, Trívia, em latim, é a própria Diana, adorada nas encruzilhadas.

Como se vê, a indeterminação é o que prevalece. Trata-se de seguir a sugestão de Jakobson, buscar os *quanta* das palavras; pensar também que trívia sugere um fechamento: a lua lunescendo na encruzilhada entre a poesia e a ciência, porém (ou ainda bem) que um lance de crítica jamais abolirá o acaso trivial do poema. Só assim o nada assume o papel de *vazio quântico* e é reforçado o caráter labiríntico do texto, a significação eterna do universo poético, já mencionada.

Menos poética e não menos apropriada é a leitura da estrofe a partir dos pressupostos da ciência, ou do ponto de vista einsteiniano, como vimos, ou mesmo do ponto de vista newtoniano. Para Newton, a órbita da lua era semelhante a de um projétil lançado de uma alta montanha. Se não houvesse gravidade ou resistência do ar, o movimento do projétil teria velocidade constante e seria uma linha reta, dado o princípio de inércia. Mas, como há gravidade e força centrípeta, que age na direção do centro do movimento, o projétil tende para o centro e “cai”. Se sua velocidade for pequena, cairá ao sopé da montanha; se for alta, entrará em órbita e continuará caindo eternamente; à medida que cai, dada a curvatura da Terra, nunca vai bater no chão. A Lua seria, então, como esse projétil e seu movimento comandado pela força da gravidade: criação divina (GLEISER, 2006, p.178). Nesse espectro, não seria possível admitir a *hybris* de um homem *senhor de suas ações*. A Deus, soberana mente, é que caberia o controle do mundo – ele poderia dotar o homem de sabedoria para desvendar os mistérios da Natureza.

Newton seria o homem criado por Deus, à sua imagem e semelhança, um *adão-cósmico*, *cigano* por conseguir “prever” os movimentos dos corpos celestes; sua inteligência matemática, dom concedido pelo Deus, corregedor e poderoso, atuaria como instrumento de revelação do divino. “Para Newton, a razão era a única ponte possível até o divino” (GLEISER, 2006, p. 185).

O grande impasse apontado pelo eu-poético é que justamente Einstein, que teria apregoado a importância da ciência como a “religiosidade” possível e a necessidade de revisão da mecânica clássica, parece recuar diante dos *quanta* e da aparente negação da existência de uma força ordenadora. Uma vez que para a mecânica quântica, os fenômenos, grosso modo, seriam explicados por ocorrências probabilísticas e virtualidades, qual seria o lugar da verdade? De fato, a teoria dos *quanta*, ao incorporar a incerteza, questiona a própria existência da verdade absoluta, de realidade objetiva. Como aponta Luiz Alberto Oliveira:

A “realidade” quântica não exhibe objetos com atributos continuamente estáveis e definidos [...]; as formas tornam-se precárias, as essências imprecisas – assim, convém aposentar o conceito, veneradamente aristotélico, de *substância* como substrato básico de que são compostas as coisas do mundo.

O que chamamos de “mundo objetivo” seria então expressão macroscópica de uma trama de relações microscópicas quânticas que não padecem, elas mesmas, de “objetividade”. Uma vez que as leis quânticas incidem sobre as possibilidades de uma dada configuração *vir a ser* efetivada, verifica-se como que um espessamento do presente, pois a passagem da potência ao ato não será imediata nem autônoma com respeito ao observador. (OLIVEIRA, L.A., In: NOVAES, 1996, p. 511).

Ora, o espessamento do presente é a própria agoridade haroldiana, como tempo fundamental da experiência, nos termos apontados no início deste trabalho. Configura-se uma dialética do agora, pois a partir dele se constroem as possibilidades de leitura do mundo. Não deixa de fazer sentido, portanto, a preocupação sincrônica de atualização da história defendida por Haroldo de Campos. A obra em si não faz sentido, a observação da mesma é esparsa, subjetiva, *relativa*, mas, quando presentificada em obras de outros poetas, torna-se *agora*; a diferença não mensurável entre o que é a tradição de fato e o *make it new* a que a sujeitam é sempre uma virtualidade que um *lance de dados* converte em atualidade necessária. Colocada dessa forma, não importa a tradição em si, outrossim, o uso dela feito no presente – suas possibilidades de conversão em *paideuma* e a criação poética original que surge a partir dela.

Haroldo de Campos aproxima a poética de Mallarmé das descobertas da física do final do século XIX; em *AMMR*, na trilha do grande mestre francês, ele mesmo permeia sua poética do mundo e das visões de mundo que o cercam não como determinantes de sua poesia, mas como componentes semânticos, colocados em tensão com outros, rasurando o sentido primeiro da mensagem poética que está sendo veiculada. A interpretação última do poema tende ao *vazio* quântico, que como se disse, não é a nulificação absoluta, porém uma construção labiríntica e especular em que se refratam e refletem múltiplas tendências, as quais, por atuarem em uníssono, contribuem para a construção alegórica do poema.

Nesse sentido, a matriz alegórica pode ser percebida como fragmentária: “Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidos*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior” (BENJAMIN, 2004, p. 191). Ainda segundo Benjamin, a alegoria traz uma perturbação da ordem e da paz, atua como intrusa e, mesmo assim, os artistas a ela não resistem. A intromissão dos *quanta*, do mundo muito pequeno, também parece, nesse sentido, se é que se pode explicar a ciência pelas lentes da arte, assumir um caráter alegórico, pela perturbação da

ordem que impõe, pelo apagamento do *eidos* que ocasiona e pela necessária fragmentação microcós mica que lhe é peculiar. É, por conseguinte, sob todas as perspectivas, o jogo de luz e sombra barroco e o homem cindido entre a ciência e a fé que se corporalizam na palavra-escritura do eu-poético de *AMMR*.

Apesar de todos os avanços, duas questões continuam sem resposta; o eu-poético não as consegue resolver: a origem da matéria que compõe o universo e a origem do universo em si. Conforme assinala Marcelo Gleiser (2006, p. 248), tudo pode ser explicado segundo as leis físicas e matemáticas, mas de onde vieram essas leis? Se surgiram junto com o universo, de onde surgiu o universo? A regressão é infinita.

Talvez Einstein estivesse preocupado com isso, com certa dose de conformismos que a união da relatividade geral e da mecânica quântica pudessem trazer, a partir do momento que fossem julgadas respostas satisfatórias, porque se apóiam na própria admissão de que nada é certo, ou melhor, na incerteza.

78) e aperfeiçoa: eis o dilema agora
de einstein – gênio pioneiro contribuiu
à teoria dos *quanta* mas a hora

79) advertindo quando ela se insurgiu
contra o sumo fator – pois a espinoza
o último einstein se inclina - divergiu

A mente ruptora que introduziu a teoria da relatividade, o *gênio pioneiro* que contribuiu com a teoria dos *quanta*, retrocede. O eu-poético de *AMMR* coloca-lhe a face voltada para Espinoza e sua visão de mundo, pautada pelo racionalismo, ou pela aceitação de uma causalidade (determinismo) operando na natureza. Para Einstein, havia um senso de causalidade na Natureza e essa crença ia contra tudo o que a mecânica quântica propunha. Não se trata de associar, em seu caso, a causalidade a Deus, como fazem Espinoza, Newton, Laplace, embora o próprio Einstein tenha dito “*Ele não joga dados*”, porém, é ele que adverte os físicos do “perigo”, quando a teoria dos *quanta* se insurge *contra o sumo fator*.

A visão de Einstein sobre a humanidade é pessimista, conforme aponta Prigogine (1996, p. 195), e só a física, triunfo humano sobre a violência do mundo seria capaz de vencer

o as barbáries que se desenhavam à sua frente. Não por acaso, Einstein surge como a figura saturnina voltada tanto para a luz da sabedoria quanto para a sombra da dúvida, marcada pela acídia. Prigogine o aproxima de Descartes; a leitura de *AMMR* permite aproximá-lo de Drummond, sublinhando que o primeiro e o segundo cantos do poema são concluídos em atmosfera melancólica. Certamente, o Einstein apresentado em *AMMR* é mais um homem barroco buscando a conciliação possível para o caminho do homem, pelas órbitas elípticas que a própria realidade obriga a percorrer.

De qualquer forma, seu desejo de buscar respostas, chamado por ele mesmo de “sentimento cósmico religioso”, malgrado sua posição diante das descobertas *quânticas* de Planck e Bohr, acabou por desencadear hipóteses diante das quais ele mesmo recuou. Depois de Einstein, não havia mais como negar que o universo era imenso e dinâmico. Depois da teoria dos *quanta*, o homem deve admitir que há coisas que estão em desacordo com a intuição; infelizmente não há interpretante final. Roland de Azeredo (2003, p. 66) diz que “o homem é um só, é um signo, afinal” suas verdades são camuflagens, por trás de um signo, outros signos, indefinidamente, sem que a verdade seja apreendida, de fato.

CAPÍTULO 3: O NEXO O NEXO ONEXO O NEXO O NEX

II. 3.1 Sobre o Canto III

No Canto III, o poeta encerra relato iniciado nos Cantos I e II e passa a meditar sobre as visões de mundo com as quais se defrontou. Apesar de ser mais extensa que os cantos anteriores, pode-se dizer que a terceira parte de *AMMR* resume-se nas indagações do poeta diante do mundo observado e de seus mistérios. Se o Canto I correspondia ao *Inferno* e o Canto II ao *Purgatório*, o Canto III não necessariamente corresponderá ao *Paraíso*.

O eu-poético chega, aparentemente, ao final de sua caminhada. Ergue-se até um mirante imaginário para observar a gesta do universo que se abrirá, deslumbrante, diante dos seus olhos. Desse ponto em diante, sua voz ganha mais autonomia; suas indagações, feitas a partir da experiência vivenciada ao longo dos dois cantos anteriores, buscam respostas para as suas próprias dúvidas, pois os grandes poetas e pensadores dos Cantos I e II têm, eles próprios, as suas respostas para o enigma da Criação. O enigma do eu-poético de *AMMR* é o

processo criativo, nexo e nex, simultaneamente, que ele espelha e funde à alegoria da máquina do mundo e ao *big-bang*.

Acentua-se, no Canto III, o caráter metalingüístico do poema; as indagações feitas levam-nos a repensar a poesia como força motriz do poema-máquina: o poeta busca a compreensão da origem do universo talvez porque, a partir dela, compreenda, enfim, a origem da palavra poética, explosão primeva do cosmos poético. Como no Canto III esclarece-se que a gesta do universo, cuja compreensão o poeta busca, é a gesta da poesia, a palavra bíblica surgirá com grande força – o poeta quer entender por que no princípio era o verbo, para tanto, invoca os midrashistas, intérpretes criativos das palavras sagradas.

Analogamente ao que ocorre no universo, as galáxias, constelações e corpos celestes revelados no poema não têm como pressuposição uma estrutura determinada *ex ant*, porém surgem da tensão dos signos (significantes e significados a que se remetem) que o engendram e que não manifestam ascendência uns sobre os outros, só *significam* juntos. Pensado em termos da teoria das catástrofes de Thom⁶⁹, esse *big-bang* não pressupõe a existência de uma estrutura, mas nasce do conflito:

No domínio da linguagem, a palavra constitui um mecanismo elementar [...]. Assim, o significado de uma forma-palavra se manifesta, para Thom, nas catástrofes que a produzem ou aniquilam. Em suma: a significação de um vocábulo se verifica no seu uso, que não dispensa toda uma constelação vocabular sincrônica [...] uma partícula só é completamente definida pelas interações nas quais toma parte [...]. Em vez de se imaginar a constituição da matéria [do poema, da palavra, composta pelos *quanta* da língua como queria Jakobson] como uma sucessão hierárquica de caixas chinesas, em que nunca se chega ao tijolo fundamental, supõe-se a existência de um conjunto mínimo de partículas, no qual todas se legitimam nas relações mútuas, nenhuma delas reivindicando ascendência sobre as demais. Isto parece exprimir a capacidade de emergir [...] de uma base simples (CAMPOS, R. 2003, p. 89).

A palavra, pois, não *significa* se não estiver em interação com outras palavras; isto é, inclusive, um pressuposto para a definição de texto. No poema, essa dependência existente entre as palavras torna-se ampla, pois se estende aos outros elementos do plano de expressão, e tensiva, posto que ao mesmo tempo que significam em relação umas com as outras, têm valor autônomo o suficiente para impedir que sejam excluídas do sistema, como estrelas que compõem uma constelação que só existe em função do conjunto. Na morte de uma das

⁶⁹ “[...] a teoria das catástrofes elegeu as [transições] radicais: as que se dão súbitas, por saltos [...] e descrevem os efeitos descontínuos provenientes das variações externas suaves [...]. [as quais] embora seguindo caminhos suaves, podem adquirir, nos mapeamentos, desvios bruscos, configurando bicos ou arestas” (CAMPOS, R., 2003, p. 87). No caso da poesia, os desvios bruscos que configuram bicos ou arestas são o inusitado, causado pela redução da entropia, conforme destacado ao longo da leitura dos Cantos I e II.

estrelas, a constelação não será a mesma. Na exclusão de qualquer elemento do plano significante, o poema não será o mesmo. Com uma sucessão de interrogações, o eu-poético procura, então, encontrar entre as palavras e seu universo, um nexos; entre o Universo e o homem, o nex.

II. 3.2 As lentes de um grande telescópio

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

Com a postura paradoxal de Einstein, o poeta encerra a glosa alinhavada em seu texto, bordado de Penélope. Depois de longa jornada, Ulisses está quase de volta a casa – o fim do

poema é o limiar da existência desse poeta, construído da linguagem no límen–hímen do milênio. A glosa encerra-se e dela é preciso manter um dado importante: o mundo é só o que o observador observa, nada mais e nada menos do que o *percebido*. A teoria dos *quanta* mostra-nos que o observador tem um papel extremamente ativo na descrição dos fenômenos naturais, de modo que a realidade objetiva deixa de existir no mundo muito pequeno, pois, neste, o observado é resultado da escolha do observador (GLEISER, 2006, p. 288). É diante desse paradoxo que Einstein perturbou-se: a realidade é dependente das escolhas do observador.

O percebido, amiúde, extrapola o que a linguagem expressa, porque esta é linear, enquanto aquele é multidimensional. Não podemos falar dos átomos em linguagem ordinária, dizem os físicos, no entanto, que linguagem usar senão àquela a que temos acesso? Haverá, nesse sentido, uma defasagem entre o que a linguagem expressa pela língua e o que existe de fato. Também à poesia parece escapar a representação absoluta entre as coisas e sua designação, a despeito de toda singularidade do signo palpável já discutida, porque não há ubiqüidade na língua. A diferença entre o que é expresso pelo signo poético e os outros signos é que, no caso dos primeiros, por sua materialidade e multiplicidade, por seu dinamismo parecem guardar a memória da supra-realidade, de algo que escapa à leitura, pelo deslizamento dos significantes, como se houvesse a percepção do que escapa, embora não definida e, portanto, não passível de verbalização. O poema, mais do que qualquer outro objeto de linguagem, é o reino do *muito pequeno* em que o observador-leitor desempenha papel fundamental no que é observado-lido. A leitura é resultado da escolha, já que o processo de geração de sentido do poema pode ser percorrido a partir de distintos referenciais, estabelecidos pelos diferentes leitores-observadores.

O poema pode ser compreendido como fruto de um processo que se manifesta nas figuras, nas coberturas lexicais, nas paronomásias, enfim, em todos os elementos constitutivos do texto, porque “a figura como ornamento deixa de fazer sentido, dando lugar ao estabelecimento de uma linguagem em que qualquer elemento se converte numa possibilidade” de metaforização (BALDAN, 1994, p.236,237). As possibilidades são estabelecidas pelo observador-leitor. Ressalte-se, aqui, o uso da palavra *possibilidades*, configurando, exatamente, o que a teoria quântica assevera – não há totalidades: *um lance de dados jamais abolirá...* Ressalte-se, também, que essa configuração probabilística coloca-se do ponto de vista da leitura e não da confecção do poema; esta última, como vimos no Canto II, não é obra do acaso (a não ser por um átimo, um talvez no céu noturno...).

Em textos como os de Haroldo de Campos, como insistentemente tem sido dito neste trabalho, o distanciamento entre o significante e significado é ampliado, fazendo com que se

ampliem as possibilidades de leitura pela presença da *mobilitade*, inerente às metáforas do texto, que são também metonímias – melhor dizendo – as metonímias e demais elementos constitutivos surgem como parte desse processo em que se vêem na linguagem múltiplas formas de metaforização. De um modo geral, podemos entender o poema *AMMR*, seu caráter alegórico e sua significação global a partir desse processo, o qual, se entendido em termos da física quântica, indica que os *quanta* assinalados na leitura compõem a “máquina” metafórica geral do texto, cuja apreensão não se dá na totalidade, mas apenas em decorrência da percepção do leitor e de sua participação na construção do “jogo” probabilístico/ labiríntico apresentado no corpo do poema.

Para o eu-poético de *AMMR*, que é leitor da tradição literária e, simultaneamente, estudioso da física, essas explicações também parecem desafiar o *sumo fator* do universo poemático – mais do que eventos aleatórios, o poeta busca a origem da poesia em ação do poema, o começo de tudo. O eu-poético quer se abismar, por isso, ao erguer-se até o mirante, cola as lentes num gigante telescópio e se diz apto a ver *o berçário do universo se gerando*: no imaginar, finge-se. O telescópio faz-nos ver mais. Como os óculos do personagem Miguilim de Guimarães Rosa, o poeta-viajante, já no final de sua jornada, parece munir-se de instrumentos que lhe permitam vislumbrar *o cosmorante berçário*, porém, mais do que visual, sua experiência é auditiva e plena de significados.

Porque rememora o *big-bang* é capaz de ouvir o ruído de fundo. O barulho advindo da explosão inicial não é um amontoado de sons distanciado de sentido, mas o *borborigmar do ur-canto/ ou pranto primordial: primeiro nexa*. Em primeiro lugar, deve-se destacar que borborigma é um ruído que vem do aparelho gastrointestinal, portanto, um ruído que sai das vísceras, das entranhas, mas que no poema não ecoa com um ruído esquisito, antes, melodiosamente soa como o *canto* de Ur: um nascimento, um vir à luz (daí o pranto primordial) em um tempo impreciso, de *cósmea densidade ensandecido*. Aqui, mais uma vez, o texto haroldiano evoca o texto bíblico e, em abismo, leva-nos a Abraão.

Ur refere-se, provavelmente, à saída de Abraão da cidade de Ur, localizada às margens do rio Eufrates, na Mesopotâmia. Deus o faz sair da terra politeísta e o guia para outro lugar. 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*. Abraão simboliza o homem escolhido por Deus, predestinado a um papel universal⁷⁰; contra todas as expectativas de malogro, ele acredita na esperança. Abraão também se torna personagem central de *AMMR* no Canto III porque está presente nas três grandes religiões existentes: cristianismo, judaísmo e

⁷⁰ Cf. Bíblia Sagrada. Edição Pastoral. Gênesis 12 – 15.

islamismo; é, por assim dizer, um mito fundador. No poema, entretanto, o surgimento de *Ur* não parece tão eufórico: vem das entranhas, um canto como um pranto primordial. Admitir os *quanta* é romper com explicações da origem. E Abraão é o início.

A partir de Abraão a história sagrada vai se delineando. É necessária a saída de Ur para que sua *missão* se inicie. Como lenda fundante, a história de Abraão não deixa de fazer o papel de ruído de fundo, já que é reiterada muitas vezes, por isso, provavelmente, surge, em *AMMR*, associada a um primeiro nexos, à *explosão parturiente*. Por fim, ao trazer o *ur-canto* para o poema, o poeta não deixa de nos fazer pensar que a busca de Abraão é marcada pela “aventura e riso que caracterizam todos os grandes destinos. A fé em Deus é capaz de mover montanhas. A sabedoria de Abraão inspirou-lhe a loucura de ser o aventureiro de Deus”. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1994, p.7). O Abraão aventureiro equipara-se a Odisseu, a Vasco da Gama, aos portadores de destinos fabulosos, pois enfrentará o *tempo-zero/ de cósmica densidade ensandecido*, ou seja, o próprio caos, se o entendermos como os gregos: vazio primordial, anterior à criação em que a ordem não havia sido imposta (ibid., p. 182).

Do ponto de vista do plano de expressão, as estrofes iniciais do terceiro canto são bastante interessantes, vale a pena destacar alguns aspectos. Há um bonito jogo entre *caminho, descaminho, descortino*, como se o poeta, nessa “tríade”, refizesse o poema: caminha pelo ciclo ptolomaico, descaminha pelo mundo da ciência, que o faz questionar as verdades da fé e, por fim, do alto do mirante, que parece ser o topo da montanha do Purgatório, límen do *Paraíso, descortina a gesta*. Na estrofe 83, a aliteração de /b/ ecoa o próprio *big bang*; nas estrofes 84 e 85, o canto-pranto é ouvido em pequenas explosões: *pranto, primordial, primeiro* que se dissipam em *radiocaptado, por, parturiente, espelhado, estampido, porventura, tempo*. As paronomásias especulares refletem-se, portanto, diante das lentes do telescópio usado pelo poeta que ouve o ruído de fundo enquanto vê o “esfervilhar” da explosão:

86) ao mais extremo? ensimesmado em mero
 zerar-se o enigma – esfinge naticega –
 sem perguntar-se cala o seu mistério

87) *lasciate...* o que ao saber porém se entrega
 o que após um centésimo milésimo
 de segundo a partir daquele mega

- 88) estrondejar passou – o abre-te-sésamo
desse proscênio – tem-no esfervilhando
o caldo turbinoso: eu (septuagésimo)
- 89) ano de minha idade) vou cantando
e no contar tresvairo: explode o ovo
cósmico e o grande banguê está ecoando

Há dois caminhos apontados pelo poeta nas estrofes 86 e 87: um deles é aceitar que o enigma zera, pois, a explicação da origem é a explosão inicial. Se assim for, o enigma-esfinge que marcava de acídia o poeta diluiu-se. A esfinge naticega não pergunta, cala, *lasciate, deixa estar*. Se retomada a 6ª estrofe do poema, lembrar-se-á do *o olho tinto de sangue, cupidez impura*, afinal Dante tinha trinta e cinco e ele setenta.

Dante tinha o medo; e o poeta de *AMMR*, a acídia. Nas estrofes 88/89, entretanto, tudo indica que o poeta não se entrega à crença em explicações para a origem do mundo que o conduzam a julgamentos finais, não se deixa conduzir por um esfingir naticego que zera o enigma pela resolução (aceitação/negação) do mistério; ao contrário, por ter setenta anos e muito ter vivido, o poeta segue cantando, já que o saber adquirido pela experiência é o seu guia. Mesmo mergulhado numa atmosfera melancólica e saturnina (Dante, Drummond, Newton, Einstein), o eu-poético procura resistir.

O outro caminho é, por conseguinte, o entregar-se, audaciosamente, ao saber, ao “desenigmar” daquilo que só se vence pela atividade intelectual. A perturbação na ordem sintática aponta esse caminho do eu-poético que segue cantando e contando, como um *aedo* que é, também, *epopoiós*, fazedor de *epéa*, vozes, discursos e narrativas que se misturam à sua para engendrar epopéia. No poema palimpsesto, experiência e memória⁷¹ projetam-se para o futuro. A interface entre esses dois momentos, quais sejam, passado e futuro, é assegurada pelo canto que tudo presentifica. Mais uma vez, a agoridade haroldiana emerge do texto e se adensa na materialidade da palavra poética, canto.

⁷¹ O *ur-canto* parece distinguir-se do canto bíblico, pois, enquanto o canto divino judaico-cristão trata da verdade, o cantar do poeta aqui parece remeter-se à matéria épica de *AMMR*. Considerando as observações feitas a respeito de Abraão, como o gosto pela aventura e o espírito destemido, pode-se supor que o *ur-canto* é menos um canto bíblico do que parte da epopéia do eu-poético.

Como aponta Brandão (1990, p.10), na epopéia, o canto é realizador. Os fatos cantados deixam de ser apenas memória e passam a se tornar ação – o canto é que engendra os fatos; sem ele, estes seriam apenas *possibilidades*. Ao cantar, o eu-poético de *AMMR* transforma seus atos em palavra: o que era domínio do vivido, e que estava guardado na memória, passa a ser o *épos*. Em outras palavras: ao narrar sua experiência ao longo dos três cantos, o eu-poético faz com que passem da memória ao poético, revelando suas múltiplas índoles (*polýtropos*), seus ardis fabulistas, engenho e arte.

O seu canto guia o leitor pelos labirintos da memória e de sua ruptura em relação a ela, uma vez que na epopéia a memória não é passiva, mas ativa – ainda segundo Brandão (ibid, id.), “a voz é que inaugura o mundo” e se costura, alinhava, a outras vozes, não como elas são de fato, mas, repetindo o Benjamin citado na introdução, como elas relampejam no bordado de Penélope que é o espaço-tempo do poema, cuja trama é feita e desfeita. O eu-poético/ o poeta Haroldo de Campos segue construindo e desconstruindo sua travessia – labirinto sem fim, abissal:

Efeito de abismo, sem dúvida: o herói canta o próprio canto do poeta que canta o canto da Musa que canta a Memória que guarda os feitos do herói que canta. Efeito de espelho e labirinto igualmente, pois o canto do herói objeto do canto do poeta [...] é o mesmo poema que, assim, repete na sua estrutura gerativa a relação polifônica observável [...] o épico [é o] gênero em que o poeta fala e faz falar suas personagens (BRANDÃO, op. cit., p.9).

Novamente, o labirinto surge. De qualquer ângulo que o tomemos, quer da perspectiva figurativa, como ocorre com o sertão no primeiro canto, quer da perspectiva barroco-científica do segundo canto, ou como agora, epicamente, o poeta vai levando o leitor, amiúde, por caminhos que já trilhou ao longo da leitura, mas recobertos por novos sentidos. Os labirintos são uma das formas de manifestação da poética sincrônica de Haroldo de Campos, porque dizem respeito ao *modus operandi* dessa poética, espiralar e elíptica que emite sua onda de radiação em ruídos de fundo, apreendidos aqui e ali, nas vozes do poeta e da tradição (em amplo sentido), recolhidos no canto do eu-poético: canto, *aoidé*, ou ainda, o visceral *ur-canto*⁷².

Talvez, por isso, desde a segunda parte do poema, o eu-poético insista na imagem do *big-bang*, afinal ele é, ainda que com vários graus de indeterminação, a vaga origem desse

⁷² Devido a essas características, o *movimento de leitura* do poema é, como foi dito na apresentação deste trabalho, espiralar e elíptico.

ruído, desse canto-bordado à *borda do caminho*, como sugerem os versos iniciais da estrofe 80; desse canto galáctico ou, pura e simplesmente, constelar, entoado pelo eu-poético, que muitas vezes parece surgir, no tecido do texto, amalgamado ao poeta Haroldo de Campos.

Nas estrofes 88 e 89, o *big-bang* é visto como o *abre-te-sésamo desse proscênio*, o desencadeador da encenação da gesta do universo: explode o ovo cósmico e só se ouve o ecoar, misturado às vozes orquestradas pelo poeta, do grande *bangue*. A hipótese do ovo cósmico aproxima-se muito dos mitos de criação. O ovo cósmico é uma metáfora para tratar da hipótese do átomo primordial, proposta em 1931, por Lamâitre. Segundo essa hipótese, teria havido um átomo primeiro que após um *centésimo de milésimo de segundo* se desfez em muitos fragmentos, que se desfizeram em mais fragmentos e, assim sucessivamente, até que o raio do universo foi sendo preenchido por esses estilhaços todos e expandiu-se.

Durante muito tempo, Lamâitre, que era padre, tentou conciliar a visão da fé e da ciência, mas, em 1951, afirmou que a teoria científica era imune aos questionamentos metafísicos; no máximo o Deus existente, seria o de Isaías, invisível, escondido no início da Criação (LAMÂITRE apud GLEISER, 2006, p. 355). A religiosidade do cientista reverenciava a Natureza; como muitos outros físicos, Lamâitre tinha plena fé na razão enquanto instrumento a ser utilizado para desvendar os mistérios do universo. Ao que tudo indica, o poeta de *AMMR, ao saber* (também) *se entrega*, fia-se na razão e se permite ouvir o *abre-te-sésamo* de modo que tem acesso ao espetáculo do *caldo turbinoso* e aos “fogos de artifício cósmicos” (ibid. id). A partir da evocação do ovo cósmico, entretanto, o poeta unirá a razão aos mitos de origem e, em mais um *traveling*, levará o leitor ao texto bíblico, cuja descrição da origem é, metaforicamente, próxima da descrição do *big-bang*, segundo a maneira como ambas são apresentadas no poema:

- 90) há quinze bilhões de anos qual renôvo
fantasma em retrospecto índice enfim
do ejacular de estilhaços de fogo
- 91) da primeva pulsão: também assim
no *bereshith* – no livro cabalístico
(no começar/ no encabeçar) *esh máym*
- 92) *shmáyn*/ “fogoágua”- lê-se: do céu mítico

nome – do céu à terra sobre-assente
(glosa de ráshi atento para o vívido

93) étimo da palavra) ou comburente
cristal em torno fluindo do sublime
trono-divino – pré visão do quente

94) *big-bang* cuja presença se define
à rádio escuta humana e configura
ao olho-mente quase um telefilme

Como geração divina, o poeta passa a descrever a gesta do universo; inicia a estrofe 90 apontando para o caráter indicial do ruído de fundo – rastro fantasmagórico da explosão primeva, como se esta, disseminando luz, fosse carregada de erotismo, *ejacular de estilhaços de fogo*. Daí para frente retoma o *Gênesis (bereshit)*⁷³ e as metáforas de fusão do fogo (*esh*) à água (*máym*), que se aglutinam em *shamáyin – fogoágua*. Ambas componentes, ígnea e líquida, pertencem ao mito bíblico e remetem à origem de um cosmo supraterrrestre; a “combustão” primeva é ocasionada pela ação do *comburente cristal*, que flui do sublime trono-divino e contagia o ambiente em torno dele.

O *comburente cristal* pode ser apreendido como o próprio sopro divino, oxigênio-comburente, desencadeador da gesta do universo: sopro-esperma divino que espalha estilhaços (cristais) de fogo. A densidade das imagens apresentadas nesse trecho, e sua reunião no oxímoro fogo/água são *a pré-visão* de uma origem que nasce da fusão, do tensionamento dos contrários e da ambigüidade, expressos pela exacerbação metafórica barroca de *ejacular de estilhaços de fogo*.

Haroldo de Campos, em sua transcrição do *Gênesis, Bere'shit: a cena de origem* (2000), vale-se das preciosas contribuições de Ráshi (1040-1105) no que concerne à leitura do *Talmude* e da *Bíblia*. Sua admiração pelo grande estudioso deve-se, provavelmente, ao fato de aquele ser um incansável leitor dos textos sagrados, aos quais voltava sempre, pois, modestamente, acreditava que vários sentidos escapavam à leitura. Por isso, ao surgir a descrição da cena original, como fusão fogoágua, há referência à glosa: *ráshi, atento para o vívido/étimo da palavra*). Também o eu-poético parece espelhar a atitude haroldiana de reverência aos textos clássicos e a reverência aos grandes leitores da tradição. A incansável

⁷³ Cf. CAMPOS, H. *Bere'shith: a cena de origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

busca dos significados mais profundos, encobertos pela materialidade dos significantes, ou como diz o próprio Haroldo, significantes que são “pictogramas etimológicos” é um dos traços distintivos da “aléfica” e poética sincronia haroldiana.

O céu mítico, descrito no poema pelo eu-poético, espelha o fazer artístico de Haroldo de Campos e sua cosmogonia, retratada por atividades criativas (incluem-se aqui a tradução e a crítica) sempre voltadas para a busca da origem, das origens: do homem, do universo, da poesia, da palavra – *vívido étimo*. No caso de *AMMR*, em especial no Canto III, Campos orienta-se pelo mito e procura construir uma maneira *de pensar o mundo*, transformando em “verbo o vivido”.

O saber poético que esta obra haroldiana veicula remete ao mito porque atua por meio da ritualização da palavra: o poema de Haroldo de Campos abre-se como um ritual, cujo senso de mistério grava-se nos sentidos dos espectadores-leitores. Para que experienciar o rito poético haroldiano na totalidade, se é o seu movimento *rítmico* que engendra os significados a que remetem os significantes? – se é a sua *forma* e não o *seu conteúdo* que asseguram o mistério deslizante pelo corpo constelar da máquina poética, de quem o eu-poético é o operador?

Para que ler *AMMR*? Não para explicá-la, certamente, mas para dialogar, através da leitura, com a estesia que ela desperta e que atravessa o texto: tessitura, travessia e viagem equivalem ao movimento da leitura que, como as vagas do mar, também é marulho, também é parte do poema, *riocorrente*, ir e vir. A cada estrofe, uma nova etapa do ritual poético da construção da máquina se oferece - nada de compreensões absolutas, somente as diferenças que o jogo leitor-poema-poeta admite. Conversar com *AMMR* é descobri-la e não descobri-la, simultaneamente. A experiência é de abismo, ou é o canto das sereias. Amarrar-se ao mastro da teoria literária, da física, da alegoria da máquina do mundo felizmente não impede o ruído de fundo das idiossincrasias de Haroldo de Campos, depositadas no poema, que chegam até o leitor pelo simulacro do poeta, o eu-poético. Sua caminhada movimenta o caminho de leitura acusticamente: canto, ruído, marulho, sussurro, sibilização, silêncio – presença pela ausência.

O canto entoado em *AMMR* burla a memória porque a recria: Musa. Como aponta Brandão (1990), a Musa/ Canto é filha de Zeus e da Memória, portanto, é memória, mas é também poder, ou ainda, é fruto da ação do segundo sobre a primeira. O que o eu-poético rememora é o que o leitor rememora pela leitura; porém, há mais: a perspectiva sincrônica garante que o “*make it new*” seja processado em *AMMR* – a memória ativa nada mais é do que a agoridade do poema, citada anteriormente. Agoridade que se torna mais espessa à medida que o poeta canta:

Cantando ele [o poeta] faz lembrar e esquecer, apropria-se dos feitos e os transporta para a esfera do poético, regulada pelo poder da Musa e organizada segundo critérios intrínsecos. Noutros termos, diria que não se trata de fidelidade a uma memória passiva [pura diacronia], mas do uso de uma memória ativa e, por isso mesmo, criadora [make it new], fruto da ação do Poder sobre a Memória, o qual, misturado com ela, lhe rompe a homogeneidade absoluta e cria espaço, no seu corpo [ejaculação de estilhaços], para o outro, para o que não é apenas memória. O nascimento da Musa/ do Canto supõe mesmo que o corpo da Memória seja violentado pelo poder que introduz nele o elemento estranho que a fará fecundar. Nesse exato momento em que se estilhaça a inteireza da Memória é que creio que podemos situar a gênese da epopéia [...] (BRANDÃO, 1990, p. 8).

Há, em *AMMR*, muito da epopéia, porém, no Canto III, o estilhaçamento da memória é mais contundente, as visões do eu-poético se fundem e se dissolvem, *fulcro de cristal em movimento*, como sugere o poema haroldiano citado no Canto I. Da física a Abraão, do *Gênesis à Odisséia* aglutinam-se as perguntas em torno do *big-bang*, sublime e ruína, como aponta Pécora (2005). Do Canto III, a gênese da epopéia de *AMMR* ecoa em direção ao caminho que ficou para trás, de Dante a Einstein; nos demais cantos, a epopéia talvez seja radiação cósmica fundida ao barroquismo do texto, já discutido. Será isso mesmo, ou é o percurso de leitura aqui apresentado que engendra esse movimento e não outro?

Se for isso, depois da viagem pela linguagem do poema, em que o *humano demasiado humano* se manifesta, chegamos ao Hades: daqui, do Canto III, vê-se o passado e o futuro (do poema), vêem-se os rastros fantasmagóricos dos companheiros de viagem deixados para trás, mas amalgamados à terceira parte do poema pela mobilidade das metáforas e pela manutenção da dicção alegórica, épica, barroca, enfim, do eu-poético. No imaginar, um pouco de rosa, um pouco de Rosa; um pouco de pedra (das calçadas de Itabira), um pouco de Euclides; um pouco de Homero; um resquício do engenho de Camões e um Dante às avessas, velho, agnóstico; com quantos *quanta* se desfez um Einstein? Hades, ou apenas o retrospecto da leitura, que surge labirinticamente.

