



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Campus de São José do Rio Preto

Laís Midori da Silva

*Finismundo a última viagem e o périplo haroldiano*

São José do Rio Preto – São Paulo

2016

Laís Midori da Silva

*FINISMUNDO A ÚLTIMA VIAGEM E O PÉRIPOLO*  
HAROLDIANO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, como trabalho final para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Diana Junkes Bueno Martha

Linha de Pesquisa: Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura

São José do Rio Preto – São Paulo

2016

Silva, Laís Midori da.

Finismundo a última viagem e o périplo haroldiano / Laís Midori da Silva. -- São José do Rio Preto, 2016

123 f. :

Orientador: Diana Junkes Bueno Martha

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica. 2. Poesia concreta brasileira - História e crítica. 3. Utopias na literatura. 4. Campos, Haroldo de, 1929-2003. Finismundo a última viagem - Crítica e interpretação. I. Martha, Diana Junkes Bueno. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869-1.09"19"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Laís Midori da Silva

*FINISMUNDO A ÚLTIMA VIAGEM E O PÉRIPOLO*  
HAROLDIANO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, como trabalho final para a obtenção do título de mestre em Letras.

Comissão examinadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>; Diana Junkes Bueno Martha

UFSCAR – São Carlos/SP

Orientadora

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim

UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

UNESP – Araraquara

São José do Rio Preto

Fevereiro de 2016

## RESUMO

O presente trabalho realiza uma leitura do poema *Finismundo a última viagem* (CAMPOS, 1990), do brasileiro Haroldo de Campos. Ocorre que, ao investigarmos os diálogos do poeta com a tradição literária, cuja influência é explicitamente citada no corpo do texto, e a (re)significação contemporânea do mito de Ulisses, empreendida por Haroldo de Campos por meio de uma leitura calcada na poética sincrônica, que atua na obra haroldiana como provocação ao leitor, que é desafiado a reler as obras clássicas no espaço contemporâneo de *Finismundo*; chamou-nos atenção o processo composicional do poema (estrutura com traços concretistas e utópicos), que se contrapõe à proposta apresentada pelo próprio Haroldo de Campos em *Depoimentos de Oficina* (2002), onde ele afirma ter imaginado *Finismundo* como poema “pós-utópico”. Dessa maneira, nossa proposta é investigar a composição do poema (atentando-nos à sua estrutura formal e, a nosso ver, utópica), associando-a ao estudo crítico publicado por Haroldo de Campos em 1997, *Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico*, no qual ele afirma que não há mais espaço para as utopias, associando-o ainda ao texto *Sobre Finismundo: A Última Viagem* (1997). A nosso ver, *Finismundo*, o poema transgressor de formas, sincrônico, com traços concretistas, deixa entrever que talvez haja no mínimo uma contradição, posto que utopia e não-utopia são coexistentes no poema analisado.

Palavras-chave: *Finismundo*; Haroldo; poesia; utopia; tradição; concretismo.

## ABSTRACT

*This work performs a reading of the poem Finismundo the last voyage (CAMPOS, 1990), by the Brazilian Haroldo de Campos. It happens that, to investigate the poet dialogues with literary tradition, whose influence is explicitly mentioned in the text, and contemporary reinterpretation of Ulysses myth, undertaken by Haroldo de Campos, through a based reading on the synchronic poetic, engaged in haroldiana work as a provocation to the reader, who is challenged to re-read the classic works in Finismundo's contemporary space; what called our attention was the compositional process of the poem (structure with concretists and Utopian features), which is opposed to the proposal by Haroldo de Campos himself in Workshop Testimonials (2002), where he claims to to have imagined Finismundo as a "post-utopian" poem. Thus, our proposal is to investigate the poem composition (paying attention to its formal structure and, in our view, utopian), associating it with the critical study by Haroldo de Campos in 1997, Poetry and Modernity: From the Back of Death the Constellation. The Post-Utopian poem, in which he states that there is no more place for utopias, associating it still with the text About Finismundo: The Last Journey (1997). In our view, Finismundo, the forms transgressor poem, synchronic, with concretists features, allows us to glimpse that there may be at least a contradiction, since utopia and non-utopia are coexisting in the analyzed poem.*

*Keywords: Finismundo; Haroldo; poetry; Utopia; Tradition; concretism.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me dar a oportunidade de nascer e de (re)nascer como ser humano após enfrentar uma nuvem de fumaça.

Aos meus pais, Jocelino e Célia, por investirem no meu sonho, por me ensinarem que quando se alimenta os laços de amor e de amizade, jamais se está só e, além disso, por me mostrarem que é necessário persistir, sempre.

A minha irmã, Tatiane, porque acredita que eu seja uma Pequena Gigante e para mim isso já é mais do que suficiente.

À tia Bete (Maria Elizabete), pela essencial ajuda, desde a graduação, sem a qual, certamente, eu não chegaria tão longe.

Aos meus familiares: primos, tios, tias, avós e meus padrinhos - Dirce, Aparecido, Rosilene e José, que me deram abrigo, conselhos, incentivo e colo.

Às famílias, Reis e Franco, que me escolheram assim como eu os escolhi para amar, independentemente dos laços sanguíneos.

À família Macromed, onde aprendi o que é compromisso, trabalho, responsabilidade e companheirismo.

À Izabela, à Joyce, à Priscila, à Susan, ao Diego, ao Fernando e ao Igor Franco, irmãos postiços que Deus me deu para tornar essa caminhada mais alegre e mais leve. Ao Daniel, amigo erudito e solidário. Aos amigos Danilo e Walter Merlotto, pela poesia e exemplos compartilhados.

Aos amigos de sempre, Carol, Gláucia, Isaac, Larissa, Marina, Renan, Alex Alves e Kadu, por sobreviverem aos dramas e às glórias desse árduo processo. Amigos que são como a lua, nem sempre vistos, mas sempre presentes.

Aos novos amigos conquistados durante esse importante momento de transformação.

Aos sobreviventes da turma “Oitimeia”, principalmente à Elô, Jéssica, Bia, Isa, Amanda, Diego, JP e César.

Aos amigos Thadyanara, Flávio, Yoanky e André, por transformarem o meu universo, antes, sem cor, num arco-íris de cores quentes, aconchegantes e recheado com o amor mais poético que eu já experimentei.

À Isadora, ao Isaac, à Júlia e ao Rafito, por encherem os meus olhos e o meu coração de alegria, a mais pura e que só as crianças têm.

À Alessandra Maestrelli, minha analista, com quem compartilhei o peso de carregar a minha pedra sísifca. Sem ela, certamente essa viagem seria mais árdua.

À Vivian Lemos, a flor mais bela, doce e poética do meu jardim de amigos, por dividir apartamento, experiências, alegrias e tristezas na nossa convivência diária. Sem dúvidas, essa irmandade/amizade foi o melhor presente que a pós-graduação me trouxe.

Aos professores da graduação e da pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP/São José do Rio Preto, por compartilharem seus conhecimentos.

Aos professores Arnaldo Franco Junior e Orlando Nunes de Amorin, pelas generosas contribuições concedidas a esse trabalho na ocasião do Exame de Qualificação.

À família IBILCE/UNESP, pelo tempo, experiências e aprendizagem compartilhados.

Ao CNPQ, pelo importante apoio financeiro e incentivo à minha pesquisa.

À Professora Doutora Diana Junkes Bueno Martha, minha orientadora, que tornou possível a realização deste trabalho.

Para Jocelino, Célia e Tatiane,  
porque cada letra é a lágrima de  
uma dor que rasga o branco da  
página: desespero naufragado no  
imenso oceano da gratidão.

Se te parece pobre, Ítaca não te iluiu.  
Agora tão sábio, tão plenamente vivido,  
bem compreenderás o sentido das Ítacas.

(KAVÁFIS, 2012, tradução de Haroldo de Campos)

## Sumário

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introdução.....</b>  | <b>10</b>  |
| <b>Capítulo 1.....</b>  | <b>14</b>  |
| <b>1.1 A transição do herói: <i>Finismundo</i> e a última viagem de Odisseu .....</b>         | <b>14</b>  |
| <b>1.2 O poema - <i>Finismundo: a última viagem</i> .....</b>                                 | <b>27</b>  |
| <b>1.3 – Parte I do poema: a reproposição da viagem e o ato de transgressão do herói ...</b>  | <b>44</b>  |
| <b>Capítulo 2.....</b>  | <b>75</b>  |
| <b>2.1– Do épico ao moderno: a transição de Odisseu e Ulisses, heróis de seu tempo. ....</b>  | <b>76</b>  |
| <b>Capítulo Final.....</b>  | <b>95</b>  |
| <b>Haroldo de Campos e a tensão da pós-utopia em <i>Finismundo: a última viagem</i> .....</b> | <b>95</b>  |
| <b>Conclusão.....</b>   | <b>116</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>   | <b>118</b> |

## Introdução

O presente trabalho realiza a leitura do poema *Finismundo: a última viagem*, escrito por Haroldo de Campos<sup>1</sup>, impresso em formato de livro no ano de 1990, pela Tipografia do Fundo de Ouro Preto e, posteriormente, em 1998, incluído, junto com outros poemas, na coletânea da editora Perspectiva, intitulada *Crisantempo – No espaço curvo nasce um*.

Apesar de ter sido publicado 20 anos após a fase heroica do concretismo, *Finismundo* guarda, ainda, em termos formais, estreita relação com a perspectiva da poesia concreta, surgida, no Brasil, a partir de um movimento de “vanguarda”, articulado pelo próprio Haroldo de Campos, numa parceria que envolveu seu irmão, Augusto de Campos, e Décio Pignatari.

Haroldo, além de participar da fundação da vanguarda concretista, exerceu as funções de poeta, ensaísta, crítico, tradutor e transcriador, atividades que favoreceram seu contato com as mais diversificadas obras da literatura universal, tarefas que o orientaram na construção de seu paideuma, herança que é explicitamente marcada em suas obras. Pode-se observar um estreito diálogo entre a obra haroldiana e as obras de Mallarmé, James Joyce, Cummings e Pound, ao representar ideias a respeito da espacialização visual do poema, da infomação contida na palavra, na letra, e também a síntese estrutural da palavra, de modo a utilizá-la como ideograma, características essas que foram reunidas e trabalhadas de modo conjunto, culminando na *Teoria da Poesia Concreta* (1975).

Ao analisarmos *Finismundo: a última viagem* (1990) e a interação que o poema estabelece com a tradição, verificamos a apresentação da última aventura do herói Odisseu, que não foi retratada na obra homérica, mas que Dante Alighieri apontou na *Divina Comédia* ([aprox.1307-1321], 1998). Deve-se ressaltar, no

---

<sup>1</sup> Haroldo Eurico Browne de Campos, nascido em 19 de agosto de 1929, na cidade de São Paulo, e falecido em 16 de agosto de 2003.

entanto, que as aventuras de Ulisses, antes de serem retomadas por Dante, já haviam sido citadas por Virgílio, na *Eneida* ([aprox. Séc. I a.C.],2007), como nos mostra o trecho a seguir: "Quem, pois, a esta narração, mirmidão ou dólope ou soldado do duro Ulisses, reterá as lágrimas?" (versos 6-8); e na obra de Platão, *A República*, na qual é citado, no livro X, o destino do herói. Assim, o poema é dividido em duas partes, sendo que a primeira apresenta fortes marcas homéricas e dantescas, e a segunda apresenta marcas baudelaireanas e joicianas.

Então, ao considerarmos a grande quantidade de interações entre o poema e a literatura canônica, não podemos deixar de evidenciar a importância da fortuna crítica a respeito do poema *Finismundo*, posto que tais estudos nos revelam detalhes enriquecedores para a tessitura do presente trabalho. Dentre eles, destacamos o texto de Tatiana Freitas, intitulado "Da *Odisséia* ao *Finismundo*: experiência e vivência em Homero e Haroldo de Campos", no qual, além de sublinhar a relação entre as duas obras, também é realizada uma leitura da rememoração por meio da experiência, pois é dito que Odisseu "vive num mundo que permite a rememoração da sua própria experiência e a de tempos passados" (FREITAS, 2008, s.p. ) e por este motivo "tem a memória necessária para contar histórias"(Idem, s.p.).

Além da leitura do passado por meio da exploração da memória e da experiência desse herói diante da evolução da sociedade, interessa-nos ainda os conceitos desenvolvidos na análise da primeira parte do poema, realizada por Ana Costa no artigo "A recriação de Odisseu: Uma leitura plagiotrópica de 'Finismundo' de Haroldo de Campos", ao levantar a proposição do texto como uma "discussão metalinguística do fazer poético" (COSTA, 2013, p.4), de modo a explorar os estreitos limites entre a *Divina Comédia*, a *Odisséia* - textos fontes - e *Finismundo*, mostrando-nos, ainda, que "O ato de ler também tem em si seus perigos, naufrágios"(Idem) e, em relação ao nosso objeto de estudo, principalmente, é preciso "mergulhar ao fundo, compreender a reposição do norte, repensar, rever" (Ibidem).

Falar de naufrágio, no entanto, leva-nos a pensar na transgressão das “sigilosas siglas do não” (CAMPOS, 1990, p.55), apontada no pelo poema e utilizada por Mariana Fernandes a fim de contrapor a dualidade entre o desejo de aventura e o desejo de morte, visto que, ao destacar os elementos da segunda parte de *Finismundo*, influenciada pela leitura da obra de James Joyce, desenvolve um conceito que pode ser aproximado, com alguma adequação, à pós-utopia: a pós-orgia, no qual se defende que na atualidade estamos vivendo “como se já não houvesse nada de novo para se viver, nos colocando numa existência de claustrofóbica reprodução do Mesmo” (FERNANDES, 2010, p.149).

Contudo, essa eterna reprodução do mesmo nos “reafirma o ímpeto do eterno navegador de mares” (BERNARDES, 2009, p.73) e nos leva a pensar no modo como o mito de Ulisses se repete na sociedade, amparado pela literatura. A exemplo do artigo “Transgressão moderna e pós-utópica de Ulisses”, que nos apresenta uma análise do poema relacionando-o não somente com a tradição já mencionada (Dante, Homero e James Joyce), como também a obra de Nikos Kazantzákis - certamente, leitor de Homero -, *Odisea* (1975), na qual a história do herói é continuada a partir encerramento pontuado pelo autor grego, de sorte a reafirmar que “Odisseu torna-se viajante por excelência, ininterruptamente” (BERNARDES, 2009, p.74); colaborando para a continuidade dos estudos de obras herdeiras do mito desse herói. A partir disso, somadas a essas expressivas informações acerca da fortuna crítica e da retomada da intertextualidade com a tradição no que diz respeito às informações contidas em seu contexto, diálogo este que pautou, claro, o projeto da poesia concreta, mas que se acentua, na obra de Haroldo de Campos, com o passar do tempo (TONETO, 2010), torna-se necessário examinar, em *Finismundo*, a proposição de uma poesia pós-utópica.

Segundo Campos (1997), na poesia pós-utópica, não é necessário recorrer a um modelo oposto dominante para que o modelo atual possa se reafirmar, ou seja, não é preciso trabalhar com uma oposição: “modelo antigo de poesia *versus* modelo atual de poesia”, a este ponto, o processo histórico-evolutivo que outrora era utilizado para caracterizar o conceito de moderno já não é mais utilizado

(CAMPOS, 1997, p.269). Na agoridade, o processo evolutivo, que se consolidava por meio de uma situação de alternância entre o presente e o passado, numa sucessão de novidades e resgates, pôde ser substituído por um dispositivo crítico: a poesia da agoridade, pós-utópica.

Desse modo, a considerar a pós-utopia como a “não-oposição” entre um modelo antigo (utópico) *versus* um modelo atual (não-utópico/distópico) observamos, em *Finismundo: a última viagem* (1990), uma obra repleta de marcas da tradição de resgate do passado, visto que há, no poema, “um movimento de busca da origem” (TONETO, 2012, p. 185) literária em prol de sua reinvenção, e a persistência de elementos da tradição da vanguarda concretista que, a nosso ver, são carregados de utopia, de modo a sugerir a coexistência ou a pluralidade de utopias. Além disso, há, principalmente na segunda parte do poema, influenciada pela obra joyciana, *Ulysses*, publicada em 1922<sup>2</sup> (JOYCE, 1922), a revelação de uma tema distópico. Tais constatações nos conduzem a uma dupla significação para o conceito de pós-utopia: a pluralidade de utopias, que são sintetizadas na forma e na menção à tradição; e a ausência da utopia, assinalada pela temática.

Sendo assim, torna-se necessário compreender melhor a proposta dessa poética pós-utópica. Em vista disso, tendo como objetos de análise o texto crítico intitulado “Poesia e modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico”<sup>3</sup>, apresentado, inicialmente, em agosto de 1984, no México e publicado no livro *O Arco-Íris Branco*, no ano de 1997; e o poema *Finismundo: a última viagem* (1990), verificaremos, no decorrer do presente trabalho, se há, em termos teórico-críticos, a constatação de um paradoxo contundente provocado por uma dupla interpretação do conceito de pós-utopia, visto que esta proporciona, no

---

<sup>2</sup> O livro *Ulysses*, de James Joyce, teve sua primeira edição no ano de 1922. Entretanto, no presente trabalho serão utilizadas duas versões traduzidas para as citações (1983 e 2007).

<sup>3</sup> O ensaio “Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico”, foi apresentado, inicialmente, no Simpósio *Más Allá de las Fechas, Más Acá de los Nombres*, realizado em agosto de 1984, no Instituto Nacional de Bellas Artes, México, em homenagem aos setenta anos de Octávio Paz. (CAMPOS, 1997, p,273). Neste trabalho, utilizaremos a publicação de 1997 para referenciar as citações.

poema, a convivência entre utopia e não-utopia. Tensão que é pautada, no texto de Haroldo de Campos, pela coexistência de elementos da tradição e da vanguarda, ambos utópicos, na construção formal e na utilização de elementos não-utópicos, no conteúdo.

Portanto, o trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentaremos a transição do herói em *Finismundo: a última viagem*, de modo a destacar a figura do herói mitológico, além disso, faremos a exposição do poema, a fim de corporificar a análise da parte “I” e elucidarmos como essas marcas pós-utópicas aparecem no diálogo com a tradição clássica, de Homero; no segundo capítulo será realizada a análise da parte (2) de *Finismundo*, com a demarcação da transição do herói épico para a modernidade e, além disso, verificaremos o modo como a construção estrutural se mostrará na relação com a influência moderna, de James Joyce e Baudelaire; por fim, no terceiro capítulo, tentaremos sistematizar a possível tensão, que no poema é embasada por um movimento de pós-utopia, a nosso ver, dicotômico.

## Capítulo 1

### 1.1 A transição do herói: *Finismundo* e a última viagem de Odisseu

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. (LUKÁCS, 2000)

O estudo do poema *Finismundo: a última viagem* (1990) exige-nos uma retomada do percurso poético de Haroldo de Campos. Neste poema, podemos verificar a (re)leitura do mito de Odisseu/Ulisses. Entretanto, o interesse do autor pela mitologia não permeia somente essa obra. Desde o seu primeiro livro publicado, *O auto do possesso* (1950), é possível verificar a presença de releituras mitológicas, como ocorre, por exemplo, no poema “Sísifo”:

## ENTRÊCHO, CLÍMAX E FINAL

Sísifo, empurrando o pesado rochedo, galga a montanha. Quando penetra nos jardins do Paraceto, e diz: “tenho sede!”, as gárgulas do mal e as hidras da luxúria o reclamam, e um sacerdote de faces luzentes lhe oferta o santo visgo numa taça de mãos. Sísifo, superando-se, atinge o cimo, mas pressente que a Amada o segue, para recompô-lo em seu hábito, em torno do qual enxameiam abelhas desvairadas, e estranhas vespas de alumínio. Então, por sua vez, exausto, Sísifo desgarrá o grande bloco de pedra, e vê, na avalanche, tragar-se a Ex-Amada. Sísifo descansa. Seu corpo agora, escandido de gumes repousa no ápice, e divide o silêncio. (CAMPOS, 1950, p. 23)

De acordo com a mitologia, Sísifo, por tentar enganar a morte, foi condenado à rolar uma pedra para o alto de um morro, no entanto, ao chegar ao topo, seu esforço tornava-se inútil e a pedra despencava para o ponto de partida, obrigando-o, assim, a retomar sua tarefa. Dessa maneira, o mito de Sísifo mostra-nos a repetição de um labor, de modo que este será infundável pois, ao alcançar o topo do morro, a pedra sempre rolará para o local de origem, provocando um movimento circular.

Porém, a partir do trecho citado, notamos que outros personagens mitológicos foram conectados ao labor de Sísifo: Tântalo que, punido por oferecer seu filho em banquete aos deuses, sofre com a sede mesmo estando rodeado pelas águas, pois, mergulhado até o pescoço em um rio, exerce, sem êxito, o imperecível movimento para conseguir um gole de água – no trecho de Haroldo temos “tenho sede!”; Orfeu que, na tentativa de salvar sua amada do reino dos mortos – como o poeta nos aponta no trecho: “pressente que a Amada o segue”, é traído por sua desconfiança e acaba por voltar-se para verificar se Eurídice está mesmo seguindo-o e, ao descumprir o acordo com Hades, volta à estaca zero, pois no instante de seu movimento, sua amada vira pó; e Orestes que, após tornar-se assassino de sua mãe, é perseguido pelas Erínias – representadas no trecho de Haroldo em “enxameiam abelhas desvairadas” - e salvo em julgamento, com voto de Minerva da deusa Atena, ato que encerra um ciclo de assassinatos cometidos em sua família.

Todas essas informações mitológicas relacionadas por Haroldo de Campos num único trecho poético nos levam a pensar no mito do eterno retorno, pois, como nos diz Eliade (1969), “entre os <<primitivos>> não só os rituais têm um modelo mítico, como toda a acção humana adquire significado na medida em que *repete* exactamente uma acção realizada no princípio dos tempos por um deus, um herói ou um antepassado” (ELIADE, 1969, p.37). À vista disso, ao “galgar” a montanha, Sísifo lida com a mesma sede de Tântalo, segue seu trajeto e percebe ser seguido por sua amada, esta, por sua vez, pretende “recompô-lo em seu hábito” - que simboliza seu sepultamento, pois não ter sido sepultado por sua esposa foi uma das estratégias utilizadas para que ele pudesse enganar a morte. Assim, como diz o poema, Sísifo solta a pedra sobre a “ex-amada”, “repousa no ápice, e divide o silêncio”, o herói sabe necessário o recomeço de sua tarefa pois ao recusar ser seguido por sua (ex-)amada e negar-se a ser recomposto em seu hábito, recusa também a morte, o descanso eterno e consolida o seu repetitivo trabalho, sua tarefa interminável.

Desse modo, podemos dizer que o labor do poeta também revisita a tradição, engana a morte e perpetua-se pois, ao cristalizar a poesia por meio da escrita, o poeta encerra um ciclo para que um novo possa recomeçar, uma vez que cada leitor a receberá de um modo distinto, mas para isso, é preciso que a tradição revisitada morra simbolicamente, é preciso tragar a pedra sobre a tradição para que o fazer poético permaneça vivo, pois é essa “morte” que faz o resgate da poesia permanente. Sísifo divide seu silêncio com o poeta, pois Haroldo de Campos, na esteira do que estabelece Octávio Paz, em *Os filhos do barro* (2013), acredita que “escrever um poema é decifrar o universo para poder decifrá-lo de novo. O jogo da analogia<sup>4</sup> é infinito: o leitor repete o gesto do poeta.” (p.79) e retoma uma poética perpetuada por ser, o silêncio, capaz de dar voz, não só a Sísifo, mas a Orfeu, Tântalo, Orestes e tantos outros.

---

<sup>4</sup> Para Octávio Paz “A analogia é a ciência das correspondências [...] é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade [...] A analogia é o recurso da poesia para fazer frente à alteridade”(PAZ, 2013, p.80)

No entanto, ao aludir aos mitos o poeta acaba por perpetuar a ironia como a manifestação do tempo cíclico, pois o futuro está no passado e ambos no presente (PAZ, 2013, p. 81), e, ao seguir esse percurso irônico, o fazer poético haroldiano, transgride as barreiras impeditivas da renovação, da (re)criação, e se firma, conforme indica o seu projeto sincrônico: recortando passados para trazê-los novamente à vida; como um Orfeu que desce ao Hades para sempre resgatar a poesia. Assim, anuncia Donald Schuller:

Haroldo de Campos 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 exitosos que Orfeu, ao congresso dos vivos. (SCHÜLER, 1997, p.23,32)

Desse modo, observa-se que, em *Finismundo*, Odisseu é tragado por um torvelinho e depara-se com a morte, no entanto, o périplo do poeta não se encerra com o fim da viagem aventureira, representada pela morte do herói:

A nave repelida

abisma-se      soprada de destino.

Odisseu não aporta.

Efêmeros sinais do torvelinho

acusam-lhe o naufrágio      –

instam      mas declinam

sossobrados no instante.

Água só.      Rasuras.

E o fado esfaimado.      Última

thánatos eks halós

*Morte que provém do mar salino*

húbris. (CAMPOS, 1998, 57-58)

O naufrágio de Odisseu marca, no poema, a transição do herói, antes protegido pelos deuses e movido por um desejo utópico; em direção ao mundo moderno, no qual os indivíduos são desprovidos de utopias, de desejos e de ilusões. No entanto, essa transição não significa que o poeta não realiza com êxito a sua tarefa de Orfeu, pois, metalinguisticamente, podemos dizer que a morte do herói se relaciona ao “naufrágio da utopia” da vanguarda concretista, de modo que, a continuidade da viagem do herói, na segunda parte do poema, revela-nos que tais ideais vanguardistas - e portanto, utópicos; apesar do encerramento do movimento coletivo, não naufragaram sem deixar vestígios de sua existência, o que é revelado pela forma utópica do poema, baseada no princípio-esperança de Bloch, no qual “a utopia não é algo fantasioso, simples produto da imaginação, mas possui uma base real, com funções abertas à reestruturação da sociedade, obrigando a militância do sujeito, engajado em mudanças concretas, visando à nova sociedade”. (2005, V. II, cap. 36)

Dessa maneira, Haroldo busca salvar do reino de Hades, não o herói, mas a tradição literária e os vestígios herdados do movimento de vanguarda, a fim de trazê-los “ao congresso dos vivos”, e é nesse processo que verificamos o início de um novo ciclo, no qual o desafio da poesia – e do poeta – parece seguir um percurso similar ao dos versos cristalizados em “nasce morre nasce/ renasce remorre renasce” (CAMPOS, 1975, s.p.). É o (re)nascimento aproximando-nos do nascimento, da genealogia<sup>5</sup>:

Então, a ideia de gênese, no caso, tem muito a ver com a ideia de geração, com ideia de genealogia e com a ideia de gesta ou crônica. Aí a palavra gênese envolve todos esses elementos e esse título terá sido, provavelmente, dado pelo fato de que há uma palavra-chave nos relatos bíblicos, a palavra *toldoth*, que significa exatamente geração, gênese e também *gesta*, fórmula que marca, pontua os relatos bíblicos: “Esta é a gesta”, como

---

<sup>5</sup> “esta gênese do mundo, cujo decurso narram as Musas, comporta o que vem antes e depois, mas não se estende por uma duração homogênea, por um tempo único. Ritmando este passado, não há uma ‘cronologia’, mas ‘genealogia’” (VERNANT, 1973. p.71-112).

eu traduzi: “Esta é a geração ou este é o gênese”. (Campos, 1997, p.11)

Nesse sentido, tratar a ideia de gênese como “geração” e relacioná-la ao contexto religioso (bíblico) da origem é um processo que reafirma a condição do mito do eterno retorno, pois a religião, assim como a mitologia e a perspectiva literária sincrônica, trabalha com um movimento circular, de modo a tomá-lo como impulso. Basta observarmos, por exemplo, as datas comemorativas do calendário Cristão relacionadas à figura de Jesus Cristo: ele nasce na data em que comemoramos o Natal, é crucificado/morto (na Sexta-feira da Paixão de Cristo) e ressuscita/renasce no domingo de Páscoa; movimentos que simbolizam, para o povo cristão, a salvação. É claro que existem inúmeros questionamentos relacionados a esse rito de passagem, mas para aqueles que acreditam, esse rito/mito é essencial para que possam seguir suas vidas. Há um pulso/impulso de vida nesse movimento. Não importa a cronologia temporal, mas a tradição, a genealogia que encoraja e propaga a crença.

Dentre outros, o rito da passagem do ano também é um exemplo palpável para nossa análise poética: todos os anos nós matamos simbolicamente o ano anterior e realizamos o rito de passagem para que o novo ano nasça e possa trazer novas esperanças. A poesia segue o mesmo princípio, pois se a escrita representa uma morte - por configurar-se como “a destruição de toda a voz, de toda a origem, [ ] esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito” (BARTHES, 2004, P.1), e significar o “rompimento do poeta com a sua cadeia de pensamentos” (LEITE, 2011, p.34); o que deriva dela: **o poema**, só pode significar vida e, ao retomar o rito/mito/tradição, seremos constantemente direcionados a um processo de (re)começo, a cada leitura, tradução ou transcrição. Trata-se da morte que se revela pulsação da criação, da revelação poética.

No contexto de (re)começo e revelação poética, não poderíamos deixar de citar, como impulso criativo de Haroldo de Campos, a prosa-poética *Galáxias* (1976), que, segundo o poeta, em *Depoimentos de Oficina* (2002, p.24), relaciona-

se intimamente com a temática oceânica de *Finismundo: a última viagem* (1990) e reafirma a ideia de inovação no âmbito estrutural da literatura. Dessa forma, talvez possamos dizer que em Haroldo, o retorno é constante e sempre recomeço:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso  
e aqui me meço quando se vive sob a espécie de viagem o que importa  
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo a escrever  
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para  
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso  
recomeço por isso arremesso por isso teço escrever sobre escrever é  
o futuro do escrever subescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-  
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas  
(Campos, 1976)

Desse modo, a esteira do que diz Toneto (2012), podemos dizer que “nada pulsa mais fortemente em Haroldo, como presença, do que seu espírito épico e utópico de volta para casa” (p.185), pois ao observarmos suas obras, verificaremos que, para o poeta, a escrita é como o movimento feito pelo rio, quando Tântalo tenta beber da sua água para matar a sede, e a tradição literária é água deste rio. Se a água/tradição não fosse movimentada pelo escritor, Tântalo “mataria”, junto com a sede, o fluxo dessa tradição, interrompendo sua permanência. É por este motivo que o poeta está em constante viagem/movimento, conforme nos aponta Kenneth Jackson (2011):

O poeta brasileiro continua a viajar – sejam viagens reais, literárias ou virtuais – pelas mesmas razões por que sempre viajou, sendo a poesia brasileira produto de viagens de “achamento”, com toda a força da metáfora. Os poetas viajam para encontrar as origens, utópicas ou antropofágicas, da própria cultura e da identidade; viajam para completar o quadro que liga o Brasil à literatura e ao mundo europeu clássico e filosófico; e viajam para ensinar e divulgar o hibridismo brasileiro, ensinando uma “deglutição” da cultura global, na qual as antigas viagens de transatlântico vieram excursões virtuais de internet, capturadas por antenas brasileiras (JACKSON, 2011, p. 16).

É preciso viajar para se encontrar, a viagem é movimento, é impulso, a ação que permite a continuidade da escrita. Assim, observa-se que o ponto de retorno do poeta, seu local de “achamento”, será sempre pontuado pela tradição literária, e essa, por sua vez, será determinada pela seleção de seu *paideuma* - derivado de *paideia*, inicialmente aplicado na formação do homem grego, relacionado à herança cultural e ao tesouro completo da tradição (JAEGER, 2001); termo que Ezra Pound, no *ABC da Literatura* (1970) - traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes - definiu como 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). A considerar essa definição, o *paideuma*, para o poeta brasileiro, é constituído pelo elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico, o que é equivamente à evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas (CAMPOS et al; 1975, p.47).

É justamente a partir dessa ideia de evolução qualitativa da expressão, amparada pela proposta poundiana de renovação da tradição, *make it new*, e motivada pela construção de um *paideuma*, que surge, na década de 1950, a poesia concreta, impulsionada por um movimento de “vanguarda”, o qual, por meio da forte influência das obras de poetas como Mallarmé, James Joyce, cummings e Pound, herdando a “composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente, como uma espécie de ideograma, visando a apresentação direta do objeto” (CAMPOS, 1975, p.46), reuniu elementos e que foram trabalhados em um conjunto, com o objetivo de amalgamá-los à nova proposição poética.

A poesia concreta visa a comunicação [ ] A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartões de visitas para o poema: há o poema.

Como forma verbal, o poema está sujeito a uma evolução qualitativa.

A poesia concreta assume as responsabilidades da tradição viva e não tenta escamoteá-la sob a alegação de que os verdadeiros inventores na poesia contemporânea sejam casos extravagantes e levem a becos sem saída. (CAMPOS, 1975, p.50)

Então, com o objetivo de destacar a comunicação do poema e de propor à poesia uma nova formulação, uma nova impressão, os vanguardistas inovaram no aspecto visual do poema, ao interagir com as outras formas artísticas e incorporar, aos seus trabalhos, estruturas modernizadoras influenciadas pelas obras desses literatos que, em suas atividades artísticas, propuseram uma nova perspectiva para a literatura, uma nova viagem de descoberta. Entretanto, na tentativa de atingirem uma situação poética que trabalhasse com as preocupações visuais, ligadas à situações cotidianas, os concretistas apoiaram-se nas artes plásticas, na arquitetura e, com isso, acabaram ocupando um espaço outro, que não o meio popular: a arte do dia-a-dia foi parar nos museus. É nesse sentido que Gonzalo Aguilar (2005) aponta-nos um importante ponto de contradição no que diz respeito à utilidade da poesia concreta :

É nesse ponto, o da utilidade, que a postura vanguardista dos concretos adquiriu sua maior ambiguidade. Voltada à aplicação de categorias comuns (como a de “*design*”, “utilidade” ou “cultura visual”) que compreendem os fenômenos mais diversos da vida cotidiana e da arte (suas referências ao cinema e às revistas, por exemplo), suas práticas exigiam um olhar diferenciado e especializado que pudesse motivar aspectos imanentes da inovação como súbito desaparecimento do verso, que servia de guia e orientação para a valoração dos espaços poéticos. Nessas condições, o elitismo dos movimentos modernistas do século XX torna-se inevitável e muitas de suas categorias, como a de “utilidade”, reduzidas a efeitos no centro do campo. (AGUILAR, 2005, p.81)

A proposta da poesia concreta, de fato, se nutre dos meios de comunicação do dia-a-dia, tais como as revistas, os jornais, a arquitetura, e articula um trabalho de “*design*” e “cultura visual”, principalmente porque “a ideia de contemporaneidade aparece agora associada à velocidade de comunicação e a existência dos meios de comunicação de massa” (FRANCHETTI, 1993, p.54). No

entanto, parafraseando Aguiar (2005), a poesia concreta pode ter sido fomentada pela leitura dos jornais, mas não é qualquer leitor de jornal que lê a poesia concreta (p.81), nesse sentido, a elaboração desses poemas acabou por aproximá-los mais das artes plásticas e, também, da crise do verso, conforme nos aponta Décio Pignatari, em “nova poesia: concreta” (1975):

o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça. não consegue libertar-se dos dois liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura. anti-econômico não se concentra, não se comunica rapidamente. destruiu-se na dialética da necessidade e uso históricos. este é apenas o golpe de misericórdia da consciência crítica: o primeiro já fora dado, de fato, por Mallarmé, há 60 anos atrás - § um coup de dés§. (CAMPOS et al, 1975, p.41)

Temos, no trecho citado, a explicitação de um dos precursores do movimento, Appolinaire, no qual a “estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele” (CAMPOS et al, 1975, p.22) e Mallarmé, que motivou os concretos a trabalharem com uma “estrutura dinâmica”, na qual tem-se o “ideograma como ideia básica”, porém, essa poesia ideogramática favoreceu mais a comunicação de formas do que a comunicação verbal, principalmente em sua primeira fase. Para efeitos didáticos, podemos dizer que a poesia concreta divide-se em três fases, no entanto, apesar da divisão, acreditamos existir, nas obras de Haroldo de Campos, uma presença marcante, ainda que não em termos de expedientes do poemas, mas da concepção da poesia, de elementos fomentadores do movimento concretista, posto que tais partículas engendram o projeto poético haroldiano e mostram-se presentes até seus últimos poemas.

Vemos que a tradição, tanto a que move a vanguarda – por apoiar-se nela como impulso criativo para a proposição de uma poesia renovada - como àquela que a questiona, pode ser Sísifo, Tântalo, Orestes ou Orfeu, pois somente aos poetas “foi concedido o espantoso privilégio de identificar o mito com a realidade”

(CAMPOS et al, 1975, p.9), e é por este motivo que eles (os poetas), tal como Orestes, conquistam o “voto de Minerva” e alcançam a absolvição por terem assassinado sua mãe/tradição, posto que é justamente esse movimento o impulso para a retomada de seus destinos e do recomeço de suas poesias.