Como estamos em um labirinto, devemos voltar às estrofes 90 - 94, nas quais o mito judaico-cristão é, nas palavras de Haroldo de Campos, também retomado pelo uso do infinito substantivado (*do ejacular, no começar, no encabeçar*), como se fosse possível um *flash-back* sintático (CAMPOS, 2000, p.27). Devemos também perceber que há uma visão da física coincidente com esse mito. A hipótese de dinamismo e expansão do universo pressupõe que

este, nos momentos iniciais, era extremamente denso (como as imagens de *AMMR?*) e quente. À medida que se expandia, ia resfriando – *cristais*. Essa é a visão que *se configura/ ao olho mente quase um telefilme* para o eu-poético que *no imaginar* se finge – finge e forja o mesmo tom de infinito substantivado que citamos acima. Insiste no *big-bang*:

- 95) sem mais especular sigo: a figura
vermelho extrema de um (diz-se) desvio
espectral da luz surge da lonjura
- 96) de galáxias perdidas como envio
da memória estelar revivescente:
essa inflexão resulta do resfrio
- 97) da radiação primeira e da crescente
expansão do universo pós-*big-bang*
aval (em *flash back*) do incipit fervente
- 98) do cosmos a partir de um ponto estanque
de um máximo adensar – instância aléfica
de cujo rebentar tudo se expande
- 99) – mas depois do depois que vem? uma épica?
desastre dos astros? lapso de gigantea
(super) estrela azul? dançante poética?
- 100) do universo? inestática vibrância?
ocaso de escarlata supernova
ora estrela de nêutrons em vacância
- 101) a esvanecer-se quando posta à prova
de resistência de gravidade e à negra
voragem sucumbindo? o que essa cova
- 102) famélica produz pronto encarcera
(até a mesma luz quando esta o invade

o furo opaco a deslumina anegra)

O poeta continua seu caminho. Sem especular, descreve apenas o que vê do alto do mirante, como, por exemplo, a *figura vermelho-extrema, desvio espectral da luz*, resíduo da explosão primeira. Nesse trecho, há referência a uma importante descoberta de Einstein, que o levou, mais tarde, à formulação da teoria do encurvamento do espaço e da relatividade geral. Trata-se do seguinte: as fontes de radiação eletromagnéticas têm seus comprimentos de ondas afetados em campos gravitacionais intensos, ou seja, a luz proveniente da superfície solar tem comprimento maior do que a luz gerada na Terra, porque o campo gravitacional do Sol é mais intenso. Ocorre que a cor vermelha possui o maior comprimento de onda, por isso, esse fenômeno passou a ser conhecido como desvio gravitacional para o vermelho.

Mais do mesmo: a voz do poeta parece também, insistentemente, ser ruído de fundo da grande explosão, pois é em torno do *big-bang, instância aléfica*, que se desenrolam as estrofes 97 e 98. O eu-poético volta a falar do adensamento da matéria, do momento inicial, “o ponto a partir do qual o espaço e o tempo apareceram e as leis da física deixam de funcionar (o “aleph” de Jorge Luis Borges?)” (Gleiser, 2006, p.366), e, para tanto, relembra o conto borgiano, também lembrado por Gleiser⁷⁴. 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 instância aléfica, *de cujo rebentar tudo se expande*, parece também orquestrar as explosões estelares/ poemáticas.

Na estrofe 99, cansado do admirar do big-bang, o eu-poético instaura uma interessante pergunta, que o faz refletir sobre outro instigante fenômeno astronômico: o *nascemorre* estelar. Durou pouco o caminho sem especulações, como indicam as perguntas no início da estrofe; como indica a conjunção adversativa “*mas*”, sinalizadora da persistência da curiosidade: *mas depois do depois que vem? uma épica? desastre dos astros?* Às duas primeiras perguntas, pode-se tentar atribuir respostas – depois do depois surge o universo em constante expansão; quanto à épica, ela está no depois do depois da origem do poema, entendido aqui como universo: corresponde ao próprio desenrolar, ou melhor, ao tecer do

⁷⁴ 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 *AMMR* é mais uma vez sublinhada nessa passagem do texto.

poema-novelo-viagem, como mencionamos anteriormente. Resta o *desastre dos astros* que, afinal, não é desastre, e sim geração contínua: nascimento de estrelas azuis.

Quando uma estrela nasce é azul. Nesse período de sua vida, a jovem estrela é muito turbulenta e energética, pois possui muita massa. A estrela a que se refere o poeta, *gigãntea (super) estrela azul*, pertence a uma categoria de estrelas que possuem, em média, 10 a 50 vezes o tamanho do Sol e seu raio pode chegar a 25 vezes o tamanho do Sol ⁷⁵. Por causa de tais características, o poeta menciona a *dançante poética do universo* e a *inestática vibrância*. É muito poética e, ao mesmo tempo, avassaladora a vida das estrelas: *ocaso de escarlate supernova/ ora estrela de nêutrons em vacância*.

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; ela marca a morte de uma estrela muito maciça. A luminosidade dessa explosão é um bilhão de vezes a luminosidade do Sol.

Depois da explosão, a massa estelar remanescente se concentra muito e há elevação acentuada da pressão no seu interior, o que faz com que só os nêutrons dos átomos constituintes sobrevivam. Há, então, um pulsar de nêutrons nos pólos da estrela, que vai disparando matéria luminosa de nêutrons, ou seja, libera neutrinos. Essas estrelas são nomeadas, então, estrelas de nêutrons. Voltemos ao poema.

As questões propostas pelo eu-poético entre as estrofes 99 e 102 referem-se à existência das estrelas. Em primeiro lugar, a jovem e intempestiva estrela azul, que dança poeticamente no universo; depois, o amadurecimento dessa estrela, que envelhece e explode maravilhosamente: supernova. A supernova indica a morte da estrela, ou, poeticamente, seu ocaso, palavra que faz figurar o céu tingido de escarlate pela grande explosão, irruptora das estrelas de nêutron, as quais podem “esvanecer” se forem também colocadas à prova da gravidade, uma vez que não podem resistir à *negra voragem* – famélica.

Negra voragem faz referência aos buracos negros que se formam quando uma estrela morre e torna-se buraco negro, assim chamado porque passa a absorver toda a radiação que nele incide – nenhuma fonte de luz o atravessa. Por isso o eu-poético refere-se à *cova famélica seduz pronto encarcera*.

⁷⁵ A esse respeito, cf. referências bibliográficas, ao final deste trabalho. Notadamente, os sítios eletrônicos da USP/ São Carlos, UFRGS, UFC.

A descrição da vida das estrelas é carregada de metáforas, como, por exemplo, o ejetar de matéria brilhante, termo recorrente em mais de um texto científico relativo a esse assunto. É também em tom patêmico que os cientistas descrevem a existência estelar – lindo espetáculo que acaba com uma imensa explosão de grandes proporções – aspectos que mostram como a arte da palavra invade as demais áreas do conhecimento. Tal dicção torna tentadora a perspectiva de seguir caminho análogo e tomar emprestados termos da ciência para pensar em alguns processos de *nascemorre* na literatura. Aliás, a *AMMR* é inspiradora para isso. Pensemos, pois, nas estrelas e nas vanguardas.

As vanguardas começam com uma explosão do tipo supernova – arrebatam tudo o que está ao redor, estilhaçando o centro do cânone, jorrando sêmen de novidade pelo espaço artístico-criativo. Alguns elementos da tradição, todavia, resistem bravamente à explosão, porque se deixam permear por ela, concentrando-se como os nêutrons da estrela moribunda acima descrita. Esses nêutrons da tradição continuam a espalhar sua matéria brilhante (neutrinos) em pulsantes vibrações, “ruído de fundo”: permanecem estrelas, frutos, é verdade, da reconfiguração imposta pela explosão vanguarda-supernova. A atualização sincrônica da tradição articula esse processo.

Dizendo melhor: da mesma maneira que a vanguarda seleciona do cânone elementos que permanecerão, porém com nova roupagem, a estrela que explodiu ainda permanece nas estrelas de nêutron, como ruído de fundo, como memória, se é que se pode arriscar essa conclusão; pode-se dizer, seguramente, que a estrela envelhecida explodiu e que foi *a explosão* que gerou a estrela de neutrinos. É o impulso ruptor da vanguarda que reorganiza o cânone, cuja permanência é engendrada pela própria ruptura, que o restaura sincronicamente. Também é importante ressaltar que, se mantida a analogia com a supernova, deve-se entender que a vanguarda não “surge do nada”, mas em decorrência de um esgotamento das formas cristalizadas, tanto quanto a explosão da supernova ocorre em decorrência do fim do hidrogênio que, por deixar de existir, não transforma mais o hélio do interior do núcleo estelar, ocasionando a explosão.

Outro aspecto interessante é imaginar que as vanguardas, como são supernovas, ao irromperem já testemunham o início de sua “morte” – é de um fôlego só que desestabilizam o universo a seu redor; este, aos poucos, passa a conviver com os buracos negros da parcela da tradição que se dissipou, reorganiza-se nas estrelas de nêutrons nascentes e se reconfigura a partir das novas estrelas que surgem, azuis e azougues: agitadas, intempestivas, mas fadadas a envelhecer, a trocar a coloração azul por outras, até explodirem pelo esgotamento do “hidrogênio”, novas supernovas, *ad infinitum*. Evidentemente, assim como nem todas as

explosões de estrelas são supernovas, nem todas as mortes de movimentos literários ou obras desencadeiam movimentos de vanguarda. Algumas coisas simplesmente vão deixando de importar; outras, como os textos evocados em *AMMR*, têm vocação solar – serão sempre o centro e acabarão quando o Sol, como estrela que é, também explodir, levando consigo a vida na Terra. Mas, e se o homem, até a explosão solar, descobrir uma alternativa para salvá-lo? Nesse caso, Homero, Dante, Camões, Rosa, Galileu, Kepler, Newton, Einstein durarão para sempre.

É porque no imaginar se finge, ao colar o olho às lentes do telescópio, que o eu-poético pode ver o grande universo científico e, primordialmente, literário: já que as constelações do poema são “poeira de estrelas-palavras”, tudo se torna, no texto, literatura, inclusive a ciência. O grande e imaginário telescópio tira o aleph do porão e o projeta, galáxias, no céu, revelando-o incrivelmente instigante, ou inevitável, como diria Borges. É, também, incrivelmente belo, pois é sempre o céu do poeta que tem mais estrelas, ou o seu sertão que tem mais veredas: o fragmento de céu visto pelas lentes do telescópio é espelho; ao mirar-se nele, o poeta vê-se e revê a viagem, portanto, retorna. O leitor retorna com ele.

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

104) no meu tempo terráqueo: três estrelas
(não mais as feras) anãs – a rubra a albina
a nigra – me vigiando: sentinelas

105) aziagas em esgares letais – sina-
sentença minha sendo o perseguir
a reflexão sem cura – dom? estigma?

O poeta retoma seu árduo caminho: a via é estreita, como sugere a assonância do /i/, contundente e aguda, a esfingir, mais uma vez, o poeta no entardecer do seu tempo terráqueo – *estreita, via, enfia, albina, nigra, vigiando, sentinelas, aziagas, letais sina, perseguir, estigma*. O caminhar lento marca-se pela aliteração em /t/ que soa como o tic-tac de um relógio: *retorno, estreita, entreveredas, tarde, tempo, terráqueo, três, estrelas, sentinelas, letais, sentença, estigma*. É interessante pensar aqui que, como em Drummond, depois do que

avista, o eu-poético prossegue pela estreita via que pode muito bem equivaler ao sertão e/ou à estrada de Minas, o som dos seus sapatos ecoam o /t/ de um quiçá relógio (do Rosário), marcando seu tempo terrestre, vigiado por estrelas. Ecoam também as pedras no meio do caminho, ou um resquício de vibração das explosões, em especial, em: *entreveredas, três, estrelas e nigras*.

É natural que as estrelas não sejam as feras, pois as feras impedem a passagem, mas as estrelas, anãs, conforme apontadas no poema, sugerem o fim da vida – uma estrela anã encaminha-se para a morte. As estrelas anãs representam a saturnina e aziaga melancolia de quem está se sentindo em direção ao fim, sem condições de processar, no âmago, a energia reatora que assegure o brilho. As estrelas anãs são pequeninas, sua energia esvai-se, gradativamente, e elas vão se tornando vermelhas, marrons, e, posteriormente, negras. Tais estrelas não formam explosões supernovas – não há energia para tanto.

Note-se aqui o tom saturnino; como fogo fátuo, o brilho estelar (do poeta) parece estar se extinguindo pela sibilação em *estreita, sertão, esquecê-la, se, faz-se, três, estrelas, mais, feras, anãs, sentinelas, aziagas, esgares, letais, sina, sentença, sendo, perseguir, sem estigma*. A atmosfera melancólica aproxima mais as estrelas das virtudes teologais, que surgem no *Purgatório* de Dante, do que das feras propriamente ditas, que se referem aos vícios. As virtudes aparecem na forma de três mulheres: uma ruiva, uma verde e outra branca e representam a fé, a esperança e a caridade. Como “*faz-se*” tarde no tempo terráqueo do poeta, a esperança é trocada pela sombria anã negra, que absorve toda luz e não a refletirá mais; é possível dizer também que as virtudes teologais místicas são trocadas por características intelectuais, conforme aponta Pécora:

[...] em vez das três mulheres de Dante surgem-lhe “3 estrelas”(rubra, albina e negra), que anunciam o “dom” ou o “estigma” da “reflexão sem cura”; de modo que, é fácil perceber, as virtudes teologais, essencialmente místicas, tornam-se aqui basicamente intelectuais, ainda que possam produzir excessos como os que levam à busca de “pêlo em ovo” ou de “chifre na cabeça/ do cavalo”. (PÉCORA, In: MOTTA, 2005, p. 105).

As virtudes marcadas de intelectualidade produzem excessos justamente porque são marcadas pelo jogo da *cosa mentale*. Albina é uma brancura exacerbada; rubra é um vermelho vivo e sangüíneo. Procurar pêlos em ovos ou chifres em cavalos é o sucumbir à reflexão, levá-

la à fronteira do absurdo, ou, simplesmente, do barroquismo, diante das *aziagas em esgares letais*, carrancudas estrelas, soturnas sentinelas que dotam o poeta de uma curiosidade infinita.

106) – que me faz questionar e perquirir
o pêlo no ovo o chifre na cabeça
do cavalo e me impele ao ver-ouvir

107) de uma agônica estrela que esmaça
quicá uma estrela fênix ígnea bola
gestando um novo banguê de onde cresça

Quem é dotado de curiosidade infinita está, também, conseqüentemente, destinado a ter esperanças de encontrar respostas. Assim, mais do que excessos, o pêlo em ovo e o chifre na cabeça de cavalo são buscas impossíveis e, por isso, corajosas: impelem o poeta a acreditar na possibilidade de uma *estrela fênix* que renasça das cinzas e se torne um novo *banguê*.

O renascimento do universo a que o eu-poético se refere parece estar relacionado à poesia. Ao aproximar o universo da poesia⁷⁶, como faz Mallarmé, Haroldo de Campos ensina, em *AMMR*, que não há esgotamento das formas poéticas. Haverá sempre uma supernova a surgir, a desencadear um novo banguê; o pêlo no ovo e o chifre na cabeça do cavalo não deixam de ser a *busca rebuscada* e barroca, na acepção da ouvesaria já discutida: “invertendo sua conotação inicial a palavra [barroco] [...] designa o que é elaborado, minucioso, a aplicação do ourives [...] o rigor, a construção paciente: *barroco*, figura do silogismo – obra de joalheira mental” (SARDUY, p. 25).

Pêlos em ovos e chifres em cavalos – apenas a curiosidade, movida por espírito inquiridor e minucioso, poderá encontrá-los. Só a curiosidade é capaz de ver, nas estrelas, a flor e misturá-la ao acaso – flor cadente, pólen que se espalha aleatoriamente pelo universo poético.

108) renascente o universo: a mão esflora
a flor cadente multiplica-a o pólen

⁷⁶ Para Mallarmé, a poesia é equivalente ao universo (MALLARMÉ, [s.d.], p.82). O eu-poético de *AMMR* neste trecho como em vários outros deixa entrever a presença mallarmaica.

e a esfera de marfim no feltro rola

- 109) do bilhar: deus que joga os dados? – bem...
“viciados” dirá outro desdizendo
o dito de Einstein (sem deixar também
- 110) de redizê-lo – quase ao mesmo tempo)
à moira ambígua um tropo afaga: o oxímoro
concórdia discors não e sim contendo

A flor cadente equivale às estrelas nascentes das grandes explosões; entretanto, é importante observar que na estrofe 108, a flor-estrela está ao alcance da mão do poeta, que a esflora e multiplica pela disseminação do pólen (equivalente à matéria brilhante das estrelas). O acesso à flor reforça ainda mais a proximidade entre o universo e a poesia – a palavra, flor ou estrela, flor e estrela, é matéria pulsante do universo poético, revelado no poema *AMMR*, como já se destacou ao longo da leitura do Canto I. Dessa vez, essa flor nascitura faz lembrar o Manuel Bandeira, citado por Haroldo de Campos (2002, p.199), não por acaso, no ensaio sobre Mallarmé, intitulado *Caos e Ordem: Acaso e Constelação*, temas mais do que recorrentes em *AMMR*.

PREPARAÇÃO PARA A MORTE

A vida é um milagre.
Cada flor,
Com sua forma, sua cor, seu aroma,
Cada flor é um milagre.
Cada pássaro,
Com sua plumagem, seu vôo, seu canto,
Cada pássaro é um milagre.
A memória é um milagre.
A consciência é um milagre.
Tudo é milagre.
Tudo, menos a morte.
- Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

Como aponta Haroldo de Campos, há boa dose de ironia no poema de Bandeira; adiemos um pouco a discussão da morte, do fim, que surgirá no final deste Canto, para concentrar a atenção especialmente na flor e na memória como milagres, afirmação da vida e de sua continuidade, já que a memória pereniza os acontecimentos. Tanto uma quanto a outra permeiam a *AMMR*: a primeira como metáfora da poesia e da tradição por ela reinventada; a segunda, como mecanismo que a engendra, ambas. Flor e memória, porém, estão sujeitas ao acaso. O poeta parece não se esquecer disso e nas estrofes 108 e 109 além dos dados, apresenta-nos a bola branca (*esfera de marfim*) do bilhar.

Mais uma vez a perturbação sintática filia-se ao significado do verso; a inversão da ordem natural da frase parece indicar o movimento da bola branca sobre o feltro verde: *caos e ordem, acaso e constelação*. 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. É a bola branca quem dá o tom da partida e todos os seus movimentos dependem da perícia do jogador, mas também do acaso, que tanto pode contribuir para que a branca acerte as bolas adequadas, quanto pode representar o “suicídio”, que é o seu encaçapar acidental, causador de perda de pontos.

Assim, a bola branca perfaz o movimento criativo da partida. Se o poema é jogo, e o poeta é o jogador, a página é o feltro verde, e cada palavra é a bola branca, ou mais poeticamente, *esfera de marfim*, que articula outras palavras, *outras esferas*, permitindo a existência da partida: sua duração depende da luta contra o acaso (o poema é a luta contra o acaso). Ainda na estrofe 109, o poeta retoma o aforismo de Einstein, para dizer que os dados de Deus são viciados, ou seja, joga dados, mas abole o acaso e *desdiz* Einstein.

O fato é que o acaso ocorre regularmente, como se houvesse mesmo uma “lei” do acaso (PEIRCE, 1972, p.77-78). A casualidade permite que toda singularidade aleatória signifique, como acontece no universo, de acordo com o que já foi dito sobre entropia, geração de estrelas, *nascemorre* de diferentes processos, etc. Também Heráclito fala sobre isso – “*das coisas lançadas ao acaso, o arranjo mais belo, o cosmo*” (CAMPOS, H. In: CAMPOS, A et all, 2002, p.200). Em outras palavras é a desordem que provoca a beleza. *caleidocosmos*, para usar expressão de Haroldo de Campos. A desordem, ao articular a beleza,

gera ordem. Este é o oxímoro que afaga a moira, *não-e-sim contendo – varredura do acaso/belo/cosmos* (ibid. id.).

- 111) o meu rumo desruma: evento singular?
(as leis da física ali não se aplicam)
reconcentrado no seu imo efêmero
- 112) e a repetir-se em sempiterno ciclo
de expansão e de nova contração?
em anos – trinta bilhões? – é o currículo...
- 113) mas se em vez de fechado aberto então
for o universo? Estrelas morituras
numa cadaverosa escuridão
- 114) frios rastros de astro e furos-sepultura
desconsolada a gesta assim termina?
no fim do fim o que há? o que futura
- 115) no ante-início do início e o ilumina?
– vou seguindo perplexo a minha senda
que de reolho o nada me escrutina...

O eu-poético mantém-se na estreita via, como sugere o fechamento das vogais na estrofe 111, cuja persistência se verifica até a 115, acentuando a circularidade eterna das explicações para a gesta universal que, nesse trecho, parecem delinear o próprio rumo do poeta, ao fazê-lo avançar até alguma explicação que o faz retroceder à máxima positivista: há uma origem. Sua angústia é, justamente, marcada pelo desejo de esfacelar tanto a origem quanto o fim – *ante-início do início e fim do fim*. Dito de outro modo, o poeta sabe-se *no intervalo* desse processo. O fechamento do universo, já discutido antes, a partir do próprio poema, acaba por estimular esse tipo de indagação, porque se é fechado, deve ter um início; quanto ao fim, sabe-se que é vago, pois o universo, conforme já discutimos, é infinito.

Esses paradoxos reforçam a impossibilidade de certezas absolutas, apontada nesse trecho pela pergunta: *mas se em vez de fechado aberto então/ for o universo?* A essa indagação, imagens tenebrosas surgem no imaginar do eu-poético: *estrelas morituras, cadaverosa escuridão, frios rastros de astro, furos-sepultura*. É a perplexidade diante de tamanha impotência para achar as respostas que dá ao eu-poético a sensação de que é o *nada* que o *escrutina*...

Talvez fosse possível associar o *nada*, mencionado pelo poeta de *AMMR*, na estrofe 115, *ao vazio lucreciano*. Segundo Wolff (2005, p.68), Lucrécio (99 – 5 aC) foi o maior poeta materialista da Antigüidade e, como Epicuro (342/341 – 323), era um filósofo “médico”, isto é, acreditava que a filosofia deveria trazer conforto para os sofrimentos. Nessa perspectiva, a religião e sua idéia de imortalidade eram prejudiciais, posto que a promessa de vida eterna legava à terrena o segundo plano. Para Lucrécio, o universo é infinito e nele, tudo se resume a corpo e vazio; no vazio, os átomos vagueiam e podem associar-se compondo corpos.

As descrições lucrecianas são orientadas por uma *visão de mundo* – é aquilo que se vê que determina o pensamento sobre as coisas; é a percepção do mundo pela visão que atribui sentido a ele (ibid, p.73,74). Para Lucrécio, o que existe, verdadeiramente, é matéria do acaso, o qual, no tempo e no espaço, deu origem ao mundo ordenado. Acaso e ordem, mais uma vez. Em Lucrécio, o *nada e o acaso significam*, a partir do momento que abrigam todas as possibilidades de composição dos corpos materiais de qualquer espécie. Conforme aponta Wolff (ibid., p.75), o mundo lucreciano poderia ser comparado à Biblioteca de Babel (de novo, Borges!). E é em relação a esse ponto, especificamente, que o *nada a escrutinar* o eu-poético haroldiano mais se “corporifica” como matéria composta da tradição literária.

As letras, como os átomos existentes no vazio, podem se combinar para formar todas as palavras possíveis, de todas as línguas possíveis, desde que respeitem as leis da composição. Essas palavras juntam-se e formam os livros, dispostos em uma imensa biblioteca. Um leitor, ao acaso, percorrendo essa biblioteca, seleciona um livro e acha incrível que o mesmo, sendo tão interessante, tenha sido obra do acaso. Não percebe que, ao atribuir sentido, em determinado momento do tempo e do espaço, *abole o acaso* e organiza as possibilidades, transformando um caos latente (o livro não lido), no cosmos potencial a que o livro estava predestinado a se tornar.

Em *AMMR*, vagando pela sua estreita via, o poeta está na imensa Biblio-Babel, aqui aproximada das considerações de Wolff (op.cit.), embora o universo lucreciano seja infinito; e a “casa dos livros”, finita. Enquanto o eu-poético caminha, pela via pedregosa, tropeçando nos significantes do sertão que se entreveram, ou perdendo-se ao seguir os ecos do ruído de fundo

da tradição, que ecoa desde o *bang* inicial, o nada o inspeciona: as perguntas sem respostas mostram a dimensão do grande vazio a ser preenchido, ao acaso.

Talvez seja por isso que o eu-poético, logo após constatar a presença do nada, erga os braços para uma das prateleiras da estante da Biblioteca labirinto de Borges e se apodere de Dante e Camões, conforme mostram as estrofes subseqüentes – o Dante que significa aqui, em *AMMR*, é aquele que o eu-poético, ao acaso, passeando entre livros, seleciona e a ele atribui sentido; mas atribui sentido a ele, paradoxalmente, porque algo nele deixa de ser acaso e passa a ser uma coincidência controlada pela própria preferência do eu-poético-leitor. Daí a idéia lucreciana de que não importam outros mundos a não ser este, que oferece corpos e vazio. Dante e Camões só significam pelo valor atribuídos a eles pelas diferentes leituras.

À medida que caminha pelas estreitas vias da biblioteca (a esta altura do poema, o próprio universo), ouve o ruído de fundo de tudo quanto (ou)viu ao longo de sua jornada – não nos esqueçamos do rugido das feras, do ruído das pedras, do rumor do *big-bang* –, e sabe que o eco é também sua própria voz, *seu ur canto, borborigmando*, diluído ao ruído de fundo. Como Narciso, é sua imagem que quer (sempre) encontrar. Para o poeta de *AMMR*, o espelho d'água está nos livros literários, científicos ou religiosos que procura; não procura *ao acaso*, porque é o seu rosto que quer observar, conforme atestam os versos da estrofe 36, do Canto I, os quais demonstram que o poeta vê seu rosto refletido na máquina do mundo:

- e todos: Camões Dante e palmilhando
seu pedroso caminho o itabirano
viram no ROSTO o nosso se estampando

A visão do próprio rosto também está no Aleph: “[vi] na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto” (BORGES, 2001, p.171). Ver o rosto do outro e procurar o seu próprio, ou ainda, ver o rosto do outro e encontrar o seu próprio: esta é a recompensa que a tradição oferece ao poeta, por isso, ele se volta, mais uma vez a Dante, Camões e Drummond:

116) - dante acedeu ao cosmos sem emenda
de beatrice sua musa teologal

que sabia ser doce e ser tremenda:

- 117) certo o exprobou ao surgir como um tal
porte e esplendor que envolta em chama ardente
parecia em seu carro triunfal
- 118) (um grifo de asas de ouro e alvinitente-
– fulvo corpo leonino o conduzia) –
mas grau a grau dispôs-se em ascendente
- 119) escala a guiá-lo céu acima (e ria
a luz no seu semblante) até a rosácea
e à trina-e-una visão que resplendia

Aqui o eu-poético retoma os cantos XXIX e XXX do *Purgatório*, ponto a partir do qual Beatriz surgirá para guiar o Dante. A imagem do carro triunfal e do grifo são também apresentadas por Dante e simbolizam a Igreja guiada por Cristo:

Havia, no espaço entre eles ajustado,
um carro de duas rodas, triunfal,
que do colo de um Grifo era puxado
(*Purgatório*, XXIX, 106).

O grifo tem corpo de leão, *fulvo corpo leonino*, e asas de águia, *asas de ouro alvinitente*; o grifo é um ser em que prevalece a dualidade; segundo Chevalier e Gheerbrant (1994), representa tanto o lado humano quanto o divino de Jesus Cristo. Ou seja, o grifo é a tentativa de conciliação do humano e do divino. Um outro aspecto interessante a destacar é que o carro triunfal puxado pelo grifo surge, em Dante, acompanhado das virtudes teológicas há pouco invocadas pelo poeta de *AMMR*, sob a forma das estrelas anãs.

O leitor do poema de Haroldo de Campos tem a sensação de que as imagens, as metáforas, os jogos paronomásticos acabam por desencadear, no eu-poético, processos mnemônicos que o levam de um a outro ponto do tabuleiro percorrido elipticamente, de modo

que ora um foco desse movimento elíptico é revelado; ora outro. A deformação elíptica contribui para a significação.

Se as estrelas moribundas da estrofe 104 remetem a Dante, transformando a luz das virtudes teológicas em anúncio de morte, supernovas, simultaneamente, levam o poeta a questionamentos e, também simultaneamente, os questionamentos levam-no a rememorar a chegada de Dante às portas do *Paraíso*. Todo esse processo é concomitante, mas expresso linearmente, como ensina o Borges narrador de *O Aleph*: “O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei sucessivo, pois a linguagem o é”. (BORGES, 2006, p. 169).

Aliás, essa concomitância é notadamente forte no Canto III, desde o momento em que o eu-poético cola os olhos às lentes do gigante telescópio, como ao longo da estreita via, a qual retorna, revendo sua jornada: o que vê e ouve, no Canto III parece não passar diante de seus olhos sucessivamente, como quadros e flashes dos Cantos anteriores, mas como imagens e sons sobrepostos e rotacionais. Por isso, enquanto vê Dante, vê Camões.

- 120) – camões ao bravo gama todo-audácia
a máquina do mundo fez abrir –
não desdenhou o nauta dessa graça
- 121) e seguiu deleitoso a descobrir
o que não pode ver a vã ciência
dos íferos mortais: por um zefir
- 122) pôs-se a descortinar na transparência
o ptolomaico engenho de onze esferas
que na terra tem centro e pertinência
- 123) quem rodeia este centro e circunsfera
é deus mas o que é deus ninguém o entende
a fé inspira o bardo e ele assevera
- 124) que a tanto a mente do homem não se estende:
enquanto ao gama essa lição ensina
da fé ao arco tênsil curva e tende
- 125) gratificado o capitão fascina-se
– o peregrino dante e o almirante

extasiados à luz que os ilumina

Na estrofe 124 há alusão, mais uma vez, ao texto bíblico: *da fê que ao arco tênsil curva e tende*. São inúmeras as ocorrências da palavra arco na Bíblia, este elemento simboliza a aliança com Deus, fundamentalmente. Como os demais diálogos estabelecidos encontram-se no *Gênesis*, talvez o verso acima referido esteja fazendo menção à descrição da fé de José, filho de Jacó: “os arqueiros o irritam, desafiam e atacam. Mas seu arco fica intacto e seus braços se movem velozes, pelas mãos do Todo-Poderoso de Jacó, do Pastor e Pedra de Israel” (Gen, 49:23-25). Há, ainda, um trecho do livro dos Reis, em que o profeta Eliseu ensina ao rei como usar as armas que Deus dá a ele: “Segure o arco [...] Atire” (II Reis, 13:16-23).

Em qualquer um dos casos citados acima, o arco é a medida da fé, curva-se o homem diante de Deus, mas não se curva diante das situações em que sua coragem é sustentada pela sua fé: parece ser este também o caso de Vasco da Gama. A lição de fé ensinada a Vasco da Gama vem pelas mãos do bardo Camões. A estrofe 125 reafirma o êxtase da revelação da luz divina provocado no eu-poético da *Comédia, o peregrino Dante*, e em Vasco da Gama.

Por fim, vale destacar que nas estrofes 122 e 123, descreve-se o modelo ptolomaico, centrado na Terra. O eu-poético retoma, mais uma vez, a visão da máquina por Vasco da Gama e sublinha o fato de este não ter se recusado a contemplá-la; talvez esse aspecto seja destacado porque, nas estrofes seguintes, surgirão Drummond e sua acídia, seu recalitrar:

126) se deixam levar de ânimo radiante
só o itabirano recalitra e embora
sabendo o que perdia segue adiante

127) a guardar na retina a pedra sóbria
que antes se atravessara na de minas
estrada pedregosa que ele outrora

Em seguida surgirá um outro aporte dialógico, neste ponto mencionado explicitamente: Mario Schenberg (1914-1990), o grande físico brasileiro:

- 128) já percorrerá – e afasta-se entre cinzas
difidente do prêmio intempestivo
– paro aqui: penso em Mário – nessas mínimas
- 129) partículas neutrinas que o seu vivo
transfinito olho azulverde enfocara
pondo em relevo o impacto decisivo
- 130) que no processo têm de onde dispara
a perda da energia astral – enorme –
veloz como roleta que não pára
- 131) “urca” (ao processo é Gamow que dá nome) –
pois se o neutrino dura outras instáveis
partículas se criam e se consomem
- 132) como os anjos que exsurtem e voláteis
por um instante (apólogo rabínico)
louvam a FACE e morrem de inefável

O eu-poético volta à física e às explicações da origem. Segundo alguns físicos, dentre eles, Gamow, os vários elementos químicos devem ter se originado após o *big-bang*, a partir da densidade da matéria e das altas temperaturas, pela organização de prótons e nêutrons, formando novos elementos. Mario Schenberg trabalhou com Gamow, conforme relata Roland Campos:

O físico brasileiro Mario Schenberg chegou a trabalhar com Gamow no início dos anos de 1940. Certo mecanismo nuclear que estudaram alude ao Cassino da Urca, pela analogia entre as vorazes e velozes perdas, no jogo e no referido processo, onde neutrinos levam embora uma grande quantidade de energia (Gamow e Schenberg, 1940). O efeito Urca tem aplicação nas explosões de supernovas, geradas pelo esgotamento do combustível nuclear em estrelas muito densas (Gamow e Schenberg, 1941). (CAMPOS, R., 2003, p.70).

A citação acima, explica, portanto, o processo descrito pelo poeta de *AMMR* nas estrofes 129, 130 e 131 e abre algumas vias para a compreensão da comparação feita pelo eu-poético entre o processo “urca”, que leva à morte (explosões supernovas ou perda dos recursos financeiros na mesa de jogo, já que é impossível o domínio do acaso) e a visão da FACE divina pelos anjos, mortos pelo deslumbre.

A menção a Mario Schenberg é, sem dúvida, fruto da admiração que Haroldo de Campos devotava ao físico, para quem poesia e física andam unidas, pelo ritmo, conforme o poeta paulista escreve em sua homenagem e que esta pulbicdo em *Educação dos cinco sentidos* (1985, p.104):

HIERÓGLIFO PARA MÁRIO SCHENBERG

o olhar transfinito de Mário
nos ensina
a ponderar melhor a indecifrada
equação cósmica

cinzazul
semicerrando verdes
esse olhar
nos incita a tomar o sereno
pulso das coisas
a auscultar
o ritmo micro-
macrológico da matéria
a aceitar
o spavento della matéria (ungaretti)
onde kant viu a cintilante lei das estrelas
projetar-se no céu interno da ética
na estante de Mário
física e poesia coexistem
como as asas de um pássaro –

espaço curvo –
colhidas pela têmpera absoluta de volpi

seu marxismo zen
é dialético
e dialógico

e deixa ver que a sabedoria
pode ser tocável como uma planta
que cresce das raízes e deita folhas
e viça
e logo se resolve numa flor de lótus
de onde

- só visível quando nos damos conta –
um bodisatva nos dirige seu olhar transfinito

Sem demorarmo-nos no poema acima, podemos mencionar que as imagens evocam a harmonia entre o homem e a natureza, típica do budismo. Esse aspecto é reforçado pela caracterização de Mário como um bodisatva que é, para os budistas, aquele que deseja ser Buda e, para tanto, ultrapassa todas as limitações, realiza todo o seu potencial. Também surge no poema a descrição do bonito olhar do físico, iluminado, *cinzazul semicerrando verdes*, ou, simplesmente, *azulverde* como surge em *AMMR*. Nos dois poemas, o olhar é transfinito – ou seja, vai além do infinito, como se pudesse dele adivinhar os segredos. Um olhar que é capaz de ver a FACE do desconhecido que a ciência revela. Isso também é *inefável deslumbre*.