Em *Finismundo: a última viagem* (1990), Haroldo de Campos marca o ponto de convergência de várias tradições, fato que é confirmado pelos dizeres do próprio poeta : “O último tempo desse labor “sintaxista” com a linguagem (labor no qual a qualidade visual explícita da poesia se torna pulsação implícita; o gráfico e o tipográfico passam do aspecto ostensivo para o recessivo, da evidência à inerência)” (CAMPOS, 2002, p.50). O poema, que não é da fase concretista, visto que é denominado pelo poeta como uma “Sátira do mundo onde as ideologias entraram em crise”, um “poema pós-utópico”(CAMPOS, 2002, p.57); revela traços de utopia da vanguarda concretista, demarcada, em primeiro momento, pela relação da composição estrutural e, num segundo momento, da utopia de resgate da tradição, ao revisitar o mito de Odisseu e explicitar as influências do cânone literário, como Homero, Dante, Joyce e Baudelaire, de modo a assumir “as responsabilidades da tradição viva e não tenta escamoteá-la sob a alegação de que os verdadeiros inventores na poesia contemporânea sejam casos extravagantes e levem a becos sem saída” (CAMPOS, 1975, p.50). Desse modo, ao retomar a tradição, Haroldo de Campos sempre alimentará o ciclo de sua produção ao revisitar o cânone literário para (re)criar suas obras, movimento que poderá gerar alguns questionamentos, como nos mostra Marcos Siscar (2014):

o que vemos em Haroldo é a retomada e o deslocamento da *arqué* vanguardista: ou seja, a necessidade de refundação daquilo que vai mal; a percepção de que as coisas vão mal (tal como se apresentam do ponto de vista do desejo transformador) e de que, só dando conta disso, desse *fundo* (ainda que sem ter à vista um fundo), seria possível re-fundá-las. (SISCAR, 2014, p.87)

Observado o excerto, é sabido que alguns críticos desconfiam do percurso de retomada da tradição realizado por Haroldo, porém, a nosso ver, o poeta não o faz com a pretensão de apropriar-se das obras esquecidas e, a partir disso, promover

o seu fazer literário. Para essa reflexão, talvez seja necessário reforçar o fato de que, além de poeta, ele é conhecido, entre outros aspectos, pelo crítico e incansável trabalho tradutório, a partir do qual fez convergir diferentes tempos, espaços, culturas, aproximando-os, com o engenho de um enxadrista, de um eixo ordenador: o poético.

Torna-se importante, então, ressaltar que as escolhas tradutórias do poeta valorizam a perspectiva da teoria de Walter Benjamin<sup>6</sup> (2008), na qual a tradução “toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua” (p.79), ou seja, há a viabilização da liberdade criativa no processo tradutório. A partir disso é possível compreendermos os processos pelos quais perpassam sua escrita até tornar-se palimpséstica<sup>7</sup>, visto que o poeta (re)aproveita o pergaminho ao (re)escrever textos significativos para a nossa tradição literária, desse modo, em cada camada retirada tem-se uma nova descoberta, reunindo diversas influências, transformando-as numa constelação, de modo a permitir que todas essas marcas reflitam a multiplicidade de sua tradução poética, para quem é uma *persona*<sup>8</sup> através da qual fala a tradição (CAMPOS, 1975).

HC<sup>9</sup> construiu sua concepção não-linear da história, da tradução como corte sincrônico e criador de nexos históricos, com base num modelo intertextual tanto da literatura como da história. Ele recorre frequentemente nas suas obras à teoria desenvolvida basicamente por Bakhtin e Kristeva, da literatura como dialogismo e intertextualidade; ele fala de um “movimento plagiotrópico da literatura”. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.166)

---

<sup>6</sup> O trecho citado trata do prefácio intitulado *A tarefa do tradutor* publicado por Walter Benjamin em 1923, na Alemanha. Utilizaremos, para nossas referências a edição de 2008, *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Optamos pela tradução realizada por Susana Kampff Lages.

<sup>7</sup> O termo palimpsesto também é aplicado à obra de Umberto Eco para representar o desvendamento do romance, processo que é comparado a uma rosa, no qual a retirada de cada pétala revela algo representativo. (ROANI E SILVA, 2012).

<sup>8</sup> Máscara, personagem.

<sup>9</sup> Haroldo de Campos (HC)

Dessa maneira, não há a ideia de cópia ou de plágio, pelo contrário, aplica-se o conceito de plagiotropia, pois "o método plagiotrópico propõe a noção de diálogo, no momento em que problematiza a tradição: voltar a esta não numa perspectiva de obediência a um *continuum* literário, mas repensá-la, remastigá-la por meio do impacto com novas relações." (COSTA, 2013, p.7). Trabalha-se com a liberdade do ato criativo, com a (re)criação, o "plágio" como um processo de tradução constante de um texto no outro (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.167). Haroldo trabalha com essa tradição/tradução, de maneira partitural, musical. Ele mesmo afirma no ensaio "Minha relação com a tradição é Musical" ([1983];1992)<sup>10</sup>:

Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. Note-se que ambos esses adjetivos provém da mesma palavra, *musa* (*Mousa* em grego) e que as Musas são filhas da Memória (*Mnemósine*). Prefiro a derivação que desembocou em música porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, "harmonizações" síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. Museu – pelo menos certa ideia de museu, que traz como correlato a palavra "conservador" – faz pensar em coisa morta, embalsamada, preservada em formol ou em naftalina. (CAMPOS, 1992, p.257)

Para Haroldo, o ponto inicial sempre será a tradição musical, pois nela é possível realizar com as notas/palavras: variação de clave, de escala e de ritmo de modo a favorecer a combinação de elementos múltiplos que, em *Finismundo*, são marcados pela estrutura, a partir das referências explicitadas no "corpo" do poema, mas, principalmente, por sua temática, posto que conta a última aventura do herói Odisseu, narrada por Dante Alighieri na *Divina Comédia*. No poema:

Haroldo de Campos retoma a personagem Ulisses da *Odisseia* homérica. Precisamente, centra-se na *hybris* do herói acontecida

---

<sup>10</sup> Publicado originalmente no *Folhetim (Folha de São Paulo)*, nº 344, 21.8.1983.

na sua última viagem, onde a ambição de Ulisses é mais forte do que qualquer tipo de piedade por sua família e companheiros de viagem. (RIVERA, 2015, p.113).

Ulisses, movido pela *hybris*, por sua ambição, decide voltar ao mar e negar o destino calmo que o sábio Tirésias o havia previsto caso permanecesse em terra firme. Ocorre que Haroldo, enquanto poeta, parece seguir o mesmo caminho transgressor do herói homérico, pois nega-se, pelo que se pode observar em seu fazer poético, a permanecer inerte, na imutabilidade. Assim como Ulisses, o poeta ambiciona permanecer em constante viagem, movido por sua pulsão. Percebe-se a retomada da figura de Ulisses em vários de seus poemas, seja diretamente, ou a partir da elaboração ou da transcrição das obras homéricas. A temática da viagem também é bastante recorrente na obra haroldiana, desde as suas primeiras obras. É como se a viagem ao mar nos poemas simbolizasse as viagens do seu próprio eu-poético, ao revisitar a tradição, convidando-a a percorrer um novo trajeto. Então, a partir desse momento, lançamos a pedra de Sísifo e negamos o descanso eterno para podermos desvendar o que o poema nos revelará nesse caminho de volta.

## 1.2 O poema - *Finismundo: a última viagem*

*...per voler veder trapassò il*

*segno*

I.

Último

Odisseu multi –

ardiloso – no extremo

Avernotenso limite – re-

propõe a viagem.

Onde de Hércules

as vigilantes colunas à onda

escarmentam: vedando mais um  
passo – onde passar avante quer  
dizer trans –  
gredir a medida as si-  
gilosas siglas do Não.

Onde  
a desmesura húbris-propensa ad-  
verte: não  
ao nauta – Odisseu ( )  
branca erigindo a capitânea  
cabeça ao alvo endereçada ) pre-  
medita: trans –  
passar o passo: o impasse-  
a-ser: enigma  
resolto ( se afinal ) em  
finas carenas  
de ensafirado desdém – ousar.

Ousar mais:  
o além retorno o após: im-  
previsto filame na teia de Penélope.

Ousar  
desmemoriado de Ítaca – o  
além-memória – o  
revés: Ítaca ao avesso:  
a não-pacificada  
vigília do guerreiro – no lugar  
da ventura do aventureiro  
deslugar *il folle volo.*

Tentar o não tentado –  
expatriado esconjuro aos deuses-lares.

Re-

incidir na partida. Ousar –

húbris-propulso – o mar

atrás do mar. O ínvio-obsuro

caos pelaginoso

até onde se esconde a proibida

geografia do Éden – Paradiso

terreno: o umbráculo interdito:

a lucarna: por ali

istmo extremo ínsula

se tem acesso ao céu

terrestre: ao transfinito.

Odisseu senescendo

rechaça a pervasiva – capitoso

regaço de Penélpe –

consolação da paz. Quilha nas ondas

sulca mais uma vez (qual nunca antes)

o irado

espelho de Poséidon: o cor-de-vinho

coração do maroceano.

Destino: o desatino

o não-mapeado

Finismundo: ali

onde começa a infranqueada

fronteira do extracéu.

Assim:

partir o lacre ao proibido: des-  
virginar o véu. Lance  
dos lances. Irremissa  
missão voraginosa.

Ele foi –

Odisseu.

Não conta a lenda antiga  
do Polúmetis o fado demasiado.

Ou se conta

desvaira variando: infinda o fim.

Odisseu foi. Perdeu os companheiros.

À beira-vista

da ínsula ansiada – vendo já

o alcançável Éden ao quase

toque da mão : os deuses conspiraram.

O céu suscita os escarcéus do arcano.

A nave repelida

abisma-se soprada de destino.

Odisseu não aporta.

Efêmeros sinais do torvelinho

acusam-lhe o naufrágio –

instam mas declinam

sossobrados no instante.

Água só. Rasuras.

E o fado esfaimado. Última

thánatos eks halós

*Morte que provém do mar salino*

húbris.

Odisseu senescente  
da glória recusou a pompa fúnebre.  
Só um sulco  
cicatriz no peito de Póseidon.  
Clausurou-se o ponto. O redondo  
oceano ressona taciturno.  
Serena agora o canto convulsivo  
o doceamargo pranto das sereias.  
( ultrassom incaptado a ouvido humano ).

*... Ma l'un di voi dica*

*Dove per lui perduto a morir*

*gisse*

2.

Urbano Ulisses  
sobrevivido ao mito  
( eu e Você meu hipo-  
côndrico crítico  
leitor ) – civil  
factótum ( polúmetis ? )  
do acaso computadorizado. Teu  
epitáfio? margem de erro: traço  
mínimo digitado  
e à pressa cancelado  
no líquido cristal verdefluente.

Périplo?

Não há. Vigiam-te os semáforos.

Teu fogo prometéico se resume

à cabeça de um fósforo – Lúcifer

portátil e/ou

ninharia flamífera.

Capitula

(cabeça fria)

tua húbris. Nem sinal

de sereias.

Penúltima – é o máximo a que aspira

tua penúria de última.

Tule. Um postal do Éden

Com isso te contentas.

Açuladas sirenes

Cortam teu coração cotidiano. (CAMPOS, 1998<sup>11</sup>, p. 55-59)

A partir da leitura do poema *Finismundo: a última viagem* (1990), percebe-se que, ao dialogar com a mitologia e com a figura do herói grego, Haroldo não retoma apenas elementos de uma tradição, trazendo-as novamente à luz para seus leitores, há, além disso, a retomada de um desejo pessoal do poeta, o desejo de aventura pelo mundo da palavra e pela materialidade do signo (TONETO, 2008, p.42), como se o mar simbolizasse algo maior, a travessia para a concretização de sua inovação poética ou de sua proposta estética, e como se o herói representasse o próprio poeta na “transgressão das sigilosas siglas no não” (CAMPOS, 1998, p.55).

---

<sup>11</sup> O poema *Finismundo: a última viagem* foi publicado, originalmente, no ano de 1990, pela Tipografia do Fundo de Ouro Preto, entretanto, para as citações do presente trabalho, utilizaremos como referência o livro *Crisantempo – no espaço curvo nasce um*, de 1998, no qual o poema também foi inserido.

As releituras das aventuras de Ulisses tornaram-se tão importantes e são revisitadas com tal frequência que é possível afirmar que todo poeta<sup>12</sup>, em seu labor, já retomou a obra homérica, o que nos permite considerar que Dante Alighieri, colocando em prática a leitura sincrônica, a qual permite o recorte de passados, num processo espiralado e não delimitado por uma sequência temporal; para (re)criar um final para a aventura de Ulisses, utilizou-se dos textos de Homero, de Virgílio e de Platão, como se pode observar no livro X, de *A República* (2000):

Chegou por último a vez da alma de Ulisses escolher. Pela memória dos trabalhos passados e já isenta de ambições, andou buscando longo tempo a condição de seu gosto e a custo acabou por encontrar a vida tranquila de um homem particular e sem cuidados, condição, essa, oculta em um recanto, onde a haviam deixado todas as outras almas. E vendo-a, exclamou que, se tivesse sido a primeira a escolher, não preferiria outra. (PLATÃO, [aprox. Séc. IV- III a.C.] 2000, p.418)

de maneira a constituir um processo de (re)criação que ainda seria utilizada, na modernidade, por Kazantzákis e Haroldo de Campos, via Dante, ao “recuperar o Canto XXVI do Inferno dantesco, desenhando a última viagem do herói ” (RIVERA, 2015, p. 113). No excerto de Platão, Ulisses não se queixa das consequências acarretadas por suas escolhas e, tal como ele, o poeta não hesitará na eleição do herói como protagonista de seu poema-viagem, *Finismundo: a última viagem* (1990), no intuito de reforçar ainda mais a importância da tradição aqui defendida, visto que a figura de Ulisses é bastante expressiva, não só para a literatura haroldiana, mas para a literatura mundial, a qual permite a sobrevivência do mito por anos e anos e a cada releitura, torna-o mais vivo, mais fortalecido, e, apesar das novas leituras, faz com que o leitor busque em sua memória o périplo inicial, contado por Homero.

Então, ao tomarmos como base o caminho de leitura concreta apontado por Siscar (2010), o poema deve ser lido a partir da cena, ou seja, do relacionamento

---

<sup>12</sup> De acordo com Fernando Pessoa: até “no mais pequeno poeta deve haver alguma coisa por onde se nota que existiu Homero” (1974, p. 147), o que nos afirma o grande alcance dessa obra.

das questões específicas da poesia com a tradição poética e com a tradição crítica (SISCAR, 2010, p.306), posto que o próprio acontecimento do texto nos revela os pontos sensíveis e conflituosos; tentaremos, então, indentificar por meio do olhar direcionado à cena, os pontos em que as relações de intertextualidade são estabelecidas. Considera-se, para isso, o conceito de intertextualidade, baseado nos estudos de Kristeva e Genette e sintetizado por Samoyault (2008), cuja significação são os “efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura de que se nutre, penetra-a em profundidade, aparecem em todas as suas dimensões: a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto” (SAMOYAULT, 2008, p. 11).

Desse modo, a primeira relação intertextual, das muitas que nutrem o poema, pode ser destacada a partir do título, pois, a partir da palavra “*Finismundo*”, podemos estabelecer duas conexões com o livro *Finnegans Wake* (1939), do autor irlandês, James Joyce, obra que, segundo Campbell e Robinson (2001), “é uma poderosa alegoria da queda e ressurreição da humanidade” (p.152), como se nota:

A primeira chave do método e do mistério do livro acha-se em seu próprio título, *Finnegans Wake*. Tim Finnegan, da velha canção de “vaudeville”, é um pedreiro irlandês que se embriaga, **cai de uma escada e, aparentemente, morre**. Os amigos promovem um velório em torno de seu caixão; durante as festividades alguém o respinga de uísque, com o que Finnegan **desperta de novo para a vida** e toma parte na dança generalizada [...] Finnegan o mestre-de-obras é identificável, primeiramente com Finn Mac Cool [...] o mais famoso dos gigantes primevos de Dublin. **Finn tipifica todos os heróis [...] E é porque Finn volta de novo (Finn-again) – em outras palavras, pela reaparição do herói – que a força e a esperança são devolvidos à humanidade.** (CAMPBELL & ROBINSON traduzido por CAMPOS et al, 2001, p.152-153 – **grifo nosso**)

A considerar as palavras de Campbell e Robinson, a primeira relação se consolida pela marca do heroísmo presente na lenda irlandesa que fala sobre o gigante FINN, herói pertencente à mitologia celta, que luta para vingar a morte de seu pai, morto pelo líder do clã rival, Goal Mac Morn; e a segunda, está relacionada com a misteriosa história do pedreiro Tim Finnegan, que morre e “desperta de novo

para a vida”. É fato que Joyce cedeu aos encantos da escrita homérica, pois o personagem Tim Finnegan tem um correspondente na *Odisséia*, um dos navegantes que acompanhavam Odisseu em sua nau. Tim faleceu na ilha de Circe, ao cair da escada, embriagado. Segundo Campos et al: “Morrer e renascer é o destino de todos. Os que renascem em filhos, em feitos, em livros, em monumentos, em casas [...] De muitas formas se regenera a mesma energia vital” (2001, p.16). Assim, o mito do retorno realizado por Finn (Finn-again), torna-se símbolo da devolução da força e da esperança à humanidade, de modo a demarcar, em Homero, Joyce e Haroldo, a tentativa de (re)nascimento, da literatura, do mito, e da utopia da tradição.

A aproximação entre tais obras é ainda mais evidente a partir da leitura do ensaio “Miramar na Mira”, escrito por Haroldo de Campos na ocasião da reedição da obra de Oswald de Andrade, o livro *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1996), no qual menciona em nota de rodapé:

O título desse romance-poema pode ser traduzido livremente por *Finnicius Revém*, incluindo a ideia de fim e início, de velório ou vigília e de novo despertar, e, de outra parte, incorporando sempre o nome *Finn*, gigante da lenda irlandesa, cuja ressurreição, segundo a mesma concepção fabulosa, poderia ocorrer assim que o país dele necessitasse. (CAMPOS in: OSWALD, O; 1996; p.5)

Haroldo de Campos, ao propor tal nomenclatura à obra oswaldiana, estabelece uma relação de similaridade com a obra de James Joyce, conhecida e traduzida (fragmentos do *Finnegans Wake*) por Augusto e Haroldo. O título escolhido para a tradução dos irmãos Campos foi justamente *Finnicius Revém* (2001), que, depois, foi referendado por Donaldo Schüller, em sua tradução, publicada em 1999. Dessa maneira, temos, a partir do estudo acerca da primeira palavra que compõe o título de nosso objeto, uma breve amostra da engenhosa construção ao derivar de *Finnicius*, cuja primeira palavra da composição leva-nos a pensar em “fim” e, a segunda, ironicamente, indica o “início”; além disso, a partir da palavra *Revém*, poderíamos ainda atribuir o sentido de “re-vir”, retorno ou

revolta. (SILVA, 2001, s.p), significados que fortalecem a nossa leitura cíclica sobre a retomada da tradição realizada pelo poeta.