133) deslumbre: é o que se lê num benjamíneo
midrash (se bem recordo) – aquela vez
no templo de palenque onde no ecrínio

134) da rocha penetrada por través
– jacente o maia em posição fetal
de estranhos (quando o túnel todo-fezes

135) de morcego e fuligem no final
do descenso a luz se abre) o contemplar

permite: eu – pela escada parietal

- 136) voltando ao sol de fora e a respirar
desopresso – já pronto quase tinha
o poema que ofertei ao sábio (o ar
- 137) tropical afogueado endemoninha
e inspira com seu sopro de ouro – eu via
como um maia – um astrólogo – avizinha-se
- 138) e na mirada azul do Mario ia
dissolvendo-se e logo um pintor chim
– topázio em flor! a mesma travessia
- 139) refaz estrelas pondo em céu setíneo
mas um tremor de terra na região
(fraco embora) me fez voltar a mim
- 140) e imaginar-me em plena escuridão
do túnel onde a lápide do rei
guardava seu segredo – e ao repelão
- 141) do tremor submetido me aterrei
(pós-fato como em transe): cessa o excuro
e torno agora ao ponto em que parei

A estrofe 133 dá continuidade ao deslumbramento dos anjos e introduz novos elementos ao texto. O cerne da estrofe é a palavra *midrash*. Palavra do hebraico que significa interpretação ou indagação e que se aplica à atividade hermenêutica desenvolvida em torno da Bíblia; os *midrashistas* podem, também, ser compreendidos como aqueles que buscam captar os jogos de palavras, a elucidação de um texto por meio de outros procurando:

[...] captar os ecos recíprocos dos vocábulos nas Escrituras, desenvolvendo, assim, uma surpreendente “interpretação dialógica”, no entrejogar fonossemântico das palavras bíblicas, à busca de “novas fontes de

entendimento” [...] Se é assim, se tudo é citação – tecer e entretecer - na literatura bíblica, então como novos *midrashistas* leigos, não falta cabimento aos tradutores e comentadores modernos do Eclesiastes, quando, com uma visada sincrônico-retrospectiva, comparam o Qohélet [com outros textos]. (CAMPOS, 2000, p.109, 110).

O eu-poético destaca na estrofe 132 a importância do trabalho interpretativo em relação dialógica; também o leitor de *AMMR* deve ser um tanto *midashista* para dar conta de perceber os “ecos” “os ruídos de fundo”, o “entrejogar fonossemântico” de todos os autores e obras evocados no poema haroldiano. Além disso, a lição tradutória de Haroldo de Campos, acima mencionada, encoraja o leitor a comparar *AMMR* a outros poemas e obras, sempre com visada sincrônico-retrospectiva.

A presença da palavra *midrash* e os inúmeros aportes ao texto bíblico dão ao Canto III o caráter de reorganizador do discurso do poema, pois indicam que esse texto cifrado, marcado pela parábola, como já se discutiu, requer um trabalho interpretativo que parta do exercício hermenêutico, que leve à revelação da escritura da tradição pelo poeta e leve à revelação da escritura do poema pelo leitor.

É claro que esse exercício interpretativo já foi considerado diversas vezes neste trabalho, porém, associá-lo ao trabalho dos *midrashistas* é orientar-se por um modo de leitura que visa à decifração, de um lado; de outro, à recriação, uma vez que a leitura dos *midrashistas* propunha-se, também, à apreensão dos aspectos estéticos criativos dos textos. A crítica criativa, mais do que explicar, cria novos significados. De certo modo, o hermetismo de *AMMR* pode ser rompido por esse tipo de leitura que se configura não como “interpretação”, mas como o prazer da palavra: no *midrash*, a compreensão também está na própria busca.

Talvez, por isso, pelo prazer da busca, o poeta desloque-se para outra grande civilização, a Maia, e visite o sarcófago de Pakal, rei maia. O acesso a sua tumba é árduo. Trata-se de uma escada descendente, levando a um túnel que cheira a fezes de morcego – depois vem a tumba, propriamente dita, com as imagens que simbolizam o mundo dos mortos: uma árvore, o universo e um pássaro celestial. O importante é ressaltar a descida do eu-poético à tumba do rei, sua passagem: *no final do descenso à luz se abre*; o túnel que leva à luz é o nascimento.

O tom desse trecho ecoa um certo Huidobro e lembra algumas passagens do *Guesa* e das *Harpas Selvagens* de Sousândrade, notadamente a viagem pela América e a alusão ao

tarde no tempo terráqueo do poeta e *estudo demais entristece a carne*, como se pode ler em Qohélet.

De fato, a partir da estrofe 141, acentua-se o caráter de ritual iniciático empreendido pelo eu-poético. Depois de deslumbrar-se com o cânone e depois de investigar os dilemas da física, ou seja, depois de ter experimentado as experiências alheias, fazendo-as também dele, em ritual sincrônico e antropofágico, o eu-poético atinge um estágio de conhecimento (místico, poético, científico) que o aproxima da revelação: desce ao túnel e depois vem à luz. As mais diferentes culturas usam essa simbologia para representar a passagem, a *travessia*, a transcendência. Pode-se retomar aqui, mais uma vez, o sentido do aleph borgiano, que o poeta hiper-reconstrói, a partir de múltiplas referências. Talvez não seja tanto o conto borgiano que venha à tona a todo o momento, mas o “aleph”, a letra fundadora, dona de um poder cósmico.

Para a cabala hebraica, as explicações cosmogônicas podem ser estruturadas a partir das letras do alfabeto⁷⁷. No caso do aleph, a ponta para cima indica a sabedoria e a ponta para baixo a mãe que amamenta o filho; ou ainda, a parte superior, o começo, a sabedoria; e a parte inferior, a ciência, filha do intelecto, fim da evolução – o aleph é a origem e o fim de toda vida superior, é o caminho para a transcendência, ou, em termos rosianos, para o infinito, para o vazio quântico – nonada, que aqui pode ser entendido como o espaço-tempo em que este eu-poético de *AMMR* encontra-se com o que viveu antes⁷⁸ e, paradoxalmente, vive o vivido como novidade.

Como os heróis do romance grego antigo, o destino do eu-poético é regido pelo acaso e pela busca de aventura, a busca do novo – *Týkhe philókainos*; como *Odisséia*, o percurso de *AMMR* é a síntese da *personae* do poeta, o poeta e sua busca coincidem.

A busca do eu-poético haroldiano assemelha-se muito àquela empreendida pelos heróis dos romances antigos de viagem, derivados da *Odisséia*: “é porque o traço principal da personagem [do romance antigo] é sua curiosidade que ele, de certo modo se recolhe para se entregar plenamente à tarefa de testemunhar *paradóxa*, isto é, coisas ou fatos extraordinários”. (BRANDÃO, 2005, p.234).

O recolhimento do poeta de *AMMR* aproxima ainda mais sua jornada de um ritual iniciático: é a fé em uma instância maior do que si mesmo, *o verbo, a palavra*, que desencadeia a evocação de Abraão (o aventureiro), e do denso discurso bíblico, em especial do *Gênesis*. Essa aproximação, além de desencadear uma tensão, dada a agnose do poeta,

⁷⁷ Cf. CHEVALIER, GHEERBRANT (op.cit.).

⁷⁸ “Vivo no infinito [...] creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para essas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente” (ROSA, entrevista a Lorenz, op. cit.)

explicitamente declarada, também demonstra que não apenas a palavra como representação (*mimese*) importa, mas a palavra como criação (*poiésis*) primeira; o discurso do eu-poético reflete a postura haroldiana:

A idéia de estudar um idioma semítico responde, no meu caso, a uma concepção de poesia que tem, na curiosidade permanente, um constante motor de instigação, e na operação tradutora, um dispositivo privilegiado de “nutrição do impulso” Estudar uma língua nova é estudar uma nova poesia enquanto fazer diferenciado. Estudar o hebraico significou, ademais, começar pelo começo: pela poesia bíblica e, nesta, pelo Gênese (Bere’shith). (CAMPOS, 2000, p.17, grifo meu)

Depois de encerrar a glosa dos dois primeiros cantos, a experiência extraordinária irá se acentuar, porque o poeta segue do ponto em que parou, sozinho e numa tentativa de encontrar, de fato, a origem: cada “personagem” da tradição, visitado em sua jornada, encontrou suas respostas – nele, no eu-poético, a tormenta da dúvida persiste. Não desce ao *Inferno* dantesco, mas sozinho, ao sarcófago de Pakal; não vislumbra o *Paraíso* de Dante, mas guiado por Mario, o guia de sua escolha, deslumbra o céu setíneo de estrelas. A travessia do eu-poético assumirá ares ainda mais transcendentais pela figuração de outros elementos da cabala hebraica; não foi por acaso, portanto, o surgimento do *midrash*.

142) nem ao antes pré-antes o percurso
nem a névoa que o após-do-fim esfria
me conduziu: estou qual no ante-curso

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

144) mais lince em salto elíptico – duas feras
na ponta do ultrafím e na do início
aquém-do-início as duas estatelam-se

145) retidas no ar bordando o precipício
da dúvida que nem sequer a dúbica

pergunta sabe pôr como exercício

O eu-poético está no vazio quântico; nem antes do antes, nem depois do depois, mas no limen de um caminho que não pode conduzi-lo nem início nem ao final, posto que ambos estão unidos, delineando uma elipse: *a ponta do ultrafím e na do início/ alguém do início*. Perfazendo o movimento elíptico, duas feras, um leopardo e um lince estatelam-se; entretanto, retêm-se no ar *bordando o precipício da dúvida*. Segundo Pécora, o lince representa “a vista arguta que visa a penetrar enigmas ainda mais altos” (PÉCORA, In: MOTTA, 2005, p.106). Talvez pudéssemos dizer que não necessariamente mais altos, porém, mais profundos, porque farão referência ao eu-poético, aliás, o próprio lince metaforiza a visão de longo alcance do poeta, direcionada ao passado e ao futuro, a todas as áreas do conhecimento – tudo é presa prestes a ser antropofagicamente devorada.

A outra fera, o leopardo, surge em mais de um poema de Haroldo de Campos; há um, entretanto, que parece evocar, sutilmente, alguns dos elementos já levantados ao longo desta análise:

um
leopardo
um
leopetra
um
cactus-leão
comendo
pedra

O leopardo de *AMMR* pode ser lido a partir do poema acima, uma vez que se está admitindo aqui que, a todo instante, o eu-poético retoma obras anteriores de Haroldo de Campos. Assim, o leopardo é a imagem condensada do leão e da pedra – um leão devorador de pedra: esta, a própria poesia; e o leão, nesse contexto, pode ser o poeta⁷⁹. A associação entre leão e leopardo no poema é inevitável, não apenas pela aproximação ortográfica, semântica, fonética, mas porque tal associação revela não apenas o caráter solar, de força e pulsão criativa do leão, como o aspecto lunar, caçador e ativo do leopardo, marcadamente

⁷⁹ O poeta Haroldo de Campos nasceu sob o signo de Leão, segundo a Astrologia. É claro que não se pode fazer aqui uma avaliação astrológica do significado do leão para o poema, mas é preciso, sim, considerar, que o leão pode significar para Haroldo de Campos muito mais do que conseguimos apreender.

voltado para a intelectualidade⁸⁰. Portanto, essa imagem condensada do leopardo, cactus- leão, que tem o sertão entreverado em si, ao surgir em *AMMR*, leva-nos a pensar na ambigüidade das indagações do poeta voltadas tanto para a ciência quanto para a religiosidade.

Como aponta Gatto (1998), tais informações que se sobrepõem e sobrepõem signos que se condensam e se dilatam, configurando metonímias que se entrelaçam, além de metáforas, antíteses, paronomásias que se correlacionam, configuram a anamorfose barroca. Mais uma vez pinceladas barrocas tingem de ambigüidade o texto haroldiano. Na anamorfose predomina a instabilidade, a indecidibilidade, as probabilidades ou, se quisermos, o vazio quântico que é o *topos* propício à proliferação dos sentidos. A anamorfose é o espaço da dúvida que nem sequer a *pergunta sabe pôr em exercício*; como dúvida, tem em potência a resposta, mais perguntas ou a intensificação da própria dúvida:

Anamorfose

[...]

sem dúvida

sombra

na sombra

dúvida

na dúvida

sem sombra

hora de dúvida

fora de sombra

[...]

O poema acima, publicado em *Xadrez de Estrelas*, reforça a idéia dos últimos versos da estrofe 145 e prepara o leitor para a seqüência de interrogações que virá até o final do poema.

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

⁸⁰ A esse respeito cf. CHEVALIER & GHEERBRANT

- 147) sol-central a gloriar-se da perene
(kéter – áurea coroa) luz que o cinge?
ou é o *bereshit* – o primo gene –
- 148) imbuído em *elohim* e que se ex-tringe
manifesto e emanado? me enceguece
a ascese dessa agnose que me tinge
- 149) a razão de uma cor que entenebrece
um plúmbeo-fosco uma não-cor expulsa
do espectro em desespero de íris: desce

Nada parece solucionar a agnose do poeta, que pode ser aplicada tanto à religiosidade quanto à ciência, já que nenhuma das duas instâncias conseguiu resolver o turbilhão de dúvidas que acabam por se tornar *mero perguntar*; não há mais perguntas a fazer sem repetir os mesmos questionamentos. Assim é que o poeta, preenchido do nada – ou vazio quântico, como se disse, vê o zero (que tem uma forma elíptica afinal) resplandecer no seu zênite – ou ainda, vê a refração entre o *nadir*, ponto que está mais profundo, abaixo dos pés do observador da esfera celeste, e o zênite, ponto mais alto dessa esfera, situado sobre a cabeça desse mesmo observador: nadir e zênite, inferno e céu – “o primeiro metáfora retrocessiva do segundo” (LOMBARDI in: CAMPOS, H. 1998).

Se no Paraíso há explosão de luz, esta só pode refletir-se no *Inferno*, ricocheteando depois – um é reverso do outro, o movimento da luz feito do zero ao zênite é um reflexo, portanto. O que ofusca é o grande sol-central que aqui pode ser entendido tanto como Deus, quanto como o Sol, centro do Sistema Solar, ou ainda, o poema. Roda sefirótica refere-se à máquina do mundo; o termo é um elemento central da cabala hebraica, e surge associado à árvore. Na árvore sefirótica são vistas várias regiões do universo, bem como a representação da vida circulante em toda criação. Estende-se do alto para baixo e o sol a ilumina por inteiro (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1994).

De um lado, a presença da árvore retoma a árvore encontrada no sarcófago de Pakal, que a esta altura pode ser entendida como antecipação da imagem cabalística da sefirótica; de outro, a permanência de símbolos cabalísticos merecem que se destaque o que afinal significa a cabala e por que ela se entrelaça à postura do eu-poético diante do caminho que percorreu.

Cabala quer dizer transmissão e recepção de conhecimentos, simultaneamente. O termo cabala pressupõe um sujeito diante do objeto que quer apreender e que, ao final dessa conjugação, o objeto estará integrado ao ser desse sujeito. A árvore sefirótica representa o Homem Cósmico e a sabedoria, mas, ao mesmo tempo, como símbolo do povo de Israel no exílio, representa aquele que perdeu sua pátria celeste.

Desamparado, portanto, o eu-poético transforma a árvore (e suas supostas raízes) numa roda, a máquina do mundo, a máquina do poema, que vagueia pelo éter, resplandecendo, como apontam os significantes fechados de: *ofusca – luz; tudo-turva, nitescente e zênit*, que se espelham e abertos de *roda – sefirótica; sol central a gloriar-se*. De fato, o zênite nitescente é uma questão central para Haroldo de Campos, desde a década de 50, revelada nos poemas da série *o â mago do ô mega*, mencionados no início deste trabalho. Assim sendo, a questão da origem do universo, tratada nos primeiros poemas constelares (como já foi dito) e em *AMMR* se reiteram de modo que podemos pensar no zero como “zero significante” (CAMPOS, 2002, p.70), antecipador, talvez do *big-bang* – em termos de criação divina, científica e, fundamentalmente, poética.

Na estrofe 148, o poeta cogita ver o primo gene, impregnado do espírito divino, *elohim*, que o toca levemente⁸¹, ou que o oprime, mas sua agnose ascética tinge-lhe a razão *de uma cor que entenebrece*; o que era luz e ofuscava, tornou-se *plúmbeo fosco, não cor* (a ausência, o nada?), *espectro em desespero de íris*.

A repetição dos fonemas /e/ e /s/, associados, espelhados ou em eco, transforma-se em pictograma sonoro, representativo da ex-centricidade do eu-poético que não encontra a origem, o ponto primeiro, o núcleo ou o centro: *se, ex, manifesto, enceguese, entenebrece, espectro, desespero*. Essa paronomásia também assume função ideogramática, icônica, ao indicar o esfacelamento das perguntas sem respostas, que vão se aglutinar nas estrofes seguintes, refletindo a pulsão da conhecer por meio da palavra poética, que movimentou sempre o poeta Haroldo de Campos, cosmonauta das velhas novas formas de pensar o mundo, por meio de sua poesia, e que movimenta também o eu-poético de *AMMR*.

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

⁸¹ Do latim *stringere*, que pode significar tanto tocar de leve o ânimo, ferir levemente, ou comprimir, apertar.

- 151) finjo uma hipótese entre o não e o sim?
remiro-me no espelho do perplexo?
recolho-me por dentro? vou de mim?
- 152) para fora de mim tateando o nexos?
observo o paradoxo do outrossim
e do outro não discuto o anjo e o sexo?

As imagens da estrofe 149 atuam como ideogramas sintetizadores do estado de alma do eu-poético: *cor que entenebrece, plúmbeo-fosco, espectro em desespero de íris*. Tais ideogramas desenham-se em jogos de nanquim. Os hipérbatos continuam a perturbar a ordem, porém, mais importante do isso, é perceber que o plano de expressão parece caligrafar, na síntese ideogramática dos pictogramas sonoros, um triste haicai:

jogos de nanquim
do sol incinerado a
sombra desce e pulsa

À beira do indecível e do inominável o poeta hesita e diz o que a nosso ver resume magistralmente a tônica do poema: *sigo o caminho? busco-me na busca?* Era isso então, o tempo todo? O que sugerimos ao longo da análise parece ser confirmado pela indagação: *busco-me na busca?* O eu-poético surpreender-se, então, ao descobrir que o que talvez estivesse buscando fosse a si próprio, ou ainda, a matriz de sua escritura: *remiro-me no espelho do perplexo? recolho-me por dentro? vou de mim?* Da mesma maneira que o herói do romance grego antigo, o poeta recolhe-se e, simultaneamente, sai de si para vivenciar a experiência extraordinária da aventura a que se dispôs, navegando o mar da tradição e da novidade com a poesia barco a rasgar galáxias ou com a poesia espaçonave, que singra oceanos de inventividade e ancestralidade extremas.

Vale observar a ressonância, ou rumor dos pronomes oblíquos me e mim em: *nanquim, caminho, finjo, sim, remiro-me, recolho-me, mim, outrossim*, que sugerem a dissolução do eu-poético ao longo do caminho percorrido, pois se misturou a Dante, Camões, Drummond, Rosa, Homero, Borges, Calvino, Mallarmé, Cabral, Newton, Einstein, Mario Schenberg, Maxwell, Abraão, Midrashistas. Enfim, dissolveu-se como se tivesse se misturado definitivamente à historicidade e poeticidade construídas no texto e, nesse ponto, deve-se

sublinhar, mais uma vez e insistentemente, que o eu-poético e sua busca estão amalgamados ao poeta Haroldo de Campos e ao seu processo criativo em *AMMR*.

A dissolução aqui está sendo entendida no sentido químico. Por exemplo, ao dissolver açúcar em água, em quantidades corretas, sem exageros de uma ou outra substância, tem-se uma solução doce. Depois de feita a solução, engendrada pela dissolução do açúcar em água, não há mais retorno – a água será doce permanentemente, pois não há reversão nos processos entrópicos, ou seja, se houvesse necessidade de retirar o açúcar da água, seriam necessárias novas substâncias, e, portanto, novos processos entrópicos. Dessa forma, o eu-poético misturou-se à matéria da poesia presente em *AMMR* de modo que a escritura visitada passa a ser a própria escritura sincrônica do poema e reflete as escolhas criativas de Haroldo de Campos.

O ecoar do *me* e do *mim*, compreendido como ruído de fundo, também sugere um outro tipo de transformação, a fusão. Cientificamente, a fusão faz referência à passagem de uma substância em estado sólido para o estado líquido, pela ação do calor; nesse caso, poderíamos dizer que o eu-poético, ao resgatar a tradição, cristalizada pelos anos, “aquece-as” e as liquidifica. Em estado líquido, pode misturar-se a ela, dando origem a uma nova substância – esta é outra maneira de ver a poética sincrônica, ao resgatar a tradição em seu texto, Haroldo de Campos, reaquece-a e a coloca em condições de misturar-se à novidade.

Uma outra forma de fusão é a nuclear, em que os núcleos de substâncias leves reagem para formar outro mais pesado, com grande desprendimento de energia, processo que ocorre, por exemplo, nas estrelas. Do ponto de vista de *AMMR*, talvez esse seja o aspecto mais interessante: elementos nucleares da escritura haroldiana fundem-se a elementos nucleares da tradição (selecionados por Haroldo de Campos, como paideuma) e dão origem a uma nova matéria poética, que libera muita energia – como as estrelas.

As estrelas de *AMMR* aglomeram-se em constelações poéticas que são fruto, portanto, das escolhas que o poeta faz e do modo como as incorpora em seu próprio paideuma, para repensar a máquina do mundo que é a máquina do poema. Em qualquer uma das analogias feitas, Haroldo de Campos cria seus precursores, por isso, o resultado da dissolução ou da fusão caracteriza-se pelas idiosincrasias de mão dupla que surgem resplandcentes em sua máquina: as suas e as de seus precursores.

As considerações acima parecem resolver alguns aspectos da leitura do poema, mas as indagações do eu-poético extrapolam-nas, posto que prosseguem na estrofe 152. O fato é que ao supor que *se busca na busca* e que *se recolhe e se remira* diante do espelho, o eu-poético dá-se conta de que sua epopéia equivale à construção do poema – *vou de mim/ para fora de*

mim tacteando o nexo é procurar, na imensa biblioteca da tradição já mencionada, as conexões entre si e tudo o que o espelha e espelha a sua palavra poética. Mas a busca também era, não nos esqueçamos, uma tentativa de encontrar a origem para perceber que esse encontro não se justifica, não se coloca como factível: *observo o paradoxo do outrossim/ e do outronão discuto o anjo e o sexo?*

Há outra questão crucial configurada pelos questionamentos do eu-poético: se ele se busca na busca e se a busca é, ao mesmo tempo, voltar-se ao passado e tentar, por meio das teorias físicas, apreender o futuro, sua luta é contra o tempo, como se um paradoxal agora, denso o suficiente para reunir tanto passado quanto futuro, impedisse o direcionamento da flecha do tempo: o paradoxal agora só pode ser um, o poema, *A Máquina do Mundo Repensada*.

Como aponta Roland Campos (2003, p. 104), no poema *AMMR*, o oxímoro existente entre forma poética antiga (*terza rima*) e terminologia cosmológica contemporânea resolve o paradoxo do tempo. Esse oxímoro estrutura-se a partir da perspectiva sincrônica de abordagem da história literária, estendida à abordagem da física e se transforma em experiência extraordinária, possível no *claro enigma* da poética em ação operante no texto, desconstrutora da linearidade temporal.

Ao duplicar a focalização das verdades religiosas e científicas, por meio do discurso elíptico e barroco do eu-poético, Haroldo de Campos rompe com a totalização do tempo, da religião, da ciência, determinando a ex-centricidade desse mesmo eu-poético e de sua palavra épica diante da tradição; é porque sai de si que ele pode ver-se revelado nas inúmeras “subdivisões prismáticas” dos temas apresentados, como se estes, ao desenvolverem sua órbita elíptica em torno da linguagem do poema, formassem um caleidoscópio a partir dos significantes. Vale aqui o que Derrida diz sobre a linguagem:

Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser mais coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber, a linguagem e uma linguagem finita exclui a totalização: este campo é, com efeito, o de um *jogo*, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. Este campo só permite estas substituições infinitas porque é finito, isto é, porque em vez de ser demasiado grande, lhe falta algo, a saber, um **centro** que detenha e fundamente o jogo das substituições [...] este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento da *suplementaridade*. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na

sua ausência, esse signo acrescenta-se, esse signo vem a mais, como *suplemento*. (DERRIDA, 2002, p. 244,245; negrito meu, itálico do autor).

Substituindo o centro indefinidamente, revelando e velando, cada um dos focos da elipse por meio da linguagem, o poeta faz com que, em *AMMR*, o barroco seja mais do que um estilo de época para se tornar um método de escrita ⁸² em que são enfatizadas, sobremaneira, a função poética e a metalingüística, dominantes e determinantes da construção do poema. Diz Haroldo de Campos:

[No Barroco impera] a auto-reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código ([...] citação, paráfrase e tradução como mecanismos plagiotrópicos de dialogismo literário e desfrute retórico de estilemas codificados). Não cabe o Barroco, “estética da superabundância e do desperdício”, como definiu Severo Sarduy [...] servir de veículo a uma informação – a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto. (CAMPOS, H. 1989, p.33).

Se há perda parcial do objeto, o qual, no caso de *AMMR*, é a compreensão da alegoria da máquina do mundo e sua transformação em máquina do poema, posto que este equivale ao universo, é natural que as perguntas não se esgotem; haverá sempre algo infinitamente perdido no espaço finito do poema, pois o acaso, subitamente, impõe-se. Entre o zero e o zênite, em sua relação especular, não há identidade, mas diferença, não há origem, só rasuras. Conforme repensa a máquina do poema (do mundo), o poeta mostra que a busca de sua origem e de sua palavra não existem tanto quanto não existe uma origem definida para a nossa literatura, sua matriz primeira:

Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve infância (in-fans, o que não fala). Não teve origem “simples. Nunca foi in-forme. Já nasce adulta, “formada”, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. Nele, no movimento de seus “signos em rotação”, inscreveu-se desde logo, singularizando-se como diferença. O “movimento da diferença” (Derrida) produz-se desde sempre: produz-se desde sempre: não depende da “encarnação datada de um LOGOS auroral, que decida da questão da origem como um sol num sistema heliocêntrico [...] Nossa

⁸² Cf. a interessante discussão do barroco na obra de Haroldo de Campos feita por GATTO, S.M.G. **Barroquização do signo**: universo entrópico de Haroldo de Campos e a obra constelar. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Dissertação de Mestrado, 1996.

“origem”literária, portanto, não foi pontual, nem “simples” (numa acepção organicista, genético-embrionária). Foi “vertiginosa” [...]. (CAMPOS, H., op. cit, p. 64).

Mais de uma vez foi comentado o caráter abissal do poema haroldiano ora analisado; abismo este coincidente com o caráter vertiginoso que Haroldo de Campos atribui a nossa própria literatura. É inevitável que ao chegar ao final do Canto III, a busca do poeta pela origem do universo amalgame-se mais ainda à busca da origem da palavra poética original (e isso reforça a evocação da bíblia, “no princípio era o verbo”) da nossa própria literatura vista aqui como o sertão que se entrevera no poeta, como espaço infinito, vazio quântico, carregado de potencialidades, nonada. Sertão equivalente ao universo, resumido na coda:

153. **O** nexo o nexo o nexo o nex

Como um enigma, este último verso assinala a rasura na origem e a indefinição, ao mesmo tempo, seu final impulsiona a leitura para o início, como tentativa de completar-lhe o sentido. Em latim *nex* é fim, morte violenta, interrupção súbita; *nexus*, que originou *nexo*, em português e significa atadura, forte laço, elo de ligação, conexão – entre o que rompe e o que conecta, situa-se o *jogo* empreendido pelo eu-poético no poema tabuleiro. Ao leitor cabe o preenchimento dos significados, não pela necessidade da interpretação, mas pelo prazer que o jogo poético do texto propicia; o prazer da palavra, a escrita justa, nada mais é importante quando o que se busca, é a busca.

Antes de concluir a análise é preciso dar voz a algumas explicações para a enigmática coda. Vejamos: para Roland de Azeredo Campos, o último verso significa:

Conforme se vê, é justamente o arremate que injeta o imprevisto, a surpresa na regularidade anterior, desenhando uma ruptura imediata, resolutamente icônica. O artigo o [...] evapora-se no final. E este “o” admite ser lido alternativamente como “zero”, ou visto ainda como um pequeno círculo, a sugerir um recomeço. Aí estão expostas as opções terminais para o cosmos: a expansão indefinida com o falecimento por dispersão, ou então o vaivém cíclico das multividas e multimortes, em permutas sucessivas e conexas. Resolve-se então, na recorrência do “finício”, o conflito aparente entre o velho e o novo – nos horizontes do universo e da linguagem – , que se reconciliam, por derradeiro. “Nexo radiocaptado”. (CAMPOS, R. 2003, p.105).

Segundo o físico Roland Campos, “o nexo /nex o O” é o ruído de fundo da conexão estabelecida ao longo de todo o poema entre o velho e o novo, para fazer a novidade emergir da ancestralidade; o movimento sugerido pelo último verso espelha o processo de nascer e morrer estelar e dispara o estopim da probabilidade da existência de uma grande explosão, que é aguardada pela interrupção do verso. A coda é, então, o *big-bang* em potência. Sobre seu próprio poema, diz Haroldo de Campos:

Parodiando Guimarães Rosa [...], o efeito grafemático do **O** (em maiúscula e negrito) que inicia a incompleta (uma só linha), “terzina” terminal, recolhendo em modo retroativo o ‘o’ final, reiteradamente rasurado, da palavra “nexo” (o nexo o nexo o nex), se superpõe, em meu percurso textual, ao “Zero ao zênit/ nitescendo/ ex-nihilo” do poema final do ciclo “O â mago do ô mega”, impresso em branco estelar sobre fundo negro noturno, antecipatório do “zero significante” [que resume] o conceito sânscrito-búdico de sunyata (vazio pleno). (CAMPOS, 2002, p. 69, 70).

O zero significante haroldiano é rosiano. Em *Grande Sertão Veredas*, Pedro Xisto nota o O como referência ao diabo, o fim do fim, a negação absoluta, o máximo de significado vinculado a um mínimo significante:

E neste sinal, que já se fecha em si próprio, encerra-se uma atmosfera rarefeita de denotações e conotações. Na simplicidade total e totalizadora deste O (o nada de “letrismo”) a concentração específica e suprema da Poesia (Dichtung), a tragédia irremissível, o “círculo” derradeiro, no fundo, no profundo, do vórtice infernal, o centro grave da terra [...].

E, aí, sob o peso de todo o Bem integrado pela Justiça, o Imperador do Mal, preso em si mesmo. Veja-se ainda: Esse O pode ser simbólico: uma letra, algebricamente; ou um zero. Pode ser alegórico: o último círculo do Inferno dantesco; ou o círculo central, imóvel de Plotino [...]. Mas “o O” vale só por si, como letra-palavra. Apresenta (e não apenas representa) algo, quando sua presença demarca – fazendo com que, reciprocamente, se excluam – o nominável e o inominável. Um ponto – o O – por onde a Poesia, superando, igualmente, a tentação do inefável e a do nefando, cede lugar ao silêncio que paira sobre os abismos [para muitas coisas faltam nomes].

A poesia, além do mais, é uma lição de humildade. Ou melhor, de tranqüila coragem. Para o fim.

No fim, o herói luta consigo mesmo – a quem descobre e clama. O épico da grande aventura humana. O homem dantesco que, em si, cruza o tempo e o espaço, a criação e o destino, a vida e a poesia.

O verdadeiro poeta revela-se quando revela. Ele não joga nenhum véu sobre a realidade. Ele não precisa disto, já que lhe assiste a co-realidade poética. (XISTO, in COUTINHO, 1983, p. 133).

A longa citação de Pedro Xisto deixa-nos sem fala, no nada, pois, ao que parece, ele já disse tudo o que poderia ser dito sobre “o O” e quando um poeta fala de outro poeta, a poesia eleva-se ao quadrado, resta ao crítico a reflexão silenciosa.. Sim, mas além do O, há o nexO. O herói de *AMMR* luta consigo mesmo, mas luta pela manutenção da sua viagem, não é o fim do fim que encerra o poema, mas a possibilidade de que *AMMR* seja apenas a penúltima viagem do eu-poético, que não descobriu suas respostas, ou que não se satisfaz com as respostas encontradas, porque para ele, assim como para Haroldo de Campos, a poesia é sem-limites, é ilimitada pela urgência de ultrapassar o signo. Para um eu-poético viajor e cosmonauta, movido pela curiosidade e pelo desejo de aventura, cada viagem é, no máximo, a penúltima:

Penúltima

- é o máximo a que se aspira

tua penúria de última

Tule. Um postal do Éden

com isso te contentas.

Açuladas sirenes

cortam teu coração cotidiano.

(Sobre finismundo a última viagem)

O “O”, vazio e significativo é apenas uma etapa na travessia do eu-poético de *AMMR*, pois ele é movido pelo desejo fáustico do saber; é seduzido pelos mais profundos enigmas relativos à origem, como Édipo – daí talvez sua tragicidade, revelada, em especial nos últimos versos, feitos de perguntas sem respostas; busca a compreensão da sua existência [que é a existência da palavra poética do poema, posto equivalerem-se] na permanência das palavras da tradição. Para o eu-poético, as palavras, sejam proferidas pelos homens da fé, da ciência ou pelos poetas, são o SOL que ele mesmo centra e descentra em sua busca incessante que se basta a si mesma (e a ele).

Como objeto circulante nesse O, a palavra do eu-poético se transforma em nexO. O último verso do poema é a última etapa do labirinto a que o leitor tem acesso; ao chegar à

coda, o leitor (des)cobre-se e retira de si as amarras que uma leitura canônica da poesia poderia impor – não há referência absoluta para ler o poema de Haroldo de Campos, múltiplos são os caminhos que conduzem *aos nexos* ou *ao nex* do poema, isso porque o derradeiro verso faz perceber que todo o fio de Ariadne que se acreditava ter percorrido era fio de Ariadne. Numa belíssima teia, de fazer inveja aos deuses, o discurso-canto do eu-poético enreda o leitor, porque este, como parceiro de jogo, assume também a postura sincrônica-antropofágica do poeta. Lançando assim os seus dados, como um devorador crítico, o leitor terá chance de enfrentar o Minotauro, ou quiçá, uma grande aranha de tentáculos de cristal que pode estar esperando no *nex*, no fim do caminho, na Praça do Rosário, talvez, quem sabe.

Mas não há necessidade desse enfrentamento, não importa descobrir o caminho, importa menos enfrentar as feras, elas são os óbices do poeta; não cabe ao leitor descer ao *Inferno*, nem ascender ao *Paraíso*; a antropofagia apreendida ao longo da leitura sincrônica serve para suprir de historicidade e de poeticidade a postura *midrashista* que este leitor urge assumir diante da máquina do poema que se abre: rosa, alcachofra, O. Apoteótico, o último verso é obscuro e parece estabelecer uma ruptura com as metáforas luminosas apresentadas ao longo do poema: falta fulgor; como um fogo fátuo, evapora-se o “O”, disse Roland Campos. Mas é na volatilidade do O evaporado que os rastros de *noigandres* exalam seu perfume de flor, cujo olor afasta o tédio. Cabe, então, um repensar dos questionamentos e da tragicidade apontada acima. Sim, há tragicidade no eu-poético, mas, além dela, perceptível em um primeiro nível de leitura, há uma ironia profunda (*discuto o anjo e o sexo?*) percorrendo todo o texto. O prazer deste eu-poético *midrashista* não está na resposta e sim no perguntar daquele que *ao saber porém se entrega*. Como barroco que é, pela ironia e pelo lúdico encanta-se, dá-se a chance do acontecimento extraordinário.

Não há, para Haroldo de Campos, uma fonte primeira de inspiração, a origem da origem. O poema mostra, desde os versos iniciais, que predominam, nele e na obra haroldiana que ele espelha, um jogo de *différance* e um movimento sincrônico, suplementar. O *nex* pode ser entendido, então, como a iconização da sincronia haroldiana: ao mesmo tempo, a imperfeição elíptica, o impulso para que o sentido seja sempre preenchido e, conseqüentemente, o retorno, a volta. O *nex* é a poesia à espera que seu sentido seja completado e a redução da entropia, porque o nexo fica reduzido ao *nex*; se é redução da entropia, equivale ao inesperado.

Labiríntico, o nexo convertido em *nex* mostra que o “O” perfeito e indeformável, equivalente ao universo, terá de ser continuamente procurado: no próprio verso, se a leitura

voltar ao seu início; no poema, pelos rastros e nexos cósmicos espalhados na matéria significante, ou nos outros poemas da obra do poeta. Nesse último caso, *AMMR* é último elo de uma corrente criativa que permanecerá, para além da vanguarda e da *terzina*, haroldiana, sempre.