Ademais, a menção de Haroldo no prefácio do livro de Oswald de Andrade vai além da questão da nomenclatura, pois é a partir da proposta oswaldiana de devoração antropofágica - “o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem”, mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos” (CAMPOS,1992 p.234), que o poeta concretista irá desenvolver sua teoria de recuperação da tradição literária, ou seja, fará uma apropriação antropofágica, uma transculturação, na qual a literatura se alimentará da própria literatura para, dessa forma, garantir sua sobrevivência

Portanto, a relação tripartite estabelecida entre *Finnegans Wake*, *Memórias Sentimentais de João Miramar (Finnicius Révem)* e *Finismundo: a última viagem*, irá convergir para uma temática única, comum às três obras, a temática da viagem. Em *Finismundo: a última viagem*, o prefixo “Fin”, significa a viagem do herói, o reencontro com o mar, o sopro de uma utopia que culmina na sua morte. Há na ideia de viagem, conforme nos aponta Peterle, a clássica tríade “partida-peripécia-retorno” (2007, p.86), que representa um ciclo - tal como Finn e tantos outros - que corporifica o jogo de princípio e fim, o duplo que na obra haroldiana culmina no naufrágio do herói, cujo resultado será a sua morte, o desfecho que, até então, havia sido adiado.

Na leitura aqui proposta procuramos apresentar a transição desse herói que transgredirá, não somente as “sigilosas siglas do não”, como também os limites estabelecidos entre as mais diversas obras do cânone literário. Nosso poeta, antes de dar início ao seu poema, apresenta-nos, em epígrafe, uma nova informação de leitura, desta vez, referindo-se à obra de Boccaccio, ao resgatar um trecho do poema *Amorosa visione* ((Canto XXVII) BOCCACCIO,1818, p.73) “...per voler veder trapassò il segno”, de modo a simbolizar o ato que é “enfrentar o impossível, intentando a viagem, é almejar a possibilidade do acaso, é incorporar este ato da

criação. É risco que se aceita, porque é só por meio deste mover-se para o abismo, tocando os limites, que se chega ao novo, ainda por fazer” (COSTA, 2013, p.3). O diálogo com a tradição é o anúncio para a transgressão de Odisseu, realizada nos versos de *Finismundo*.

Esse diálogo com Boccaccio abre portas para novas interações com a literatura italiana, a qual carrega muitas marcas da herança homérica e fala constantemente sobre Ulisses. Dentre elas, podemos citar o poema lírico intitulado *Maia (1903)*, de Gabriele D’Annunzio, que é dividido em cantos relacionados aos da *Odisseia: Verso l’Ellade santa, L’incontro d’Ulisse, Il rimpianto di Penelope, Telemaco re dei porcari, La terra paterna, Le tre sorelle e Inno alla madre mortale*<sup>13</sup>. D’Annunzio, em sua obra, valoriza o heroísmo e a força perfeita, como nos mostra o trecho que fala do encontro com Ulisses, quando este tem seu navio detido em uma ilha:

Incontrammo colui  
Che i Latini chiamano Ulisse,  
Nelle acque di Leucade, sotto  
le rogge e bianche rupi  
che incombono al gorgo vorace,  
preso l’isola macra  
come corpo di rudi  
ossa incrollabili strutto  
e sol d’argentea cintura  
precinto. Lui vedemmo  
su la nave incavata. E regevva  
ei nel pugno la scotta  
spiando i volubili vènti,  
silenzioso; e Il púleo  
tèstile dei marinai  
coprivagli Il capo canuto,  
la tunica breve Il ginocchio  
férreo, la pálpebra alquanto  
l’occhio aguzzo; e vigile in ogni  
musculo era l’infaticata

---

<sup>13</sup> (Em direção à Helade santa, O encontro de Ulisses, O lamento de Penélope, Telêmaco rei dos porqueiros, A terra paterna, As três irmãs e Hino à mãe mortal, tradução nossa)

possa del magnanimo cuore. (D'ANNUNZIO, 1995, p.24)<sup>14</sup>

Desde a leitura da *Odisseia*, é sabido que inúmeras vezes Ulisses ficou preso em ilhas, enfrentou o mar furioso, torvelinhos, teve sua embarcação destruída e a navegação interrompida pela fúria do deus Poseidon. Ficar preso nas rochas, enfrentar canais e redemoinhos não são grandes medos para o nosso herói pois, apesar de todas as dificuldades e das marcas do tempo: “capo canuto”, Ulisses jamais deixa de demonstrar sua húbri, é forte, incansável e possui um generoso coração. A presença do heroísmo está encarnada na figura de Ulisses.

Além da obra dannunziana, não podemos deixar de citar a principal, e pioneira, obra italiana que resgata o mito de Odisseu, a *Divina Comédia* [aprox.1307-1321],1998), do escritor Dante Alighieri, a qual direciona a composição de *Finis mundo: a última viagem*, por indicar o “transpassar os limites” realizado pelo herói, limites esses que são ultrapassados não apenas por Dante e Virgílio, mas também por Ulisses, em sua última viagem. Ou seja, na literatura mundial há inúmeras releituras e transcrições que tomam o mito de Ulisses e todas elas têm seu ponto de partida em Homero. Ocorre que:

Todos os homens deveriam “unir-se para louvar Ulisses”, os que não o fizeram, devem contentar-se com um lugar nas ordens intelectuais mais baixas; não quero dizer que todos devem louvá-lo do mesmo ponto de vista; mas todos os homens de letras sérios, quer escrevam ou não uma crítica do livro, terão certamente que fazer uma crítica para seu próprio uso. (POUND, 1991, s. p.)

---

<sup>14</sup> Encontramos aquele/que os latinos chamam Ulisses/nas águas de Leucade, embaixo/dos canais e brancos rochedos/ que dominam o redemoinho voraz/Próximo à pequena ilha/ como um corpo construído/ de ásperos ossos inabaláveis /e somente por cinto de prata /circundado. O vimos/ sobre o navio escavado. E conduzia / nos punhos a escota/ espiondo os instáveis ventos/ silencioso. E o pfileo/têxtil dos marinheiros/encobria a sua cabeça branca/ a túnica breve o joelho/ rígido, a pálpebra/ o olho muito aguçado e vigilante e em todos/ os músculos era a incansável / a força do generoso coração. (Tradução nossa)

Dessa maneira, torna-se bastante interessante a constatação do movimento sincrônico, ou seja, “apropriação seletiva e não consecutiva da história” (CAMPOS, 1997, p.249), que a obra haroldiana nos propõe, não somente na leitura do poema em análise, como também em todo o seu percurso literário, a destacar o fato de que “a descrição sincrônica considera não apenas um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” e que “a escolha dos clássicos e sua interpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais nos estudos sincrônicos” (JAKOBSON, 1995, p. 121); nesse sentido, a sobrevivência do mito de Ulisses na posteridade é inegável, fato ratificado, principalmente, pela quantidade de obras relacionadas ao tema homérico. Interessa-nos, portanto, destacar que o périplo de retomada realizado por Haroldo se dá em amplo espectro, não apenas a partir de Homero, Dante, Boccaccio, mas, também, pelo intermédio de outros autores, a exemplo de Konstantino Kaváfis e seu poema, *Ítaca* (2012) :

Todo o tempo em teu íntimo Ítaca estará presente.  
Tua sina te assina esse destino,  
mas não busques apressar tua viagem.  
É bom que ela tenha uma crônica longa, duradoura.  
que aportes velho, finalmente, à ilha,  
rico do muito que ganhaste do decurso do caminho,  
sem esperares, de Ítaca, riquezas.  
Ítaca te deu essa beleza de viagem.  
Sem ela não a terias empreendido.  
Nada mais precisa dar-te.

Se te parece pobre, Ítaca não te iludiu.  
Agora tão sábio, tão plenamente vivido,  
bem compreenderás o sentido das Ítacas.

(KAVÁFIS, 2012, p. 30\*31- 32\*33, tradução de Haroldo de Campos)

Apesar de não fazer menção direta ao herói homérico, os versos do poema *Ítaca*, de Kaváfis, remetem à aventura de retorno ao lar realizada por Odisseu. A partir da tradução de Haroldo, podemos depreender que o texto ultrapassa as significações da intertextualidade, vai além, muito além, posto que nos mostra uma

Ítaca simbólica<sup>15</sup>, ao afirmá-la em constante presença no “íntimo” do leitor e torná-la metáfora do desejo, da pulsão, pois, como nos fala o poeta, o desejo é “destino”, não dá para negá-lo e tampouco apressá-lo, pois as coisas acontecem no decurso da viagem e o ato de viajar é uma alusão para as aventuras da vida. Já no primeiro verso destacado da tradução, Haroldo marca a presença de Ítaca na sonoridade, como podemos observar em: “**T**odo o tempo em teu íntimo **Í**taca estará presente”, e uma marcação temporal ritmada, provocada pela alternância do par /t/, /d/: “**T**ua sina **t**e assina esse **d**estino”; de modo a nos levar a um movimento que parece estar marcado pelo Tempo, o tempo do retorno ou o tempo da vida. Por isso sugere-se que a “crônica seja longa”, que o encontro com a “ilha”, o descanso, aconteça na velhice e que não se espere “riquezas”. Viajar é seguir a (im)pulsão que mantém a chama da vida acesa e a verdadeira e única riqueza proporcionada pela viagem é a beleza das experiências vividas

Desse modo, todos nós somos movidos pelo ímpeto de encontrar nossas Ítacas e o poema de Kaváfis nos leva a compreender que, para Ulisses, a procura não se limitava à Ítaca física, ao invés disso, direcionava-o para o mar, porque viajar representa a manutenção da sua pulsão de vida. É exatamente nesse ponto que os desejos do personagem e do poeta se cruzam, pois as retomadas propostas em *Finismundo: a última viagem*, também podem representar o périplo da escrita haroldiana, ao (re)incidir num percurso de renovação por meio de uma leitura da tradição e propor ao leitor, à literatura e à poesia uma nova viagem, inundada por novas experiências.

Assim, uma das vias de retomada da temática da viagem ao mar e da figura do herói na obra de Haroldo é revelada a partir da relação do poeta com os autores da literatura italiana, o que pode ser observado no poema dedicado pelo poeta brasileiro ao escritor italiano, Gabriele D’Annunzio, apresentado em seu livro

---

<sup>15</sup> Para a definição de símbolo, Walter Benjamin toma como base a teoria de Creuzer, a qual considera: "a medida temporal da experiência simbólica e o instante místico, no qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante" (CREUZER *apud* BENJAMIN, 1984, p.187).

póstumo, *Entremilênios*, organizado por sua esposa, Carmem, e publicado no ano de 2009, pela editora Perspectiva:

**o encontro de ulisses –  
gabriele d’annunzio**

E como o êxul retorna  
à casa paterna  
em sua nau ligeira:  
seu coração, renovado,  
ferve na onda à dianteira;  
sua tristeza esvaece,  
na virente longa esteira:  
assim eu soltei a vela  
com os fiéis companheiros,  
num dealbar de verão  
ventoso, da ápula praia,  
onde vi ainda os céus  
uma ereta coluna romana:  
afinal eu naveguei  
assim para a Hélade esculpida  
pela mão do deus na luz  
sublime e no mar profundo,  
igual a um simulacro  
que faz aos homens visíveis  
as leis da Força  
Perfeita. E encontramos um herói. (CAMPOS, 2009, p.235)

Como já foi dito, Gabrielle D'Annunzio também foi um grande recriador do mito de Odisseu e, não por acaso, o poema de Haroldo de Campos parece dialogar estreitamente com o trecho do poema dannunziano<sup>16</sup>, posto que, além de consolidar a inserção dessa influência em seu paideuma por meio de uma série de dedicatórias, os dois escritores retratam a temática da viagem e o encontro de um herói: no poema italiano Ulisses está preso em uma ilha, detalha-se os efeitos do tempo, visíveis na brancura de seus cabelos, sua experiência e bravura revelando-o como herói; já o poema haroldiano - "O encontro de Ulisses", sugere-nos um retorno à pátria carregado de renovações, onde as tristezas são esvaecidas, pois as velas já foram soltas e os mares navegados. É nesse movimento que se revela o encontro do herói com seus anseios mais íntimos. Parece-me que este poema de Haroldo nos revela muitos resquícios, não somente da leitura do poema de D'Annunzio, mas do poema de Kaváfis. Há no encontro do herói com sua pátria a realização de um desejo maior, consolidado não pelo regresso, mas pelos acontecimentos do périplo percorrido até o ponto de partida/retorno, sua Ítaca simbólica.

Constatamos, então, por meio da leitura das obras do poeta, que a figura heróica permanece até suas últimas publicações. Isso, a nosso ver, acontece, porque o herói do mito não tem representação somente para o poema, mas exerce, sim, a função de simulacro do próprio poeta, ou seja, a imitação, de Haroldo. Esse, por sua vez, considera seu trabalho tão transgressor quanto o enfrentamento de Odisseu, pois não se contenta em descansar na calmaria de sua Ítaca (o fazer poético), pelo contrário, necessita estar em alto mar, navegando entre as palavras, mesmo que, com elas, possa naufragar. No entanto, no cálculo realizado pelo poeta, mesmo com o naufrágio, só há possibilidades positivas de resultados, pois lida com "o risco da criação 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 recompensada com os destroços do naufrágio que constituem o poema (CAMPOS, 1997, P.15).

---

<sup>16</sup> O trecho do poema de Gabriele D'Annunzio foi citado nas páginas 37/38 deste trabalho.

Na sequência de nossa análise, destaca-se que a primeira parte do poema é representada por um referencial clássico, dialogando explicitamente com Homero, Dante e Boccaccio. Para tanto, considera-se que “os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (PERRONE-MOISÉS; 1998, p. 57). Ou seja, são aquelas obras que nos remetem a obras anteriores que foram imortalizadas na nossa história. Ao lermos uma obra que faz referência a um clássico, podemos reviver uma antiga leitura, e mais, podemos aplicar um novo olhar a essa leitura, a considerar o momento atual de sua realização, o contexto no qual ela é resgatada. A leitura dos clássicos, inclusive, não é feita de modo aleatório, sem uma significação, pelo contrário, há sim um motivo para lê-los e também para relê-los no espaço contemporâneo.

O crítico Ítalo Calvino, em *Perchè leggere i classici* (2002), diz-nos o seguinte: “*I classici sono quei libri di cui si sente dire di solito: 'sto rileggendo...' e mai 'sto leggendo'*” (CALVINO, 2002, p.5), ou então: “*D'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima*” (Idem, 2002, p.7) e ainda: “*Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire*” (Ibidem, 2002, p.7)<sup>17</sup>; isso posto, pode-se concluir que os clássicos são as obras que passam por um processo constante de transformação dentro do espaço contemporâneo, como um Orfeu que anseia resgatar sua amada, num movimento incessante que alimenta literatura e mito, não os deixando cair no esquecimento, de modo a permitir, a cada tentativa, uma significação renovada. Em vista disso, a parte clássica (primeira parte) do poema haroldiano é iniciada pelo algarismo romano, “I”.

---

17 Consultamos a tradução de Nilson Moulin, pela Companhia das Letras, edição de 1994: “Os Clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo...’” (p.9), ou então: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (p.11) e ainda: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer (p.11).

### 1.3 – Parte I do poema: a reproposição da viagem e o ato de transgressão do herói

Vejamos como as referências ingressam no texto, pois há uma menção à obra de Dante, por relatar a morte de Ulisses, tema de *Finismundo: a última viagem* (1990), situação que é explanada desde os primeiros versos, quando uma viagem é reproposta ao herói:

I-  
Último  
Odisseu multi –  
ardiloso – no extremo  
Avernotenso limite –re-  
propõe a viagem. (CAMPOS, 1998, p. 55)

A primeira palavra sinaliza o desfecho da última viagem de Odisseu. O poeta lança o resultado da ação e nos estimula a desvendar, por meio da leitura, os caminhos percorridos pelo herói. Com o uso de palavras pulverizadas e espaços em branco, a viagem é (re)proposta e, pela indicação da palavra “Último”, compreendemos que o herói de *Finismundo* acata o desafio, atendendo a pulsão de vida que sempre o aproxima do mar. No poema, temos a utilização de versos livres e repetições sonoras no interior das palavras, como ocorre em: “Último”; “multi”, de modo a provocar, a partir dos sons fechados em /u/. Além disso, com a construção de “Odisseu multi- / ardiloso”, é possível destacar o primeiro resquício de uma herança concretista, posto que se nota um jogo de palavras, a exemplo do que ocorre no conceptismo barroco, aspecto fundamental na obra haroldiana.

De acordo com Haroldo, “o Barroco é uma arte de comunicação lúdica, do comprometimento persuasivo, como também da afetividade erótica e da desafeição satírica, ambas formas de afetar um público de destinatários bastante corpóreos.” (CAMPOS, 1989, p.50), e tais recursos são frequentemente incorporados em sua

poesia. Aliás, em *Depoimentos de Oficina* (2002), ele nos mostra que uma “explosão barroquizante” numa poesia concreta é possuidora de uma “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, 2002, p.22) de modo a torná-las, por esse motivo, “as estruturas dinâmicas, reversíveis, cambiantes, da futura poesia concreta” (Idem, p.23).

A considerar, portanto, as estruturas dinâmicas propostas por esse modelo “barroquizante”, observamos a mobilidade permitida pelo prefixo “multi”, que significa uma multiplicidade e pode ser relacionado, tanto a “Odisseu” quanto à “ardiloso”. Desse modo, podemos pensar nas várias versões e referências realizadas ao herói mitológico (Multi-Odisseu), como também, na multiardilosidade do mesmo, posto que “ardiloso” significa astucioso, sagaz, característica presente no âmago deste herói (Multi-ardisoso). Ocorre que, apesar da discreta mobilidade, *Finismundo* não se classifica como um poema concreto, e também não temos a intenção de o fazer, no entanto, a notabilidade de sintomas de um diálogo com a vanguarda concretista, já nos primeiros versos do poema, revelam-nos que não é possível afirmar um modelo estrutural que tenha a pós-utopia como sinônimo de distopia, pois a vanguarda sempre será utópica.

Em contrapartida, a possível indicação do encerramento das releituras sobre a vida do herói, apontado por “Último\Odisseu”, revela-nos uma temática distópica, posto que, junto com a morte, todas as utopias se esvaem. A característica do herói, a partir da nomenclatura, já se manifesta de modo esfacelado, pois “ODISSEU - Filho de Laertes e Anticleia (Hom. Od., passim) é representado nos poemas homéricos, a partir da relação com o verbo \*ὀδύσ(σ)ομαι, "estar encolerizado, irado com alguém, odiar"<sup>18</sup>, de modo que a negatividade carregada pela raiz da palavra

---

<sup>18</sup> Dicionário Etimológico da Mitologia Grega (p.211), disponível em: [http://demgol.units.it/pdf/demgol\\_pt.pdf](http://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf)

“Odisseu” está simbolizada pela quebra das palavras “multi-/ardiloso” e “re/propor”, "aliando, assim, visualidade a ambiguidade”(COSTA, 2013 p.6). Desse modo, a possibilidade dupla de significação dada ao prefixo “multi”, se desloca como sintoma da paradoxal proposta haroldina de pós-utopia: entre a temática e a forma.