Longe de ler o *nex* como fim, embora isso seja possível, talvez ele mereça ser lido como continuidade e simultaneidade. Em resumo: o *nex* mostra que a sincronia é *meio* e não *fim* para entender o caráter *intervalar* da obra de Haroldo de Campos, sempre edificada pela tensão entre o manter a tradição e garantir a inovação, sustentada pela *travessia*, não pela chegada ou pela partida. É por compreender a sincronia como o grande orientador de leitura de *AMMR*, que lhe serão dedicadas as considerações da terceira parte deste trabalho.

Pode-se dizer que Haroldo de Campos é um poeta herdeiro da modernidade, à medida que incorpora, em suas atividades de poeta, crítico e tradutor, uma concepção de arte que nasce em meados do século XIX, embora já estivesse em processamento desde os românticos alemães (e, infinitamente, naqueles que os antecederam) e que culmina em Mallarmé, o Mestre haroldiano, seu barqueiro, o que o leva a atravessar a ponte da máquina do tempo; aquela em que um passo em direção ao passado equivale a um outro em direção ao futuro. A abordagem haroldiana incorpora a necessidade de um re-pensar da história da literatura, da ciência, da religião, da palavra em termos estético-criativos.

Nesse sentido, ou seja, em termos do re-pensar da palavra estética e criativamente, poder-se-ia dizer que o *nex* é um fractal. Um fractal é uma estrutura caótica que apresenta uma organização interna, ou seja, é um sistema que apresenta ordem, embora sugira desordem; suas perturbações têm um sentido intrínseco e significam. A coda do poema sugere uma desorganização, uma ruptura e uma desordem na repetição da palavra *nexo*; por outro lado, o fato de haver interrupção reforça ainda mais a idéia de que há uma organização que deve ser preenchida pelo leitor.

Por sua recursividade e multidimensionalidade, o *nex*, que se repete ao longo do verso, atua como os *quanta*: sua repetição causa tanto a surpresa quanto a dominação das probabilidades e, portanto, incerteza. O *nex* é um fractal porque torna visível uma terceira dimensão da palavra e do sentido, nem o antes e nem o depois, mas o intervalo que a interrupção final do verso assegura. A densidade do *nex* é dada não apenas por seu valor significante no poema, mas por seu significado como elemento que reúne as idéias de resgate à tradição e impulso à novidade, tensão motriz da palavra poética de Haroldo de Campos.

PARTE III

POESIA E SINCRONIA OU O SUPLEMENTO

POESIA E SINCRONIA OU O SUPLEMENTO

III.1 O pensamento de Haroldo de Campos

*Os livros nascem, quando a pessoa pensa;
o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras
Guimarães Rosa⁸³*

O objetivo específico desta parte do trabalho é tecer considerações sobre o pensamento de Haroldo de Campos, situando-o como poeta e, a partir disso, procura-se mostrar alguns alicerces que sustentam sua atividade de poeta, crítico e tradutor. Para tanto, discutem-se, de um modo geral, com o intuito de situar Haroldo de Campos dentro de um modelo de pensamento poético, as relações entre poesia e pensamento, a poesia na modernidade, sincronia na abordagem da história literária, aspectos da teoria da tradução e apresentam-se, muito sucintamente, as linhas gerais da poesia concreta.

III.1.1 Poesia e pensamento

⁸³ Entrevista a Günter Lorenz, In: COUTINHO, 1983, p.81 (op. cit.).

A elucidação de alguns aspectos da relação entre poesia e pensamento e a definição de poesia propriamente dita, considerando a emergência de novas concepções poéticas desde o final do século XIX e início do século XX, são cruciais para o entendimento da postura sincrônica adotada pelo poeta Haroldo de Campos, postura esta que permite situá-lo entre os “herdeiros da modernidade”. Os comentários teóricos a seguir encontram respaldo nos diálogos elucidados pela leitura do poema e foram feitos com o intuito de formalizar, sucintamente, as bases do pensamento de Haroldo de Campos.

Defendeu-se na introdução a idéia de que há uma diacronia sustentando as escolhas sincrônicas do poeta Haroldo de Campos; isso ocorre porque o poeta, como lá foi dito, lê a tradição do modo como apresentado em *AMMR*, condicionado pelas mudanças de concepção poética da modernidade, que definem seu pensamento e suas atitudes diante da poesia. Assim sendo, entre a discussão do *fazer* haroldiano apresentada na Parte II deste trabalho e o *pensar* do poeta revelado, em certa medida, pela discussão deste *fazer*, encontra-se um certo pêndulo poético, para usar um termo de Valéry, que oscila entre sua poesia e seu pensamento, cujas bases pretende-se discutir aqui, relacionando-as aos aspectos elencados ao longo da leitura de *AMMR*.

III.1.1.2 Poesia e pensamento: movimento pendular

Haroldo de Campos foi um grande poeta; portanto, um grande pensador. O que isso significa? Nos termos de Paul Valéry⁸⁴ (1999, p.193), significa que não se pode separar poesia e pensamento abstrato; ou seja, implica que o poeta tem uma forma de pensar o mundo e que é a partir de sua relação com a poesia que podemos tentar definir sua obra. No caso de Haroldo de Campos, essa forma de pensar o mundo situa a poesia como ponto de partida e também de chegada. Poesia como porto que abriga os navios criativos, tradutórios e críticos; poesia como o oceano que obriga o rumo desses navios, seu percurso-pensamento.

⁸⁴ A primeira publicação de *Poesia e Pensamento abstrato* é de 1945.

Para Haroldo de Campos, a poesia é o mundo: nele cabem sertões, constelações, galáxias, máquinas: “o prazer da palavra e a escrita justa”⁸⁵, marcados pela materialidade da palavra e pela reflexão que resgata a poeticidade ao longo da história, por meio dos diálogos entre o passado e o presente, sincronicamente articulados, como se discutiu na segunda parte deste trabalho. Esse aspecto é fundamental para a compreensão do alcance das contribuições haroldianas como exercício rigoroso de pensamento (poético) presente em todas as atividades que desenvolveu. Portanto, a discussão sobre a obra de Haroldo de Campos deve ancorar-se no estabelecimento das relações entre poesia e pensamento e, por conseguinte, no estabelecimento dos determinantes do pensamento do poeta. Diz Valéry sobre as relações entre poesia e pensamento:

Freqüentemente opõe-se a idéia de Poesia à de Pensamento e, principalmente, de “Pensamento Abstrato”. Fala-se em “Poesia e Pensamento Abstrato” como se fala no Bem e no Mal, Vício e Virtude, Calor e Frio. [...] Se encontramos profundidade em um poeta, essa profundidade parece ter uma natureza completamente diferente da de um filósofo ou de um sábio. [...] Pois bem, observei com a mesma freqüência com que trabalhei como poeta que meu trabalho exigia de mim não apenas aquela presença do universo poético do qual falei, mas também uma quantidade de reflexões, de decisões, escolhas e de combinações sem as quais todos os dons possíveis da Musa ou do Acaso continuariam sendo materiais preciosos em um canteiro de obras sem arquiteto. [...] O poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras. (VALÉRY, 1999, p.193, 208, 209).

Se o poema é uma espécie de máquina e o poeta um arquiteto de poemas, é porque há um trabalho construtor responsável pela articulação das palavras marcadas de poeticidade. Ao longo da leitura do poema *AMMR*, diversas vezes chamou-se atenção para o fato de o poeta ser o enxadrista, articulador de jogadas-verso. Ora, a metáfora do xadrez parece ser bem adequada às operações de racionalização do trabalho poético de Haroldo de Campos, marcado por certo hermetismo cultista e conceptista, indicado, também, na Parte II. Fazendo uso de um termo de Affonso Romano Santana (2000), dir-se-ia que o poema de Haroldo de Campos (e sua obra de um modo geral) vai do quadrado (renascentista) à elipse (barroca), e abre-se, como a máquina do mundo, ao leitor que se dispuser, também como um pensador, a enfrentar sua obra.

⁸⁵ O prazer da palavra e a escrita justa é o nome de artigo de Celso Lafer sobre Haroldo de Campos. Pode ser lido em Motta, L. T. *Céu Acima*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 113. Corresponde também a um verso do *Eclesiastes*, na tradução de Haroldo de Campos (2004).

Adauto Novaes (2005, p.9), ao comentar o artigo de Valéry sobre poesia e pensamento, pontua que a rivalidade entre ambos vem da maneira errônea com que é interpretada a poesia, como se o fazer poético implicasse, necessariamente, a ruína do pensamento, e não fosse senão uma forma de interrogar o mundo por meio das palavras, de sua materialidade: a das palavras que pensam o mundo. O compromisso da poesia não é com uma verdade absoluta, nem com a verdade específica; não é com a construção lógica do pensamento por hipóteses, mas é com uma organização outra que faz com que “o pensamento desconfie do pensamento”, como diz Adauto Novaes (ibid, id.).

A poesia não é a resposta, mas a indagação do poeta diante de sua própria (e frágil) humanidade. Portanto, a relação entre a poesia e o pensamento não reside na proposição de idéias por parte dos poetas, mas na apresentação de matrizes (ou matizes?) de idéias, cuja reconstrução o leitor pode buscar em seu percurso pelo poema. O poema é o lugar por excelência de encontro entre a poesia e o pensamento⁸⁶ e, justamente por isso, “as articulações entre poesia e pensamento se dão no concreto da própria composição poética”. (BARBOSA, 2000, p.11).

Isso significa que a composição poética revela o desafio da articulação que o pensamento engendra e *faz palavra*; mais: palavra poética. Essa instância da palavra não é aquela dos usos práticos, que para Valéry desfaz-se rapidamente, porque “vive” e exerce sua função, ao possibilitar compreensão. A palavra poética é aquela que oferece resistência, “que se vinga” e que não se deixa definir, desafiando o leitor (e seu pensamento) a reconstituir-lhe o percurso, fazendo, por meio dessa reconstituição, oscilar um pêndulo entre poesia e pensamento. Essa resistência da palavra poética é intensa em *AMMR*, já que a refacção de seu percurso exigiu não só seguir os rastros deixados por Haroldo de Campos, como também significou o abandono de muitas veredas, cuja apreensão fugiu da percepção e do pensamento desta leitora. De qualquer modo, mais do que refletir sobre a recepção da máquina do poema, vale a reflexão sobre as operações de pensamento que a ela deram “origem”:

[...] Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a VOZ em ação. Associe, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado ao primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as idéias; as excitações do sentimento e

⁸⁶ O poema pode ser compreendido aqui como o lugar, por excelência, da manifestação da poesia; sabemos, entretanto que, admitindo as funções da linguagem postuladas por Jakobson (as quais serão discutidas mais adiante, neste capítulo), a poesia não está só no poema, mas em qualquer texto (compreendido em amplo sentido) em que a função poética seja dominante.

da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra tudo o que constitui o conteúdo, o sentido de um discurso [...]. Entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência, oscila o pêndulo poético (VALÉRY, op. cit.).

Entre um movimento e outro, é possível que a leitura como busca da compreensão perca alguma coisa, entretanto, a suposição de que a compreensão está na busca (BARBOSA, 1979, p.11) reforça o fato de que o poeta é um pensador, porque é por meio de seu fazer que pode mediar as articulações entre a poesia e o pensamento; a articulação é, ao mesmo tempo, um jogo de perguntas e respostas, perguntas sem respostas – a busca em si. Por exemplo: qual é o lugar do poeta e de sua palavra no mundo? O que engendram os significantes que deslizam pelo poema em termos de significado? A palavra poética é intransitiva, um fim em si mesma.

Para explicar a diferença dos usos da linguagem na poesia e na comunicação corriqueira, Valéry (1999, p.203) estabelece uma comparação entre o andar comum e a dança. Usa-se para dançar os mesmos músculos, articulações, ossos, pernas, enfim, tudo aquilo que serve de meio para locomoção; entretanto, a dança possui um efeito diferente, é um fim em si mesma. Quando se anda de um lugar para outro, este deslocamento tem um objetivo; quando se dança, o objetivo é a própria dança.

O que mais contundentemente transforma o poeta em pensador é sua capacidade de debruçar-se sobre a materialidade das palavras para torná-las perguntas cujas respostas são inapreensíveis na totalidade; são enigmas, assim como as grandes verdades filosóficas, possivelmente apreendidas apenas na relação que guardam com outras verdades, por isso o *terço acidioso do milênio a esfingir* o poeta em *AMMR* (Canto I, 6). Ao escrever, o poeta põe-se a criar algo que não estava nominável e esta operação não vem da intuição, mas de uma rigorosa atividade do pensamento; por conseguinte, não se pode separar poesia e pensamento como se a primeira surgisse por orientação das musas conforme acreditavam os antigos gregos.

Desde a seleção das palavras até a organização textual, a poesia configura-se como operação do pensamento do poeta em busca da arquitetura/arquitextura de sua visão de mundo, a partir das palavras: *forma* (manifestação do plano da expressão) que é também *fundo* (pensamento), como diz Valéry (apud NOVAES, 20005, p.14), mas de tal forma amalgamados que não é possível saber se a forma é fundo e articula o pensamento; ou se o

pensamento é forma, articulado pelo plano de expressão: “compreende-se que a forma dá (ou deve dar) tanto pensamento quanto fundo” (VALÉRY, apud NOVAES, 2005, p.14).

Retomando: a linguagem é um percurso do pensamento para que nos façamos entender, e se desfaz após o uso; no poema, entretanto, a linguagem deixa de ser meio e se torna fim (poema = dança), fundam-se as coisas pelas palavras. Ora, “não é essa também a essência do pensamento, a de fundar mundos, tornar-se *fundamento* das coisas e da realidade humana?” (NOVAES, *op. cit.*, p.14 grifo meu). Se no poema as coisas são fundadas pela palavra; se o pensamento também é fundante, a linguagem do poema é pensamento.

Quando, por exemplo, o poeta constrói uma metáfora, *forma* básica de estabelecer um vínculo entre a linguagem e a realidade, está fazendo uma operação do pensamento. Escolhe figuras do mundo e as transporta para as palavras. Ou ainda, como diz Adauto Novaes:

[...] é a linguagem que funda a realidade humana e o universo e é nisso que consiste o enigma e mesmo o paradoxo da poesia: lidar com a realidade e com o segredo, com o visível e com o invisível do mundo. Os enigmas do universo são enigmas do nosso espírito. A essência da obra do poeta e da obra do pensador e, portanto, a mesma: ela é menos a descrição e a análise do que está diante de nós e mais o olhar daquilo que, na criação, se oculta de si mesmo [...] Que diferença pode haver, portanto, entre pensamento e poesia quando pensamento se define pela busca permanente do “jamais pensado ainda” e poesia por aquilo que Valéry chama de “infinito estético”? (NOVAES, 2005, p.14, aspas do autor).

Esse indizível poético, que é dito e fundado pela palavra poética palpável, portanto, coincidente com o pensamento, não é senão a linguagem como *fundo* (pensamento) e *forma* (forma poética, fôrma), como se essas duas instâncias pudessem ser amalgamadas e a manifestação da expressão se tornasse, “conteúdo manifesto”, não apenas *forma*, mas *forma-fundo*, ao mesmo tempo que o *fundo* (conteúdo, pensamento) é, ele mesmo, *forma-fôrma*. Em cada poema prevalece, dessa maneira, a relação poesia e pensamento; ou como diz João Alexandre Barbosa referindo-se especificamente à *Máquina do Mundo Repensada*, poesia e pensamento concreto. (BARBOSA, 2000, p.9-12). O pensamento concreto e a poesia são o “infinito estético”, o “jamais pensado ainda”, o nada mallarmeano, o zero zênit haroldiano – o próprio *nex* e sua carga de infinitude discutida na Parte II deste trabalho.

Há, entretanto, poemas que se propõem a tratar especificamente dessa relação, ou ainda, da relação entre poesia e pensamento filosófico, como uma forma mesmo de

teorização, ou reflexão sistemática, por meio do próprio espaço do texto poético - desenho gráfico do poema. É o caso de *Aisthesis, Kharis: Iki – koan* – (glosa para Benedito Nunes), de Haroldo de Campos e que está no livro *A Educação dos Cinco Sentidos*:

se heidegger tivesse olhado
para o ideograma
enquanto escutava o discípulo
japonês
(como Pound olhou para *ming* () sollua
com o olho cubista de gaudier-brzesca
depois de dar ouvido a fenollosa)
teria visto a cerejeira cereja koto ba ()
das ding dingt
florchameja
no espaço indecidível
da palavra
i k i

Benedito Nunes (2005, p.107-112)⁸⁷, a quem o poema foi dedicado, discute exatamente a preocupação do poeta com o tema poesia e pensamento. O poema trata do diálogo estabelecido por Heidegger e o professor Tezuka, da Universidade Imperial de Tóquio, por ocasião da visita deste último ao filósofo, na década de 1950. Ironicamente, o poema ressalta que o famoso filósofo, preocupado em *ouvir*, como atitude tomada relativamente ao *dizer* da linguagem, deixou de ver o que lhe mostrava, ideogramaticamente, o discípulo japonês; por isso, não percebeu que a Graça, *iki*, em japonês (equivalente ao grego *kharis*), está justamente no olhar para a palavra como materialização do pensamento. Por esse deslize, o filósofo não viu que a cerejeira cereja em *koto ba*, palavra japonesa que designa a linguagem e que significa pétalas de flores surgidas do exultante esplendor da graça, *iki*. Em *koto ba*, a linguagem da arte é independente da Estética, que nos deu, para designar a mesma coisa, *Sprach* - sem pétalas.

No poema, Haroldo, poeta-pensador, ilumina uma verdade poética (não necessariamente filosófica): “a linguagem diz mostrando o que mostra dizendo” (NUNES, op. cit., p.108). É preciso ver, *penetrar no reino das palavras*, auscultá-las; isso fez, por exemplo,

⁸⁷ Este artigo encontra-se no livro feito em homenagem a Haroldo de Campos, organizado por MOTTA, L.T. **Céu Acima**: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

o poeta Ezra Pound, ao entrar em contato com a escrita ideogramática chinesa (*ming*, no poema acima), por intermédio de Fenollosa⁸⁸. Segundo Nunes, o poema indica de onde floresce, na obra de Haroldo de Campos, a relação entre poesia e pensamento:

Do chão verbal dos significados ao subsolo dos componentes rítmico-semânticos, dos acordes de som e sentido, ao relevo gráfico da palavra escrita [...]. Ensinou o poeta a descer ao pré-categorial e ao pré-reflexivo, a esse ínfero, a esse limbo do pensamento, oscilante entre a língua e a palavra, entre o semiótico e o semântico. (ibid., p.111).

Em Haroldo de Campos, o vínculo entre poesia e pensamento se faz pelo jogo da linguagem: “a poesia do pensamento complementa-se pelo pensamento da poesia” (ibid., p.112). Toda obra do poeta orienta-se nesse sentido, desde os primeiros textos até *AMMR*; e, se assim é, retoma-se a afirmação inicial deste capítulo: Haroldo de Campos é um poeta, portanto, um pensador. E um poeta-pensador herdeiro da modernidade, o que traz outras implicações para sua obra e para a construção de *AMMR*, especificamente.

É sobretudo na poesia moderna que a idéia de materialidade dos signos e a preocupação com o aspecto reflexivo da linguagem poética tornam-se mais contundentes, já que não só a palavra ganha força *per si*, como também os temas de que tratam os poetas em sua poesia impõem uma inovação das formas, radicalização da criação poética. Não é à toa, portanto, que Mallarmé seja o guia do eu-poético no Segundo Canto, a física quântica e a poesia da modernidade afinam-se pela radicalidade do tratamento de seus objetos, ao incorporarem aos seus respectivos “paradigmas” as possibilidades e a não-certeza.

Essa compreensão de que a poesia é pensamento está relacionada à concepção poética inaugurada em fins do século XIX e começo do século XX. Evidentemente isso não quer dizer que antes não existisse tal vínculo (a leitura de *AMMR* apresentada mostrou que os poetas são sempre concretos, porque operam a partir da materialidade da linguagem). Contudo, a consciência dessa operação poesia-pensamento amplia-se grandemente no fazer dos poetas-críticos da modernidade.

⁸⁸ A presença da obra poundiana como paideuma para os poetas concretos e para Haroldo de Campos, especificamente, é indiscutível. A importância dos trabalhos de Pound sobre a escrita/poesia ideogramática chinesa pode ser mais bem compreendida pela consulta a CAMPOS, H. **Ideograma**. São Paulo: Perspectiva, 2000).

III.2 Novas concepções poéticas

III.2.1 Baudelaire e Mallarmé

O conceito de modernidade⁸⁹, como ressalta Octavio Paz, é ambíguo, no sentido de que nenhuma outra época chamou-se de moderna exceto a nossa, o que significa uma urgência de superação do antigo e imposição do progresso, a cada instante, para que a modernidade (em sua fugacidade) permaneça sempre modernidade.

Para o poeta mexicano, a poesia moderna começou com os românticos, ingleses e alemães e, a partir daí, numa história de rupturas e acomodamentos, passou por metamorfoses no simbolismo francês, no modernismo hispano-americano e teve seu apogeu e fim nas vanguardas do século XX (PAZ, 1974, p. 11-13).

O autor, todavia, não está preocupado em delinear uma linha cronológica da modernidade, tampouco em pontuar os momentos, ao longo da história literária, em que tenha aparecido o termo *moderno*, como faz Jauss, seguindo uma abordagem historiográfica (JAUSS apud CAMPOS, H. 1997, p.243, 256). Para Octavio Paz, o relevante é perceber que a reconstrução do passado não se dá segundo quadros epocais, dispostos linearmente no tempo, mas como explica Haroldo de Campos:

[reconstrução do passado] enquanto tentativa de suscitar uma “imagem dialética” (W. Benjamim), capaz de recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um partícipio passado que se comensure ao nosso partícipio presente (ibid, p.249).

Essa visada em relação à modernidade é característica de muitos poetas modernos, que são também críticos. Discuti-la e colocá-la em contraposição a uma concepção linear e histórico-evolutiva da história literária foi o objetivo da segunda parte deste trabalho, por meio da leitura do poema *AMMR*. Nesta seção e nas seções seguintes, pretende-se ressaltar,

⁸⁹ Nosso objetivo não é discutir a modernidade, mas situá-la em termos histórico-literários para que se amplie a compreensão dos diálogos estabelecidos por Haroldo de Campos. Para ele, a modernidade, instaura-se, de fato, com Mallarmé e desdobra-se (CAMPOS et alll, 2002). Por isso, serão comentados brevemente os antecessores de Mallarmé e alguns sucessores também.

em termos teóricos, as matrizes desta maneira crítico-inventiva de organização do pensamento poético na modernidade, praticada pelo poeta Haroldo de Campos. O mais importante destes aspectos é, sem dúvida, a relativização do ideal de perfeição do passado, concomitantemente à introdução de uma valoração do futuro, mediados pelo presente.

A modernidade, para Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Decio Pignatari é iniciada com Mallarmé: “limiar da nova poesia [...] inventor de um processo de organização poética” (CAMPOS, A. in: CAMPOS et alii, 2002, p.23). Segundo Compagnon (2003, p. 20); a estética do novo sempre existiu, o termo moderno, por exemplo, encontra suas primeiras aplicações no século V (ibid, p.17). Entretanto, a partir do século XVIII e início do XIX, o vocábulo moderno é usado para designar não apenas mudança estética no sentido do belo e do inesperado, como também no sentido de ruptura e negação.

No final do século XVII, fruto da chamada querela entre os modernos e os antigos, surge a idéia de *progresso* do gosto; em outras palavras, afirmava-se uma superioridade dos modernos em relação aos antigos, não apenas na ciência e na filosofia, como nas artes em geral. Isso significava uma suposição linear do tempo, orientado para o futuro, este sendo sempre tomado como eufórico relativamente ao passado e ao presente. Todavia, como se percebe com facilidade, tal orientação para o futuro não se configura linearmente, mas ciclicamente, ou se quisermos, elipticamente (porque o retorno nunca é perfeito), quando se trata da arte. Se de um lado, o progresso implica caminhar para frente; de outro, pelo menos em termos de arte (e da máquina do tempo da física), significa retomar, a cada instante, aspectos da tradição para romper com o existente, gerando o que se poderia chamar de “tradição da ruptura”, ou, para usarmos a leitura de *AMMR*, a tradição como retificadora de um processo ruptor em que novidade e tradição são inseparáveis.

De qualquer forma, a tradição da ruptura ou a tradição como ruptura, inaugurou, em amplo sentido, entre o final do século XVIII e o século XIX, a Era das Revoluções (HOBBSAWM, 1989). Segundo Octavio Paz (op. cit.), o termo revolução assume, nesse caso, um modo de existir paradoxal: em seu sentido primeiro, a idéia de revolução estava ligada (está ainda) ao girar do mundo e dos astros; na modernidade, representa a mudança da história e o progresso, ruptura. Por outro lado, seu sentido cíclico inicial não se perdeu, de modo que, ao que parece, a modernidade precisa recorrentemente das revoluções para manter-se moderna. A modernidade depende das explosões supernovas. Diz Octavio Paz:

[...] A idéia de revolução, em seu significado moderno, representa com a máxima coerência a concepção da história como mudança e como progresso ineludível: se a sociedade não evolui e se estanca, rompe uma revolução. No entanto, se as revoluções são necessárias, a história tem necessidade do tempo cíclico. Mistério insolúvel [...]. A grande mudança revolucionária, a grande conversão, foi a do futuro. [Na modernidade invertem-se termos comparativamente à lógica cristã do juízo final]: se o homem é a história e só na história se realiza; se a história é tempo lançado para o futuro e o futuro é o lugar da eleição da perfeição; se a perfeição é relativa ao futuro e absoluta diante do passado... então o futuro se transforma no centro da tríade temporal: é o ímã do presente e a pedra de toque do passado (PAZ, op.cit.,p.51).

Esse paradoxo “revolucionário” é engendrado, inclusive, por duas características marcantes da lírica na modernidade: a analogia e a ironia. A primeira, fruto e fundamento do mito; a segunda, marca do tempo histórico, consciência e consequência da história (PAZ, *ibid.*). Em *AMMR* essa visão fica bem elucidada. Tanto a ironia quanto a analogia (e em grande medida a alegoria) fazem-se presentes no texto haroldiano e marcam a distância entre o poeta-leitor contemporâneo e a tradição, ou ainda, “as sobras da tradição esfacelada” (PIRES, 2006, p.131), com a qual dialoga, ironicamente.

Já se assinalou, no final da leitura do Canto I, que a ironia faz-se presente, no caso de *AMMR*, pelo uso das formas fixas, como modo de subverter a ordem pelo uso da ordem – a grande ironia é mostrar que a revolução das formas, a crise do verso deve estar no próprio uso do verso (SISCAR, 2007), é, portanto, uma crise de verso. Ressalta Lafetá (apud: CAMILO, 2001, p.60) que a técnica é engajamento e desalienação, e reflete a postura de constante pesquisa do poeta (lembremo-nos de que o poeta é “descobridor”): ao usar o verso metrificado em *AMMR*, Haroldo, como o Drummond de *Claro Enigma*, ironicamente, sublinha a desordem da contemporaneidade, vestindo-a de ordem e, nesse intento subversivo, explodem as analogias, as metáforas e a carga alegórica do texto, que tem maximizada a sua “agoridade”.

A idéia prospectiva, de uma poesia para o tempo futuro, pode ter seu início marcado em diferentes momentos, segundo a visada da história admitida para seu estudo. A religião do futuro a que se refere Octavio Paz talvez não seja característica da modernidade como um todo, mas das vanguardas, e, sob este prisma, é importante diferenciá-las, conforme ressalta Compagnon (2003, p. 38). Apregoada em manifestos extremistas, identificando-se mesmo com o militarismo, as vanguardas são o aspecto mais radical e mais dogmático da modernidade, ou ainda, a dramatização de certos elementos constitutivos da modernidade⁹⁰.

⁹⁰ VICENTE, A. **Poesia e vanguarda**: anotações de aula. Araraquara: UNESP, mimeo, 2004.

Antes da eclosão das vanguardas, porém, os primeiros modernos, como Baudelaire, pensavam a ruptura de outro modo. Apesar do discurso vanguardista da poesia concreta e do tom de manifesto do *Plano Piloto*, por exemplo, identifica-se, em Haroldo de Campos, mais do que em Augusto de Campos e Decio Pignatari, uma postura bem mais coerente em relação à inovação das formas e retomada da tradição, no sentido destacado em *AMMR*, possivelmente causada pela importância que Ezra Pound e a idéia de um paideuma revigorador dos “clássicos” assume em sua obra. Haroldo atua, portanto, como os primeiros modernos. Diz Compagnon:

Os primeiros modernos não procuravam o novo num presente voltado para o futuro e que carregara consigo a lei de seu próprio desaparecimento, mas no presente, enquanto presente. Essa distinção é capital. Eles não acreditavam, como disse, no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação. Não depositavam sua confiança no desenvolvimento e na superação. Não depositavam sua confiança no tempo nem na história, onde não esperavam obter revanche. O seu heroísmo era bem o heroísmo do presente, não do futuro, pois a utopia e o messianismo lhes eram desconhecidos. Não pensavam que a arte de hoje fosse necessariamente decadente amanhã; não negava a arte de ontem, e o esquecimento que tinham da história não se confundia com a vontade de fazer tábua rasa do passado; não se condenavam, pois, a serem, eles próprios, logo renegados, pois a crença no progresso exige também, paradoxalmente, que a arte progressista aceite ser instantaneamente perecível e logo decadente. (COMPAGNON, op.cit, p.37)

Baudelaire via a modernidade sob este prisma. Em *Le peintre de la vie moderne* escrito em 1859, publicado em 1863, o poeta defende a idéia de que o belo é simultaneamente eterno e transitório, pontuando que esta dualidade é fruto da própria dualidade do homem (BAUDELAIRE In: CHIPPEL, H.B., 1996, p.104). Nesse sentido é que faz considerações sobre o “império do transitório” e reflete sobre a obra de Guys e sobre a moda, primordialmente.

Para Baudelaire, o objetivo da moda é extrair o eterno do transitório; mais ainda: a modernidade em si, para o poeta, é transitória, fugaz, contingente, “metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável” (ibid, p.109). Esse raciocínio leva-o a uma idéia curiosa acerca da importância de relativização do olhar dirigido ao passado e ao presente, este dotado de *qualidade essencial de presente*, o que talvez permitisse dizer que o poeta francês fundava o conceito de “agoridade”, tão usado por Haroldo de Campos, como tempo primordial da poesia.

No caso da arte poética, o poema torna-se, em Baudelaire, um objeto oferecido à sociedade não porque falasse dela em seu conteúdo, mas porque a sua forma dizia respeito a essa sociedade; era o poema em si, como objeto estético, a palavra enquanto tal, que tinha valor - não representava o real, dialogava com ele, deformando-o, metonimizandolo. No caso de Baudelaire, de um modo muito peculiar.

O poeta colocava-se como o *flâneur*, que vagando pela cidade passa pela multidão e filtra, em meio ao sentimento de solidão que o acompanha, a importância da modernização, ao mesmo tempo que a repudia, deixando em tensão as forças inovadoras e as arcaicas. Nesse ponto, marca-se a poética baudelaireana, pêndulo oscilante entre o transitório e o perene, “na medida em que se sabe vítima da modernidade, esta pesa sobre ele como excomunhão”. (FRIEDRICH, 1978, p.36).

Resta ao poeta a sua linguagem: “o ato que conduz à poesia pura chama-se linguagem” e implica o trabalho do poeta (ibid, p.39); essa afirmação faz-nos retomar as considerações feitas anteriormente sobre poesia e pensamento e o *ofício de fazer poesia*⁹¹, inegavelmente comprovados pela própria análise do percurso textual haroldiano, revisitada ao longo da leitura de *AMMR*.

Antes de Baudelaire, Edgar Allan Poe⁹² já tinha em mente a necessidade de uma revisão do papel do poeta, situando-o como aquele que deve desenvolver seu ofício com rigor, sistematização, buscando sempre uma proximidade entre som e sentido, com vistas a ampliar a própria materialidade do signo poético; portanto, uma poesia marcada pelo rigoroso exercício do pensamento e, também, pela urgência da originalidade:

E aqui bem posso dizer algumas palavras sobre versificação. Meu primeiro objetivo, como de costume, era a originalidade. A amplitude com que esta tem sido negligenciada na versificação é uma das coisas mais inexplicáveis do mundo. Admitindo-se que haja pequena possibilidade de variedade no ritmo, permanece claro, porém, que as variedades possíveis do metro e da estância são absolutamente infinitas, e, contudo, *durante séculos, nenhum homem, em verso, jamais fez ou jamais parece pensar em fazer uma coisa original*. A verdade é que a originalidade de modo algum é uma questão, como muitos supõem, de impulso ou de intuição[...] [a originalidade] tem de ser procurada trabalhosamente. (POE, 1985, p. 108, grifos do autor).

⁹¹ Como diria Valéry: “Portanto, se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu “quis dizer” em tal poema, respondo que não *quis dizer*, e sim *quis fazer*, e que foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu disse.... (VALÉRY, 1999, p. 165)

⁹² 1809-1849

É claro que Poe, “precursor do modernismo” e dotado de radicalidade de espírito, pode ter exagerado ao dizer que homem algum *jamais* pensou na originalidade. Apenas para ficar no âmbito dos diálogos estabelecidos com a obra de Dante, em *AMMR*, essa observação pode ser refutada, já que é impossível negar a originalidade e a ruptura que a obra dantesca causou à época de sua publicação; entretanto, o que deve ser sublinhado sempre é que a consciência do trabalho, a posição crítica em relação à poesia e sua criação e a relativização dos ideais de beleza trouxeram a possibilidade de inclusão de outros temas na poesia; temas estes que se tornam belos pela estesia que despertam, esta sim, fruto do trabalho do poeta⁹³.

Baudelaire foi assíduo leitor de Edgar Poe e a ele dedicou ensaios; muitos críticos apontam a extrema coincidência de traços poéticos entre ambos (por exemplo, Friedrich), situando o poeta francês como herdeiro do americano. Ivan Junqueira vê essa “descendência” com certa reserva (JUNQUEIRA, 2000, p.49) e defende que, amiúde, os versos de Baudelaire têm raízes mais fundas nos escritores latinos e nos franceses. Ainda assim, não se pode deixar de registrar os comentários de Baudelaire à obra de Poe:

Sua poesia, profunda e gemente, é, não obstante, trabalhada, pura, correta e brilhante, como uma jóia de cristal. [] Poe é sempre correto. [...] Tão amoroso das regras, e capaz de análises estudiosas e pacientes pesquisas. (BAUDELAIRE In: POE, 1985, p. 14).

É inegável que Poe teve papel importante no modo como Baudelaire encarava o fazer artístico. Se considerarmos a perspectiva sincrônica da história literária e a idéia de *paideuma*, já apresentada, veremos que o que Baudelaire faz é tomar emprestado de Poe aquilo que julga mais conveniente e, dessa forma, projeta seu precursor, a partir de suas leituras, para as próximas gerações.

Baudelaire tinha um projeto de poesia. Esse projeto de poesia, apreensível pela leitura de seus poemas, revela a própria idéia de modernidade lírica, seguida por outros poetas depois dele (BARBOSA, 1986, p.40). É nesse sentido que se pode dizer que a leitura de

⁹³ “Hoje, todas as janelas são igualmente poéticas aos olhos do poeta, desde a imensa vitrina de uma grande loja até a lucarna, suja pelas moscas, de um pequeno café de povoado. E as janelas dos poetas deixam entrever em nossos dias toda a sorte de coisas” (JAKOBSON, in: TOLEDO, 1975, p.167). Bem antes de Jakobson, Victor Hugo em *Do grotesco e do sublime - Prefácio a Cromwell*, já indicava que tanto belo e feio eram matéria de poesia e já apontava para o fato de era o *trabalho do poeta* que faria o texto feio ou belo esteticamente: “A divisão do belo e do feio na arte não está em simetria com a da natureza. Nada é belo ou feio nas artes senão pela execução” (HUGO, 2004, p.27).

Baudelaire trouxe marcas indelévels. Além disso, como aponta Ivan Junqueira (2000, p.22), a poesia baudelaireana é plástica e visual, assim como o é o agudo senso estético do poeta, o qual lhe possibilitou ocupar importante papel como crítico de arte. Seu olhar para a obra de outros artistas e as considerações que faz a respeito delas é depoimento de sua forma de olhar para mundo moderno, assolado (um termo *spleen*) por galopante mudança. Destacam-se, nesse sentido, as considerações feitas sobre a obra de Guys, retratadas no já citado *Pintor da vida moderna* (1996).

Há muita subjetividade nas considerações de Baudelaire. Apesar do rigor com que são construídas, prevalece uma aura de mistério e indefinição, em que elementos mnemônicos caminham para a consciência como mecanismo de “controle de estímulos” (BENJAMIM, 2000, p. 108 – 114): o rigor da conscientização do trabalho do poeta é capaz de sublimar os caracteres mnemônicos transformando-os em pulsão para criação.

Pelo caráter reflexivo de seus poemas e pela força que atribui à criação em termos de magia da linguagem e fantasia, é possível percebermos o quanto as tentativas de evasão reiteram-se ao longo de *Les Fleurs du Mal* (1845), reunião de poemas fundamentais para entender a obra de Baudelaire, inclusive porque representam, nas palavras de Benjamim, a última obra lírica a exercer influência no âmbito europeu, síntese do esforço criativo do poeta que se dedicou quase que inteiramente a este livro e, por fim, o fato de que alguns dentre os temas da obra colocam em questão o desconcerto do poeta para com a modernidade (BENJAMIM, 2000, p.143). Sobre isso, assinala Friedrich:

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução a um mistério até para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério [...] A idealidade vazia, o “outro” indefinido que, no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes. (FRIEDRICH, 1978, p.49).

Esse desconcerto do mundo em relação à modernidade, como já se disse na Parte II deste trabalho, é a marca de *Claro Enigma* de Drummond, e mostra o tédio assumindo a proporção de um grande mal que não pode ser enfrentado pelo poeta. Mais do que os diálogos explicitados por Haroldo de Campos em *A máquina do mundo repensada*, encontra-se sincronicamente marcada sua experiência de leitor da tradição, tradição esta que (re)atualiza e (re)significa pela sua leitura, inclusive ao sublinhar o mesmo tom irônico baudelaireano que

Drummond lê, à medida que, entre outros aspectos, usa a forma fixa como meio de manifestação dessa ironia, como também faz Haroldo de Campos.

O uso da forma fixa permite dizer da capacidade de Drummond de freqüentar todas as formas, todos os metros (MOTTA, 2004, p.160), ironizando-os; entretanto, é possível que a ironia haroldiana no uso das formas esteja voltada para um outro aspecto – o de mostrar, de certa maneira, a permanência do verso, a busca da perfeição, do eterno, ou ainda, *do âmagô do ômega*: o nada e a luta contra o acaso, bem ao estilo de Mallarmé, herdeiro de Baudelaire. Sobre os dois poetas franceses, destaca João Alexandre Barbosa:

Entre prostitutas e santos, Baudelaire escolheu a “porta estreita”: aquela que não leva a lugar nenhum (nem ao êxtase do sexo nem aos céus), mas a si mesma: o poema. Antes e melhor do que qualquer outro, Baudelaire, o “flâneur”, o esgrimista, o dândi, sabia que homem nenhum é uma ilha, a não ser o poeta: o seu ancoradouro chama-se linguagem. [...] Exílio, ausência: um salto para o nada mallarmeano. (BARBOSA, 1986, p.62,63).

Mallarmé situa-se, assim, como um divisor de águas: amparado pela historicidade da poesia que o antecedeu, brilha e desestrutura a superfície do mundo poético, como um lance de dados sobre o pano verde de uma mesa de cartado altera a vida dos jogadores em volta dela. A ruptura mallarmeana e sua sintaxe subversiva e inovadora transformaram-no no Dante da Era Industrial (BENJAMIM, apud CAMPOS, H. 2002, p.193).

Admitindo-se que o poeta italiano foi, ao mesmo tempo, o último poeta da Idade Média e o primeiro dos tempos modernos⁹⁴, produzindo uma obra que causou grande ruptura com os padrões vigentes até então, pode-se pensar (e já se mencionou isso ao longo da leitura do Canto II) que o mesmo papel teve Mallarmé, cuja produção poética foi-se modificando aos poucos, à medida que a consciência da linguagem e a necessidade de incorporar na poesia as grandes mudanças de seu tempo vão se tornando latentes.

Desse modo é que o Mallarmé parnasosimbolista (CAMPOS et al, 2002) e aquele que resgata a tradição da língua francesa presente, por exemplo, em Racine, arquiteta a linguagem-tijolo para construir a casa-poesia de um Mallarmé da maturidade, cuja reflexão poética passa a ser inseparável, em todos os sentidos, da criação. De um lado, Mallarmé é devedor da tradição; de outro, avança em direção a rupturas definitivas com a organização

⁹⁴ Marx e Engels apud CAMPOS, H. Caos e Ordem: Acaso e Constelação In: CAMPOS, A. et al **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

espacial do poema, esfacelando a sintaxe, ou, melhor dizendo, introduzindo a instabilidade dos quanta na criação poética:

22 mai. 1870. Avignon; à Catulle Mendès.

... *Le Parnasse* est une invention très amusante. Vous avez vu que j'ai tenu à envoyer d'anciens vers, plutôt que rien, pour la date. Villiers a fait irruption au Théâtre ; je prépare quelque chose de tel pour la Sorbonne, une thèse, dédiée à la mémoire de Baudelaire et à celle de Poe, qu'on ne pourra pas refuser, si, comme je le crois, ce que je entrevois est just [...].

4 mai 1889. Paris ; à André Fontainas.

[...] Vous avez si fort raison, du moment que vous ne recherchez pas, en pleine crise du vers où nous sommes, les harmonies suprêmes à inventer et dangereuses, de ressusciter tous les rythmes, glorieux tant de fois et encore : telle, je crois, la tâche égale ou double de maintenant[...]

Septembre 1897. Valvins; à Alfred Jarry

... Ma surprise devant cette imagerie merveilleuse et exacte fut complète : les tons sont posés vifs et frais, puis tout se transpose infiniment dans le rêve. Une géométrie de phases, droites ou courbes, elle toujours nette, invente une langue définitive ou littéraire stricte, qui m'a charmé.

(MALLARMÉ, 1953, p. 105,165,217)

Essa transformação, ou ainda, consolidação da idéia de poesia em Mallarmé, mostra que em seu trabalho de poeta, gradativamente, passa a acontecer uma fusão de *fundo e forma*, inexoravelmente ligados, sinalizando que a poesia nasce do “impulso da linguagem” (FRIEDRICH), ou das cinzas (VALÉRY), ou pelo trabalho do poeta que desenraiza as palavras e as devolve ao mundo carregadas de significados (PAZ), mas, principalmente, pelo trabalho de “descobridor” de ancestralidade que é capaz de harmonizar ambas as coisas. Mais uma vez, o pêndulo valeriano:

Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a Voz em ação. Associem, por outro lado, a outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as idéias; as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo o que constitui o conteúdo, o sentido de um discurso. Observem, então, os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama essa forma [...] Assim, entre a forma e o conteúdo,

entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia, manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância [...] (VALÉRY, 1999, p.205).

. No mesmo ensaio, *Poesia e pensamento abstrato*, o poeta Valéry diz que seu poema *Cemitério Marinho* começou por um ritmo (ibid. 210), característico do verso francês de dez sílabas. Esse comentário reforça ainda mais a idéia de que expressão e conteúdo não se separam em poesia e permite, ainda, duas outras considerações: a primeira é que se a forma e o conteúdo estão inexoravelmente ligados, é como se fossem coincidentes e, portanto, o poeta pensa por meio de “formas”; não é à toa que o poema de Valéry tenha se iniciado com o ritmo. Em segundo lugar, todo trabalho poético, é engendrado, como se disse, pela forma busca a harmonização dessa forma em um espaço peculiar ao poema: o verso, cuja importância não passou despercebida a Mallarmé.

O verso é o nome do entrelugar poético que executa a operação quase mágica de remotivar o signo linguístico. Entendido neste contexto, o interesse de Mallarmé não é o de desbravar um espaço além do verso, um fora do verso. O fora do verso não é um lugar habitável para a poesia. E sua orquestração, pelo menos em Mallarmé, “permanece verbal”, embora acrescente a ela alguns momentos de silêncio, pelo modo como deixa ver os brancos da página. De certo modo, a operação histórica de Mallarmé pode ser vista como o inverso das vanguardas: não o de romper com o verso, mas de estender a questão do verso [...]. A crise da qual fala Mallarmé localiza o efeito de hesitação no limite das formas, trabalhadas por uma técnica que ele continua chamando de hesitação. (SISCAR, 2007, p.8).

Esse parece ser um ponto crucial e permite retomar a questão do uso da forma fixa em *AMMR*, mais uma vez, para realçar seu sentido mesmo de reinvenção. Na obra de Haroldo de Campos, a subversão do verso em *Galáxias* corresponde ao uso dos decassílabos e da *terza rima* em *AMMR*, porque, de todo modo, há sempre o verso, a crise não é, como ressalta Siscar, dos versos, mas *de versos*. Há, portanto, dois aspectos complementares que devem ser considerados nos comentários sobre a estrutura de *terzina* e dos decassílabos de *AMMR*: um é o papel irônico que assume o poeta ao fazer uso desse procedimento, para mostrar as múltiplas capacidades dessa forma, as possibilidades de invenção e de perturbação da ordem, como bem diz o próprio Haroldo sobre seu poema.

Outro aspecto, entretanto, é que a discussão em torno da guinada clássica do poeta, feita, entre outros, por Franchetti, perde sentido, pois, no limite, como ensina Mallarmé, é

sempre o verso o que “remunera o defeito das línguas”: “Seulement, sachons n’existerait pas le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur” (MALLARMÉ, p.4⁹⁵). O jogo da *terza rima*, que implica o transporte da rima, o decassílabo e o *enjambement*, o qual, como pontuou Pécora, “só funciona com craques” (PÉCORA in MOTTA, 2005, p. 102), equivale aos magníficos jogos paronomásticos, aos processos metafóricos e metonímicos, ao uso abusivo dos hipérbatos, ao gongorismo, enfim, são partes da criação do poema que se apóia no verso, qualquer que seja ele. Entre os decassílabos de *AMMR* e os versos de *Galáxias* há diferenças estruturais, porém, conceitualmente, ambos *são versos*. Só uma leitura ingênua veria, em *AMMR*, apenas tentativas de mostrar a erudição ou a capacidade de versejar. Como “vanguardista”, Haroldo de Campos corrompe a tradição impondo-lhe suas idiossincrasias.

A forma fixa revela muito do labor e da grande inventividade de Haroldo, pois, no final das contas, pela própria história da poesia haroldiana, a forma fixa sempre encontrou lugar de destaque; é seu fascínio pela tradição que o faz incorporá-la e recriá-la. De um lado a ironia; de outro a maestria. Em ambos os casos, *nascemorrenasce* sempre o poeta em meio à máquina do poema, cujo objetivo maior é renovação da linguagem e jamais sua extinção: “Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales” (MALLARMÉ, op.cit., p.2). Questionar o verso não significa seu fim. O uso da forma fixa por Campos é sua maneira pessoal de lidar com a *crise de versos*, inclusive por todas as “transgressões” que ele impõe à forma utilizada em *AMMR*.

A idéia de que o verso não existira mais é, amiúde, relacionada a Mallarmé e às vanguardas. Em Mallarmé, o processo culmina com a publicação de *Um Lance de Dados* (1897), que é feito em versos (SISCAR, 2007). Entretanto, o que faz Mallarmé não é abolir o acaso (será o verso o acaso, cujo lance de dados, trabalho poético, jamais conseguirá abolir do poema?), mas, por meio de *seu fazer* poético, percebe que a “história do verso está abalada internamente” (ibid., p.5), o que não significa que a história do verso esteja *abolida* a partir daquele momento histórico (final do século XIX). Augusto de Campos diz o seguinte referindo-se a Mallarmé:

[o poeta] começa a denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no *Lance de dados*, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música, da pintura, dos modernos meios de comunicação [...] a

⁹⁵ MALLARMÉ, S. **Crise de vers**. Disponível em : [www.mallarme.net/index.php?title=crise de vers](http://www.mallarme.net/index.php?title=crise_de_vers). Acesso em 16/10/2007.

contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema.(CAMPOS, A. In: CAMPOS, A. et all. , 2002, p.27).

Mallarmé lança mão de uma escrita icônica; num manifesto de revisão do verso, essa escrita icônica tem trânsito universal, posto que incorpora técnicas modernas da imprensa e da publicidade, abrindo possibilidades para uma renovação poética sem precedentes. Como diz Augusto de Campos ao comentar o poema (ibid.) “o *Lance de Dados* é um grande poema cosmogônico, uma equação poética que vale por si só todo o vozerio de vanguardas transformadoras”. Parece que o mesmo efeito tiveram as teorias físicas abordadas pelo eu-poético de *AMMR*, no Canto II.

O poema de Mallarmé inaugura um dinamismo no processo de associação de imagens, inserindo, como diz o próprio poeta francês na introdução de seu texto, “subdivisões prismáticas da idéia”. A riqueza e a originalidade do poema estão, entre outros aspectos, no emprego de tipos diversos para compor a tipografia, na posição das linhas tipográficas na página, nos brancos, no uso do léxico de forma significante, nas rimas, na construção da realidade e não na sua imitação.

[na poesia de Mallarmé predominam] os jogos vocabulares – paronomásias, assonâncias, aliterações – nas quais a rima tem papel de destaque. As rimas mallarmeanas – rimas equívocas, rimas homófonas, rimas leoninas, que se ecoam, se devoram e se entreespelham – contribuem decisivamente para romper, com suas associações verticais, o encadeamento linear do verso. (CAMPOS, H. 1977, p.29)⁹⁶

Ao romper com a sintaxe (tritirá-la, como afirma Augusto de Campos), Mallarmé torna-se a consciência extrema do poeta que vive a crise de verso e, para além do verso livre, caminha para o verso ideograma. Ideograma este em que a junção de duas idéias não é uma terceira apenas, mas acentua as relações estabelecidas entre as duas primeiras, subdivididas prismaticamente. Se considerada, então, do ponto de vista gestaltiano, essa organização

⁹⁶ Esse processo de construção pode ser amplamente encontrado em *AMMR*, como se destacou. Portanto, a dicção barroca que essas construções apresentam, diluem-se no poema de Haroldo de Campos, com a herança mallarmaica. Texto, palimpsesto.

ideogramática em Mallarmé mostra que o todo é mais do que a soma das partes justamente porque o todo é, além da soma das partes, a relação entre elas⁹⁷.

O estilo mallarmeano de lidar com o verso foi muito praticado pelos poetas concretos. No caso específico de Haroldo de Campos em *ô âmagô do ômega*, em *Galáxias* e em vários dos poemas verbivocovisuais concretistas. Cabe aqui ressaltar que a violência contra o metro transforma-se em lei métrica, ou seja, quando tal violência vira uma constante, ela passa a ser, ela mesma, o metro (BRIK apud JAKOBSON, 1999, p.149). Por isso Mallarmé fala em crise e não em superação do verso, e, conseqüentemente do metro.

Não se pode deixar de pensar que, se a poética mallarmeana acompanhava a evolução da técnica e da ciência e as modificações do pensamento filosófico, não conseguindo escapar de uma contestação das leis newtonianas e de sua exatidão, da idéia da probabilidade, que despertava crescente interesse, Haroldo de Campos lança também um dado e traz o momento histórico mallarmeano para seu poema, marcando-o, além disso, com os questionamentos de seu tempo. Um lance de dados é um evento probabilístico: *nexo* ou *nex* ou, simplesmente, *O*.

É interessante notar, porém, que, em *AMMR*, as idéias mallarmeanas estão presentes não apenas como *fundo*, mas, possivelmente, como superação da *forma*, uma vez que Haroldo de Campos consegue, na forma fixa, triturar a sintaxe (hipérbatos, sínquises, aposiopeses), cria palavras ideogramas, enriquece o texto com os mais diferentes jogos paronomásticos, pelo entre espelhamento das rimas, entre outros procedimentos. Em *AMMR*, como vimos, a linearidade do verso se esfacela, pois o *enjambement* (característico da *terzina*), dado o seu caráter triádico força a circularidade da leitura. As associações verticais existem, todavia se confundem com as associações horizontais, como vimos na leitura do poema.

Além de todos esses aspectos, parece que *AMMR* reitera uma característica muito interessante do poema mallarmaico. Em *Um lance de dados*, é possível dizer que existe uma dimensão mnemônica, como se o ulterior e o originário dialogassem no espaço da página, pela dispersão dos tipos espalhados nos espaços brancos, *aparentemente* em caráter aleatório, porque é como se as leis de atração dos corpos celestes movimentassem os tipos, acentuando, destarte, a cosmogonia do poema mallarmeano. Nas palavras de Haroldo de Campos:

⁹⁷ Em termos marxistas, na produção de um bem, também o todo é mais do que a soma das partes, porque há transformação. As reflexões propostas em *O capital* atestam isso. Quando se fala que o poema (assim como as mercadorias) é um todo que supera a soma das partes que o compuseram, está-se querendo dizer que o poeta, em consonância com o que assiste em seu tempo, passa *mesmo* a considerar a sua arte um ofício: os meios de produção orientam-se para a produção do produto final.

Mallarmé – sempre Mallarmé! – foi ainda o pioneiro e continua o mestre. Preocupado com o controle do acaso, ao mesmo tempo que afirmava a abolição deste, insinuava dialeticamente – sob a chancela relativa de um *talvez* – a viabilidade da própria possibilidade negada, através de um obra-constelação, evento e momento humano (“UM COUP DE DÉS JAMAIS N’ABOLIRA LE HASARD/ *Excepté peut-être pour une Constellation*”). Isto no seu poema-partitura, de 1897, poema circular, que gira semanticamente sobre si mesmo, que está sempre recomeçando como o mar no verso de Valéry. (CAMPOS, H. 1977, p.17.).

Para concluir essa discussão acerca de Mallarmé, é necessário lembrar que o poeta francês é o instaurador do papel do *poeta em greve*, que se recusa a vender sua força de trabalho poética, ajoelhando-se diante das imposições da linguagem comum⁹⁸, esperada. O *poeta-grevista* de Mallarmé não vive de sua poesia e sim de outras fontes de remuneração; a poesia para ele não era meio de trabalho, mas, em termos mallarmarxistas (CAMPOS et al, 2002, p.27) um fim em si. Esse aspecto não quer em absoluto dizer que o poeta não seja engajado e que a linguagem da poesia seja despreziosa; a linguagem do poeta jamais é passiva porque o grande engajamento é dado a partir da relação do poeta com sua linguagem “*le langage l’engage*” (TARDIEU, apud CAMPOS, A., op. cit. 28).

Não é à toa que surgem, no início do século, os livros-objeto, os poemas cartazes e muitas outras formas de expressão afinadas com as modernas tecnologias e o desenvolvimento da imprensa, fazendo soar, em unísono, progresso técnico, circulação de poesia. Isso significava um passo adiante de Mallarmé. A palavra poética, como já se disse no Canto II, passava a encenar signos em rotação e também signos em translação, girando em torno de si mesma e de sua matéria significativa, ao mesmo tempo que circunda a estrutura social, justamente porque Mallarmé consolidou as bases para o estabelecimento da função social da poesia como “valor de uso⁹⁹”. Segundo Leyla-Perrone-Moisés:

Não por acaso Mallarmé comparou a palavra à moeda que passa de mão em mão e se gasta, perdendo o relevo e o brilho. Banalizada e desgastada no manuseio cotidiano, a linguagem perde seu valor-ouro e adquire um mero

⁹⁸ Usar a linguagem imposta significaria, para o poeta que deseja fazer greve, aceitar que houvesse apropriação de mais-valia sobre seu trabalho. Ao transformar a linguagem em um fim em si, incorporando em seu valor todo o trabalho gasto para produzi-la e nada mais, o poeta rompe com a lógica perversa da acumulação e lança a poesia para um futuro ideal: sem mais-valia, onde só o trabalho socialmente útil será capaz de manter o funcionamento da sociedade. Vale ressaltar que, em termos da teoria marxista, só é socialmente útil aquilo que passa por *transformação*, esta garantida pelo uso de *força de trabalho*. Portanto, ao pontuar o trabalho do poeta, os poetas críticos da modernidade de fato cumprem seu papel atribuindo à poesia uma função social.

⁹⁹ Para a teoria econômica, os bens têm valor de uso e a moeda tem valor de troca, já que ela, em si, só tem serventia na troca dela mesma por bens. Em Mallarmé, se a palavra poética assume valor de uso no lugar de valor de troca, isso significa que ela não mais vai intermediar a troca, mas vai ter um valor *per si*, exatamente como o ouro se guardado como riqueza. Ou como a dança de Valéry.

valor venal. Contaminadas pelas relações econômicas, todas as relações humanas, trocadas no miúdo da fala, se corrompem e se desgastam. A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia das trocas languageiras. Seu trabalho consiste em “dar sentido mais puro à palavras da tribo”, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32).

Não basta, entretanto, mencionar o desgaste causado pelas relações econômicas, inclusive na poesia. Ainda que a palavra deva superar esses usos comuns, e na poesia, esse é seu precípuo papel, é importante pensar também na linguagem do poema como instrumento de transformação dessas relações econômicas e sociais. Além de a palavra recuperar seu valor de palavra (valor de uso), é preciso que esta recuperação esteja inserida em um projeto social; é preciso que haja um fortalecimento desta “moeda palavra” como valor de troca mesmo, como instrumento de câmbio entre a obsolescência das potencialidades de um país e sua renovação em todos os sentidos, a começar pela linguagem. As vanguardas procuraram criar meios para que este duplo papel da palavra fosse cumprido. Os manifestos futuristas russos recorrentemente apontam para essa dupla necessidade de revigoração da palavra.

A obra de Haroldo de Campos retoma, amiúde, muitos aspectos formais do movimento futurista russo e, também, de Roman Jakobson, cuja ligação com os poetas russos foi intensa. A literatura russa foi incorporada ao *paideuma* concretista tardiamente, já na década de 60, entretanto, os estudos realizados pelos poetas paulistas acerca da literatura russa, foram muitos: tornaram-se tradutores de importantes poetas, como Maiakóvski e outros representantes da poesia russa moderna.

Os futuristas russos defendiam que a revolução social passasse, obrigatoriamente, por uma revolução na linguagem. “Só há arte revolucionária se houver forma revolucionária” é o célebre aforismo de Maiakóvski. Haroldo de Campos experimentou esta revolução das formas de muitas maneiras, tendo em mente que linguagem é um agente de mudanças sociais (CAMPOS, H. 1996). Assim, também o uso da forma fixa significa um tipo de engajamento (CAMILO, 2002, p.56) como se discutiu no final da leitura do Canto I. Retomar o velho para criar o “absolutamente novo” significava, como se verá a seguir, do ponto de vista dos poetas russos do início do século XX, dar à palavra a chance de “desbanalização” e, em consequência, dar à sociedade, a chance de operar mudanças significativas.

Se a palavra tem esse duplo papel, qual seja, o de materialidade poética e o de mudança social; se a palavra é simultaneamente ambos, ora tendendo mais para um aspecto,

ora para outro, não é possível pensar na linguagem poética como desvio. Isso significa que, as funções da linguagem, aquela dos usos comuns e aquela que vale como fim, o caminhar e a dança, fazem parte de um mesmo sistema comunicativo, predominando de acordo com as intenções do ato comunicativo. Na Rússia do final do século XIX e início do século XX, um jovem lingüista, amigo de poetas, já refletia sobre isso – Roman Jakobson. Sua posição diante dos estudos da linguagem poética é crucial para a compreensão do tratamento dado por Haroldo de Campos à poesia *enquanto tal*.

III.2.2 Futurismo russo e formalismo: teorização vinculada à produção poética

Leitores de Mallarmé, em maior ou menor grau, os futuristas sublinharam muitos dos aspectos de renovação da linguagem apontados pelo poeta francês, além de colocarem de forma mais veemente o compromisso da arte em termos de engajamento social, notadamente, nos termos da revolução iniciada na linguagem, que romperia os automatismos e faria imperar a velocidade e a mudança, conforme apontado por Octavio Paz, em *Os filhos do Barro* (p. 54)¹⁰⁰.

Vale notar que o fato de serem ou não leitores assíduos de Mallarmé não é tão importante quanto o fato de que havia uma mudança de mentalidade, de concepção da arte, que se espalhava pelo mundo, ainda que não houvesse contato direto entre os artistas; como se determinadas questões se “manifestassem de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzindo-se quase automaticamente das pesquisas em curso”¹⁰¹. A ruptura na estrutura poética afirmou-se de maneira definitiva com o futurismo. Como assinala Stempel:

[...] O aspecto absoluto não só da palavra, mas também com frequência do som, das letras, da forma gramatical, em suma, do material verbal, e também das imagens verbais, não podia deixar qualquer dúvida de que se tinha chegado a um ponto do desenvolvimento da técnica poética onde as concepções tradicionais tinham de falhar. (STEMPEL, In: LIMA, 1983, p.391).

¹⁰⁰ Essa preocupação dos futuristas russos explica-se pelo envolvimento de toda sociedade russa com os ideais da Revolução de 1917, e com o momento que a antecedeu. Infelizmente, muitos dos poetas que sonhavam com essa mudança morreram desiludidos com sua utopia. A esse respeito cf. CAMPOS, H. **A margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1984 e JAKOBSON, R. **My futurist year**. New York: Penguin.

¹⁰¹ ECO, U. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968. No prefácio à edição brasileira Umberto Eco comenta o fato de Haroldo de Campos, antes dele, ter discutido a idéia de obra de arte aberta. Ele, sem ter conhecimento do texto, acaba por dedicar-se à mesma pesquisa, justamente porque há sempre essa mudança de mentalidade em curso.

Para os futuristas russos¹⁰², cujo protesto tentava atingir toda a tradição literária do século XIX (especialmente de seu país), a sonoridade da palavra era o principal tema e material da poesia; pensavam o elemento sonoro como se fosse pictórico. Queriam encontrar, na linguagem verbal, os mesmos elementos que os cubistas propunham em seus trabalhos. A base da teoria futurista era o conceito cubista das artes visuais, como se o som pudesse ser tratado da mesma forma que figuras e linhas geométricas.

Vale lembrar que o cubismo significou um questionamento da idéia da mimese. O pintor cubista, ao contrário do realista, por exemplo, não tinha como intento que seu observador acreditasse estar diante de algo real; a natureza não seria mais imitada pela descrição de seus objetos. Marcadamente intelectualizado, o movimento cubista era um profundo exercício cerebral e crítico; denunciava o bom gosto e a idéia de que há um padrão socialmente estabelecido para atribuir critérios positivos ou negativos a uma manifestação estética (de novo o belo relativo baudelaireano?).

A pintura cubista apresentava inúmeras perspectivas da obra de arte, que começou a ser observada de diferentes ângulos. A multiplicidade de pontos de vista permitia, por um lado, a inclusão de novas formas de concepção do objeto; por outro, sublinhava o próprio caráter contraditório da realidade, dada a ausência de ligação analítica (em termos cartesianos) proposta pelas obras. (LOPES, 2001, p.23-25).

No manifesto intitulado *A palavra enquanto tal (Slovo kak takovóie)*, de 1913, pode-se notar o aproveitamento da estética cubista para a literatura. Krutchônikh e Khliébnikov propõem a teoria da relatividade da palavra, semelhante ao conceito de objeto dos cubistas: imagens deslocadas, forma difícil, percepção difícil. Isso explica, em parte, porque a conexão entre desenho e poesia foi estreita nos trabalhos futuristas. Suas coletâneas apresentavam não apenas poemas, mas, inclusive, desenhos, que eram parte integral da poesia - fazia sentido a poesia ter uma orientação gráfica, já que o signo gráfico era parte da palavra registrada¹⁰³. Da mesma maneira que Georges Braque costumava pregar, os futuristas “*não acreditavam em coisas, mas nas relações mútuas entre elas*”.

¹⁰² Voltamos a frisar que vamos aqui tratar do futurismo russo por seu estreito laço com os poetas concretos, que ao movimento dedicaram ensaios, traduções e análises. De modo algum há intenção de minimizar a importância do futurismo italiano e de outros movimentos de vanguarda, como o surrealismo. Há, ainda, outra razão especial para dedicar algumas páginas à vanguarda russa: a ligação desta com Roman Jakobson, referência obrigatória quando se pretende falar da concepção de poesia de Haroldo de Campos, foi estreita e determinante para o percurso do lingüista.

¹⁰³ Esse aspecto faz-se presente também em manifestações de outros artistas oriundos de diferentes países. É o caso, por exemplo, de *La prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France*, de Blaise Cendrars (1913), conforme aponta Marjorie Perloff (1993).

Hugo Friedrich em seu trabalho *A estrutura da lírica moderna* (1978, p.15-34) destaca que a preocupação do poeta *pós-Baudelaire* com a forma é exacerbada, a ponto de ele concentrar-se na sonoridade, na distribuição espacial do poema, na dissonância e tensão causadas por um texto que não mais poderá ser compreendido por seu conteúdo apenas. O poema é marcado pela auto-reflexividade e, mais do que em outros momentos históricos, passa a ser criação auto-suficiente, cuja significação é determinada pelo aspecto multifacetado de seus significantes. Em *AMMR*, o caráter caleidoscópico foi enfatizado mais de uma vez: o significado do poema é esvaziado de sentido se não se considerar a arquitetura dos significantes, inclusive sua distribuição espacial. Também para os primeiros modernos, a preocupação preponderante com a sonoridade não significou “despreocupação” com a espacialidade. Diz Haroldo de Campos sobre a marca de Mallarmé em Maiakóvski:

Nessa vertente, pode-se dizer que Maiakovski fez com a dialética espacial de Mallarmé, instrumento para pura especulação abstrata, o que Marx fizera com a dialética hegeliana: colocou-a de pés sobre a terra, reverteu-a em técnicas de marcação elocutória, apta à linguagem do comício e da agitação. [] Assim, Maiakóvski é um poeta espacial, no sentido de que concebe o poema como partitura de leitura [Mallarmé], em que os ictos da emoção são escandidos graficamente no branco do papel. (CAMPOS, H. 1976, p.50, 51).

Haroldo de Campos revela aqui a própria necessidade de compreensão exata do que significa para Mallarmé “*crise de vers*”, já discutida na seção anterior. Ao mencionar que Maiakóvski transforma o poema em partitura de leitura, indica que há verso e que o que Mallarmé propunha não era, definitivamente, seu fim. Como crítico de Maiakóvski, Haroldo de Campos elucidava um princípio usado em sua própria criação poética (verso = partitura de leitura).

Deve-se notar que, além das leituras dialógicas da obra poética haroldiana, a compreensão de *AMMR* amplia-se quando é observada a produção crítica do autor. O verso-partitura é um exemplo: a orquestração de *AMMR*, os acordes melódicos de assonâncias e aliterações são, de fato, “os ictos da emoção escandidos graficamente no branco do papel”, pelo poeta. Mas não é apenas de Maiakóvski que advêm muitas das concepções de renovação da linguagem em Haroldo de Campos – traços do movimento futurista de um modo geral podem ser encontrados em sua obra, como, por exemplo, a preocupação com a renovação da linguagem.

A maneira encontrada pelos futuristas para colocar a palavra como enfoque de seus trabalhos artísticos foi a poesia transracional (*zaumniki*, ou *zaum*, simplesmente), concentrada, especialmente, na experimentação lingüística, na desautomatização da linguagem e, por conseguinte, em sua renovação por meio, principalmente, da criação de neologismos. A língua transracional deveria assumir a linguagem das ruas, uma verdadeira *bofetada no gosto público*, nome de um dos manifestos futuristas, cujo tom panfletário (e autoritário) assemelhasse ao dos futuristas italianos: *unicamente nós somos a face do nosso tempo*, como diriam os futuristas italianos.

Explicando melhor: o leitor dessa nova poesia deveria se concentrar, em especial, na mensagem poética em si; não apenas nos significados que se escondiam por trás das palavras, porém, primordialmente, naqueles que elas mesmas desnudavam frente aos olhos e aos ouvidos deste leitor. Sua leitura seria não só leitura-interpretação (alma, sentimentos), mas essencialmente, leitura-busca (palavra, imagem, som).

A leitura da poesia dependeria, por isso, da argúcia do leitor em perceber organizações da linguagem que apontassem um mundo e seus significados, ou seja, uma leitura que pudesse ser convidativamente transcriadora, que apreendesse a instabilidade dos próprios significados das palavras, atadas por laços que não as deixariam dissociar-se umas das outras. Dizia Khliébnikov:

Tendo substituído na velha palavra um som por outro, imediatamente criamos um caminho de um vale da linguagem para outro e, como abridores de caminhos, estabelecemos vias de comunicação no país das palavras, através das cordilheiras do silêncio idiomático. (apud POMORSKA, 1972, P. 129)

Os futuristas não queriam somente renovar a linguagem, inseriam-na em um programa social. Para eles, a *zaum* tinha um valor democrático e social, era a língua da ação pública, cujo ritmo frenético superaria a lentidão do discurso habitual. Tinham como objetivo o desenvolvimento de um dialeto social, que conforme emergisse, cada vez mais, da linguagem diária, proporcionaria o triunfo da língua transracional. Vários manifestos trataram desse assunto e ele foi amplamente discutido na *Revista Lef*, que embora tenha surgido na fase final do movimento, quando este se aproximava do construtivismo e se autodenominava comunista-futurista, foi uma das mais representativas revistas desenvolvidas pelo grupo. Se as necessidades de mudanças sociais eram pungentes, a mudança da linguagem também o era; o artista estava à frente do sábio e do industrial, pois era capaz de ver e criar o futuro.

De um modo geral, desde o início do movimento, em sua ambição de renovação da linguagem, os poetas futuristas acreditavam que poderiam ensinar ao povo a linguagem da poesia. Da mesma forma que a revolução social conscientizaria a massa sobre uma nova fase de desenvolvimento econômico que romperia com a estrutura agrária do país, a revolução da linguagem seria ensinada ao homem da rua que, ao apreendê-la, silenciaria os noturnos e antigos valores para dar voz ao amanhecer dos novos, mediados linguagem renovada. Os versos abaixo são de Maiakóvski (*uma nuvem de calças*) e demonstram a necessidade das mudanças:

enquanto a refferver, vão pipilando rimas
de amor e rouxinol guisados em seresta,
a rua se contrai, desprovida de língua –
sem ter com que gritar, com que puxar conversa
(apud POMORSKA, op. cit: 120)

Interessante notar a proposta de ensinar ao povo a linguagem da poesia Essa é uma proposta de formação de leitores, mas não no sentido pedagógico e sim sócio-político e cultural. Daí a idéia de que só há arte revolucionária se a forma for revolucionária. A arte para os futuristas não deveria ser panfletária, carregada das marcas da linguagem corrente, mas uma nova linguagem, realmente transformadora. Pode-se, neste ponto, retomar a leitura de *AMMR*, resgatando a discussão do leitor a quem o poema está dirigido. Não se trata de um leitor comum, evidentemente, mas é importante sublinhar que o que talvez esteja em jogo não seja o desejo do poeta de ser ininteligível; seu desejo de renovação da linguagem obrigaria, também, uma renovação dos gostos e das habilidades de leitura dos leitores, pois, ao se sentirem responsáveis pelas palavras, os escritores podem ajudar a sociedade a superar seus males (ROSA/ LORENZ in: COUTINHO, 1983, p.84). O verdadeiro desejo do escritor é a invenção, mesmo que seus textos sejam considerados difíceis:

[...] quero voltar a cada dia à origem da língua, lá onde a palavra está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.[...]
Como escritor, não posso seguir a receita de Holywood, segunda a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento (ibid., p.85)

Rosa também é tido como um escritor difícil, não é o homem da rua que lê seus livros. Naturalmente, essa discussão envolve políticas culturais e sociais e é justamente esse aspecto que era o cerne do projeto de vanguarda russo e é o cerne do projeto de qualquer

escritor que entende que a poesia tem uma função social (ELIOT), ou seja, o de manter viva a língua para as gerações futuras, mas isso depende da leitura e dos leitores:

Os lugares vazios [do texto literário], em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa. No campo da experiência estética, a interpretação não está a serviço do domínio do objeto, mas sim da complexidade que por ele se atinja do objeto (o poema, o romance, o quadro, a peça musical). O que vale dizer, a experiência estética não visa ao domínio das coisas, mas contribuir para o pensamento sobre a relação entre o pensável e o figurável. (LIMA, 2002, 26,28)

Um projeto de contestação dos usos correntes da linguagem, como o anunciado em *uma nuvem de calças* de Maiakóvski, não quer atribuir à literatura uma função pedagógica¹⁰⁴, ainda que extremamente engajado com a Revolução Russa, mas quer atribuir aos falantes a condição de “pensadores”. Se os vínculos entre poesia e pensamento são estreitos, como se discutiu no início deste capítulo, e como se demonstrou ao longo de toda a leitura de *AMMR*, naturalmente a produção poética configura-se como máquina que aciona o pensamento do leitor, colocando-o em movimento e que, portanto, deve ser sempre renovada, *repensada*.