Há, portanto, a utilização de dois recursos visuais no que diz respeito ao espaçamento entre as palavras. A fragmentação, representada por “multi-/ardiloso” e “re-/propõe”, e, também, o recurso linguístico da justaposição na palavra “avertotenso”, processo no qual há a fusão das palavras averno (inferno) e tenso. Essa junção, além de representar graficamente a inexistência do limite entre o herói e o inferno, gerando tensões, posto que ele está “no extremo/ avertotenso limite”; também integra uma das características aproveitadas pelo concretismo, cuja raiz se dá na técnica desenvolvida e utilizada pelo escritor irlandês James Joyce, denominada, por ele mesmo, como “verbivocovisual”. Na verbivocovisualidade, desenvolve-se um “jogo entre as palavras”, que são utilizadas de maneira moldável, estando à disposição do poema. Assim, ao compor as palavras “multi-ardiloso” e “avertotenso”, o poeta parece, a exemplo de Joyce, descobrir “o poder das palavras e da sexualidade, da poesia e do amor, inspirado na musa erótica<sup>19</sup> da linguagem, uma criatura feita de cristais sonoros” (CAMPOS, 2002, p.29), unindo as palavras, provocando, simultaneamente, um efeito na visualidade, na sonoridade e na sintaxe.

A separação do verbo “repropor”, pode ser identificada como proposital, por provocar um eco na leitura, de modo a explicitar a refacção de uma proposta. Nesta segmentação: “re-/propõe”, o recurso verbivocovisual também é utilizado, porém, de forma que as vantagens da comunicação não verbal sejam utilizadas, sem abdicar das virtualidades da palavra (CAMPOS et al, 1975:157), pois provoca-se

---

<sup>19</sup> Amparado pela mitologia, Haroldo de Campos, nos reforça a informação de que “Musas são as filhas da memória” (1992, p.258), e nesse sentido, consideramos que a referência às musas eróticas signifique a excitação da memória como fonte de inspiração para o uso das palavras.

uma pausa na leitura, ou seja, há uma ruptura que é significativa, o silêncio que comunica.

Temos a utilização do hipérbato no verso “ re - / propõe a viagem”, no qual há a inversão da ordem natural da oração: “a viagem é reproposta”. Na literatura toda informação é significativa, por isso, deve-se considerar, que o recurso sintático demarca, já nos primeiros versos, a inversão da ordem natural da aventura do herói, por indicar sua última viagem (“Último/Odisseu”) e reforçar o fato de que o poema também é apresentado ao “revés”. Assim, a transposição da ordem da oração é realizada de forma lúdica, e “o acontecimento do texto nos revela ou nos informa os pontos sensíveis e conflituosos”(SISCAR, 2010, p.306). Além disso, a inversão também nos leva a pensar a “viagem” não só como um objeto direto da oração, mas também como objetivo do eu-poético, pois indicar o desfecho da aventura de Odisseu é como lançar a pedra sísifíca morro abaixo para que o trajeto até ela saboreie o leitor com as descobertas do poema/viagem.

nem de filho ternura, nem afeta

pena do velho pai, nem justo amor

que alegraria Penélope diletta,

em mim puderam vencer o fervor

que me impelia a conhecer o mundo,

e dos homens os vícios e o valor;

e me atirei ao mar aberto e fundo,

com um só lenho e a pequena companhia

que ida era o meu haver fido e jucundo (ALIGHIERI,1998,178)

A última viagem de Odisseu, apresentada em *Finismundo: a última viagem*, não é contada na *Odisséia* ([séc. VIII], 2011), mas é apresentada por Dante, na *Divina Comédia* (1998). A história homérica se encerra com o retorno de Odisseu à Ítaca, depois de vinte anos de batalhas e aventuras em alto mar e, após derrotar os pretendentes de sua esposa e retomar seu “trono”, descansa ao lado de sua amada. O que acontece depois disso não nos é revelado na obra primeva, entretanto, Dante insere o herói em uma das valas do inferno. Na passagem, o herói revela que a calma encontrada no regaço de seu lar não o preenchia, nem a figura do pai, nem a do filho e, tampouco, a figura de Penélope conseguiram impedir o seu desejo de estar em alto mar. Então, Odisseu levanta âncora em busca de novas aventuras e naufraga quando já estava por alcançar o Éden. É aí que se encontra a grande matriz de *Finismundo*, pois o herói não se contentou em ter uma morte calma, com “pompas fúnebres”, e preferiu retornar ao mar, onde deparou-se com a morte.

#### Onde de Hércules

as vigilantes colunas à onda  
escamentam:                    vedando mais um  
passo            - onde passar avante quer  
dizer trans-  
gredir a medida            as si-  
gilosas siglas do Não. (CAMPOS, 1998, p.55)

Ao aceitar a reproposição da viagem, Odisseu torna-se um transgressor das “sigilosas siglas do não” (CAMPOS, 1998, p.55), pois, ao dar o primeiro passo em direção ao mar, renega o destino calmo previsto pelo sábio Tirésias, violação que é marcada de forma visual por meio da disposição dos versos, nos quais verificamos uma irregularidade: há um deslocamento em relação à margem em “Onde de Hércules” e existem lacunas, espaços vazios, afastamento irregular (não convencional) entre as palavras no terceiro, quarto e sexto versos. O espaço em branco significa o suspense da ação, o silenciamento do poeta, o abismo que separa,

não só o herói do seu destino, mas também as palavras de suas significações, recurso também utilizado pela poesia concreta, que nos faz buscar na memória uma das suas principais fontes de inspiração para a vanguarda, o poema *Un Coup de Dés* (1974), de Mallarmé, com o qual notamos uma similaridade visual :

antemão retombada do mal de alçar o voo  
e cobrindo os escarcéus  
cortanto cerce os saltos

no mais íntimo resuma

a sombra infusa no profundo por essa vela alternativa

até adaptar  
à envergadura  
sua hiante profundidade enquanto casco

de uma nau

pensa de um ou de outro bordo (MALLARMÉ,  
1991, s.p. – tradução de Augusto e Haroldo de Campos)

A viagem mallarmeana abre portas para *Finismundo*, de modo a permitir que seu herói, sem abolir o acaso - por não saber o que o destino lhe reservou, navegue pelos versos do poema. Ocorre que, Haroldo, a exemplo de Mallarmé, “alça voo” e lança-se ao mar movido por uma “íntima alternativa”, ele transforma a alternância de espaços em branco no suspense da ação, é o espaço entre o movimento e o cessar dos dados, o branco que causa o desconforto visual e simboliza a pausa que está plena de significados, pois diz que os versos, “com

efeito, assumem importância, agredem à primeira vista; a versificação o exigiu como silêncio em torno, ordinariamente, no ponto em que um trecho, lírico ou de poucos pés, ocupa, no meio, cerca de um terço da página: eu não transgribo essa medida, apenas a disperso” (CAMPOS et al, 1975, p.18). À vista disso, as lacunas de *Finismundo: a última viagem*, simbolizam o espaço entre o impulso da viagem e a (in)certeza de seu percurso, porque segundo o poeta:

A certa altura do texto ocorre uma pausa, e o problema da própria viagem é tematizado mentalmente. Falo em premeditação, isto é, meditar e pré-meditar, porque corto a própria palavra. Esse pré-meditar faz lembrar que é uma meditação, um pré-meditar que envolve meditar. Assumir o seu destino, premeditar-se a assumi-lo, é característico do herói épico. [...] Aqui exatamente se põe o seu dilema, no qual medita (e pré-medita): aceitar o paraíso doméstico de Ítaca, ou seja, o confronto das soluções óbvias, ou tentar mais uma vez um novo lance. Esse é o monólogo interior que ele faz; a resposta é o prosseguimento da viagem. (CAMPOS, 1997, p.29-30)

O herói sabe que seu destino está premeditado, mas ainda assim, não sabe o momento exato em que irá assumi-lo. Nesse sentido, ao enfatizarmos a pausa<sup>20</sup> no verso “ passo [ ] – onde passar avante quer”, o personagem reflete sobre o que poderá encontrar depois do passo dado, incerteza marcada graficamente pelo espaço em branco. Em entrevista à Ivan Teixeira, o poeta diz trabalhar esse recurso como a possibilidade de um monólogo interior na “épica miniaturizada” que se revela em *Finismundo*, a pausa marca o diálogo do herói consigo mesmo, é seu momento de reflexão. A fragmentação da palavra “trans-/gredir” também é sintomática e nos mostra dois dados importantes: o movimento (gredir) para além (trans) do limite imposto e a fratura provocada pelo ato (“trans-gredir”); quebra de expectativa que também aparece na palavra “si-/gilosas”. Esse rompimento desagrega suas significações, mas, ao mesmo tempo, parece nos propor um efeito similar ao do

---

<sup>20</sup> As pausas/lacunas presentes no poema, serão representados, na análise, pelo sinal gráfico: [ ] – colchetes que estarão sempre destacados em negrito.

*enjambement*, quando a quebra parece comprometer o significado, por deixar a palavra solta, e a sequência do verso sugere um encavalgamento, visto que sua continuação desponta no verso seguinte, para completar e dinamizar a leitura. Lino Machado (1991) ressalta que o poeta lança mão de recursos como os *enjambements* e os hipérbatos para barroquizar o naufrágio do Ulisses dantesco (1991, p.228), pois a palavra é como o navio que está na crista da onda e não sabe o destino que encontrará no instante de sua queda.

Além disso, é possível notar a presença de assonâncias nasais em : “**Onde**”; “vigilantes”; “colunas”; “onda”; “escarmentam”; “vedando”; “onde”; “avante”; “trans-”; “Nã**o**”. Construções sonoras que reforçam a alusão ao som provocado pelo vento que se choca com a proa, com a vela, ou simplesmente ressoa no ar. A repetição indica a constância do movimento do navio em alto mar. A ocorrência do par fonético /s/ e /z/ é uma outra marca que reforça a ideia do vento, como ocorre em “Hércules”; “as vigilantes colunas”; “escarmentam”; “mais”; “passo”; “trans-”; “as si-/gilosas siglas”, e, no último verso, na construção “gilosas siglas do Nã**o**”, temos a aparição do fonema palatal “l” que trunca a leitura, de forma a podermos interpretá-lo como as possíveis quebras das ondas, enfrentadas, pelo herói navegante.

Além do material fonético fornecido pela presença de sons sibilantes nas palavras “Colunas de Hércules”, é necessário destacar o diálogo com a tradição que esta informação mitológica acrescenta ao poema. Diz a lenda, que, ao transpor um estreito marítimo, durante a execução de um dos seus doze trabalhos, o herói abriu caminho com os ombros, fazendo surgir dois montes que ficaram conhecidos com esse nome, em sua homenagem. Mas, além da informação sobre as colunas, devemos ressaltar que a inclusão desse herói no poema pode carregar outras simbologias, visto que tais “Colunas” são o marco do limite das terras conhecidas pelos homens na antiguidade (PEREIRA, 2007, n.p) e a transposição desses limites implicarão na transição do herói.

Ocorre que, ao estudarmos as concepções de herói, deparamo-nos com as significações sintetizadas por Hesíodo, para quem o herói é aquele que é fruto de uma relação de um(a) deus(a) com um(a) mortal (COMMELIN; 1997, p.221); para Homero, para quem os heróis são homens que se distinguem pela força, pela coragem, pelos empreendimentos (Idem; p.221); e para Bakhtin, para quem “a vivência que o herói tem de seu corpo – corpo interior dele mesmo – envolve-se em seu corpo exterior para o outro, para o autor, encontra a sua consistência estética através da reação de valor deste” (BAKHTIN, 1992, p.78). À vista disso, podemos dizer que o poeta Haroldo de Campos lança mão das concepções de herói apontadas por Hesíodo e por Homero, exemplificando-as com Hércules e Odisseu, respectivamente, e, além disso, a partir de uma leitura metalinguística, podemos dizer que há uma identificação do poeta como herói, na perspectiva moderna apresentada por Bakhtin. Tal utilização talvez sirva para demonstrar a transitoriedade do herói de *Finismundo* em direção à modernidade, transição que não é marcada na primeira parte do poema, mas aparecerá na segunda parte, juntamente com as consequências acarretadas pela transgressão das “sigilas do Não”, ato que irá nomeá-lo como um herói pós-utópico.

Tal transição acontece porque os heróis da época clássica: Odisseu, Hércules e os demais personagens da mitologia e da epopéia, nutriam apenas o desejo de cumprir os seus destinos e não se preocupavam com seu fim, a morte, desde que suas tarefas fossem realizadas exitosamente e a honra, mantida. Eles contavam com o auxílio dos deuses e sempre saíam ilesos dos desafios. Infelizmente, o herói do *Finismundo*, não contou com a mesma sorte. No momento em que Odisseu alimenta o ciclo que prevê a tríade partida-peripécia-retorno, dá o primeiro passo em direção as “siglas do Não” (CAMPOS, 1998, p.55), mesmo sabendo que não retornará. Ele assume os riscos de seu ato, lança-se ao acaso da aventura, pois para o herói, a inércia é ausência de desejo, e a ausência de desejo é a antecipação da morte.

Périplo?

Não há. Vigiam-te os semáforos.

Teu fogo prometéico se resume



Aos olhos do poeta, o mundo terminou por naufragar na modernidade e, se a última viagem do Odisseu da primeira seção do livro findou com a morte do mítico fundador de Lisboa (*Ulissipora*), ao menos ele teve a grandeza de um evento trágico, ao passo que, para o Ulisses urbano que muitos homens são, restam poucas possibilidades de escapar de uma existência banalizante (PEREIRA, 1991, p.229)

Ao dar o passo avante, o herói é impulsionado pela certeza de seu heroísmo, mas acaba por renunciar a proteção dos deuses, e torna-se Ulisses, o herói moderno, um mortal e depara-se com a sua existência banal e desprovida de ambições “aventurescas”. Desse modo, o resultado acarretado pela realização do ato impeditivo significou o avanço do indivíduo em direção à morte, fato que, metalinguísticamente, pode simbolizar um protesto do fazer poético, visto que, nesse sentido, a transgressão das “Sigilosas Siglas do Não” representa as marcas daquilo que até então permanecera em segredo, revelando, também, a manifestação do poeta contra a regularidade da poesia, contra a poesia enquanto fôrma, de modo que o protesto se consolida a partir da utilização de uma estrutura transgressora. Assim como o herói, o poeta terá que superar o tratamento banal direcionado à sua poesia e agarrar-se às poucas possibilidades de inovação que lhe restam, a fim de permanecer vivo e sobrevivido ao mito. Na sequência de nossa análise, temos:

|                             |                 |      |
|-----------------------------|-----------------|------|
|                             |                 | Onde |
| a desmesura                 | húbris-propensa | ad-  |
| verte: não                  |                 |      |
| ao nauta                    | - Odisseu (     |      |
| branca erigindo a capitânea |                 |      |
| cabeça ao alvo endereçada ) |                 | pre- |
| medita: trans-              |                 |      |

passar o passo: o impasse-  
a-ser: enigma  
resolto ( se afinal ) em  
finas carenas  
de ensafirado desdém - ousar.  
Ousar o mais:  
o além-retorno o após: im-  
previsto filame na teia de Penélope. (CAMPOS; 1998; p.55-56)

Em vista disso, a sobrevida de Odisseu já havia sido condicionada pelo oráculo, mas apesar da advertência da profecia que o orientava a manter distância do mar a fim de repousar sua velhice na calmaria de Ítaca, ele não regride o passo e ousa o “além-retorno” às aventuras marítimas. Ao tomar essa decisão, o herói renega o manto tecido por Penélope na ocasião da primeira aventura, quando esteve ausente de Ítaca por muitos anos, depois da guerra de Tróia, teve sua casa invadida e o patrimônio destruído com fartos banquetes, realizados por homens que aspiravam tomar seu lugar. Homens que, acima de tudo, pretendiam se casar com a esposa do herói.

Mas não inteis sobre as núpcias, conquanto vos veja impacientes, é que termine este pano, não vá para tanto fio estragar-se, para mortalha de Laertes herói, Quando a Moira funesta da Morte assaz dolorosa o colher e fizer extinguir-se. [...] Dessa maneira falou, convencendo-nos o ânimo altivo. Passa ela, então, a tecer uma tela mui grande, de dia: à luz dos fachos, porém, pela noite destece o trabalho. Três anos isso; com dolo consegue embair os Aquivos [...] Dessa maneira a apanhamos, que o belo tecido esfazia, tendo-se isto obrigada a acabar o trabalho, por força. (HOMERO, 2011, p. 56)

Mesmo pressionada pelos pretendentes, Penélope tem a ideia de tear um manto para seu sogro Laertes com o intuito de retardar o momento da escolha de um novo esposo, ela diz que, ao terminar o trabalho, escolherá um dos pretendentes, no entanto, ela engana a todos: tece durante o dia e desfaz durante a noite.

Infelizmente, o plano não dá certo porque uma das criadas descobre a façanha e a denuncia, Penélope vê-se obrigada a terminar o manto, mas, na ocasião, é salva pelo retorno do amado.

Ainda assim, em *Finismundo: a última viagem*, o herói vai “Ousar”, e vai além do “im-/previsto filame na teia de Penélope”, ele dá o passo transgressor e, com essa escolha, puxa o filame do manto, desfazendo-o. A esposa, por sua vez, movida pelo desejo de que seu amado regresse à terra firme, voltará a tecer. É nesse ponto do poema podemos constatar duplamente o mito do eterno retorno: de acordo com Jackson (2011), à partir “da viagem alegórica, sendo uma geografia metafórica e etnográfica do drama humano” (p. 2), que move o desejo de Odisseu; e pela figura de Penélope, cujo movimento de tecer e destecer cristaliza, tal como Sísifo a rolar a pedra, tal como Orfeu ao tentar resgatar Eurídice, o trabalho incessante que mantém sua pulsão de vida. Ao puxar o filame do tecido de Penélope, ele o transforma no fio de Ariadne, levando-o para a sua viagem labiríntica. O rompimento é “im-previsto”, porém, é o rastro desse fio que nos permite acompanhar, no poema, o périplo do herói.

Nesse contexto, é necessário destacar que o movimento do herói só se realiza pela motivação de sua “húbris”, do grego *hybris*, de modo a impulsionar a transgressão pelo excesso de confiança, levar os heróis a desafiar os deuses e, conseqüentemente, a serem castigados pelos mesmos: Odisseu é um homem que se preocupa em cumprir sua função de herói, independente de sofrer ou não os efeitos de suas tarefas. Ele é capaz de enfrentar qualquer situação, passar por torvelinhos, sobreviver ao canto das sereias, ultrapassar as fronteiras de Cila e Caribde, furar o olho do Ciclope, vencer o mar e derrotar os pretendentes que cobiçavam sua esposa. No entanto, a sociedade da qual ele faz parte tem características bastante particulares que induzem esse herói a ser exatamente como ele se mostra. Vive-se a representação da era epopeica, na qual a alma do personagem desconhece o real.