A grande ironia, entretanto, é que não será qualquer leitor capaz de repensar essa máquina do poema, em parte porque, como assinala Perloff (1993, p.345), existe uma tentativa, na arte contemporânea, de proteger a produção artística do vulgar e do popular. É interessante refletir sobre como toda a tentativa do *avant-guerre* de romper as barreiras entre o erudito e o não erudito para promover mudanças malogrou. A arte produzida para as massas tornou-se inacessível, enquanto a acadêmica passou, aos poucos, a tornar-se acessível (ibid., id.).

Maiakóvski, possivelmente, notou essa falência dos ideais futuristas. Como mostra Augusto de Campos, sua decepção com o regime comunista foi profunda e levou-o, infelizmente, ao suicídio (CAMPOS, A. 1989, p. 73). Roman Jakobson também dedica um ensaio a Maiakóvski (*A geração que desperdiçou seus poetas*), em que mostra como, de fato, não se soube, naquela sociedade, valorizar a grandeza das idéias de reestruturação social, política e econômica que começavam por uma renovação da linguagem.

¹⁰⁴ Para Iser o texto literário não tem função pedagógica, pois sua peculiaridade “está em uma oscilação singular entre o mundo dos objetos reais e o leitor” (ISER apud: LIMA, op. cit., p. 27).

Assim como outros poetas, Maiakóvski fixava-se na idéia da poesia como trabalho, como ofício; e esse aspecto não deve gerar estranhamento depois da discussão acerca dos vínculos entre poesia e pensamento e depois de apresentadas algumas das idéias centrais de Poe, Baudelaire e Mallarmé. O programa futurista pressupunha o trabalho do poeta como profissão; ao ser intensificado, poderia tornar a poesia ciência experimental (nesse caso, formalizar-se-ia sua utilidade social). De fato, nesse período e não apenas para os futuristas, a arte é menos beleza e mais um produto; tal aspecto, que poderia contribuir para a acessibilidade da arte, acabou tornando-se, de certo modo, o algoz das propostas de mudança, pois a preocupação de que a arte virasse sinônimo de uma indústria que produzia o ordinário, acabou forçando um caminho de afastamento entre a arte e a massa.

A criação poética e sua análise andariam de mãos dadas. Não era por acaso que Maiakóvski fazia leituras no Círculo Lingüístico de Moscou, grupo dedicado aos estudos lingüísticos. E não era por acaso que os jovens estudiosos deste mesmo círculo lingüístico e da OPOIAZ, esta dedicada aos estudos literários, conhecidos todos como formalistas, buscaram explicações para a invenção da palavra poética junto a seus amigos poetas; quando não eram, eles mesmos, os poetas. Na Rússia dos futuristas, estabeleceu-se uma correlação permanente entre o estudo da criação artística e o da linguagem.

Entendiam que o procedimento verbal era a principal chave para a compreensão do alcance da linguagem poética. Todas essas reflexões vinham na trilha de uma profunda tradição de estudos lingüísticos e folclóricos, mas que jamais estiveram tão próximos da própria criação literária; proximidade esta fundamental para que Roman Jakobson desenvolvesse aquilo que Umberto Eco chama de a mais operativa definição formulada sobre o texto estético (ECO, 1997, p. 223): a função poética. Tal definição é ruptora porque pressupõe a necessidade de confluência dos saberes lingüísticos e literários para a realização de leituras que busquem a apreensão das especificidades do texto estético. Diz Jakobson:

Todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos que um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas lingüísticos e ignorante dos métodos lingüísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos (JAKOBSON, 1999 , p. 162).

Sem transformar as idéias jakobsonianas em amarras para compreender o texto poético, o que causaria espanto ao próprio poeta da lingüística, serão discutidas brevemente suas idéias pela importância que possuem e pelo fundamental papel que exerceram nas

reflexões de Haroldo de Campos sobre poesia, seja no que concerne ao seu próprio fazer poético, ou ainda, no que diz respeito a suas atividades críticas e tradutórias de um modo geral¹⁰⁵.

III.3 Roman Jakobson, poeta da lingüística, amigo de Haroldo de Campos

*vi roman jakobson em la jolla
califórnia ano 66
(a seu lado krystina pomorska loura cabeça altiva)
passei rápido pelo teste das palavras trocadas:
v zviózdi vriézivaias/ "entremeado às estrelas"
buraco negro na primeira estrofe
do poema de maiakóvski a sierguei iessiênin
(venha ouvir krystina um poeta brasileiro
que resolveu o problema da rima às avessas
na tradução dos versos de vladimir)*

*convidou-me então a comer comida árabe
e foram muitas as vezes e os lugares em que nos revimos
encontros marcados por luminosas doses de vodca
(albo lapide notari - diziam os romanos)
e até mesmo me destinou uma carta
aberta
depois de ter lido as coplas de martin codax
sobre o mar de vigo*

(*meninos eu vi*, Haroldo de Campos, 1998)

¹⁰⁵ Apenas para que se tenha uma idéia da amizade e das referências jakobsonianas na obra de Haroldo de Campos citamos os seguintes excertos:

“As an admirer of that supreme flair for the innermost ties between sound and meaning, a flair which underlies and sustains the daring poetic experiments and thrilling discoveries of Haroldo de Campos and which inspires his extraordinary transpositions of seemingly untranslatable poems from quite divergent languages, I would like to share with him my cursory observations on an exquisite specimen of thirteenth-century verbal jewels, the fifth of the seven *Cantigas d’amigo* by Martin Codax”. (JAKOBSON, 1981, p.169).

“ A função estética da linguagem dificilmente se presta à análise [...]. Tem cabido sobretudo a um lingüista, Roman Jakobson, desafiar essa dificuldade [...] Dir-se-á que Jakobson não é bem um lingüista, ou antes, é mais do que um lingüista: é um gênio [...] Por força dessa “inteligência excessiva”, o mestre russo-americano projetaria sua personalidade sobre certos problemas ainda em formação, antecipando e por vezes predeterminando seu desenvolvimento” (CAMPOS, H. 1976, p. 103, 104).

Stempel (op cit, p.97), em seu ensaio sobre a teoria formalista da linguagem poética, ressalta que, no século XIX, as novas idéias teóricas sobre poesia não davam conta de uma compreensão ampla do que se estava produzindo. A crítica não estava preparada para aceitar Rimbaud e Mallarmé e o caráter emancipado e provocante de suas obras.

Talvez, dadas as contingências históricas, a crítica não pudesse mesmo perceber a grande dimensão do que se afigurava; talvez não pudesse perceber a emergência de uma poesia que já vinha sendo gestada há algum tempo: metonímica, fragmentada, intelectualizada, um exercício de reflexão sobre o próprio labor do poeta e que tem, em *AMMR*, um exemplo modelar, como se pôde notar pela análise do poema que destacou, justamente, o caráter metonímico do texto, a metalinguagem e a intelectualização, o jogo.

No caso do grupo dos formalistas russos, as reflexões sobre a poesia não surgiram, naquele momento, nas universidades, mas no seio da revolução da linguagem poética, de grande alcance e determinante de várias das características da poesia moderna. Um dos pressupostos básicos dos formalistas, e que estava totalmente atrelado à concepção futurista de poesia, era que a teoria da literatura constituía-se numa generalização da prática literária, e, na prática literária, a forma e o conteúdo não estariam dissociados: o efeito paronomástico, a linguagem transracional, os jogos de palavras e a própria relação entre diversos pontos de vista, herança do cubismo, sinalizavam a indivisibilidade da forma e do conteúdo, do significante e do significado. Essa indivisibilidade também poderia (e deveria) ser tratada com acuidade pela crítica.

A tradição russa no estudo da estilística sempre esteve centrada nos fatores cruciais para o desenvolvimento da linguagem e das distinções entre as diferentes manifestações da mesma. Jovens estudiosos russos, como Jakobson e Chklóvski, foram fortemente influenciados por tendências como cubismo, futurismo italiano e as manifestações artísticas que tinham lugar no interior da própria Rússia.

Roman Jakobson, já nos trabalhos da juventude, mostrou que a mensagem poética é orientada para a expressão e governada por leis imanentes. Posteriormente, Jakobson definiu seis funções para a linguagem, cada uma centrada em um dos aspectos da comunicação. Segundo Jakobson, podemos falar em poesia quando, numa obra literária, aparece poeticidade: uma *função poética*, centrada na *mensagem*¹⁰⁶ e de alcance decisivo, permitindo-lhe reger as demais funções da linguagem. O que organiza essa poeticidade dos textos

¹⁰⁶ As funções para Jakobson são as seguintes: emotiva (centrada no remetente); conativa (centrada no destinatário); fática (centrada no canal); metalingüística (código); referencial (centrada no contexto) e poética (centrada na mensagem).

poéticos é o que chamou de *dominante* (JAKOBSON, In: LIMA, 1983, p. 485, 491). Acreditava que as funções da obedecem a uma hierarquia; em outras palavras, estão tensionadas no discurso, pois ocorrem ao mesmo tempo, embora uma predomine sobre as outras.

Isso define qual é a função dominante em cada texto. Para Jakobson, não há textos "puros" no que concerne à função dominante, mas sim com graus de aproximação que tendem mais para a função poética da linguagem ou mais para as outras funções, dependendo da intenção da mensagem. Esse mesmo aspecto já foi comentado neste trabalho quando se discutia o duplo papel da palavra poética e, portanto, a impossibilidade de esta ser entendida como desvio, já que encerra tanto a poeticidade quanto a referencialidade, embora a primeira, no seu caso, seja dominante. Essa dominância pressupõe, evidentemente uma hierarquização.

A hierarquização das funções é importante e deve ser sublinhada, pois não significa que haja oscilação de uma para outra, em termos binários e/ou lineares¹⁰⁷, mas há um processo bem mais complexo de ocorrência das funções simultaneamente o que determina que esse dominante não seja absoluto, mas relativo. A idéia de hierarquia das funções da linguagem refuta, teoricamente, portanto, a noção de poesia como desvio da norma, para afirmá-la como parte dos mecanismos de comunicação e que pode se manifestar de acordo com a ênfase à mensagem e em processos comunicativos que não sejam exclusivamente literários. Como pontua Waugh:

The poetic function can be found elsewhere and poetry includes other functions; but poetry is that use of language *par excellence* in which the dominant function is the orientation toward the message. Now, the definition of poetic function should, as with all statements by Jakobson, be taken as relational: in the poetic function, *in relation to and as against* the five other functions of language, there is a dominance of a focus upon the message [...]. Dominance presumes a hierarchization of functions, not an absolutization of functional differences. (WAUGH, In: POMORSKA E RUDY, 1985, p.144).

¹⁰⁷ Por isso acreditamos que não cabe aqui o termo gradiente, emprestado da física pelos semioticistas da linha francesa. O gradiente, nesse caso, variaria de uma para outra função, apenas. Por exemplo, como se fôssemos do extremo da linguagem referencial para a poética simplesmente. Dado que há mais de uma função operando, o fato de uma função tornar-se dominante não significa que as demais permaneçam com organização constante, e sim, deve-se considerar que o modelo de funções de Jakobson é multivariado/ multifuncional e, portanto, o conceito de gradiente não se aplica. Em outras palavras: Vamos supor que a função referencial seja dominante e que seja seguida das funções conativa, fática, poética, metalingüística e emotiva. Se a função emotiva passar a dominar a ordem anteriormente estabelecida não necessariamente se mantém (o que permitiria o tratamento de gradiente), mas pode alterar-se completamente. A hierarquização importa se for admitida em termos relacionais. O conceito de gradiente se aplica se tomarmos as funções duas a duas.

O processo que permite essa dominância da função poética e, pelo qual se manifesta essa aproximação entre significante e significado, é o que a teoria jakobsoniana denomina projeção do princípio da equivalência do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático. Como se sabe, a construção da mensagem é baseada na complexa interação entre operações de seleção (entre uma variedade de sinonímias, antinonímias, contraste, equivalência) e combinação, em que a primeira normalmente precede a segunda. A projeção do princípio de equivalência faz com que as semelhanças sejam majoritariamente usadas na construção de toda a seqüência, de tal modo que:

Syllable is equated with syllable [...]. Or stress is equated with stress, thus becoming a unit of measure [...]; long vowels is equated with long vowels, word boundary with word boundary [...] The verbal material displays overall a hierarchical structure *symmetries*, based on repetitions, regularities, and systematizations of various kinds. There is, in other words, radical parallelistic reorientation of all verbal materials it relates to the building of the sequence. [...] Moreover, such parallelisms create a network of internal relations within the poem itself, making the poem into an integrated whole and underlining the poem's relative autonomy. [...] There is also in poetry the projection of the principle of contrast [...] this projection of both equivalence and contrast is not only a way of giving an internal, autonomous structure to the poem, but is also a way to *transcending the linearity* proper to any linguistic text. (WAUGH, *ibid.*, id.)

Ora, tal processo foi amplamente discutido na Parte II deste trabalho e as considerações acima comprovam, por assim dizer, o quanto das idéias jakobsonianas estiveram presentes na concepção de poesia de Haroldo de Campos. Isso se deve ao fato de Haroldo ser poeta, mas também crítico e tradutor; sua poesia não é feita apenas como reinvenção da tradição, como se disse até este ponto, mas a partir de aprofundados estudos de teoria literária. A obra haroldiana revela como a poesia se faz poesia, em primeiro lugar, é claro, pela própria poeticidade de seus textos, pelos procedimentos usados; em segundo lugar, porque estes procedimentos são, no caso de Campos, pensados teórica e sistematicamente, por meio de seu trabalho de crítico e tradutor, o que revela, de fato, sua atitude poético-investigativa.

Isso faz muita diferença para o estudioso de sua obra, que deve mostrar que a leitura de sua poesia é crivada de atitude intelectual e gera sua própria gramática; apreender-lhe o sentido é apreender a ambigüidade da mensagem poética construída com argúcia.

Quando se opera a projeção que origina a função poética, as relações de semelhança (metafóricas) e de contigüidade (metonímicas) passam a se confundir ou a coincidir, determinando a emergência de um *dominante* poético, por isso em *AMMR* a poesia é definitiva, pela organização que o princípio de projeção engendra no texto. Pelo fato de ser um poema moderno, em *AMMR*, esse procedimento se acentua como reflexão, porque o poeta, cômico de uma necessidade de ruptura das estruturas analógicas mais simples, passa a estabelecer metáforas, cuja referencialidade apresenta-se ampliada, instaurando infinitas possibilidades de leitura, conforme o esquema de Severo Sarduy citado na Parte II do trabalho. Quanto mais as palavras tornam-se ícones, mais as relações analógicas se estabelecem também por contigüidade e não apenas por semelhança, por isso as metáforas são também metonímias, como já se verificou pela leitura de *AMMR*. Diz Jakobson:

Em poesia, não apenas a seqüência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer seqüência de unidades semânticas, tende a construir a equação. A similaridade superposta à contigüidade comunica à poesia sua radical existência simbólica, múltipla, polissêmica [...]. Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contigüidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico. (JAKOBSON, op. cit., 149,150)

Isso significa que a teoria poética não pode ser totalizadora, ou seja, nenhum conceito pode ser pensado independentemente de outros. Não, há, portanto, uma organização harmônica do plano metafórico e do plano metonímico, por exemplo, mas, “ao contrário dessa absolutização idílica, o que há é um congestionamento de tensões dialéticas que adquirem seu sentido e sua força precisamente no conflito” (BALDAN, 1994, p.204).

Essa situação é abundante em *AMMR*; a todo momento, tais aspectos podem ser identificados, tanto como resultado do trabalho e do pensamento do poeta, como resultado do trabalho e precisão do pensamento do crítico e do teórico que foi Haroldo de Campos. É por meio desses aspectos que se identificam os elementos da gramática poética haroldiana, em *AMMR*, e a magnitude de seu poema, que também pelo caráter crítico e tradutório sintetiza a obra do autor.

O paralelismo fonológico, sintático e semântico, os elementos marcados, como as paronomásias predominantes, desempenhando funções diferentes, a organização sintática e a metalinguagem permitem o estabelecimento de relações entre as várias partes do texto, como

fizemos ao longo da leitura; essa rede de relações dá espaço a uma hierarquização das mesmas o que, por sua vez, permitiu-nos sublinhar, a todo momento, o caráter da busca empreendida pelo poeta. Esses aspectos: o paralelismo, os elementos marcados e a hierarquização tornam operante a função poética que percorre todo o texto¹⁰⁸.

A idéia jakobsoniana das funções da linguagem, e mesmo a formulação do princípio da projeção, recuperam alguns elementos da semiótica de Charles Peirce (1972), outra influência significativa na obra de Haroldo de Campos¹⁰⁹. Segundo Peirce, os signos podem ser classificados em ícones, índices e símbolos. Os ícones são signos que guardam intensa relação com o que representam, relação por semelhança. Os índices são signos que guardam uma relação não de similaridade, mas de contigüidade, por exemplo, fumaça é indício de fogo; pegadas são indícios da passagem de alguém, ou de algum animal. Os símbolos são signos que também estabelecem relações de contigüidade com o que representam, mas relações ainda mais distantes do que a dos índices como, por exemplo, as palavras.

Jakobson, seguindo as idéias peirceanas, contesta a arbitrariedade dos signos enunciada por Saussure, à medida que mostra que não é a presença ou a ausência de similitude ou de contigüidade entre o significante e o significado que constituem a divisão dos signos, mas a predominância de um aspecto sobre os outros (JAKOBSON, 1981, p. 104). Ou seja, pode-se notar aqui que a idéia de tensão entre as funções da linguagem deriva desses pressupostos¹¹⁰. Da mesma forma que acontece com as funções da linguagem, a distribuição dos signos em ícones, índices e símbolos não se manifesta de modo linear, mas, obedecendo a uma hierarquia, os três aspectos encontram-se sempre tensionados e co-existem, dinamicamente, prevalecendo um sobre o outro.

Jakobson, considerando os processos de organização da linguagem sugeridos por Saussure (eixo paradigmático e sintagmático), incorporou a idéia peirceana de signos para mostrar que na poesia, por conta do princípio de projeção, os símbolos (palavras) passam a ser ícones (figuras) (PIGNATARI, 1983, p. 9 – 15), mas de tal sorte que não deixam de ser símbolos; por isso, nesse caso, o aspecto icônico, o caráter indicial e simbólico estão

¹⁰⁸ A respeito da Gramática Poética de Roman Jakobson, cf. BALDAN, 1994, p.211 – 220.

¹⁰⁹ Para que se tenha uma idéia do respeito de Haroldo de Campos por Peirce: “O argumento não faz justiça à ciência da linguagem, que fica assim reduzida à condição daquelas Universidades americanas, [...] que se mostraram pequenas demais para conter a genialidade de um homem como Charles Sanders Peirce”. (CAMPOS, H, 1976, p. 104).

¹¹⁰ A despeito das oposições binárias entre os fonemas das quais Jakobson trata em vários ensaios, em especial em *Seis Lições sobre o som e o sentido*, não se pode dizer que o lingüista russo estivesse preso ao logocentrismo estruturalista; pelo contrário, sua convivência com os poetas e pensadores russos e a influência peirceana foram determinantes para suas reflexões acerca da linguagem poética colocando-a sempre sob perspectiva tensional e relacional.

amalgamados, configurando o que Peirce chamou de signos perfeitos. Daí a idéia de materialidade e palpabilidade das palavras na poesia.

As estrofes iniciais de *AMMR*, que apresentam as feras e o ingresso no sertão, servem de exemplo para a percepção dessa união icônica, indicial e simbólica. De um lado, as sibilantes e as fricativas levam ao limite icônico a representação das feras; de outro, o caráter simbólico dessas aliterações é composto por imagens como da leoa, da onça e do sertão, estreitamente vinculados à sonoridade do poema e que não deixam de ser índices (neste caso, rastros) dos caminhos da tradição trilhados pelo poeta e do significado que têm para esta mesma tradição.

Mais do que a consciência dos efeitos de sentido do plano de expressão, asseguradas pelo ofício do poeta pensador, há a consciência do caráter triádico do signo postulado por Peirce, cujos preceitos semióticos ocuparam, ao longo da carreira universitária de Haroldo de Campos, ensaios, cursos de pós-graduação, orientação de trabalhos. Ou seja, a maquinaria do poema é construída pelo poeta, mas o lubrificante, o que faz a engrenagem girar encaixando peças e peças é o poeta-teórico e o poeta-crítico que amparado pelo suporte do saber literário, instaura ainda outros diálogos, desta vez com os aportes teóricos da literatura, tornando a leitura do texto abissal, já que os níveis de profundidade vão se ampliando e tendem a infinito, posto que pautados pela complementaridade derridiana, *nexo-nex*, discutida no final do Canto III. Poder-se-ia fazer uma apropriação da consideração derridiana sobre a língua para tratar do caleidoscópio poético, repensado por Haroldo de Campos em sua máquina-poema. Diz Derrida:

Não haverá nem uma linha histórica nem um quadro imóvel das línguas. Haverá um *torno* de linguagem. E esse movimento da cultura será ao mesmo tempo ordenado e ritmado segundo o mais natural da natureza: a terra e a estação do ano. As línguas são *semeadas*. E passam, elas mesmas, de uma estação a outra. (DERRIDA, 2004, p.265, grifo do autor).

Na poesia de Haroldo de Campos e, em especial, em *AMMR*, não há também linha histórica ou sequer um quadro imóvel para as obras consideradas cânones; o que há, em Haroldo de Campos, é este *torno* da linguagem de que fala Derrida, um movimento ordenado e ritmado ciclicamente, um ir e vir da linguagem e da dicção do poeta. No caso do poema *AMMR*, a ordenação do verso, da volta, constantemente engendrada pela *terzina* e pelo enjambement. As palavras do poema são semeadas (talvez assim dissesse Antonio Vieira sobre o sermão) e, como sementes, impõem metamorfoses no corpo do texto, ou na corporalidade das diferentes culturas que foram convocadas ao longo do poema, as quais, com impulso ruptor, esfacelaram

a linearidade histórica pelo próprio esfacelamento da linearidade do poema, que é, em certa medida, a resolução pessoal do poeta para a crise de verso, ou para a sua própria cisão, cisão da referência, cisão do leitor. Não se esgotam os diálogos do texto.

Para não deixar de continuar, portanto, nessa jornada abissal, que a organização do palimpsesto *AMMR* representa, não se poderia deixar de comentar a leitura haroldiana de um certo Saussure, cujas reflexões se aproximam bastante da idéia jakobsoniana de função poética. Sempre preocupado em buscar a inventividade e a criação, Haroldo de Campos (1976, p.118) nos apresenta um Saussure de vanguarda. Em seus *Anagramas*, Saussure parece ter chegado ao “lance de dados” da leitura do texto poético. Um dos aspectos considerados na leitura do mestre genebrino diz respeito a um tipo particular de anagrama concernente à figura fônica. Depois de vários estudos sobre aliterações, rimas e assonâncias no verso latino, Saussure teria chegado ao termo *paragrama* para designar o fenômeno geral em que um nome simples desdobra-se de modo complexo nas sílabas de um mesmo verso (ibid, p.108), como o sertão, o mar, as feras e o mundo de *AMMR*. Além dos paragramas, Ferdinand Saussure teria estudado, entre outros aspectos, harmonias fônicas resultantes de repetições de alguns elementos no verso.

O fato para o qual Haroldo de Campos chama a atenção é que, ao considerar tais especificidades para o texto poético, Saussure rompe com um de seus mais rigorosos axiomas, qual seja, o da linearidade, e chega muito próximo do princípio de projeção jakobsoniano, o que torna este seu trabalho “um instrumento inestimável para a avaliação da poesia” (ibid, p.114). Portanto, Saussure merece ser lido sincronicamente, sem que se considere que os *Anagramas* sejam anteriores ao *Cours*, de modo que poderiam parecer abandonados pelo lingüista. Pelo contrário, cabe aqui a retomada daquilo da obra que é relevante e revelador para a compreensão da linguagem poética na modernidade, ou para as gerações futuras em termos de *paideuma*. São muito mais fecundas as *sementes* de Saussure¹¹¹.

De qualquer forma, em Jakobson ou em Saussure, a dupla natureza do signo poético impõe ao poeta uma consciência crítica à medida que vai deixando de reconhecer exterioridades à sua obra, estabelecendo, nela mesma seu próprio “manual de instrução”.

Entretanto, este manual de instrução não é autônomo. O grande mérito das formulações de Roman Jakobson não se restringe apenas à discussão das funções da linguagem e da função poética, especificamente, mas também ao estudo da substituição dos estilos na história da literatura e das artes, a qual, segundo ele, ocorre de modo sistêmico e

¹¹¹ Os comentários sobre Saussure são interessantes porque reforçam a idéia de que o *paideuma* haroldiano é mais inclusor do que excludor.

não apenas evolucionista como tendem a achar os estudos históricos. Essa preocupação é consequência de sua própria experiência de vida, marcada por um momento de efervescência dos questionamentos dos usos da linguagem poética e da consciência que tinha de que tais questionamentos ruptores tinham começado bem antes do futurismo.

Para que se entenda o centro do enfoque de um trabalho artístico, de uma época ou de um autor, é necessário resgatar a história da época e/ou do autor como componente semântico, que articulado aos demais, garante o entendimento do processo que está sendo vivenciado. Segundo Jakobson, há uma tensão entre poética e história: a essência da inovação na arte é dada pela simultaneidade entre o manter da tradição e a ruptura com a tradição (o eterno e o transitório baudelaireano?); não é possível desconsiderar a permanente contribuição para a poesia daqueles elementos cristalizados pela tradição, que são recuperados pela invenção lingüística e não se mantêm exclusivamente pela mudança, mas também pelos fatores contínuos e duradouros, por conseguinte, dotados de um passado e de um futuro, que representam indefinidamente.

A inseparabilidade dos elementos do sistema mostra que a questão da origem desse sistema é discutível. A origem, conforme as considerações feitas ao final da leitura do Canto III, nesse caso, é rasurada e sua determinação desnecessária, posto que a estrutura do discurso poético (e artístico de um modo geral) merece ser estudada não do ponto de vista logocêntrico, linear, mas da perspectiva de suas relações diferenciais.

Não há, nesse sentido, “influência” que predomine sobre determinado poeta, mas um jogo de *différance*¹¹². Levando isso em consideração é que se pode reafirmar a relevância da abordagem sincrônica. Entretanto, deve-se admitir a necessidade de que essa abordagem não despreze uma “dimensão histórica em que o toque de escolha [seja] dado pela pervivência dos poemas” (CAMPOS, 1998, p.21), ou seja, há um passado e um futuro, todavia, estes atuam de modo sistêmico e não linear. A pura sincronia é um perigo tão grande quanto a pura diacronia. A esse respeito advertem Jakobson e Tynianov:

The sharp opposition between synchronic and diachronic cross-sections has recently become a fruitful working hypothesis, both for linguistic and for history of literature [...] At the present time, the achievements of the synchronic concept force us to reconsider the principles of diachrony as well. [Although][...] the history of a system is in turn a system. *Pure synchronism* now proves to be an illusion: *every synchronic system has its*

¹¹² Ao conceito de presença, ligado à identidade, Derrida articula a palavra *différance*, sonoramente igual à palavra francesa *différence* (diferença), porém comportando um erro inaudível na pronúncia da palavra [...] Derrida busca mostrar que a diferença em relação a si é constitutiva do pensamento e, mais do que isso, não há como refletir sobre essa diferença sem inscrevê-la na mesma lógica do desvio em relação ao sentido próprio, sem duplicá-la incessantemente. (SISCAR, 2003, p.153)

past and its future as inseparable elements of the system. (JAKOBSON and TYNIANOV, 1987, p. 48).

É preciso, então, distinguir, com maior precisão, a sincronia da diacronia, do ponto de vista da história literária.

III.4.1 A história literária sob o ponto de vista da pós-utopia

O século XX foi marcado por fortes mudanças de mentalidade originadas, sobretudo, pela velocidade dos avanços na técnica e na ciência, os quais, por sua vez, impactaram na vida cotidiana, de um modo geral, e nas abordagens artísticas, em particular. A rapidez e o progresso desestabilizaram, como já foi dito, a concepção linear do tempo, exigindo uma re-adequação da razão ordenadora¹¹³. Essa ruptura da linearidade não foi apenas vista, como enunciada pelas vanguardas, fazendo prevalecer a relatividade entre as coisas, os fatos, o tempo e o espaço, conforme o poeta em *AMMR* aponta no segundo Canto.

A historiografia passou a buscar menos as cronologias e mais as estruturas que engendram os acontecimentos, ampliando as fronteiras da causalidade desses eventos. Nesse sentido, as experiências do passado, diante dessa ordenação fragmentada e da linearidade que foi (co)rompida, passam a significar a partir do momento que se colocam a serviço do presente e, sob este prisma de utilidade presente, fecundando o futuro que advirá deste presente (NIETZSCHE apud PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 24).

Sem dúvida, essas críticas à razão positivista refletiram-se também na literatura: no fazer do poeta, como se viu na seção anterior e, também, na organização de uma história literária. Esse reposicionamento obriga uma reflexão sobre a função desta história literária e, em consequência, da própria literatura. Supondo que a literatura tem “a utilidade de alargar e valorizar nossa experiência de mundo” (PERRONE-MOISÉS, op. cit. p.21), a elaboração de uma história literária amplia o proveito (e o prazer) que se pode encontrar em cada obra particular. Portanto, parece inevitável pensar que esta história literária será tanto melhor quanto maior a fruição, em alta consideração, se atingir pela leitura das obras, a partir da compreensão histórica que se tenha das mesmas, possibilitada pelo trabalho da crítica. Como diz Guimarães Rosa:

¹¹³ Como diz Leyla Perrone-Moisés (ibid.), Essa preocupação reflete-se hoje, por exemplo, nos relatos históricos. Estes preferem uma abordagem parcial, centrada nos “excluídos” ao invés dos (meta)relatos. Diante disso, não há um desenvolvimento da História, mas vários; a multiplicidade de pontos de vista articula simultaneamente fatos, relatos e vivências.

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra.[...] Deve ser um diálogo [...] uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento. (ROSA/ LORENZ in: COUTINHO, 1983, p. 76).

O historiador da literatura também é crítico; é por sua contribuição, amiúde, que determinadas obras passam a ser consideradas e têm, como diz Rosa, seu sentido preenchido. Em termos derridianos, mais do que complemento, a crítica deve atuar como complementaridade, como jogo da presença e ausência, permeado pela escritura, no sentido discutido ao final da leitura do Canto III (DERRIDA, 2004, p.275,276). Ou seja, a crítica, ao invés de ser totalizadora e centralizadora, incorpora-se à obra, suprimindo-a sem a pretensão de querer apreendê-la na totalidade, sem ser da obra derivada, mas suplementar (ibid, p.383).

Em se tratando de literatura, essas considerações parecem quase desnecessárias, pois, a complementaridade da crítica e das obras entre si, como atesta o palimpsesto *AMMR*, ao abandonarem a questão da origem, tornam simultâneas as obras, pela “agoridade” que prevalece diante das infinitas substituições possíveis, um *nex* que é *nexO*, como bem indica a coda do poema haroldiano.

Do ponto de vista da recepção da literatura, entretanto, a simultaneidade das obras pareceu sempre a única maneira de organização das mesmas, inclusive, por exemplo, pela organização dos livros em um biblioteca, seja ela pública ou pessoal. Sincronicamente, as obras são ordenadas segundo critérios múltiplos, provisórios e não conflitantes; casuais, como já dissemos na leitura de *AMMR*. Os leitores (inclusive os críticos e historiadores) de literatura parecem também não se preocupar com a ordenação cronológica de suas leituras, mas as fazem seguindo gostos, exigências profissionais ou um sem-número de fatores que rompem com a imposição cronológica, mecanicista, “relojoeira”. Por isso:

Os escritores críticos chegam todos à mesma fundamental afirmação: a história literária não é conhecida a partir de uma linha traçada e conhecida de uma vez por todas, porque a Literatura (recepção e produção) é sempre função da leitura, isto é, presentificação valorativa do passado. (PERRONE-MOISÉS, op.cit, p.39).

Apesar dessa inevitável simultaneidade dos textos literários, há estudos de história literária que se organizam a partir de uma perspectiva cronológica e linear, segundo uma abordagem diacrônica, a qual, de certo modo, empobrece justamente o caráter “eterno” das obras, para usar uma idéia baudelaireana também já discutida; eterno porque se atualiza constantemente, como “um esboço perfeito”.

Em termos de Haroldo de Campos, poderíamos entender essa eternidade sob o ponto de vista de sua poética da agoridade, já mencionada neste trabalho, que resgata do passado a inventividade para, re-inserida na obra de um poeta do presente, tornar-se engrenagem do futuro, configurando-se eterna por sua infinita reatualização, nos diferentes momentos presentes e é definida pela priorização da inventividade. A inventividade haroldiana é também uma inventividade em termos de crítica. Diz Costa Lima (2005, p. 119):

Em qualquer cultura, por sua múltipla inventividade, Haroldo de Campos seria um caso raro; o foi muito mais na nossa. O louvor não se pretende a que tenha sido poeta, crítico e tradutor, senão que, em cada uma dessas atividades, haja excedido a medida esperada. []. Sem dúvida as três frentes a que Haroldo de Campos se dedicou eram guiadas pelo princípio da experimentação, [...] que partilhavam de uma mesma ótica: exceder o esperado, i.e., romper o consolidado.

Costa Lima chama a atenção para o fato de Haroldo de Campos ter desenvolvido uma crítica criativa (e pode-se retomar a citação de Rosa feita no início desta seção), modalidade da crítica que permite formulações teóricas, inovações que consistem na interrogação além daquilo que está assegurado como prática herdada. Ao comentar, especificamente, o caso de *Iracema: uma arqueografia da vanguarda*, de Haroldo de Campos, publicada em *Metalinguagem e outras metas*, Costa Lima mostra que, ao chamarem Haroldo de arbitrário pela abordagem que dá ao texto alencariano, já estão admitindo que o “clássico perdera as aspas”. Portanto, a abordagem da crítica haroldiana seguirá o mesmo caminho percorrido por sua poética, qual seja, o de valorizar e de sublinhar a criação em todas as atividades as quais se dedicou. Isso apenas confirma o fato de o autor dizer que é sua atitude de poeta que orienta se fazer de crítico e de tradutor.

Em sua obra crítica, assim como na poética, o presente é abordado como continuum meta-histórico, para além da história linear, o que põe, de certa forma, em xeque a idéia de ruptura e a afirmação de Octavio Paz, já mencionadas, segundo a qual a idade moderna precisa dessa ruptura. De fato, a ruptura não é necessária, mas inevitável, pela velocidade de mudança na técnica, na ciência, em todas as esferas da vida moderna, conforme o poeta de

AMMR atesta, por suas incursões na física, guiadas por Mallarmé e Mario Schenberg. Todavia, a ruptura, entendida como vanguarda, é apenas a ponta de um iceberg; há uma anterioridade e uma posteridade em relação a ela, não no sentido de orientação linear:

A Poética sincrônica, assim como a Lingüística sincrônica, *não deve ser confundida com a estática*¹¹⁴; toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras. Toda época contemporânea é vivida na sua dinâmica temporal e, por outro lado, a abordagem histórica, na Poética como na Lingüística, não se ocupa apenas de mudanças, mas de fatores contínuos, duradouros, estáticos. Uma Poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas. (JAKOBSON, 1999, p.121).

Em outras palavras, há uma tensão entre poética e história: a essência da inovação na arte é dada pela simultaneidade entre o manter da tradição e a ruptura com a tradição; não é possível desconsiderar a permanente contribuição, para a poesia, daqueles elementos cristalizados pela tradição, recuperados pela invenção lingüística e que não se mantêm exclusivamente pela mudança, mas também pelos fatores contínuos, duradouros que representam. Poderíamos dizer, então, que a ruptura e a radicalização da vanguarda chocam pela grande mudança que propõem; por outro lado, essa ruptura nada mais é do que a ponta de um iceberg; por baixo da superfície da história literária e do contexto social está a sustentação desse discurso ruptor¹¹⁵, que se edifica ao longo do tempo, cristaliza algumas formas e abandona outras, mantém-nas vivas ou faz imperar a necessidade de se resgatá-las.

Na contemporaneidade, o que se observa é que a ruptura, ela mesma, torna-se uma tradição, ou seja, não mais a ponta de um iceberg, mas o surgimento de várias pontas no mesmo iceberg, de tal sorte que o caráter ruptor deixa de surtir o efeito esperado. É com base nisso que talvez pudéssemos pensar que a forma clássica de *Claro Enigma* e, mais ainda, de *AMMR* sejam mais ruptoras do que as composições em verso livre ou concretistas. Talvez

¹¹⁴ Jakobson “não admite a identificação entre sincronia e diacronia de um lado e estatismo e dinamismo de outro, observando que ‘à imagem sincrônica de uma língua está tão longe dos quadros estáticos, que nela se reúnem como a imagem cinematográfica, que aparece na tela num dado momento dado, está longe de ser cada um dos quadros isolados e estáticos que formam o filme’” (JAKOBSON, apud CAMPOS, H. , 1977, p. 221).

¹¹⁵ Por esse motivo, por exemplo, Gilberto Mendonça Teles (1986, p.34) não considera o concretismo tão vanguardista como o modernismo de 22. Segundo ele: “consideramos os movimentos da poesia concreta, neoconcreta e práxis como manifestações do modernismo, uma das suas últimas fases de evolução. Todas essas tendências possuem seus ancestrais dentro do modernismo”.

esses poemas sejam a forma de o poeta responder às imposições da modernidade. Afinal: o que será que significa ser absolutamente novo?

A forma fixa é um modo de o poeta Haroldo de Campos lidar com a crise de verso; pode-se acrescentar aqui que é também uma forma de o poeta mostrar que a pós-modernidade é uma armadilha, posto que não existe como estética que se diferencia do modernismo, já que, depois das vanguardas, ao que parece, as rupturas constantes deixaram de ser rupturas para, cada vez mais, (tentar)reafirmar o que os primeiros modernos propunham, ou no limite, o que propunha Mallarmé, como técnica, e os futuristas russos, como mudança social.

Eu não aceito o termo pós-moderno. Acho que ainda estamos na modernidade, a não ser que se entenda que Mallarmé já é pós-moderno em relação a Baudelaire. Nós estamos numa fase específica que eu chamo de pós-utópica (CAMPOS, H.1998, p. 23).

Para Haroldo de Campos a fase é pós-utópica pela falência de possibilidades de surgimento das utopias. As vanguardas orientam-se por um “princípio-esperança” capaz de anular biografias individuais em prol de um projeto da coletividade, como a idéia de romper as fronteiras da linguagem, defendida pelos futuristas russos (e não apenas por eles); como forma de buscar uma identidade utópica. Sem esse “princípio-esperança,” a partir do qual a vanguarda surge como movimento em prol de uma linguagem comum, como uma reconciliação para a linguagem, como superação de Babel, não é possível haver utopia.

Derridianamente, a diferença sempre se coloca – não há como superá-la, mas, quando não há esperança de superar o impossível, não pode haver utopias. Sem as utopias, o presente torna-se gigantesco e a poética sincrônica parece ser a forma de lhe atribuir sentido e dinamismo, pois coloca em circulação valores passados e garante a projeção do futuro (como continuidade meta-histórica do presente). Isso é o que se observa em *AMMR*, que pode ser vista, então, como poesia pós-utópica, cujo fim, *nex*, não é fim, mas é nexo entre presente e passado, infinito, nonada, “um *lance de nadas*” (SCHÜLER, 1997).

Sem perspectiva utópica o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio realidade*, fundamento ancorado no presente. (CAMPOS, H.op. cit, 268).

Arrojadamente, talvez fosse possível, neste ponto, unir uma idéia de Baudelaire ao conceito de criação de precursores de Borges, já discutido neste trabalho. Para o poeta francês, as obras de arte da modernidade têm caráter não-acabado, ou como diria Haroldo de Campos, tem caráter provisório, sendo esta a dimensão de seu ser¹¹⁶, (podemos ler essa provisoriedade como agoridade, fugacidade do presente e, simultaneamente, absoluta importância do presente) o que significa que, a cada instante do tempo, a obra revela-se como pronta, embora não o seja de fato. Em uma sociedade que muda vertiginosamente, é impossível para o artista produzir em ritmo frenético, portanto, a própria obra é transitória e perfeita: ao mesmo tempo permanece porque o sentido de sua apreensão é mutável.

Em termos borgianos (BORGES, 1980, p.226), essa perfeição pode ser instaurada, justamente, pelo leitor que preenche significados, re-atualizando aquilo que lê ao criar em sua leitura seus próprios precursores. Ao se pensar em Borges, poeta-crítico e partidário da abordagem sincrônica da história da literatura, criador de um Baudelaire precursor seu, talvez fosse possível dizer que não só a obra de arte da modernidade, mas todas as obras são um esboço, pois a cada momento histórico, o leitor preenche de historicidade o seu sentido e a re-instaura na história literária, fazendo-a significar, novamente. Como ensina João Alexandre Barbosa:

[...] Não há passado sem uma intervenção do presente e se o futuro do que passou é nosso presente é porque a memória histórica, ela mesma, recusa o *puro*¹¹⁷ diacronismo e se afirma como presença sincrônica. (BARBOSA, 2002, p.13, grifo nosso).

Ou ainda, como diz Haroldo de Campos:

O descobrimento, ou, por assim dizer, a “invenção” de precursores [memória histórica] é um dos corolários mais significativos da visada sincrônica [...]. Pode-se dizer que uma nova obra decisiva ou um novo movimento artístico propõem um novo modelo estrutural, à cuja luz todo o passado subitamente se reorganiza e ganha uma coerência diversa. *Nesse sentido é que a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora.* Cada época nos dá o quadro sincrônico graças ao qual podemos ler todo o *espaço literário*. (CAMPOS, H. 1976, p.21 – grifos nossos).

¹¹⁶ CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.13.

¹¹⁷ Em citação anterior, do mesmo autor, já se ressaltou que há uma ampla diacronia sustentando as sincronidades; portanto, o que se quer frisar com a presente citação é que não deve haver extremismos: nem puro diacronismo e nem puro sincronismo, mas um equilíbrio que permita a apreensão *da poética em ação do texto*, sem arrancar-lhe a historicidade e a expressividade.

Contra a linearidade do pensamento positivista, a tradição incorpora-se à obra em termos sintático-semânticos e se mescla ao presente que atua de modo revolucionário, “arrancando a tradição ao inconformismo que quer apoderar-se dela” (BENJAMIM, 1996, p.224). Essa revolução do presente, desejo de manutenção da tradição a partir de sua (re)significação, tem menos o sentido de ruptura do que sentido de renovação cíclica, segundo exposição de Paz em *Os filhos do barro*: revolução significa retorno e tempo cíclico. Se a modernidade se organiza a partir de rupturas sucessivas impostas pelo progresso e pela velocidade de circulação das inovações, portanto, se a modernidade caminha na trilha de sucessivas revoluções, essas revoluções, que acontecem ciclicamente, são também revoluções no sentido primitivo da palavra e estabelecem o que Benjamim (ibid., p.230) chamou de um *continuum* da história¹¹⁸.

É nesse sentido, por exemplo, que Haroldo de Campos irá falar da poética da agoridade, carregada de um dinamismo trazido justamente pela leitura da tradição, evolução mais espiral e elíptica do que circular de modo que, como bem diz Octavio Paz, “o poema se encarna na história e ao mesmo tempo a nega” (PAZ, 1982), porém isso, de modo algum, possui valoração positiva ou negativa. Passado, presente e futuro não são valores em si, pois a arte não evolui, como, por exemplo, evoluem as forças produtivas; a arte transforma-se.

Aqui devemos especificar o que estamos chamando de evolução. Normalmente, a palavra evolução é empregada no sentido de uma valoração positiva, ou seja, determinada coisa evolui de um estado A, para um B, que é melhor, mais evoluído do que A. No caso da poesia e da arte em geral, tomadas do ponto de vista sincrônico, a evolução trata de uma orientação para determinado fim, um processo que incorpora e mantém a tradição, projetando para o futuro novos alicerces e novas bases do fazer criativo. Para citar novamente Octavio Paz: “o fuzil substitui o arco, mas a *Eneida* não substitui a *Odisséia*, embora, a leitura da *Odisséia* não seja a mesma depois de *Eneida*”. (PAZ, 1982).

É dessa perspectiva que se pode afirmar que há, em termos de arte, uma evolução qualitativa. Não no sentido que a *Eneida*, ou qualquer obra passada, seja melhor do que a *Odisséia*, ou qualquer obra contemporânea, mas no sentido que a *Odisséia* ou as obras da tradição tornam-se melhores, ampliam-se suas possibilidades de leitura a partir da consideração da *Eneida*; tornam-se mais valorosas sob as lentes da novidade. A leitura que um

¹¹⁸ Benjamim (ibid., id.) usa o exemplo dos calendários para discutir esse retorno, lembrando que os dias feriados são a volta da revolução ou do acontecimento que os justifica, portanto, o tempo dos calendários não é como o dos relógios. Dir-se-á, então, que o calendário, ao recuperar as datas comemorativas atualiza, sincronicamente, os fatos, mas não do ponto de vista passado; outrossim, da leitura do passado que se faz no presente.

poeta-crítico faz de seus precursores faz com que suas obras tornem-se maiores, ao mesmo tempo que sua própria obra é melhor, porque dialoga com aqueles que o precederam.

Haroldo de Campos, no ensaio *Poesia e Paraíso Perdido*, que está na Teoria da Poesia Concreta (1975), afirma:

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função da história, mas se apóie num “continuum” meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia, de: “*make it new*”. (CAMPOS, H., 1975, p.26)

Restringindo as presentes considerações ao universo poético e ao poema, mais especificamente, já que este é o objeto da análise deste trabalho, pode-se perceber que é pela linguagem do poema que o poeta, eterno *leitor-produtor* e não mero *produtor-leitor* refaz o percurso da tradição e o faz conscientemente, de modo que sua atividade criativa é, ao mesmo tempo, crítica e ambas inserem-se em um determinado “presente cultural”; nesse sentido, talvez, a existência permanente da vanguarda, no caso de Haroldo de Campos, talvez seja possível. Diz o poeta:

Entre o “presente da criação” e o “presente da cultura” há uma correlação dialética: se o primeiro é alimentado pelo segundo, o segundo é redimensionado pelo primeiro. Vanguarda como atitude produtora no presente da criação e visada sincrônica como atitude revisora no presente da cultura. (CAMPOS, H., 1976, p.22)

Ou ainda:

Veja-se, pois, como a perspectiva sincrônica é afetada pela resposta do homem concreto, situado num momento definido da evolução literária (diacrônica) de seu país e de sua língua [...]. [Entretanto] a verificação da existência de uma relação dialética, de integração e complementaridade, entre sincronia e diacronia, não deve, porém servir para obscurecer ou aguar o alcance prático, metodológico do corte sincrônico. (CAMPOS, H. 1977, p. 218).

Segundo Perrone-Moisés (op.cit. ,p.37), essa postura valoriza, em Haroldo de Campos, a importância da leitura e seu valor heurético para a construção da história literária; o poeta-leitor dinamiza a produção presente, fazendo o passado habitá-la; e se é leitura-dependente, a

história literária não é concebível linearmente, mas sincronicamente. É nesse sentido que a prática de tradução incorpora-se ao *fazer artístico* e crítico de Haroldo de Campos, por meio dela é que o poeta, leitor, passará, especificamente, a operar os textos, antropofagicamente.

A antropofagia, como foi dito ao longo da leitura do poema, é a incorporação de padrões da arte e da cultura internacionais na arte e cultura brasileiras, de modo a colocar o Brasil em posição de igualdade em relação às culturas ditas centrais, revelando nossa alteridade. A idéia de evolução nas artes não se coloca da mesma maneira que em termos sócio-econômicos, já que os valores artísticos têm livre trânsito entre os diferentes lugares do mundo.

Em *AMMR*, essa apropriação antropofágica é ritualizada a cada verso, pois são múltiplas as novas significações atribuídas por Haroldo de Campos a todos os textos e autores que se põe a “devorar”, *hybris-leão*, por meio da linguagem do poema, da metalinguagem, da auto-reflexividade da mensagem poética. Tudo em *AMMR* é crítica: a criação e a tradução que dela advém, posto que Haroldo de Campos evoca suas transcrições (Homero, Dante, Joyce, Mallarmé, Goethe e outros) para fazer funcionar a máquina do poema, ou para dar início à partida de xadrez, que toma lugar no poema-tabuleiro, pelo repensar do mundo.

III.5 “Transcriar, transluciferar, transumanar”: alguns aspectos da teoria da tradução de Haroldo de Campos

“A poesia encerra verdades primeiras cujo sentido pode ser descoberto e compreendido pela tradução (Ungaretti)”¹¹⁹

O percurso feito por Haroldo de Campos foi norteado por uma busca: a busca da invenção. Para Haroldo de Campos, a novidade e a redescoberta da tradição viriam, também, por meio da tradução e da incorporação de um universo traduzido, levando em conta o caráter de patrimônio cultural da humanidade que se pode atribuir à literatura e considerando a tradução como instância da crítica.

¹¹⁹ Apud BERNARDINI, A.F. –Giuseppe Ungaretti e a tradução de Serguei Essiênin in WATAGHIN, L. (org.) **Ungaretti daquela estrela à outra**. Ateliê Editorial: São Paulo, 2003 p.212.

O importante do ato de tradução é que é uma operação feita *no* intervalo; o traduzir não diz respeito nem ao original nem ao traduzido, mas se concretiza na tradução ao tomar emprestado ora do texto-cultura de origem, ora do texto-cultura de chegada aspectos, signos, significados e significantes (LARANJEIRA, 2003). Há, portanto, uma constante tensão, um ir e vir, sem origem definida; o trabalho do tradutor constitui-se num eterno *desconstruir*, pois as possibilidades de reproposição dos signos do poema original são múltiplas e infinitas, constantes invenções, reinvenções. A tradução, nesse sentido, é uma transcrição e (re)atualiza a literatura de todos os tempos.

Na poesia, a aproximação sonora é aproximação semântica; a aproximação semântica na tradução só se configura quando as figuras e os efeitos paronomásticos (que podem também ser figurativos) tornam-se transfiguras. Quando são transcritos, os poemas tornam-se acessíveis, há uma nova possibilidade de contemplação. Verter textos criativos é, ao mesmo tempo, um exercício de crítica e criação paralela, autônoma e recíproca, concomitantemente.

Assim sendo, traduzir poesia é, antes de qualquer coisa, perceber o dominante poético do texto de origem e recriá-lo na língua-cultura de chegada e isso inclui não apenas a tradução dos significados, mas, fundamentalmente, dos significantes. O Haroldo de Campos tradutor está muito presente em *AMMR*, não apenas por utilizar suas traduções, mas porque, como fidelidade ao universo dos textos que traduziu, incorpora-os ao poema, mais uma vez, como um modo de criar seus precursores. Ou seja, as possibilidades de reproposição dos signos dos originais são maximizadas porque o poeta, para além da transcrição, passa a uma supratranscrição: como atitude metalingüística parece transcriar o que já havia transcriado. É nesse sentido que se pode fazer uso da expressão *transluciferar*, que cabe não apenas para a tradução que Haroldo fez da *Comédia*, mas qualquer outra tradução:

A partir da explosão de luz no *Paraíso*, a tradução de Haroldo oferece uma possibilidade de inversão radical, um efeito da operação de tradução como caminho iluminador. A culpa de Lúcifer, segundo a leitura de Haroldo, foi *il traspasar del segno*, ultrapassar o limite, o signo. A tradução sugere uma superação do texto original, sendo uma “empresa luciferina”. Ela aponta para uma leitura retrocessiva do *Inferno*, agora como inverso simétrico da metáfora da luz. (LOMBARDI in: CAMPOS, 1998, p. 12).

Em *AMMR*, a sensação que se tem é de que, a cada verso, o poeta ultrapassa o signo; seu processo criativo é, como as traduções que faz, uma empresa luciferina. Para ultrapassar o

signo, o poeta precisa enfrentar o sertão, a aspereza dos significantes do poema, o *diabo na rua no meio do redemoinho*; faz isso na certeza de um caminho iluminador que afinal é o próprio poema, cujo sentido de busca, após o percurso feito pelo poeta nos três cantos, é enriquecido pelo empreendedorismo do trabalho sistemático de indagação: “ao cabo do percurso indagador, a “agnose” não se transformou em ‘gnose’ (CAMPOS, 2002, p.69, aspas do autor). Ou seja, o sentido definitivo escapa ao leitor e, como indica o comentário de Haroldo de Campos, ao poeta, ou ainda, ao autor do texto, como escapa à tradução a totalidade do texto traduzido.

Derrida diz, em *Torres de Babel*, que a “tradução é uma transformação regulada de uma língua em outra – metáfora da desconstrução”. Inevitavelmente, a tradução leva as marcas de quem a executa, sujeito social e histórico, com suas preocupações e deve considerar vários níveis de leitura, conforme aponta Laranjeira (2003): o semântico, o lingüístico-estrutural, ou seja, reiteraões fonéticas e sintáticas, anomalias e agramaticalidades, recuperando e compensando possíveis perdas do trajeto. A tradução, por conseguinte, é um ato criativo que aponta para a indecidibilidade, há uma perda das marcas originais uma vez que o texto traduzido trará remarças, des-marcas que asseguram as duas existências, sem a redução de identidades preconcebidas.

Haroldo de Campos (1976, p.39) ressalta que:

Na tradução de poesia vige lei da compensação: vale dizer, onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lugar onde couber (...).

A tradução é suplementar, integra o original e joga, em termos derridianos, o jogo da diferença. Sob este prisma, é uma substituição (recriação) de significantes que não se apagam frente aos significantes do original. Um corpo verbal não se deixa traduzir ou transportar para outra língua; o corpo traduzido não é transportado pela tradução, mas reinstituído. O tradutor procura justamente a corporalidade da escritura.

A motivação da tradução de poesia deve levar em conta o caráter isomórfico do texto poético, daí a necessidade de transcrição, pois a transposição da paronomásia e da aliteração, além dos esquemas rítmicos (internos e finais) só será possível dessa forma. O caráter sonoro aproxima a tradução levando a semelhança onde antes havia diferença; o efeito de

estranhamento deve-se, muitas vezes, não à preocupação de transpor o significado, mas ao trabalho de manutenção dos significantes.

A novidade e a redescoberta da tradição, para Haroldo de Campos podem surgir a partir da tradução e da incorporação de um universo traduzido. Nesse espectro, a tradução é também uma instância da crítica. Para Haroldo, a tradução poética é uma vivência do mundo do traduzido e de sua técnica, além de uma operação de transculturação, antropofágica. Esses aspectos parecem fundamentais para entender a obra de Haroldo de Campos: criação, crítica e tradução faziam parte de um projeto vetoriado por impulso criador, que pôde ser apreendido pela leitura de *AMMR*.

Quando o poeta escreve sua poesia, está traduzindo em signos verbais sentimentos, imagens, ações, símbolos, sonhos; está criando significantes equivalentes a esses significados, está tornando a palavra palpável. A verdadeira revolução da poesia (ou a violência sobre a linguagem que ela opera) está não apenas no conteúdo que revela, mas na forma pela qual este conteúdo é revelado. A tradução é uma operação complexa, cheia de desafios e mistérios, porque busca a revelação do que é velado por meio da palavra poética. Octavio Paz (1990 p.9) inicia seu belíssimo ensaio intitulado *Traducción: Literatura e literaridad* dizendo que aprender a falar é aprender a traduzir; a linguagem, segundo ele, é, em sua essência, “tradução do mundo não-verbal, cada signo é tradução de um outro signo. Ele nos diz que:

O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento do poema, mas a linguagem fixa do poema, sua operação é de certa forma inversa a do poeta não se trata de construir com signos móveis um texto imóvel, mas desmontar os elementos desse texto, por de novo em circulação e devolvê-los à linguagem. Por isso a tradução poética é dinâmica. (PAZ, *op. cit.* p. 21)

Esse dinamismo não é peculiar apenas à tradução, a menos que se a considere, como sugere Paz, algo muito mais amplo do que a operação de passar um texto de uma língua para outra; ao escrever seu poema, o poeta traduz sua experiência de vida, sua poética, traduz suas próprias traduções; por isso a poesia é rara e por isso é tão difícil recriá-la, traduzi-la. Ela própria já é a tradução de um universo lingüístico e humano; ela é fruto de um trabalho de lapidação da palavra bruta, porque a palavra, mesmo bruta, já guarda em essência toda a sua poeticidade.

Nesse sentido, a criação poética será sempre tradução do indizível, do inominável em materialidade sgnica, de tal modo que, como a tradução, a criação seja suscetível de “uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la [...] à luz num corpo

lingüístico” (CAMPOS, 1992 p.43), não necessariamente diverso, porém cravado de diversidade. Para muitos teóricos, a tradução não é uma técnica a ser dominada por critérios científicos, que imporiam ao tradutor uma obrigação de fidelidade; o que está em jogo na tradução é algo que vai muito além; é uma operação dupla entre o texto de partida e o texto de chegada, um jogo que não terá vitoriosos, mas se sustentará na sua tensão, porque a tradução jamais se igualará (e nem deve ser esta a intenção) ao original. Da mesma forma, pode-se pensar que a criação de *AMMR* não oblitera os textos a partir dos quais o poeta estabelece seu caminho, pelo contrário, um *double bind* os manterá ligados.

Quando se consideram todos os diálogos estabelecidos por Haroldo de Campos em *AMMR*, e a via de mão dupla que se estabelece entre os “originais” com que o poeta dialoga e seu próprio texto, pode-se dizer, em complementação a todas as considerações a respeito dessas instâncias dialógicas já apresentadas neste trabalho, que a criação de *AMMR* não é a morte dos textos que o originaram, mas sim a construção de um elo de ligação que faz com que, ao criar seus precursores, o poeta mantenha-se a eles inexoravelmente ligado, pelo *double bind*, como se pela desconstrução do cânone se produzisse o sentido de *AMMR*, ancorado pela singularidade do ato da leitura do poeta, luceferinamente, transleitura, transcrição. Conforme aponta Siscar:

[...] a desconstrução é um gesto produtor de sentido, mas uma produção que tem como particularidade a ativação ou a aceleração do movimento conflitante no qual o próprio texto e sua leitura estão implicados. A esse movimento, Derrida preferiria mais tarde dar o nome de duplo gesto ou *duble bind*, usando a expressão inglesa. A desconstrução interpreta o texto como um *duble bind* no qual está em jogo a própria impossibilidade de sentido (SISCAR, 2003, p.153).

Se assim é, a leitura de *AMMR* não se reduz a referentes exteriores a ele como a história, a história literária ou a física. Tais instâncias fazem parte do texto como componente semântico; tampouco o poema pode ser reduzido às operações lingüísticas e metalingüísticas que se abrem diante dos olhos do leitor. Tensionadas, estas forças engendram o sentido, o qual, por sua vez, nos escapa: toda vez que se imagina ter dado conta da *intencionalidade* ou da *engenharia* do poema, estas, como pontos-cegos, revelam e velam o significado; como o hímen, o sentido é um lugar intermediário (DERRIDA). Por isso, o suplemento discutido no final do Canto III preenche lacunas, como se fosse reabilitado “sub-repticiamente como estratégia para reapropriar aquilo que a experiência perdeu” (SISCAR, op. cit., id). O poema

haroldiano é, ele mesmo, uma lacuna, cujo hiato a presente leitura procura suplementar. Como diria Nascimento:

Não se pode dizer que escrita e leitura co-incidam, pois não existe um ponto absoluto que faça *incidir* uma sobre a outra [...] uma suplementa a outra: apenas se pode ler o que em algum momento foi escrito, e somente se pode escrever porque de algum modo se foi treinado para leitura [por isso] [...] o *signo é coisa que se inscreve*, rastro escrito de um aparelho nem finito, nem infinito, indecível []. Enquanto jogo permanente do indecível, o movimento supletivo do rastro faz com que um traço possa de novo retornar, porém na diferença. (NASCIMENTO, 1999, p.173-187).

Não é senão a diferença que se estabelece em: /*O nexo o nexo o nexo o nexo o nex*/. Indecível, sim, mas também infinito pela interrupção final do verso. Ultrapassar o signo e vencer a empresa luciferina, superar o pacto com o diabo pelo enfrentamento do sertão-poema-máquina, rodado de signos, só acontece, porque, como diria Rosa, o homem existe; o *nex*, *nexo* interrompido, impulsiona a travessia - travessia para a solidão ou para o solilóquio, também para o futuro e para o diálogo. Resta, no fundo, o mais profundo verso do poema, a síntese da máquina, da viagem e da operação de tradução-transcrição. Afinal: *busco-me na busca?* Que concreta estrada é esta que, ao poema que repensa a máquina do mundo, conduz o poeta?

III.6 Poesia Concreta: vanguarda constelar

É importante situar Haroldo de Campos dentro do projeto da poesia concreta como fechamento desse percurso às avessas por sua obra. A concretude e a materialidade da palavra poética foram uma invariante na obra haroldiana, como inúmeras vezes se mencionou neste trabalho. Quase sempre, é o Haroldo concretista, e não o concreto, o cerne dos estudos; ou ainda, o Haroldo de *Galáxias*, texto visto como exacerbação das propostas concretistas. Ao trazer *AMMR* para o centro desta pesquisa, o intuito era promover o descentramento, amalgamar o início e o fim da obra do poeta, já que em *AMMR* há uma arqueologia textual do próprio Haroldo de Campos.

Transformar a poesia concreta em desfecho, no lugar de mantê-la no início significa que a obra do poeta a supera, e muito; ao contrário do que se poderia pensar (e normalmente se faz, associando-o apenas ao movimento da Poesia Concreta), o conjunto de sua obra

suplementa os anos iniciais no que concerne à novidade, à experimentação, à invenção, à renovação da linguagem como formas de revolucionar a arte. Até o último texto, a obra haroldiana foi, sincronicamente, como ele gostava de dizer, da ordem da radicalidade.

Diferentemente de Cronos, que devorava os filhos, a poética sincrônica haroldiana devora a tradição em termos de espacialidade poemática – antropofagicamente ritualiza a tradição-refeição no espaço branco da página, a-temporaliza e des-cronologiza períodos, revitaliza poetas inventivos por meio de permanentes travessias *entre - textos*.

O Movimento da Poesia Concreta é um marco, de certa forma, a origem (ainda que esparsa e indecível) da idéia de agoridade, tantas vezes sublinhada aqui. Como pontua o próprio Haroldo de Campos:

Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve ensejar uma poética da abdicação [...] Ao invés de uma “história plural” nos incita à apropriação crítica de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro. Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a “poesia concreta”[...] como experiência de limites, não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o “ismo”particularizante, para encarar a poesia transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizado de modo diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens)[...]. (CAMPOS, H. 2002, p.269, grifos meus).

III.6.1 A poesia concreta

Na década de 50, surgem, em São Paulo, três jovens poetas, estudantes de direito do Largo de São Francisco, preocupados em renovar as idéias de poesia vigentes e objetivando romper o que chamavam de inércia da geração de 45. São eles: Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Os poetas paulistas colocavam-se contra a chamada Geração de 45 para retomar as propostas dos modernistas de 22, prolongadas até a década de 30, por Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, entre outros, a fim de recolocar a poesia brasileira na rota da invenção, como se estivesse para ser restaurado um ciclo de práticas de vanguarda¹²⁰, iniciado com as sintaxes subversivas de Mallarmé, que inspiraram os futuristas russos, James Joyce, e.e.cummings, os modernistas brasileiros, além da idéia de *paideuma* emprestada de Pound.

¹²⁰ AGUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira*. São Paulo, Edusp, 2005, p.43.

Trataram, portanto, de reencontrar o fio de Ariadne da vanguarda experimental dos anos 20; para isso, era preciso coragem para *afastar o tédio*. Em 1952, fundaram o Grupo Noigandres, expressão provençal que provavelmente designa “a flor cujo perfume afasta o tédio”, fonemas talismânicos que serviram de emblemas de busca e de pesquisa poética (CAMPOS, H. 2002, p.17).

As propostas poéticas, desde Noigandres eram: a linguagem multifacetada e em sintonia com os avanços tecnológicos e científicos, a preocupação com a valorização da palavra e com a necessidade de renovação da linguagem poética, da forma que fugiria da fôrma, pura e simples, da forma que não fosse um meio de o poeta pensar o mundo, como assinalado ao longo deste trabalho, em diversas ocasiões.

Os primeiros manifestos da poesia concreta são de novembro de 1956¹²¹, ano marcante para a literatura brasileira (publicação de *Grande Sertão Veredas* e *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa) e também para a história do Brasil, que elegera um presidente (Juscelino Kubtschek) disposto a fazer com que o país crescesse e progredisse *cinquenta anos em apenas cinco de governo*. É no contexto de (re)posicionamento do Brasil diante da ordem econômica mundial que o Plano Piloto da construção de Brasília faz deslocar o centro decisório da nação para o Planalto Central. Nesse ambiente, a atmosfera de mudança vai se instalando no país.

Haroldo de Campos (1997) assinala, em *Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico*, que a poesia concreta, ainda que distante das decisões políticas e “marginal” em relação ao cânone literário nacional, não poderia deixar de refletir, quando surgiu, o auspicioso contexto de “otimismo projetual” que dominava o Brasil, em plena Era Jusceliniana, momento em que o Plano de Metas e a construção de Brasília apontavam o futuro como referência para a ação governamental.

Refratária, portanto, às mudanças e às transformações pelas quais passava o país (em consonância com uma nova ordem mundial), a vanguarda concretista lançava o Plano Piloto da Poesia Concreta, orientado pela necessidade de um novo *estado das artes* da poesia: ecumênico, repensado a partir da leitura, como gostava de dizer Haroldo de Campos, que os “novos bárbaros de um país periférico” fariam da tradição, sustentados pelo tripé criação, tradução e crítica.

Nesse momento, os museus, em especial em São Paulo, desempenharam um papel cultural importante à medida que impuseram a necessidade da pesquisa sistemática do arquivo

¹²¹ Antes dessa data, os poetas paulistas já haviam publicado artigos e textos artísticos, é o caso de *O Auto do Possesso*, de Haroldo de Campos, publicado em 1950 pelo Clube de Poesia.

e uma orientação didática. Exposições e bienais tomavam conta da cidade de São Paulo e a poesia, como objeto artístico, ocupava também os museus; em consequência, despertava, nos jovens poetas, a necessidade de imprimir marca teorizante a seus trabalhos, esta, portanto, atrelada ao próprio dinamismo cultural que culminava no país¹²² (AGUILAR, op.cit, p.62). Seus manifestos e programas coletivos de mudança não foram orientados pelo escândalo (embora o tom seja de deboche em vários textos), mas por uma crítica sistematizadora, que tinha amparo na utopia das mudanças propostas ao país: “ a partir de sua posição poética, o concretismo fez parte do périplo que percorreu o Brasil e teve seu momento culminante na fundação de Brasília” (ibid, p.63).

O próprio Estado construía seu paideuma; o próprio Estado era vanguardista. Brasília foi uma cidade feita para não ter ruas, assim como os poemas concretos não queriam mais os versos de costume – é o questionamento da ordem: uma mudança discursiva no poema, uma mudança discursiva na enunciação do texto cidade, uma mudança discursiva da enunciação do texto poético.

Ideologicamente engajado, como os movimentos de vanguarda, o projeto concretista voltava-se para sincronicidade da história da literatura, buscando uma linguagem comum que partisse da re-construção de dupla e coincidente tradição: a universal e a brasileira. Como pontua Paulo Franchetti:

[...] pode-se pensar que uma das obras mais importantes da poesia concreta seja justamente o fato de ela se propor como vanguarda num país subdesenvolvido, agitar aqui questões que dizem respeito às relações da literatura brasileira com a literatura européia e americana, da literatura com a sociedade industrial, da cultura de massas com a cultura européia (FRANCHETTI, 1992, p.25).

Todas essas atitudes magnificam-se quando se considera que a poesia concreta teve alcance internacional, ou seja, repensou a cultura brasileira e a tirou da clausura imposta pelo rótulo de literatura de “país subdesenvolvido”, comprovando, com isso, a tese de Marx e Engels de que não existe subdesenvolvimento em termos de arte (CAMPOS, 1992, p.232). Assim, não se pode concordar com o argumento de Gilberto Mendonça Teles (1986, p.34), segundo o qual o concretismo não é tão vanguardista como o modernismo de 22: “consideramos os movimentos da poesia concreta, neoconcreta e práxis como manifestações

¹²² Essa característica é não apenas verificável no Brasil, como no mundo de uma forma geral. A teorização é característica das neovanguardas que sinalizam, mais do que as vanguardas históricas, a necessidade de aproximação dos trabalhos de crítica e criação.

do modernismo, uma das suas últimas fases de evolução. Todas essas tendências possuem seus ancestrais dentro do modernismo” (ibid.,id).

De um lado, não deixa de ter razão o autor, as práticas continuam o modernismo, mas seu alcance internacional, a ruptura sintática, a valorização dos aspectos verbivocovisuais não encontram precedentes na literatura brasileira e estavam adormecidos na literatura internacional, esmagada que fora pela discussão do entre guerras. Talvez não seja exagero dizer que a relação estabelecida é inversa: o concretismo leva a cabo as propostas que os modernistas de 22 esboçaram, configurando-se, portanto, como vanguarda em relação a estes últimos, inclusive pela associação estreita não apenas com as artes visuais, mas com os meios pelos quais essas artes visuais eram veiculadas: os museus.

Havia, na década de 50, possibilidade de utopia para os jovens poetas. Nesse mesmo período, Drummond apresentava os claros enigmas da existência e sua máquina do mundo – o desconcerto de quem já experimentou e necessita da revigoração das velhas formas para lidar não só com a crise de verso, como também para mostrar que a crise de verso é uma forma de lidar com a crise do mundo, de mundos tão distantes e marcados pela tragicidade dos fatos da década de 40.

Lado a lado, naquele momento, Drummond e Haroldo viviam a duplicidade da radicalidade. O primeiro, pela revisão das formas; o segundo, pelo seu questionamento, por sua reinvenção. Em ambos, o verso é o lugar por excelência da palavra, do protesto, dos restos do mundo e da tradição. No caso dos poetas concretistas, a ruptura das formas apregoadas inicialmente, passa a ser gradualmente utilizada em paralelo com o que Aguilar chama de paradigma sincrônico-retrospectivo (AGUILAR, 2005, p. 113) disposto em constelações.

Essa idéia retrospectiva é muito importante, em especial porque é um dos orientadores de leitura de *AMMR*, como se mencionou no final do Canto I e no Canto III. Para Haroldo de Campos, notadamente a partir dessa época, há que se (re)construir a história da poesia brasileira de invenção; não apenas retomar sincronicamente os autores nacionais, mas trazê-los à luz pelas lentes prismáticas e poliédricas da modernidade concretista.

A essa fase seguiu-se a instabilidade vivida pelo país na década de 60, por conta do regime militar, e com ela veio o surgimento de uma poesia engajada. No caso do movimento da poesia concreta, esse aspecto foi muito benéfico, pois se acentuaram as preocupações com o resgate da poesia brasileira, relegada a plano secundário (Kilkerry e Sousândrade). Depois do concretismo, as experiências poéticas não voltaram a ser as mesmas. Some-se a isso o fato de que as condições sociais para a emergência da vanguarda concretista eram talvez mais contundentes do que aquelas encontradas pelos poetas de 22, em plena República Velha.

Havia, no Brasil, na década de 50, uma atmosfera de mudança e de renovação, que encontrava eco no mundo pós-guerra que se encaminhava para a superação de fronteiras.

Na década de 60, Haroldo de Campos começou a escrever *Galáxias* (1963), grande livro, grande viagem e divisor de águas: *Galáxias e antes; Galáxias e depois*. Neste livro estão presentes, como em todos os outros, os grandes temas de Haroldo, porém a linguagem do poema se materializa como um barco diante do leitor, levado pelos versos longos e praticamente ininterruptos, ritmados pela urgência ou paciência do leitor-viajante, à medida que é conduzido pelo poeta, que narra sua viagem. Vieram depois outros textos fundantes como *A educação dos cinco sentidos*, *Finismundo*, *Crisantempo* até chegar à *AMMR*.