O fato é que, de acordo com o poema haroldiano, a alma de nosso herói não se contenta com a falta de cortesia, a “desmesura” que diz “não/ao nauta”; ele, com

sua experiência confirmada não só pelo avanço da idade - “branca erigindo a capitânea/ cabeça ao alvo endereçada)” – como também pela vasta vivência no que diz respeito ao mar, endereça sua viagem a um não-lugar, um *locus* desconhecido, ainda não enfrentado por ele. Independentemente de qualquer situação o destino desse herói é “trans-/ gredir o passo”; resolver o enigma, pois “o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas” (LUKÁCS; 2000; p.27), sabe-se que com a ajuda dos deuses, todas as questões se resolvem, todos os enigmas são solucionados, no entanto, junto com seu transpasso desafiador, todas as suas certezas se perdem.

De fato, a ação de Odisseu é ambígua, pois ele pode ser salvo pelos deuses e ter sucesso em sua nova viagem ou pode deparar-se com um fim trágico. No poema, a marca da incerteza de seu destino é percebida na figuração de sílabas como pequenos fragmentos desarranjados pela violência do naufrágio nas palavras “transgredir”, “adverte”, “premedita”, “transpassar”, “imprevisto”, “reincidir”, “desvirginar” (COSTA, 2013, p.5), de modo a reforçar a ausência de utopia acarretada pelo “não/ ao nauta” e sugerir que o resultado dessa viagem não será tão tão positivo assim, entretanto, também temos a ousadia de Odisseu e do poeta, marcadas por um desejo utópico, visto que “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” (TONETO, 2008, p. 83); esse duplo movimento reforça a dicotomia da proposta haroldiana de pós-utopia.

Ao analisamos a alternância de elementos não-utópicos e utópicos presentes no poema, voltamos a observar as lacunas gráficas que promovem um efeito sonoro, a verbivocovisualidade, de modo a provocar um silenciamento e interromper a leitura. No entanto, “o problema, aqui, é o da estrutura dinâmica não-figurativa (movement), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional-temporal – que é o ritmo” (CAMPOS et al, 1975,

p. 66), pois temos a ocorrência de elementos não convencionais na marcação do ritmo do poema. Na poesia tradicional (clássica):

As sílabas de um verso são, antes de tudo, frações sonoras. Decorre que o verso, por ser uma sequência de sílabas átonas e tônicas, é, também (à exceção do verso monossilábico agudo), uma sequência de frações sonoras oscilando entre alta e baixa prolação. Essa sequência alicerça o ritmo do verso, de modo que ele se mostra, em princípio, no jogo silábico, no encadeamento de frações sonoras átonas e tônicas. (BONICCI, 2003, p.68-69).

Ocorre que, em *Finismundo: a última viagem* (1990), não temos uma estrutura inteiramente dinâmica, mas também não temos uma sequência tradicional (clássica) de versificação, há, contudo a mistura desses elementos, posto que a disposição gráfica dos sinais é tão representativa para o ritmo quanto a alternância entre sílabas átonas e tônicas: observa-se palavras fragmentadas, espaços em branco, parênteses e travessões utilizados com o objetivo de marcar o ritmo da leitura poética. O poeta, ao invés de negar a tradição poética clássica ou a tradição vanguardista, reúne recursos das duas tradições.

Nesse sentido, observamos a constante repetição do par fonético /s/ (fricativa desvozeada) e /z/ (fricativa vozeada), em alternância com a ocorrência sonora do /r/ (vibrante) e /r/ (tepe), somadas aos sons nasais, de modo a produzir um efeito auditivo a partir das aliterações em **r** e **s** e, também, a partir das assonâncias nasais, conforme os exemplos a seguir: “ a desmesura [ ] húbris-propensa [ ] ad-/verte”; “ Odisseu ( / branca erigindo a capitânea/ cabeça ao alvo endereçada”; “trans-/passar o passo: [ ] o impasse-/ a-ser:”; “ ( se afinal ) em/ finas carenas/ de ensafirado desdém [ ] – ousar”. Elementos sonoros que, somados à composição do poema, ditam o ritmo da leitura, remetendo-nos à situação de viagem em alto mar. Seguindo a leitura, temos:

Ousar

desmemoriado de Ítaca -o

além-memória - o

revés: Ítaca ao avesso:  
 a não-pacificada  
 vigília do guerreiro - no lugar  
 da ventura o aventureiro  
 deslugar *il folle volo.*  
 Tentar o não tentado -  
 expatriado exconjuro aos deuses lares. (CAMPOS; 1998;  
 p.56)

Deparamo-nos, então, com a ousadia de um herói que outrora já assumiu a função de herói-aedo (FREITAS, 2008, n.p.) ao narrar suas experiências, no entanto, ao reincidir na viagem, Odisseu desconsidera as lembranças de sua memória, se esquece da “não-pacificada Ítaca” que encontrou no momento em que retornou à sua pátria. O herói não reconhece Ítaca como o seu lugar e decide tentar “o vôo louco”. Nesse sentido, para demonstrar a ambivalência das ações desse “desmemoriado” que busca respostas no “além-memória”, observa-se a utilização de antíteses, figura de linguagem que denota a oposição entre termos: “no lugar” *versus* “deslugar” e “tentar” *versus* “o não tentado”; explicitando a influência barroca na obra do poeta, pois a presença de antíteses, de jogos de ideias (conceptismo), de metáforas e de jogos de palavras (cultismos), reforçam a utilização de recursos concretistas no poema, pois os elementos barroquizantes estão muito presentes na primeira série de poemas de Haroldo, enquadráveis especificamente na poesia concreta (CAMPOS, 2002, p.34), tanto que, em vários momentos, o movimento vanguardista, em Haroldo, chega a ser classificado como neobarroco.

Haroldo de Campos é por assim dizer um “concreto” barroco, o que o leva a trabalhar preferentemente com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros. [ ] merece menção o uso especial das palavras compostas, procurando converter a ideia em ideogramas verbais de som. (CAMPOS et al, 1975, p.35).

Portanto, o herói, ao realizar seu ato de ousadia, sofrerá uma consequência barroca, pois buscar o “além” da “memória” implicará em tornar-se um “desmemoriado”, além disso, o passo dado poderá resultar nas antíteses “morte x não-morte”, “retorno x não retorno”, sucesso x (in)sucesso, de modo a fortalecer “uma história onde relevem os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de um modo essencialista, mas como uma dialética da pergunta e da resposta, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia” (CAMPOS, 1989, p.63). Percebe-se, nos elementos de construção do poema, o questionamento de uma história diacrônica, temporal, intermediado pelos recortes atemporais, no intuito de manter o jogo oposicional.

Em relação à construção dos contrastes, há a utilização da paronomásia, reforçada pela utilização das antíteses; posto que as palavras, mesmo tendo significados distintos, são aproximadas pela similaridade da pronúncia: “desmemoriado”/ “**memória**”; “revés”/“avesso”; “**lugar**”/“des**lugar**”; “**ventura**”/“aventuroso”; “**tentar**”/ “**tentado**”. Esse recurso, além de demarcar a oposição entre as palavras, também provoca um efeito sonoro, pois a repetição marca uma sequência rítmica na leitura.

Além disso, ao destacarmos o verso “*revés: Ítaca ao avesso:*”, resgatamos da memória negada pelo herói, a situação vivenciada por Ítaca, já antecipada pela leitura da estrofe anterior, no momento em que foram retratados o caos e os problemas enfrentados pela cidade durante o período de ausência do seu líder.

[...] na cidade de Ítaca, bem na soleira do pátio, nas mãos tendo a lança de bronze, sob a figura de Mentos, que os Táfiros comanda, estrangeiro. Os pretendentes imediatamente percebem, que estavam a jogar pedra, alegrando os espíritos, junto da porta, todos sentados em couros de bois, que eles próprios mataram.

Servos atentos, assim como arautos, de todos cuidavam.

Estes, o vinho de jeito misturam nis copos, enquanto outros esfregam nas mesas esponjas de inúmeros furos, põem-nas logo de pé e os assados em postas retalham.

Viu-a primeiro que todos, **Telêmaco, a um deus semelhante, que pesaroso se achava no meio dos soberbos, vendo no espírito a imagem**

**do pai valoroso, se acaso logo viesse, a expulsar do seu próprio palácio os intrusos e conquistar nome excelso, qual dono dos próprios haveres.**(HOMERO, 2011:38-39, grifo nosso)

A longa ausência de Odisseu fez com que se instaurasse o caos em sua cidade e em sua casa. Penélope e seu filho Telêmaco eram os mais afetados pela situação e, por esse motivo, o filho do herói resolveu procurar por notícias de seu pai, mesmo sabendo que os pretendentes tentariam impedi-lo. No entanto, importa-nos ressaltar que foi o avesso de Ítaca que impulsionou Telêmaco a tomar uma decisão e é justamente a partir desse movimento que se inicia a epopeia homérica. Entretanto, em *Finis mundo*, o avesso de Ítaca para o Odisseu desmemoriado é como a tempestade que impele irresistivelmente para o futuro enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu, é a tempestade que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p.226), porque o caos é o momento crucial para a transgressão do passo.

A exemplo disso, há também a indicação de uma inversão em “revés” que nos alude ao ensaio de Edgar Allan Poe, *Filosofia da composição* (1981), no qual o escritor nos revela informações sobre o processo de criação do poema “O corvo”, e mostra que o fim pode tornar-se o início, como “raven” torna-se “never”:

Estabeleci na mente o clímax ou a pergunta conclusiva: aquela pergunta de que o “nunca mais” seria, pela última vez, a resposta, aquela pergunta em resposta à qual o “nunca mais” envolveria a máxima concentração possível de tristeza e desespero. Aí, então, pode-se dizer que o poema teve seu começo pelo fim, por onde devem começar todas as obras de arte. (POE, 1981, p. 916)

Ao dizer que “todas as obras de arte devem começar do fim”, marca um outro importante ponto de sua teoria na qual diz ser preciso “começar a consideração com um efeito, uma tese, mantendo sempre a originalidade em vista” (POE, 1981, p.911). É nesse sentido que para Odisseu, tal inversão também acontece, posto que Ítaca, seu destino pretendido na obra homérica, torna-se, agora, seu ponto de partida. O poeta inicia seu poema ao “revés”, pois o herói, por achar-se num não lugar (u-topos), vai tentar o “não tentado”, arriscará um vôo louco (“*il folle volo*”), mas, para isso, Odisseu terá que abandonar sua pátria:

O culto aos deuses Lares veio de um costume primitivo de enterrar os corpos nas casas. Mais tarde, quando se introduziu o costume de enterrar as pessoas ao longo dos caminhos, os deuses Lares passaram a ser vistos como protetores das estradas. É preciso acrescentar que os Lares só podiam ser a alma dos bons. (COMMELIN, 1997, p. 181)

A partida do herói marca uma nova situação barroquizante, pois, ao seguir a estrada em direção a mais uma viagem em alto mar, o herói de *Finismundo*, movido pela húbris, estará desafiando os deuses e, por esse motivo, ao invés de ter seu caminho protegido pelos “deuses Lares”, será amaldiçoado e “esconjurado”. Odisseu renega as pompas fúnebres previstas pelo oráculo e, por abandonar sua terra natal em busca de aventuras, não poderá ser enterrado no seio de sua pátria, será um “expatriado”.

No que diz respeito à estrutura, temos a presença de lacunas nos versos: “Ítaca [ ]- o”; “além-memória [ ] - o” ; “revés: [ ] Ítaca ao avesso”; “guerreiro [ ] – no lugar”; e “deslugar [ ] *il folle volo*”; indicando uma pausa, um silenciamento, que também pode significar a reflexão do herói antes de dar mais um passo, antes de prosseguir, no entanto, apesar da pausa, ele nunca regressa, vai sempre em frente. Temos a utilização do prefixo “des” como negação na formação de duas palavras: “desmemoriado” e “deslugar”, com significações negativas e visualmente fragmentadas: sem memória e sem lugar, respectivamente.

Na composição paronomástica de “da **ventura** o **aventuroso**”, notamos, além dos efeitos sonoros, a transformação do substantivo “ventura”, que significa “sorte boa ou má”, no adjetivo “aventuroso”, de modo a adquirir duas acepções: cheio de sorte ou algo em que há risco, construção que nos leva a pensar no risco assumido por Odisseu, no momento em que diz “sim” à viagem que lhe é (re)proposta, pois o “aventuroso” herói assume a aventura e, com ela, a ambiguidade de seu resultado. Significação dupla que é marcada na composição de “expatriado **esconjuro** aos deuses lares”, verso em que, além das antíteses indiretas de “expatriado” x patriado e “esconjuro” x conjuro; Além do jogo com as palavras,

há a marcação do par sibilante /s/ e /z/, de modo a manter a sensação do som do vento, remetendo-nos sempre ao movimento da nau em alto mar.

Re-

|                                |                                      |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| incidir na partida.            | Ousar –                              |
| húbris-propulso                | - o mar                              |
| atrás do mar.                  | O ínvio-obsuro                       |
| caos pelaginoso                |                                      |
| até onde se esconde a proibida |                                      |
| geografia do Éden              | – Paradiso                           |
| terreno:                       | o umbráculo interdito:               |
| a lucarna:                     | por ali                              |
| istmo                          | extremo ínsula                       |
| se tem acesso ao céu           |                                      |
| terrestre:                     | ao transfinito. (CAMPOS; 1998; p.56) |

Na quinta estrofe o herói de *Finismundo: a última viagem*, apesar dos riscos e punições previstas, “re-incide” na partida, impulsionado (“propulso”) pela húbris que o levará ao “Paradiso” e, mesmo sabendo que tal viagem seria impraticável (“ínvio”), pretende chegar ao “céu terrestre” e ultrapassar os limites do fim, o “transfinito”. No entanto, a traição de sua húbris está representada, no poema, pela partida fragmentada: “Re-/incidir”. Odisseu estava no caos do oceano<sup>22</sup> (“pelaginoso”) e desejava alcançar o Éden, o Paraíso, mas ele tem a passagem interdita (“umbráculo-interdito”).

---

<sup>22</sup> De acordo com o dicionário Michaelis, *pélago* – **sm (gr pélagos)**: 1- mar alto; oceano. 2. Profundidade do mar.

Para alcançar seu objetivo, o herói não poderá contar apenas com a sua húbri, pois precisará enfrentar com inteligência a “geografia do Éden” para conseguir atravessar os estreitos canais entre as ilhas, onde a luz só penetra através das frestas (“lucarna”). Além disso, há, nessa passagem, uma nova ocorrência do dualismo barroco : “céu” *versus* “terrestre”, “proibida” *versus* “acesso” e a ambiguidade na formação da palavra “transfinito”, posto que o prefixo “Trans” pode significar “através de”, “depois de”, “para além de”, de modo a nos sugerir que Odisseu poderá chegar ao céu terrestre por alcançar sua finitude, sua morte, ou então, poderá transpôr essa finitude, e chegar com sucesso ao seu destino pretendido, o Éden. Essa dupla possibilidade provocada pelo jogo na construção das palavras e das ideias, além de alimentar ainda mais a incerteza da viagem do herói, permite-nos, também, uma leitura da distopia, pois ao mencionar o “Paradiso/ terreno”, o poeta nos leva a pensar, metalinguisticamente, na possibilidade da existência utópica de um paraíso terreno, simbolizado pela evolução da tecnologia e da sociedade, no entanto, deparamo-nos, a partir da leitura dos versos, com a crise dessa utopia do progresso, a utopia terrena que aparece nas fragmentações das palavras e no significado dos versos de forma interdita e em meio ao caos profundo.

As escolhas de Haroldo são direcionadas pelo detalhado olhar do artesão-poeta, ao realizar uma minuciosa seleção e escolher palavra por palavra para compor seu poema. Nesse sentido, temos uma ressalva em relação à aplicabilidade de uma de suas palavras, o adjetivo “extremo”, e a dualidade de sua referência a istmo e/ou a ínsula. Questionado sobre essa ambiguidade, Haroldo de Campos respondeu o seguinte:

De fato, eu quis criar essa ambiguidade através do espaçamento gráfico. Esse “extremo” se refere, na sintaxe do poema, a “istmo”, mas eu não o quis pôr imediatamente em seguida, porque quis extremar graficamente o “istmo”, e fazer com que “ínsula” fosse uma espécie de aposto de “istmo”; de “istmo extremo”, esse “extremo” está ao lado de “istmo”; o istmo (e/ínsula) dá, a quem o alcance, o acesso ao céu. [...] A pessoa

precisa fazer o percurso e recolocar na topografia correta aquilo que eu desloquei de propósito, como se fosse um efeito, uma ilusão rítmica, da própria viagem, como é que a topografia é vista por alguém que está navegando. Então há esse balanço, essa oscilação, essa deslocação violenta. Há uma interrupção do nexos sintático para criar uma ilusão ambígua. É uma pequena cilada “pelágica” que está aí, sintática. (CAMPOS; 1997, p. 31-32)

Desse modo, podemos compreender que a ambiguidade textual pode simbolizar o paradoxo vivido pelo herói do poema, pois há uma dúvida entre retomar a viagem ou não, pode-se ir para o céu ou não, pode-se transgredir os passos ou não, ou seja, o herói pode optar por dois caminhos, partir ou ficar, morrer em alto mar ou descansar com as pompas fúnebre em sua pátria. Essa duplicidade é demarcada na escolha vocabular do poeta Haroldo de Campos. Além disso, a dupla aplicação do adjetivo também nos leva a pensar na significação do conceito de pós-utopia apresentado pelo poeta, pois o próprio poema nos indica um caminho bifurcado para a compreensão dessa nova proposição poética, fato que fortalece, a nosso ver, a condição metalinguística de *Finismundo: a última viagem*, na qual o poeta, a exemplo do herói também se vê diante de uma escolha paradoxal: manter sua escrita utópica, marcada pela tradição e pela construção vanguardista ou praticar uma poesia distópica. A nosso ver, assim como na escolha de “istmo [ ] extremo ínsula”, Haroldo nos propõe uma cilada “pelagínosa” ao classificar seu poema como pós-utópico e, ainda assim, deixar entrever, simultaneamente, marcas da utopia na estrutura e da ausência de utopias na temática.

Nesse sentido, além da utilização barroquizante das palavras e das ideias e da retomada da tradição, elementos carregados de utopia, também podemos verificar, nesse trecho, uma distopia que é marcada pela presença de lacunas na composição dos versos, espaços em branco que separam as palavras e nos levam a pensar no abismo escondido pela geografia proibida do Éden. A pulverização das palavras no branco da página provocam um efeito visual de ruptura, de incertezas. No entanto, mesmo a representação negativista do poema é realizada a partir de recursos herdados pela utopia da vanguarda. Estruturalmente, o ritmo do poema se

mantém, desde as primeiras estrofes, a partir da repetição dos fonemas provocados pela utilização das letras r e s. Além disso, a combinação dos fonemas na palavra “transfinito” remete ao leitor a sensação do momento em que a nau de Odisseu foi tragada pelo torvelinho: trans–fi–ni–to.