Vanguarda constelar, este poema é um antes (*avant garde*) e um depois (*destrócos, palimpsesto*), pois funde o tempo na escritura e não se pode (ou deve) delimitar a origem do texto; sozinhos, os rastros da tradição e o xadrez inventivo das palavras-estrelas deslizam os enigmas do terço acidioso do milênio a esfingir o poeta que se busca em sua busca no périplo do poema. O poema alegoriza o poeta e sua busca infinita, inominável uróboro, cobra que devora o próprio rabo. Vanguarda constelar de estrelas e manhãs, o poeta em *AMMR* sabe que um galo sozinho não tece uma manhã¹²³, mas como se converter no outro, como se fundir a ele? O *nex* é o grito que um galo antes e... depois outro; distante cantar se desfia entre os fios dos passos largos da tradição, bruscamente imposta e disposta nas finas seivas, veias do sertão texto: como o urogalo, o poeta *resiste à morte apenas porque canta* e, sim, o fim interrompe o verso, porém a operação de leitura é retrocesso, *nexO*, Afinal, a poesia é flor de ornamento, não sabida, rosa: *se rosa parece a quem*

¹²³ Aqui se está fazendo referência a três poemas, especificamente: *Tecendo a manhã*, de João Cabral de Melo Neto; *Urogalo* de Ruy Belo e *Galo* de Marcos Siscar. Os dois últimos estão publicados In: **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 20 semestre de 2003, n.15.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da densidade do poema, de tantas e divergentes formas de pensar o mundo, a sensação que se tem é de que ainda faltaria muito para ler. Diálogos deixaram de ser considerados, alguns não foram sequer notados. Isso significa que o poema é grandioso o suficiente para continuar instigando a pesquisa, mesmo depois de todo o *movimento de leitura* que ele impôs e que foi se construindo dos rastros deixados pela voz do eu-poético, nos labirintos poéticos do texto, aqui e ali: ur-canto, ruído de fundo.

Há uma sensação de vazio preenchendo o que antes eram caminhos de pesquisa; mas de vazio significativo, quântico. Não o zero, e sim o reflexo do zênite. O movimento deste trabalho foi de complementaridade, tanto em relação ao poema de Haroldo de Campos aqui analisado, *AMMR*, quanto na maneira de abordagem dessa obra pelo estabelecimento das infinitas substituições, em termos derridianos, que ela opera em textos anteriores a si, teóricos ou críticos, e também pelo estabelecimento das infinitas substituições desses textos. Percorrer o poema ao lado do eu-poético significou ceder à palavra; buscar a escrita justa, inatingível para o poeta, que dirá para o leitor.

Por isso, fazer algumas considerações finais sobre a leitura de *AMMR* não é simples, haverá sempre, no signo poético, algo que nos escapa, que antecede, inclusive, a escolha do poeta e sua consciência da linguagem. Não há ubiquidade na língua e o signo poético guarda, portanto, a memória da não-escolha, do acaso preso ao talvez do céu noturno mallarmeano.

A dimensão do que ainda poderia ter sido dito sobre o poema advém dele próprio; a cada verso, uma pétala da rosa se abre, uma estrela nasce e morre, algum grande pensador é trazido à luz pelo eu-poético, Orfeu, ou ainda, Odisseu em constante retorno ao Hades, em busca de espelhos e cantos que refratem sua imagem cindida e ecoem sua voz nas vozes dos companheiros de viagem. A leitura do poema *A Máquina do Mundo Repensada* é também, como o próprio poema, um ritual de passagem, a descida aos infernos à procura de Tirésias, do passado e do futuro para garantir a perenidade do presente no corpo da escritura, máquina, jogo, partida: poema.

A cada verso, um dilema esfinge o eu-poético e o leitor, seu parceiro, ambos permanentemente regidos pela atmosfera saturnina dúbida: do zero ao zênite, das mãos pensas à coragem para arrostar o mar bravio, da acídia ao desejo de inquirir. Não há palavra limítrofe

para dar conta das fronteiras da poesia sincrônica que Haroldo de Campos construiu em *A Máquina do Mundo Repesada*. Como um universo em expansão, o poema é fechado, mas infinito, há tempo para tudo e, no poema, tudo é tempo, porque é também o espaço da conversão da linguagem em medida do tempo poético, histórico, científico, humano. É pela travessia da linguagem poética em ação no texto, é por sua corporalidade, que a palavra pode dizer o indizível e percorrer os labirintos do sertão entreverado tanto no eu-poético quanto no leitor, ainda que seu significado escape na totalidade. A palavra poética de *AMMR* é sempre um depois que sugere um antes e, portanto, é prenhe de significados (quanta) possíveis: como um dado lançado, flutua no feltro-página do poema e é acaso e não acaso, xadrez de estrelas. O movimento de leitura desenvolvido, diante desse jogo e da elíptica rede de significações do texto, procurou converter, acompanhando o texto, o passado em presente; e este, em futuro pulsante, de modo a garantir que a análise apresentada possa ancorar novas viagens pelo mesmo poema e pela obra haroldiana.

A tradição é viva em Haroldo de Campos, sua voracidade para descobrir e pulsão para criar revelam-se, em *AMMR*, de modo contundente, sintetizando suas experiências poéticas passadas e abrindo frentes para múltiplos estudos de sua obra. O poema termina com interrogações; de fato, não termina, posto ser ele inteiro uma interrogação acerca da origem do universo e do universo poético, ambas desnecessariamente apreensíveis, uma vez que esta compreensão da origem é a própria busca, como tanto se assinalou ao longo da leitura e como o eu-poético, apesar de suas indagações, ou por meio delas, faz perceber.

O *nex* é dissolução do sentido e, ao mesmo tempo, sua condensação. Pode ser a reafirmação de Saturno acrimonioso, mas vejo-o promissor e desafiador pela imposição da continuidade da busca, sinalizada pela interrupção da palavra *nex* - o. O último verso do poema indica que há sempre preenchimento de sentido possível, quando se trata da poesia constelar de um poeta que a cada poema vai reunindo sua própria história. Em outras palavras, a leitura de *AMMR* realizada pressupõe uma leitura da obra do poeta e de como ele criava seus precursores; só por meio dessa leitura suplementar à leitura do poema é que se pôde concluir que o *nex* é um impulso, é um adiante e um retorno, jamais um ponto final.

A consideração da obra haroldiana como um todo, permite colocar o poema *AMMR* no lugar merecido: mais do que se situar no límen do milênio, o poema situa-se no límen dos signos e no límen da experimentação poética de Haroldo de Campos, que não deve ser mais associada apenas à fase concretista. Ultrapassar os signos pela leitura de *AMMR* é impossível, mas aceitar o convite da máquina do poema haroldiana para fazê-lo, torna a leitura alguma coisa regida por *týkhe philókainos*, acaso e busca de aventura. Desse modo, o mundo revelado

pelo poema é espetáculo, marcado pela potencialidade da ocorrência de acontecimentos extraordinários, os quais, dada a auto-reflexividade da mensagem poética haroldiana são frutos da exacerbação dos signos, palpáveis e autônomos lastreados pela escritura do poeta, parábola.

E essa é uma grande lição de *AMMR*. A obra haroldiana não é feita, a meu ver, de fases, mas é um projeto de poesia que reflete o pensamento e as convicções do poeta no que concerne ao fazer poético, sempre reunião de poesia, tradução e crítica. Há uma lógica paradoxalmente cartesiana na postura desconstrutora de Haroldo de Campos; ele é fiel ao projeto que se inicia com *Noigandres* e se propõe a afastar o tédio das concepções diacrônicas da história literária, fazendo o absolutamente novo e reinventado permanentemente a tradição, segundo um mesmo projeto inicial da sua poesia, nascido em 1950.

O que a leitura de *AMMR* faz perceber, à medida que o percurso de análise estrofe a estrofe é feito, é que esse projeto sistematiza-se ao longo do tempo, amadurece a cada obra, sempre marcado de novidade pela incorporação de novos elementos ao sistema, e emerge do poema em metáforas, associações, travelings, configurando, por isso mesmo, a parábola da escritura haroldiana. O poema é síntese porque é em sua linguagem que a convergência de diferentes perspectivas de trabalho de um poeta que foi sempre o mesmo “pesquisador do prazer da palavra e da escrita justa” pode ser estabelecida. Ou seja, a síntese da obra haroldiana precisa, como tudo o que se refere a seu respeito, convergir para concretude da palavra poética, valorizada pela perspectiva sincrônica de abordagem da história literária.

Dessa forma, é que se pode diferenciar, por exemplo, a reunião de textos apresentada em *Crisantempo*, lindo mosaico de uma obra constelar, e a reunião de textos numa só dicção, a do poema *A Máquina do Mundo Repensada*. Ao contrário do mosaico de *Crisantempo*, *AMMR* é um caleidoscópio dotado da mobilidade típica dos grandes textos haroldianos como *Galáxias* e *Finismundo*: é o velho fazendo o novo, continuamente, em movimentos espiralares, mas condensados a um só corpo, um só poema.

No limite da *hybris* experienciada por uma palavra poética que é vanguarda e é ancestralidade, situa-se o poeta viajor de *AMMR*. Confunde o leitor com a mistura de guias, mas, ao final, pode-se perceber que é o saber alto e profundo dos insondáveis mistérios da física e a palavra bíblica cifrada que estimulam sua busca, que o fazem revisitar a tradição e sua obra, incorporando a elas os novos aportes que Mario Schenberg e os midrashistas emprestam-lhe, como seus guias.

Estudo demais entristece a carne, diz o texto de Qohélet e eu diria que ela se entristece, agora, porque é preciso estabelecer alguns parâmetros para a conclusão desta etapa

da viagem, que o estudo, não necessariamente seu excesso, mostrou ser impossível, pois o texto joga a *diferença* e não se presta aos portos e às marinas, mas ao mar e às estrelas, aos barcos e às espaço(tempo)naves.

Se o poema termina com o indecível, ou seja, se não há fim, porém infinitas possibilidades de nexos a serem estabelecidos, a leitura de *A Máquina do Mundo Repensada* acompanha essa indecidibilidade; termina quando poderia continuar, mas não continua porque a viagem exige seus regressos para que não se perca a memória do vivido e porque é preciso parar, colar os olhos às grandes lentes do telescópio e observar o universo do poema não na totalidade, mas na medida exata do que os olhos e os ouvidos podem radiocaptar. Continuar é preciso. Sempre. E, nesse caso, terminar a leitura é fixar os mecanismos da continuidade, regressar à estreita via. Prosseguir significa considerar, de agora em diante, o poema porto, memória e bagagem; a própria obra haroldiana impõe o desafio de novas viagens, tendo sempre em mente que essas viagens são a visita ao projeto de poesia haroldiano.

Haroldo de Campos é fiel às suas propostas da juventude até o seu último verso criativo. Como um rochedo se curva diante da erosão, também o poeta de campos e espaços experimentou a ação do tempo, mas sua palavra não fossiliza, antes, vive resplandecente, porque é a mesma e infinitamente outra, sempre. Não fossiliza, porque não é apenas dele, é nossa, de seus leitores, é também minha, ao menos neste momento.

Pelo sim, pelo não, entre o outronão e o outrossim, volto ao verso 1 e de novo sigo o percurso do poeta, *quisera como Haroldo em via estreita* extravaiar-me nas constelares explosões supernovas que cada canto-origem, tríplice empreita revela; no límen do poema, às margens do texto, vou de mim, para fora de mim – só consigo tactear o nexos porque os significantes são palpáveis e há ruído de fundo; na volta, naufragam minhas hipóteses de leitura. Felizmente, cada estilhaço do naufrágio pode nitescer, do zero ao zênite se houver luar – trívica diana - sobre o poema oceano, afinal os estilhaços refletem nosso rosto, o meu, o do poeta. João Alexandre Barbosa tinha razão: diante de um texto de Haroldo, navegar é preciso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS - HAROLDO DE CAMPOS¹²⁴

1. OBRA POÉTICA

CAMPOS, H. **Auto do Possesso**. Clube de Poesia: 1950.

_____. **Servidão de Passagem**. São Paulo: Ed. Noigrandes, 1962.

_____. **Xadrez de Estrelas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

_____. **Signantia: Quase Coelum = Signância: Quase Céu**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

_____. **A Educação dos Cinco Sentidos**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. **Finismundo: A Última Viagem**. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

_____. **Crisantempo: No Espaço Curvo Nasce Um**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

_____. **A Máquina do Mundo Repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **Galáxias**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

2. TRANSCRIÇÕES

CAMPOS, H. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Hagoromo Zeami: o charme sutil**. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

_____. **Mênis: A Ira de Aquiles**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994

_____. **Pedra e Luz na Poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. **Bere ´ Shith : a cena de origem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

_____. **Ilíada de Homero**. VIEIRA, T. (comentários e notas) São Paulo: Mandarin, 2001. Vol. 1.

_____. **Ilíada de Homero**. VIEIRA, T. (comentários e notas) São Paulo: ARX, 2002. Vol. 2.

_____. **Qohélet – o que sabe**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Éden: um tríptico bíblico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Odisséia de Homero: fragmentos**. CAMPOS, I.; TÁPIA, M. (org.); VIEIRA, T. (apres.). São Paulo: Olavobrás, 2006.

CAMPOS, H., CAMPOS, A. e SCHNEIDERMAN, B. **Poemas de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Poesia Russa Moderna**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

¹²⁴ Obras consultadas.

CAMPOS, H., CAMPOS, A. e PIGNATARI, D. **Cantares de Ezra Pound**. São Paulo: Hucitec, 1983.

_____. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Mallarmé**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

CAMPOS, H. e PAZ, O. **Transblanco**. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

CAMPOS, H. & BERNARDINI, A. **Ungaretti: daquela estrela a outra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

3. TEORIA, CRÍTICA E ANTOLOGIAS

CAMPOS, H. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

_____. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **A Operação Texto**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

_____. **Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino Americana**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

_____. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992

_____. **Ideograma: lógica, poesia e linguagem**. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **O Arco Íris Branco**. São Paulo: Ed. Imago, 1997.

_____. **Sobre Finis mundo: a última viagem**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. **Serafim: um grande não livro**. In: ANDRADE, O. **Serafim Ponte-grande**. São Paulo: 2001.

_____. **Depoimentos de Oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.

CAMPOS, H., CAMPOS, A. e PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Ed. Invenção, 1965.

CAMPOS, H., CAMPOS, A. **Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides**. Rio de Janeiro: 7 letras, 1997.

_____. **Re-visão de sousândrade: textos críticos, biobiografia**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. & XISTO, P. **Guimarães Rosa em três dimensões**. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1970.

CAMPOS et. al. Vanguarda em questão. In: **Tempo brasileiro**: vanguarda e modernidade. Rio de Janeiro: 1971, n.26-27.

4. ENTREVISTAS

FOLHA DE SÃO PAULO, Caderno Mais! Número Especial sobre Haroldo de Campos. São Paulo: 14 de setembro de 2003.

CAMPOS, H. Entrevista ao programa Roda Viva. Tv Cultura. São Paulo: 1996.

_____. Entrevista sobre *Crisantempo*. In: **Revista Cult**. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

_____. Brasil é automaticamente underground. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo: domingo 24 de agosto de 2003, E3. Conversa entre Haroldo de Campos e Hélio Oiticica.

_____. Entrevista com o poeta e tradutor Haroldo de Campos. In: CAVALCANTI, J.D.; ROSA, A. **Revista Sibila**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, ano3, n.5.

_____. Entrevista – Do concretismo à concretude. In: BLUMBERG, M. Diário Oficial de São Paulo, junho de 2004.

_____. Entrevista à Revista E. São Paulo: SESC, abril de 2003.

_____. **Poetas de Campos e Espaços**. São Paulo: TV Cultura,[199-].

CAMPOS, H; CAMPOS, A. PIGNATARI, D. Entrevista sobre Poesia Concreta. LEITE NETO, A.; SCHWARTZ, A. Caderno Mais!. In: **Folha de São Paulo**: 8 de dezembro de 1996.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha/ Folha Explica, 2000.

AGUILAR, G. **Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista** São Paulo: Edusp, 2005.

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ANDERSON, P. **O fim da história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

- ANDRADE, C. D. **Claro Enigma**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ANDRADE, M. Prefácio interessantíssimo. In: **Poesia Completa**. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, O **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Ed. Globo, 1990.
- _____. **Pau Brasil**. São Paulo: Ed. Globo, 2000.
- _____. Manifesto Antropófago. In: Reedição da Revista de Antropofagia / 1ª e 2ª edições maio 1928/1929. São Paulo: Abril Cultural: 1972.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGUINO. **Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Ed. Ática, 1997
- _____. **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ÁVILLA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, F. **A cultura brasileira**. Brasília: UNB/ Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- BALDAN, M. L. O. G. **Entre o som e o sentido: aspectos da poética de Roman Jakobson**. Tese de doutoramento. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.
- BANDEIRA, J. (curador). **A arte Concreta Paulista**. São Paulo: Cosac Naify/ USP MARIANTONIA, 2002.
- BARBOSA, J.A. – **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. **Signantia: Quase Coelum Signância: Quase Céu**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- _____. **As Ilusões da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **A Leitura do Intervalo**. São Paulo: Iluminuras/ Secretaria Municipal da Cultura, 1990.
- _____. Poesia e pensamento concreto. In: **Cult: Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo: Lemos Editorial, 2000, Ano IV, n.39, p.10-12.
- _____. **Alguma Crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BARBOSA, F. A tradição do rigor e depois. In: **A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração**. São Paulo: Fundação Memorial, 1992.
- BARROS, D.L.P., FIORIN, J. L. (org.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARROS, L. & BANDEIRA, J. A. (curadores). **A arte concreta paulista – Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naify/ USP MARIANTÔNIA, 2002.
- BASTOS, A. **Poesia Brasileira e Estilos de Época**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

- BAUDELAIRE, C. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. O pintor da vida moderna. In: CHIPPEL, H.B. **A modernidade na literatura francesa**. São Paulo: Ática, 1996.
- BENJAMIM, W. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. Vol. 1.
- _____. Rua de Mão Única. In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000. Vol. 2.
- _____. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2000. vol. 3.
- _____. **A origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BÍBLIA SAGRADA. Ed. Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.
- BIGNOTTO, N. A condição humana. In: NOVAES, A. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BITARÃES NETO, A. **Antropofagia Osvaldiana: um receituário estético e científico**. São Paulo: AnaBlumme, 2004.
- BONVICINO, R. Algumas tensões na figura de Haroldo de Campos. In: **Revista Sibila**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, ano 3, n.5.
- BORDIEU, P. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 2ª. Ed.
- BORGES, J.L. Kafka y sus precursores, In: **Prosa Completa**. Buenos Aires: Bruguera, 1979, vol.2.
- _____. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **O Aleph**. São Paulo: Ed. Globo, 2006.
- BOSI, A. (org) – **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. **O ser o e tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. “A máquina do mundo” entre o símbolo e a alegoria. In: **Céu, Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003..
- BRANDÃO, J. L. **A Invenção do Romance**. Brasília: UNB, 2005.
- _____. Primórdios do Épico: A Ilíada. In: APPEL, M. B.; GOETTEMES, M.B. (org) **As formas do épico**. Porto Alegre: Ed. Movimento/ UFRGS, 1992.
- _____. **Do épos à epopéia: gênese dos poemas homéricos**. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, nov. 1990, n.12.
- BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: TOLEDO, D. **Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1975.
- BROCKMAN, J; MATSON, K. **As coisas são assim: pequeno repertório científico do mundo que nos cerca**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

- BRODY, D.E.; BRODY, A. **As sete maiores descobertas científicas da história**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- BURGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Trad. SAMPAIO, E. Lisboa: Vega, s.d.
- CALVINO, I. **Seis Propostas para o último milênio**. São Paulo: companhia das Letras, 1988.
- _____. **As cosmicômicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMILO, V. **Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CAMÕES, L. V. **Os Lusíadas**. Lisboa: Ed. Ulisséia, 2002.
- _____. Porto: Porto Editora, 1980. Notas de Emanuel Paulo Ramos.
- CAMPOS, A. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- _____. Um lance de dês no Grande Sertão. In: COUTINHO, E.F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. **A margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. **Rimbaud livre**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **Invenção**. São Paulo, ARX, 2003.
- _____. Haroldo, Irmão Siamesmo. In: MOTTA, L.T. **Céu Acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Mallarmé**. São Paulo : Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, I.; TÁPIA, M.(org.) **A Odisséia de Homero**. Trad. CAMPOS, H. São Paulo: Olavobrás, 2006.
- CAMPOS, R. A. A Estética Científica Revisitada. In: MOTTA, L.T. **Céu Acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Arteciência**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CÂNDIDO, A. – **Na sala de aula – Caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- _____. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993/ vol. 1,2.
- _____. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.
- CARVALHO, C. **Para compreender Saussure**. Petrópolis: Vozes, 2002.

- CELAN, P. **A morte é uma flor**: poemas de espólio. Lisboa: Cotovia, 1998.
- CESAR, A.C. – **Crítica e Tradução**. Ática: São Paulo, 1999LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- CHIAMPI, I. – **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COHEN, J. – **Estrutura da linguagem poética**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976.
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COUTINHO, E. F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Coleção Fortuna Crítica.
- DANIEL, C. **Jardim dos Camaleões**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DERRIDA, J **Torres de babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- _____. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIAS, M.H.M. **Rotações poéticas da “Maquina do Mundo”**: de Camões a Haroldo de Campos. São José do Rio Preto: UNESP, mimeo.
- DIAZ, E.O. **Gôngora**. Barcelona: Editorial Orozco, 1953.
- DISCINI, N. **O Estilo nos Textos**. São Paulo: Contexto, 2003.
- ECO, U. **Sobre Literatura** Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- ELIOT, T. S. **Tradição e talento individual**. Fotocópia, [sd. SI]
- _____. **A função social da poesia**. Fotocópia. [sd. SI].
- FAUSTINO, M. **De Anchieta aos concretos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Artesanatos de poesia**: fontes e correntes da poesia ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FRANCHETI, P. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.
- _____. Funções e disfunções da máquina do mundo. In: **O Estado de São Paulo**, Caderno 2/Cultura, 24 set. 2000, D3.
- FRANCO, JR. **Dante**: O poeta do absoluto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FREITAS, M.T. Romance e história. In: **Uniletras**. Ponta Grossa: n.11. dez. 1989, p. 109-118.
- FRIEDRICH, H. – **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, N. **Fábulas de Identidade**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- FULTON. A. **Fractal amplification: writing in three dimensions**. [mimeo].

- GATTO, S. M. G. **Barroquização do Signo**: universo entrópico de Haroldo de Campos e a obra constelar. São Paulo: PUC, 1998. Dissertação de Mestrado.
- GENETTE, G. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GLEISER, M. **O fim da terra e do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **A dança do universo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- _____. Cientista Pop. In: **Revista Época**, São Paulo: 7 /8/ 2006, p. 78
- GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto**. São Paulo: Escrituras, 2000.
- GREIMAS, A.J. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.
- GULLAR, F. **Cultura posta em questão**: vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.
- HANSEN, J. A. A máquina do mundo. In: NOVAES, A. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Alegoria**: uma teoria interpretativa da metáfora. Campinas: Hedra, 2006.
- HATHERLY, A. **A Casa das Musas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- HAMILTON, R. **Ancient Egypt**. Bath: Parragon Publishing, 2005.
- HOBBSAWM, E. **Sobre a História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **A Era das Revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HOLANDA, S.B. A difícil alvorada. In: **O Espírito das Letras**. São Paulo: Companhia das letras, 1996. Vol. 2.
- HOMERO **Odisséia**. Trad. BRUNA, J. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. **Odisséia. Fragmentos**. Trad. CAMPOS, H. São Paulo: Olavobrás, 2006.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio a Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUIDOBRO, V. **Altazor**. Santiago: Editorial Andrés Bello, 2007.
- ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. (org.) **A Literatura e o Leitor**: Textos de Estética da Recepção, 2002.
- IVANOV, B. **Contemporary physics**. Moscou: Peace Publishers, [s.d.].
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1999.
- _____. O que é Poesia? In: TOLEDO, D. (org.) **Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- _____. A dominante. In: LIMA, L.C. **Teoria da Literatura em Suas Fontes**. 1º v. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. **Language in Literature**. Harward: Belkna. p, 1987.

- _____. El Metalinguaje como problema lingüístico. In: **El Marco del Lenguaje**. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- _____. **Poética em Ação**. São Paulo: Ed. Perspectiva/EDUSP, 1990.
- _____. **Verbal art, verbal sign, verbal time**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- _____. **Seis lições sobre o som e o sentido**. São Paulo: Moraes, 1977.
- _____. POMORSKA, K. **Diálogos**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.
- JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiésis*, *aisthesis* e *kaiharsis*. In: LIMA, L. C. (org.) **A Literatura e o Leitor**: Textos de Estética da Recepção, 2002.
- JIRMUNSKI, V. As Tarefas da Poética. In: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- JUNQUEIRA, I. **Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas**: três visões da modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- KHOURI, O. **Poesia visual brasileira: uma poesia na era pós-verso**. São Paulo: PUC, 1996. Dissertação de Mestrado.
- LAFER, C. O prazer da palavra e a escrita justa. In: MOTTA, L.T. (org.) **Céu Acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LARANJEIRA, M. **Poética da tradução**. Edusp/Fapesp: São Paulo, 2003.
- LAUSBERG, H. **Elementos de Retórica Literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1993, 4ª ed.
- LEITÃO [?]. Anotações de leitura de *Os Lusíadas*. In: **Os Lusíadas**. Porto: Porto Editora, 1980. Notas de Emanuel Paulo Ramos.
- LIMA, L. C. O Multiplicador. In: MOTTA, L.T. (org.) **Céu Acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. **Mímesis: Desafio ao Pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. Explorações no sertão cósmico In: **Cadernos PUC**, Rio de Janeiro, n.11/ out 1972.
- _____. O leitor demanda (d) a literatura. In: LIMA, L. C. (org.) **A Literatura e o Leitor**: Textos de Estética da Recepção, 2002.
- LIMA, J. L. **A dignidade da poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- LIMA, S. F. **Galáxias: o processo criativo de Haroldo de Campos**. São Paulo: PUC, 1994. Dissertação de Mestrado.

- LOMBARDI, A. Transumanar, transcriar. In: CAMPOS, H. **Pedra e Luz na Poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- LOPES, E. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Edusp, 1997.
- LORENZ, G./ ROSA, J.G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E.F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Col. Fortuna Crítica.
- LUCAS, F. A angústia da dependência. In: **Folha de São Paulo** Caderno Mais! 29/12/1996.
- MACIEL, M. E. **Conversation with Haroldo de campos on Octavio Paz**. In: **Nossa America/ Nuestra America**: São Paulo: Memorial da América Latina, n.12, 1995.
- MALLARMÉ, S. **Propôs sur la poésie**. MONDOR, H. (org.) . França/ Mônaco: Éditions du Rocher, 1953.
- _____. **Poesias**. Poesias e estudos críticos. Ed. Bilingüe. Trad. CAMPOS, A. et all. São Paulo: Perspectiva, 2002. Suplemento Especial *Um Lance de Dados*.
- _____. **Crise de vers**. Disponível em: <www.mallarmé.net/Crise_de_vers> . Data de acesso: setembro de 2007.
- MANGUEL, A. **A biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MANDELBAUM, E. Tradução e Des-tradução na Bíblia de Haroldo de Campos. In: MOTTA, L.T. (org.) **Céu Acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005
- MOTTA, L.T. (org.) **Céu Acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MARCHEZAN, L.G. O sertão no interior da máquina do mundo. In: **Revista de Letras UFG**. Goiânia: dez/2006.
- MELO NETO, J. C. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. **O artista inconfessável**. São Paulo: Alfaguara, 2007.
- MENEZES, P. **A trajetória visual da poesia de vanguarda brasileira**. São Paulo: PUC, 1987. Dissertação de Mestrado.
- MEYER, A. O estilo é o homem. In: **Ensaio Escolhidos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.
- MONEGAL, E.R. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E.F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1983. Col. Fortuna Crítica.
- MONTANARI, M.E. **O poema canto gerado na dialética**. São Paulo: PUC, 1980. Dissertação de mestrado. Orientador: Haroldo de Campos.
- MORICONI, I. **Os cem melhores poemas do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOTTA, L.T. (org.) **Céu Acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Sobre a crítica literária brasileira no último século**. São Paulo: Imago, 2002.

NASCIMENTO, E. Uma poética da tradu/ição. Teoria e Crítica na poesia concreta. In: NASCIMENTO, E. **Ângulos**: literatura e outras artes. Juiz de Fora/ Chapecó: UFJF e ARGOS, 2002.

_____. et. al **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2003.

NOBREGA, T. M. **Sob o signo dos signos: uma biografia de Haroldo de Campos**. São Paulo: PUC, 2005. Tese de Doutorado.

NOVAES, A (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **A Crise da Razão**. São Paulo: companhia das Letras, 1996.

NOVELLO, M. **Os sonhos atribulados de Maria Luísa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. & FREITAS, L.R. Crítica da Razão Cósmica. In: NOVAES, A. **a Crise da Razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NUNES, B. Encontro em Austin. In: MOTTA, L.T. **Céu Acima**: para um “tombeau”de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Xadrez de Estrelas: percurso textual. In: CAMPOS, H. **Signancia quasi coelum, signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, L.A. Caos, acaso, tempo. In: NOVAES, A. **a Crise da Razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, A.M. Metamorfoses do engenho cosmopoético: de Dante a Haroldo de Campos. In: **Linhas de fuga**. Rio de Janeiro, Sete Letras, 2004.

OLIVEIRA, M.C.C. O tradutor Haroldo de Campos e a (dês) leitura da tradição. In: NASCIMENTO et.al. **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

PAZ,O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. **Traducción: literatura y literaridad**. Tusquets: Barcelona, 1990 3ª ed.

_____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Conjunções e disjunções**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PÉCORA, A. Big Bang, Sublime e Ruína. In: MOTTA, L.T. **Céu Acima**: para um “tombeau”de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDROSA, C. e CAMARGO, M.L.B. **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

- PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEREIRA, C. Haroldo de Campos: a hybris de um viajante. Disponível em: www.filologia.br/ixcnlf/7/index.htm. Acesso em setembro de 2007.
- PERLOFF, M. **O momento futurista**. Tradução: Leite, S. U. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. **Concrete prose**: Haroldo de Campos *Galáxias* and after. Disponível em : <www.ubuweb.com/111/. > Data de acesso: junho de 2004.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Altas Literaturas**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- _____. **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGNATARI, D. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Comunicação Poética**. São Paulo: Marco Zero, s.d.
- PIRES, A.D. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In: FERNANDES, M.L.O, BALDAN, M.L.O.G. **Estrelas Extremas**: ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2006.
- _____. Cosmopoesia e Mitopoesia no Recado de Rosa. In: **Itinerários**, v.25, p.13-39, 2007.
- PIRES, A.D. **Pela Volúpia do Vago**: o poema em prosa nas literatura portuguesa e brasileira.. Araraquara: FCL/ UNESP. Tese de Doutorado.
- PLATÃO **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- POE, E.A. **Poemas e ensaios**. São Paulo: Ed. Globo, [19/?].
- POMORSKA, K. **Formalismo e futurismo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. & RUDY, S. **Roman Jakobson**: language in literature. Harvard: Harvard University Press, 1987.
- POINCARÉ, **O valor da ciência**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.
- POUND, E. **Literary Essays of Ezra Pound**. London: Faber, [s.d.].
- _____. **ABC da literatura**. Trad. CAMPOS, A. et. al. São Paulo: Cutrix, 1970.
- PRIGOGINE, I. **O fim das certezas**. São Paulo: Unesp, 1996.
- PÜSCHEL, R. S. **A ensaística palimpséstico-civilizatória de Haroldo de Campos**. São Paulo: PUC, Tese de doutorado, [s.d.]
- ROBAYANA, A.S. A micrologia da elusão. In: CAMPOS, H. **Signancia quasi coelun, signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ROSA, J. G. **Grande Sertão Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 37 a ed.
- _____. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SANTAELLA, L. Transcriar, Transluzir, Transluciferar: a Teoria da Tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, L.T. **Céu Acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- _____. **Convergências**: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.
- SANT'ANA, A.R. **Barroco**: do quadrado à elipse. São Paulo: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, S. **Camões e Drummond**: A máquina do mundo. Belo Horizonte: Minas Gerais, Suplemento Literário, 17 de junho de 1967.
- SILVA, D.C.S. **Um coup de dê: do caos ao cosmo**: a poética “desconstrutora de Mallarmé”. [mimeo].
- SARDUY, S. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- _____. Rumo à concretude. In: CAMPOS, H. **Signancia quasi coelun, signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **Barroco**. Lisboa: Veja, [s.d.].
- SCHENBERG, M. **Pensando a física**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SCHÜLER, D. **Um lance de nadas na épica de Haroldo**. Ponta Grossa: UEPG/ Museu Arquivo da Poesia Manuscrita, 1997. Col. Mapa.
- _____. Grande sertão: veredas – estudos. In: COUTINHO, E.F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1983. Col. Fortuna Crítica.
- SERRES, M. **O nascimento da física no texto de Lucrecio**. São Paulo: Unesp/ Edufscar, [s.d.]
- SISCAR, M. Estrelas Extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M.L.O, et. al. **Estrelas Extremas**: ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2006.
- _____. O galo. In: **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro: Sette Letras/ Cosac Naify, 2003, n.15.
- _____. A desconstrução de Jaques Derrida. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: UEM, 2003.
- _____. **Poetas à beira de uma crise de versos**. Araraquara: VIII Seminário de Pesquisa do Programa de Estudos Literários. Palestra proferida. [mimeo], set/ 2007.
- SIMON, I.M. Esteticismo e participação: as vanguardas no poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo: Cebrap, n.26/ mar. 1990.
- TAVARES, H. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- TELES. G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. São Paulo: Ed. Vozes, 1986. 9ª ed.
- TINIANOV, I. O ritmo como fator constitutivo do verso. In: LIMA, L. C. (org.) **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- TODOROV, T. Teorias da poesia. In: **O discurso da poesia**. Lisboa: Livraria Almedina, 1982.

- TOLEDO, D. **Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1975.
- TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In: TODOROV, T. (apres). **Teoria da Literatura: Os Formalistas Russos**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- UNGARETTI, G. **A invenção da poesia moderna: Lições de Literatura no Brasil (1937-1942)**
- VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In **Variedades**. São Paulo: 1999.
- VICENTE, A.L. **Poesia e vanguarda**. Anotações de Aula (mimeo) Araraquara/ UNESP: 2004.
- VIEIRA, A. Sermão da Sexagésima. In: **Sermões**. São Paulo: difusão Européia do Livro, 1968.
- VIEIRA, B.V.G. – **Haroldo de Campos: um paradigma tradutório greco-romano em construção**. UFPR, Semana de Letras, out 2003 (mimeo).
- VIÑUELA, A. **Recursividad em literatura**. [mimeo].
- WAUGH, L. The poetic function and the Nature of Language. In: POMORSKA, K; RUDY, S.(org). **Roman Jakobson: verbal art, verbal sign, verbal time**. Minneapolis: University of Minnesota, 1985.
- WELLEK, R. ; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WIENER, N. **Cibernética e sociedade: o uso humano dos seres humanos**. São Paulo: Cultrix, 1968.
- WILSON, E. **O castelo de Axel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WISNIK, J. M. Drummond e o mundo. In: NOVAES, A. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WOLFF, F. Tudo é corpo ou vazio. In: NOVAES, A. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- XISTO, P. À busca da poesia. In: In: COUTINHO, E.F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1983. Col. Fortuna Crítica.
- ZWEIG, A. **O pensamento de Spinoza**. São Paulo: Livraria Martins, [s.d].

DICIONÁRIOS

- BULFINCH, T. **Bulfinch's complete mythology**. Londres: Spring books, 1989.

- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994.
- CRETELLA Jr., J.; CINTRA, G. U. **Dicionário latino-português**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, [s.d.].
- DUCROT, O. & TODOROV, T. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HOLANDA, A.B. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- HORNBY, A.S. **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. Oxford: Oxford University Press, [s.d.]
- MENARD, R. **Mitologia Greco-Romana**. São Paulo: Fitipaldi Editores, [s.d.]
- PARLAGRECO, C.; VALLARDI, A. **Dizionario Italiano Portuguese**. Milão: Antonio Vallardi Editore, 1974.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- SIGNER, R. **Dicionário Brasileiro: Francês- Português/ Português/Francês**. São Paulo: Oficina de Textos, 1999. 2ª ed.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

<www.iag.usp.br/sinae98/universo/evolucao.htm> Acesso em 30/11/2007

<http://cdec.sc.usp.br/cda/sessa/astrologia/2007/cores-estrelas>> Acesso em 30/11/2007

<www.seara.ufc.br/especiais/fisica/estrelas/estrela5.htm> Acesso em 30/11/2007

<www.if.ufrgs.br/~thaisa/fis2004/br.htm> Acesso em 30/11/2007.