Ao seguirmos a leitura temos a seguinte estrofe:

Odisseu senescendo

|                       |                         |
|-----------------------|-------------------------|
| rechaça a pervasiva   | – capitoso              |
| regaço de Penélope    | –                       |
| consolação da paz.    | Quilha nas ondas        |
| sulca mais uma vez    | (qual nunca antes)      |
| o irado               |                         |
| espelho de Poséidon:  | o cor-de-vinho          |
| coração do maroceano. | (CAMPOS; 1998; p.56-57) |

Na embarcação (Quilha), o experiente Odisseu: “senescendo”, após ter repellido (“rechaça”) a consolação da paz propagada (“pervasiva”) e o colo (“regaço”) persistente (“capitoso”) de Penélope, corta mais uma vez as ondas do oceano em busca do “acesso ao céu terrestre” e se depara, novamente, com o deus Poséidon, que está mais irado do que nunca. Poseidon e Odisseu são velhos inimigos, e o motivo de tanta ira revela-nos mais uma marca da tradição, posto que a explicação para esse confronto encontra-se na *Odisseia*:

Ouve , Ciclope! Se um dia, qualquer dos mortais inquirir-te sobre a razão vergonhosa de estares com o olho vazado, dize ter sido o potente Odisseu, eversor de cidades, que de Laertes é filho e que em Ítaca tem sua morada.[...] Vem até aqui, Odisseu, porque dons hospitais te ofereça e ao deus Possido suplique que faça alcançares a pátria. Sou dele filho, que muito se orgulha de pai me ter sido (HOMERO, 2011, p.192 – tradução de Carlos Alberto Nunes)

Na Odisseia de Homero, conta-se que Odisseu feriu o filho de Poséidon, e, desde então, o deus dos mares pôs-se a despejar sua fúria contra o herói. É por este motivo que o poeta cita o espelho de Póseidon, pois a agressão de Odisseu contra o Polifemo, não atingiu somente o filho, atingiu também o pai, numa agressão indireta em que a dor sofrida se refletiu nas atitudes do deus das águas e fez com que sua ira fosse direcionada contra o nosso herói, como forma de vingança e até mesmo, por tentar defender o seu filho. Nesse ponto o poeta nos apresenta a possível causa da morte de Odisseu: a ira de Poséidon.

Em relação à estrutura, prevalecem os versos livres, e as aliterações marcadas pela repetição dos sons sibilantes /s/, como em “Odisseu senescendo”; “espelho de Poséidon”; e “coração do maroceano”. Percebe-se também a justaposição das palavras mar e oceano na formação do vocábulo “maroceano”, indício da verbivocovisualidade, herança joiciana. Além da verbivocovisualidade, a construção “coração do maroceano” revela uma figura de linguagem, a personificação, pois tem-se a atribuição de um órgão natural dos seres vivos à um elemento inanimado, entretanto, há uma dupla significação, porque “maroceano” pode estar ligado ao próprio Poséidon, como se o mar fosse seu coração. Permanecem os espaços em branco provocados pelo espaçamento irregular entre as palavras e também recursos gráficos, como os parênteses em : “(qual nunca antes); os travessões: “pervasiva [ ] – capitoso”, “regaço de Penélope [ ] –”, e a utilização de dois pontos: “espelho de Poséidon: [ ] o cor-de-vinho”; de modo a acrescentar aos dizeres do poema uma informação explicativa.

Destino: o  
desatino  
o não-mapeado  
Finismundo: ali  
onde começa a infranqueada  
fronteira do extracéu (CAMPOS; 1998; p.57)

A paronomásia marcada no primeiro verso da sétima estrofe reforça o jogo ambíguo entre as palavras “**Destino**: [ ] o **desatino**”. A pausa indica o espaço de tempo entre a ação e o resultado dela, marca o suspense, pois o destino do herói será resultado da loucura, do desvario da sua busca à “fronteira do extracéu”. A viagem que o levará ao destino “não-mapeado”, ao “Finismundo”, o fim que não estava previsto, no qual o herói se depara com a negação da abertura da fronteira do céu, marcada pelo prefixo “in”, na formação da palavra “infranqueada”. Além disso, a derrocada de Odisseu parece ser representada no ritmo dos versos pela repetição das letras **d e t**: “**destino**”, “**desatino**”, “**mapeado**”, “**onde**”, “**infranqueada**”. “**fronteira**” “**extracéu**”, de modo a sugerir que a navegação fica mais lenta, há uma quebra no ritmo que antes era ditado por sons sibilantes. Além disso, a presença das assonâncias nasais continuam a marcar o ritmo do poema, porém, surge nos versos finais da estrofe, um truncamento sonoro que indicará a presença de obstáculos na navegação, situação que é marcada pela repetição do fonema vibrante /r/ em “infranqueada/fronteira do extracéu”.

Assim:

|   |           |      |
|---|-----------|------|
| partir o lacre proibido:                |           | des- |
| virginar o véu.                         | Lance     |      |
| dos lances.                             | Irremissa |      |
| missão voraginosa. (CAMPOS; 1998; p.57) |           |      |

Odisseu, ao ingressar na sua “infranqueada/ fronteira do extracéu”, parte com o desejo de ultrapassar os limites, como se fosse romper as fronteiras, o “lacre proibido”, desvirginando a vela de sua embarcação. O herói lança-se ao acaso, pois “um lance de dados jamais abolirá o acaso”, como nos disse Mallarmé, em *Um lance de dados* (1974); ele não será poupado do destino de sua missão voraginosa e os dedos de Penélope, infelizmente, terão que tecer o véu do luto.



A nona estrofe parece iniciar com uma despedida, pois o eu-poético se refere ao herói com o verbo no pretérito: “Ele **foi** [ ] -/ Odisseu”. Ademais, reforça-se a ideia de que a lenda antiga não revelara o verdadeiro fardo do herói multiardiloso (“Polúmetis”), porque nela não foi explicitada a difícil decisão de permanecer em sua terra natal, Ítaca, ou aventurar-se no mar. Pelo contrário, a lenda contada por Homero “desvaira variando: [ ] infinda o fim.”, pois não retratou a morte desse personagem mitológico. A exceção das releituras é marcada pela obra de Dante Alighieri, que na *Divina Comédia* nos dá indícios da morte de Odisseu em alto mar. Haroldo, por sua vez, nos conta que o herói foi, “perdeu os companheiros” e, quando estava com o “Éden” ao “toque da mão”, foi traído pelos “deuses”, que “conspiraram contra a sua conquista, de modo que sua “nave foi repelida”. O destino soprou de modo desfavorável. De acordo com Siscar, o fato de perder os companheiros, “por alusão ao concretismo, pode ser visto como o fim do coletivismo vanguardista” (2014, p.91).

É possível observar que, na estrofe apresentada, a variação dos espaços entre as palavras ocorre com maior frequência, provocando um efeito visual interessante, porque acompanha a instabilidade da nau capitaneada por Odisseu. Verifica-se o jogo entre os vocábulos “des**vaira variando**”, nos quais a repetição dos fonemas provocam um efeito que sugere o som da força das ondas ao chocarem com o casco da embarcação. Temos a sugestão da oscilação do mar e em “**infinda o fim**”, reforçada pela assonância nasal. No verso, “O céu suscita os escarcéus do arcano”, a repetição de /s/ reforça essa ideia de oscilação. Além disso, o verso indica que o céu faz nascer, do mar agitado, o barulho que estava oculto, levando-nos a pensar que, ao pretender alcançar o Paraíso, Odisseu obteve uma resposta negativa dos céus, e essa resposta pode ser acompanhada de indícios de uma violenta tempestade, acompanhada de trovões e da perturbação do mar.

Entretanto, essa estrofe do poema não nos direciona somente à morte de Odisseu, mas também ao final da primeira parte do poema, que transitará de uma referência épica, homérica, em direção a uma referência moderna, de James Joyce e de Baudelaire. Desse modo, na conspiração dos deuses apontadas no verso: “os deuses conspiravam”, é possível verificar o indício de que o herói de *Finismundo* começará a sofrer alguns dos efeitos da transformação em suas características, pois o herói da épica desconhece o caos da modernidade, vive em um mundo com características homogêneas, em meio à perfeição. Tal transição nos leva, novamente, a pensar o poema como uma construção metalinguística, porque não é só o herói que se transforma. Há, entre as partes do poema uma modificação que alude à alteração que também foi sofrida pelas formas textuais, como o passar do tempo. A exemplo disso, podemos dizer que a epopeia, uma forma regular, fechada e previsível, é uma estrutura estável, assim como a forma de vida que ela representa, no entanto, com a evolução da sociedade será necessário que esse gênero textual evolua, porque não é mais possível lidar com a estabilidade da antiga estrutura. É nesse ponto que Haroldo propõe a pós-utopia e apresenta a união das duas formas, num poema transgressor, pois a literatura, assim como a estrutura social, vive em constante evolução.

Desse modo, no momento em que Odisseu resolve transgredir as “siglas do Não”, ele se depara com a imperfeição de seu destino, percebe que “o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado” (LUKÁCS, 2000, P.30), e, tal como o homem moderno, não consegue mais viver neste mundo perfeito, porque evoluiu, tornou-se irregular, imprevisível, e o indivíduo depara-se com uma diversidade de caminhos, de possibilidades.

Odisseu não aporta.

Efêmeros sinais no torvelinho

acusam-lhe o naufrágio —

instam      mas declinam

sossobrados no instante

Água só.      Rasuras

E o fado esfaimado.      Ultima

halós      thánatos      eks

*morte que provém do mar salino*

húbris. (CAMPOS; 1998; p.57-58)

O herói “não aporta” e as águas apresentam os sinais da passagem de um “torvelinho”, movimento espiralado que engole a nau. Na ocasião de sua primeira viagem, contada na *Odisséia*, o personagem evitou o enfrentamento com o furacão, pois ao escolher entre Cila e Caribde, o capitão da embarcação opta por Cila, um monstro com várias cabeças, e apesar de perder alguns companheiros, consegue manter o curso de sua viagem. A experiência do herói já o alertava para o risco de ser sugado pelo redemoinho, entretanto, o capitão de *Finismundo* não tem a opção da escolha, o torvelinho é apenas um indício do seu naufrágio: “sossobrados no instante”, ou seja, afundados no instante, restam somente as águas, e o destino (“fado”) faminto (“esfaimado”). O seu último ato de coragem (“húbris”).

A utilização da frase em grego “thánatos eks halós” reafirma a ligação entre as obras grega e brasileira (poema) e foi traduzida, pelo próprio Haroldo de Campos, como “*morte que provém do mar salino*”, mas além disso, a expressão permite uma ambivalência na língua grega, pois pode ser traduzida como “*morte longe do mar ou morte que procede do mar*” (FREITAS, 2008, n.p). Haroldo opta pela segunda opção, mas por outro lado, trabalha a ambiguidade de outras formas no poema. De acordo com a simbologia mitológica:

o deus Tanatos ou a morte, é um inimigo implacável do gênero humano, odioso mesmo aos Imortais, ele fixou a sua morada no Tártaro, segundo Hesíodo, diante da porta dos Infernos, segundo

outros poetas. Carrega uma foice. Esse atributo parece significar que os homens são ceifados em multidão, como as flores e ervas efêmeras. (COMMELIN, 1997, p. 206)

À vista disso, devemos citar que a tradução segue o contexto homérico:

Volta, depois, para casa e oferece hecatombes sagradas às divindades eternas, que moram no céu espaçoso, a todas elas, por ordem. Distante do mar há de a Morte te surpreender por maneira mui doce e suave, ao te vires enfraquecido em velhice opulenta e deixares um povo completamente feliz. (HOMERO, 2011:217)

Em visita ao sábio Tirésias, o protagonista da epopeia recebe uma profecia enigmática, carregada de uma dupla significação: “thánatos eks halós”, desse modo, para prevenir uma morte em alto mar, seria sensato que Odisseu permanecesse em terra firme, garantindo assim o seu descanso “eterno”. No entanto, como sabemos, primeiramente por Dante e agora, por Haroldo, o herói não se contentou com a incerteza e transgrediu esses conselhos. A seguir, tem-se:

Odisseu senescente

da glória recusou a pompa fúnebre.

Só um sulco

cicatriz no peito de Poséidon.

Clausurou-se o ponto. O redondo

oceano ressona taciturno.

Serena agora o canto convulsivo

o doceamargo canto das sereias

( ultrassom incaptado ao ouvido humano ). (CAMPOS; 1998; p.58)

“Odisseu senescente/ da glória recusou a pompa fúnebre”, levantou âncora, caiu mar a dentro e consolidou a profecia de Tirésias com uma morte que veio do

mar. Da viagem só restou a cicatrização do buraco, da ferida (“sulco”) no peito de Poséidon. Só as marcas da passagem do furacão e os restos da nau. O ponto está fechado (“clausurou-se”) e agora o oceano soa (“ressona”) calado (“taciturno”), está em silêncio. Ouve-se apenas o canto “convulsivo”, descontrolado, “doceamargo” das sereias, um som “incaptado ao ouvido humano”. As sereias já haviam cantado para Odisseu, mas não conseguiram levá-lo para o fundo do mar:

Primeiramente, hás de ir ter às Sereias, que todos os homens que se aproximam dali, com encantos prender têm por hábito. Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhos hão de saudá-la contentes, por não mais voltar para casa. Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviolas (HOMERO,2011:235)

No entanto, apesar de ter sobrevivido ao canto das sereias, o herói de *Finismundo*, não resistiu ao torvelinho, e teve como destino o não-retorno ao seu lar. Percebe-se então que o canto das sereias está presente a todo momento nos versos do poema: “Serena agora o canto convulsivo” pela repetição do par fonético /s/ e /z/: “Odisseu senescente”, “só o sulco/ cicatriza no peito de Poséidon”, “Clausurou-se”, “oceano ressona taciturno”, “( ultrassom incaptado a ouvido humano); me modo a ditar o ritmo da viagem e dar-nos a impressão da suavidade da brisa e do movimento das ondas do mar.

Estruturalmente, percebe-se que a disposição das palavras no branco da página propõe uma movimentação menor, posto que após o naufrágio, as águas se acalmaram. Observa-se que nessa estrofe não há a fragmentação das palavras e há a ocorrência de apenas duas lacunas: “Só o sulco [ ]” e “ Clausurou-se o ponto. [ ] O redondo”, as quais não representam uma reflexão, mas uma pausa, simbolizando a calma da ação, ou então, o resultado desta. O naufrágio do herói épico dá lugar ao anti-herói Ulisses, o herói da modernidade, onde “não há experiência a ser compartilhada ou transmitida. Há somente vivência, que mantém o tempo todo a consciência em alerta como mecanismo de defesa contra os impactos do mundo” (FREITAS, 2008, n.p.), desse modo, a húbri do herói dará lugar ao seu revés.

Então, diante da exposição da primeira parte do poema, podemos notar a utilização de vários recursos da sintaxe espacial da poesia concreta, dentre eles a disposição gráfica das palavras e dos sinais no branco da página, a alternância rítmica provocada, pela pausa (espaço em branco), pela ruptura, ou pela repetição sonora (aliterações ou assonâncias), a ocorrência de hipérbatos, antíteses, além dos elementos barrocos (neobarrocos). Conforme apresenta-nos Haroldo (2002):

É o passo da sintaxe espacial da poesia concreta (microplanejada na “fase geométrica” como numa equação matemática, num diagrama de relações) para o desenho mais livre de frases, que se move por rupturas e tensões, como num passo vacilante de dança ou na escritura cursiva dos calígrafos japoneses, que desfazem com um gesto da mão a geometria quadricular dos *kanji* (ideogramas). (CAMPOS, 2002, p.50)

É fato que *Finismundo* não tem a estrutura de um *kanji* (ideograma), mas as palavras movem-se livres dentro do verso, há rupturas e tensões, há um dinamismo que nos permite verificar, desde o início do poema, uma latente herança da poesia de vanguarda, posto que parece aspirar a ser, ou assemelhar-se a “uma composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto” (CAMPOS et all, 1975, p. 48). Desse modo, observamos, no poema, a existência de uma poliestrutura, por compreender elementos de uma tradição literária ao resgatar o cânone e de uma tradição vanguardista, por se preocupar com a verbivocovisualidade e com o dinamismo, de modo a provocar no leitor a emoção da viagem à tradição, ao mito, ao ritmo e ao objeto, que é o próprio poema. Além disso, apresenta uma proposta antitética, por trabalhar uma tradição duplamente utópica, dentro de uma temática distópica, na qual as utopias são perdidas.

## Capítulo 2

## 2.1– Do épico ao moderno: a transição de Odisseu e Ulisses, heróis de seu tempo.

O homem moderno é o anti-herói Ulisses que não tem trajetos a serem percorridos nem deuses a desafiar. Espécie de escravo da tecnologia, está controlado pelos sinais de trânsito na terra, no ar e no mar, máquinas que decidem o momento de parar e esperar mecanicamente para prosseguir, sem qualquer ímpeto de se lançar a aventuras. (FREITAS, 2008, s.p.)

A previsão do sábio Tirésias na *Odisséia*, “*tánatos eks halós*”, além de permitir uma dupla interpretação, também colaborou para o surgimento de uma nova “possibilidade para o futuro: a viagem do herói não terminaria com a chegada a Ítaca, como ocorre em Homero, mas a dúvida é reaproveitada pelos textos posteriores a fim de repropor a viagem, prolongando a sobrevivência deste personagem, de modo que Odisseu torna-se o viajante por excelência, ininterruptamente”(BERNANDES, 2009, p.74). Dessa forma, apesar da morte contada na obra dantesca, o périplo de nosso herói, ora Odisseu - épico, ora Ulisses moderno, não terminou. Sua história ainda foi recriada por Nikos Kazantzákis e por James Joyce, autores que transformaram a aventura clássica numa aventura moderna. De acordo com Bernardes (2009):

o Ulisses kazantzakiano sente um profundo desencanto, e sua ilha tão desejada torna-se a seus olhos estreita e asfíxiante. Decide, então, partir novamente, com alguns poucos companheiros, sem rumo determinado. Se na primeira *Odisseia* o tema é a sua volta (*nóstos*), na *Odisséia* Kazantzakiana há uma tentativa clara de superação da meta representada pela chegada à Ítaca. Como reavaliação moderna do herói de Homero, o herói de Kazantzákis mantém-se em marcha, ultrapassando suas próprias conquistas, visto que a chegada não manifesta nele o apaziguamento, e sim o desejo de ir além. Nesta nova representação, Ulisses descobre que a “superação” é constituída pelo próprio caminho, e então, lança-se novamente à viagem (BERNANDES, 2009, p.75)

A partir disso, interessa-nos destacar que o poema épico *Odisséia* (1938), uma composição moderna de Kazantzákis, se inicia a partir do momento em que o

herói vence os pretendentes de sua esposa, posto que o poeta lança mão da dualidade da expressão “thanátos eks halós” de modo a continuar a história e apresentar um Ulisses envolto numa situação de insatisfação. O herói moderno de Kazantzátis necessita estar em constante movimento para manter seu desejo vivo, ele não se contentará com o seu retorno à Ítaca, pelo contrário, essa seria apenas mais uma de suas conquistas, pois para Ulisses, é necessário superar-se a cada novo desafio, são os desafios que alimentam sua pulsão de vida, no entanto, ao adentrar no mar e dar início à sua nova aventura, é tragado por uma trágica angústia, pois o desejo é insaciável e a busca por essa realização é interminável. Dessa forma, o herói de Kazantzákis realiza um percurso tão angustiante quanto o trabalho de Sísifo, pois ele jamais alcançará o topo do morro com sua pedra, estará sempre tentando, buscando, empurando e se tornará um “atravessador de angústias e esperanças contemporâneas” (BERNARDES, 2009, p.78).

É justamente nesse contexto de travessia da angústia e das esperanças que vai surgir a figura do herói moderno no *Ulysses* de James Joyce, uma viagem citadina e não mais marítima, mas que, apesar desta diferença, não torna suas dificuldades e aventuras menos consideráveis. É nesse contexto de influência do personagem joyciano, que o périplo do herói moderno ganha uma nova vida quando Haroldo de Campos reúne as diferentes histórias vividas por este multi-herói, em *Finismundo: a última viagem* (1990), um poema inundado com referenciais da tradição clássica e vestígios de uma construção moderna, que guarda traços de efeitos visuais e sonoros utilizados em sua poética de vanguarda, de modo a propor-nos o poema como uma verdadeira *Odisseia*, na qual se busca, não somente a pátria, mas a significação do poema, pelo próprio poema.

Apresenta-se, na segunda parte do poema *Finismundo: a última viagem* (1990), não mais o herói épico, chamado de Odisseu, mas o herói moderno, o Ulysses joyciano; na qual, segundo Pereira (2007), “o poeta mostra a impossibilidade da aventura e a falta de coragem – ou desmotivação – para

empreendê-la dentro do universo urbano e ‘moderno’” (2007, p.127), pois o herói<sup>23</sup> em *Finismundo*, ao contrário do herói tradicional das tragédias, não age, não pratica nenhuma ação pela qual poderia ser castigado pelo destino (Idem, p.128). O herói moderno não se arrisca, perdeu sua húbri, pois estar inserido em um meio urbano, ter se tornado um homem comum, já se configura como um castigo pela ousadia de sua transgressão (BERNARDES, 2009, p.80).

Desse modo, a exemplo do que realizamos na análise da primeira parte do poema, iniciamos a partir epígrafe: “... *ma l’un di voi dica/dove per lui perduto e morir gisse*”<sup>24</sup>, que nos remete ao XXVI Canto da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, no qual dá indícios da presença de Odisseu em uma das valas do inferno:

... ma l’un di voi dica  
dove per lui perduto a morir gisse

2.

Urbano Ulisses

sobrevivido ao mito

( eu e Você        meu hipo-

côndrico crítico

Leitor )        – civil

factótum        (polúmetis)

do acaso computadorizado.        Teu

epitáfio?        Margem de erro:        traço

mínimo digitado

e à pressa cancelado

---

<sup>23</sup> O herói moderno de Lukács “ é aquele que tem a alma envolta em vida, mas plena de essência, jamais poderá compreender que sob o mesmo manto da vida, não reside, forçosamente a mesma essencialidade (2007, p.43)

<sup>24</sup> “... mas um de vocês diga/ por onde ele se perdeu para morrer longe” (Tradução nossa)

no líquido cristal verdefluente. (CAMPOS, 1998; p.58-59)

Pode-se confirmar, pela epígrafe, que a ausência de Odisseu se dá porque o mesmo, após sua tentativa de reencontro com as aventuras marítimas, naufragou, e agora, está no inferno dantesco, naufrágio esse que foi apresentado nos últimos versos da primeira parte de *Finismundo: a última viagem* (1990), nos versos: “Efêmeros sinais do torvelinho/ acusam-lhe o naufrágio” (CAMPOS, 1990, p.58). O trecho: “... *ma l’um di voi dica/dove per lui perduto e morir gisse*”, cuja tradução significa “... mas um de vocês diga/ por onde ele se perdeu para morrer longe” (tradução nossa), nos faz refletir sobre o rumo tomado pelo herói, que, ao enfrentar o destino, e desconsiderar a palavras de Tirésias, que o orientou a permanecer em terra firme; perdeu-se nas águas e acabou morrendo longe de sua pátria.

Apesar da presença, logo no início, do diálogo com Dante Alighieri, é possível notar, no poema, marcas da tradição literária moderna, no sentido em que permanece viva, pois o moderno, nada mais é do que “o transitório, o fugitivo, o contingente, mas acima de tudo, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p.109), assim, o poeta utiliza-se do cânone literário (a parte imutável) ao resgatar Odisseu de uma das valas do inferno, e apresenta-nos essa tradição a partir uma nova experiência (a parte transitória). No poema *Finismundo* (1990), uma hipótese de leitura é a consideração de que Haroldo de Campos nos apresenta, nesta parte, os caminhos pelos quais o nosso herói se perdeu e perdeu suas ilusões: **a modernidade**. O moderno em *Finismundo* nada mais é do que a arte (re)criada, que permite que uma cultura do mito de Ulisses permaneça viva ainda no presente:

Não é um olhar de museu que a modernidade dirige aos mitos, aquele olhar passadista, que procura captar nos monumentos e tesouros inanimados a essência de certa existência, acabada e para sempre silenciada; evidencia-se, ao contrário, por um movimento dinâmico de perpétua recolocação em questão de ideias e teorias múltiplas (BERNARDES, 2009, p.77)

Ocorre que o mito de Ulisses se como um “mito do eterno retorno”, a exemplo de tantos outros personagens que possuem uma eterna sobrevivência por estarem incumbidos de realizar tarefas intermináveis, e o poeta, ao resgatar no passado, o mito, realiza um movimento que perpetua não só a mitologia, a história, mas, principalmente, o fazer literário. A segunda parte do poema continua a ser metalinguística, pois envolve um processo de modernização que não se refere apenas à transição do herói por diferentes sociedades e aventuras, mas também ao poeta, que transita por distintas vertentes literárias.

De acordo com Lino Machado, “a antítese (outra vez o barroquismo<sup>25</sup>) entre as duas partes de Finismundo é evidente. Tal contraste entre passado memorável e presente medíocre” (MACHADO, 1991, p. 229), pode ser observado pela forma de apresentação da segunda parte, marcada pelo número cardinal (2), em oposição à apresentação da primeira parte do poema, que é realizada com número romano (I), de modo a assinalar a primeira marca de um diálogo com a modernidade. Já no primeiro verso é apresentado o “Urbano Ulisses”, seguindo a tradição ocidental influenciada, principalmente, pelo *Ulysses* (1922), de James Joyce. A ideia de ocidentalização do herói e seu caráter moderno é destacado pelo adjetivo “Urbano”.

Dessa forma, para compreender os diálogos com a tradição moderna demarcados por esse “Ulisses” urbano “sobrevivido ao mito”, é preciso conhecer o périplo vivenciado pelo Sr. Bloom, um herói moderno, o protagonista que já não conta com a ajuda dos deuses na realização de seu atos. Ao tratar o personagem Bloom, do livro *Ulysses* (2007), de James Joyce, como herói moderno, é necessário ressaltar que as relações entre o protagonista joyciano e a obra homérica ultrapassam os limites da nomenclatura. Em seu romance, Joyce não só traz à luz a figura de Ulysses (ou Odisseu), como também organiza cada um de seus capítulos fazendo referência aos cantos da epopeia de Homero. Logicamente as referências adquiriram uma nova roupagem, posto que os acontecimentos são adaptados às

---

<sup>25</sup> A presença de elementos do Barroco, tais como os jogos de palavras, os jogos de ideias e as antíteses, que são bastante presentes na primeira série de poemas de Haroldo.

condições de vida de uma sociedade moderna, em acelerada e constante evolução, inclusive no campo tecnológico. No entanto, todos os capítulos aludem às situações vivenciadas por Odisseu.

Devemos ainda ressaltar que a aceleração do Tempo, o “senhor” de todas as transformações da sociedade e da humanidade, é uma das principais características na demonstração dessa mudança. Enquanto na epopeia a história de Odisseu é contada com a passagem de 20 anos, no romance, a rotina de Bloom, nosso Ulisses moderno, se passa em apenas um dia, em 24 horas, com todas as atribuições do seu cotidiano. Essa diferença na extensão dos gêneros textuais pode ser observada nas partes do poema, pois a primeira parte, repleta de referenciais clássicos é bem mais longa do que a segunda parte, que faz alusão às obras modernas. À vista disso, consideramos que na segunda etapa de *Finismundo: a última viagem* (1990), a proposta haroldiana seja a apresentação da transformação da visão desse herói, revelada a partir da modernidade, visão atrelada ainda à transgressão da representação da figura do herói na época clássica, pois, assim como a sociedade - que se converteu de clássica em moderna, e depois, contemporânea- a figura de herói também seguiu o mesmo direcionamento, transformando-se: do épico ao moderno, até tornar-se um homem comum, “senhor” das dificuldades do seu dia a dia. É um herói que não parte para a ativa correção do mundo, que se limita a sofrer em decorrência do fato de que a alma dele é mais ampla do que os destinos que o mundo pode lhe oferecer. (FEHÉR, 1972, P. XIII).

Em *Ulisses*, teremos então, uma paródia de *A Odisseia* de Homero. Elaborada com sucesso extraordinário e de forma abrangente, ela corresponde ao conceito atual deste gênero literário. A paródia moderna, é, na realidade, uma forma de arte em que predomina a auto-reflexividade, proporcionando um novo modelo para o processo artístico. É uma versão irônica do modelo inicial. (PINHEIRO, 2007, P.9)

Em *Ulysses* (2007), de Joyce, temos não somente uma semelhança com o herói homérico, mas também uma (re)proposição de como essa personagem sobreviveria na modernidade, quais seriam as dificuldades por ela encontrada, e

também, como todas essas questões poderiam ser representadas no romance moderno e demonstradas a uma sociedade também moderna. Dessa maneira, a retomada do herói joyciano pode significar, além da intertextualidade, a proposição de uma nova transgressão: do herói moderno ao herói pós-utópico de *Finismundo*.

Consequentemente, é possível observar os efeitos da transição desse herói a partir da estruturação do poema. Em oposição ao que ocorre na primeira parte de *Finismundo*, os versos já não são apresentados de forma deslocada em relação à margem da página. Além disso, as lacunas construídas pelos espaços em branco não simbolizam mais o naufrágio, pelo contrário, representam a pausa reflexiva ou o vazio deste indivíduo que não se lança ao acaso e é desprovido de ambições. Na sonoridade, também é notável que os sons sibilantes e nasais são substituídos pela repetição sequencial de sons oclusivos vozeados: /b/ e /d/; e desvozeados: /p/, /t/ e /k/; a exemplo dos versos: “sobrevivido ao mito” e “do acaso computadorizado”. Tal proposição nos sugere um ritmo mais frenético, mais marcado, com a alternância de sons abertos e fechados, de modo a representar um movimento constante.

Na sequência, ao analisarmos os versos “( eu e Você [ ] meu hipocôndrico crítico/ Leitor) [ ] -civil”, identificamos uma outra marca da modernidade, pois Haroldo, ao apresentar o “*Urbano Ulisses*”, faz alusão ao poema *Ao Leitor*, do livro *As Flores do Mal*, escrito pelo francês Charles Baudelaire:

É o tédio! – Olhar esquivo à mínima emoção,  
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.  
Tu conheces, leitor, o monstro delicado  
- **Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!**”  
(BAUDELAIRE, [1857] 2012, p. 40; **grifo nosso**)

Nota-se, pela comparação dos trechos, a explícita referência que Haroldo de Campos faz à obra de Baudelaire quando o eu-poético dialoga com o leitor em seu poema, a exemplo do que fez Baudelaire: “- Hipócrita leitor, meu igual, meu

irmão!”, de modo a fortalecer do diálogo com a tradição moderna, principalmente pelo fato de que Charles Baudelaire, além de um exímio tradutor das obras de Edgar Allan Poe, foi também um grande inovador, pois, com a proposição de uma nova temática, revolucionou a poesia de sua época, dando grande impulso ao que nós hoje conhecemos como poesia moderna. Segundo Ivan Junqueira (2012) :

A revolução promovida pelo verso baudelaireano não se opera propriamente no nível da língua. A linguagem de Baudelaire obedece a critérios canônicos, à ortodoxia da *clarté*, e nenhuma dificuldade oferece no plano da leitura. (JUNQUEIRA in *As Flores do mal*, 2012, p. 95)

Entretanto, com Baudelaire a poesia transitou do lirismo pessoal ao lirismo da persona (JUNQUEIRA, 2012, p.72), transformando-o no poeta do “tormento humano” (JUNQUEIRA, 2012, p.72). A passagem que Haroldo retoma em seu poema tem objetivos semelhantes aos que foram propostos por Baudelaire em *Ao Leitor*, pois segundo Junqueira (2012) “ o leitor não é apenas convidado a contemplar o espetáculo da miséria e do tédio em que desde sempre esteve e para sempre estará em cena o gênero humano mas também denunciado por sua própria e jamais assumida condição” (JUNQUEIRA, 2012, p. 114).

À vista disso, se em Baudelaire o leitor é convidado a enfrentar sua “miséria”, no poema haroldiano pode-se dizer que o leitor é convidado a enfrentar a condição de “estagnação do ser” por acreditar que o mito de Ulisses pudesse ter um final feliz, sem considerar a ambição existente nesse ser, pois Homero, em sua obra prima, não nos conta o que acontece depois do reencontro do herói com Penélope e seu lar. Há, em *Finis mundo*, a invocação, não do leitor que sobrevive à miséria, como em Baudelaire, mas do leitor que “sobrevivido ao mito”, permite que sua história siga sem a audácia e sem a coragem de enfrentamento que teve herói. De certa forma, pode-se interpretar que o poeta provoca-nos nesse trecho, uma análise crítica a respeito do comportamento do ser humano. É a intenção de colocar o leitor em “tormento”, assim como fez Baudelaire, em muitos de seus poemas, pois “com Baudelaire, a poesia volta a ser, como no tempo dos gregos, uma manifestação

divina, um êxtase da alma. Mas a alma é sobretudo humana, filha da tensão e da contradição. Daí o caráter a um tempo divino e infernal da beleza”(BAUDELAIRE, 2013, p. 92).

Ao retomarmos aos versos “ ( eu e Você [ ] meu hipo-/côndrico crítico/ leitor)”, verificamos que a digressão - Haroldo interrompe o verso para chamar a atenção do leitor - realizada pelo poeta está marcada graficamente pela utilização dos parênteses, de modo a evidenciar a interlocução (poeta *versus* leitor); enfatiza-se o vocativo a partir da utilização das letras “V” e “L” maiúsculas, nos vocábulos “Você” e “Leitor”, destacando-as das demais palavras do poema; além disso, nota-se a utilização de uma pausa, marcada, no poema, pelo espaçamento irregular - apontado, nesta análise, pela utilização de colchetes - entre as palavras “Você” e “meu”.

( eu e Você            meu hipo-  
                                  côndrico crítico  
Leitor )                – civil (CAMPOS, 1998, p. 58)

Todos esses elementos gráficos e os efeitos visuais são herança da poesia concreta e pode-se dizer que o objetivo do uso desses recursos no poema *Finismundo: a última viagem*, mantém sua origem no objetivo que também era visado pelos poetas concretistas, no momento em que se apropriaram da definição sobre a utilização dos caracteres feitos no poema de Mallarmé, o qual afirmava que “a diferença dos caracteres dá a impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral” (CAMPOS et al, 1975, p.18), pois, no trecho destacado, pode-se verificar uma subdivisão em planos, visto que o poema é interrompido para que haja uma comunicação, secundária, com o leitor.

Além dos recursos já evidenciados, nota-se em “( eu e Você [ ] meu hipo-/côndrico crítico/ Leitor )”, a funcionalidade de “hipo” como uma “palavra-cabide” - montagens de palavras, possibilitando a simultaneidade de sentidos (CAMPOS et

all, 1997, p.35), haja vista que o prefixo “hipo” possui uma mobilidade dinâmica, de modo a permitir, simultaneamente, a formação das palavras: **hipocôndrico**, **hipocrítico** e, ainda, **hipoleitor**.

Para a compreensão da utilização do prefixo “hipo” como uma palavra cabide, é necessário lembrar que sua origem poética em *Finismundo* está no uso realizado por Baudelaire, ao mencionar o “Hipócrita leitor!”. Ocorre que, de acordo com o dicionário etimológico<sup>26</sup>, a palavra “hipócrita” tem origem no grego *hypocrisis*, e está relacionada à arte de desempenhar um papel teatral, ou seja, é um fingimento. Já em Baudelaire, a referência ao “Hipócrita leitor” é irônica, pois o poeta sugere que o leitor é tão fingidor<sup>27</sup> quanto ele.

A exemplo disso, podemos dizer que as palavras formadas a partir da mobilidade do prefixo “hipo” na obra haroldiana também estão carregadas de ironia: o **hipocôndrico**, é um novo tipo de “hipo” que surge na modernidade, ele vive com o constante temor sobre sua saúde (pouca saúde), e assim, finge estar doente para poder se medicar frequentemente, pois vê, na medicação, a solução para os seus “problemas”. No entanto, o fingimento moderno não se limita a este indivíduo, vai além, atinge o crítico (hipocrítico) e o leitor (hipoleitor), pois pensam “estar aptos a resolver tudo, mas na realidade, não são mais como Odisseu” (FREITAS, 2008, n.p.), não podem solucionar todas as questões porque não tomam o real conhecimento a respeito do tormento humano, vivenciam relações superficiais, vivem em crise consigo mesmo. Entretanto, além da leitura semântica do trecho, podemos fazer uma leitura metalinguística, visto que o poeta, ao lançar mão da voz do eu-poético, também faz uma crítica indireta aos críticos e leitores, de modo a desafiar-los a desvendar a construção transgressora e pós-utópica de *Finismundo*, desafio que também é irônico.

---

<sup>26</sup>Dicionário Online: [www.dicionarioetimologico.com.br](http://www.dicionarioetimologico.com.br) : Acesso em 17/01/2016.

<sup>27</sup> O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente. (PESSOA, F.)

2.

Urbano Ulisses

sobrevivido ao mito

[ ]

Leitor ) – civil

factótum (polúmetis)

do acaso computadorizado. (CAMPOS, 1998, p.58)

Se suprimirmos o terceiro e o quarto versos do poema, como fizemos na citação acima, poderemos compreender que o poeta se refere ao sobrevivente do mito como um “civil/factótum”, ou seja, como um cidadão comum que realiza seus afazeres. Nota-se que a “multiardilosidade” (Polúmetis), característica do herói épico<sup>28</sup> que era polivalente passa a ser uma característica do indivíduo comum um herói moderno, bakhtiniano, cujas características se assemelham às do eu-poético (ou narrador). O Polúmetis moderno não é mais o ser de extrema força física, capaz de enfrentar monstros e furacões, pelo contrário, passou a nomear o homem civil “do acaso computadorizado”, que é capaz de sobreviver no mercado de trabalho por realizar atividades variadas, de modo a suprir a necessidade do mercado de trabalho. De acordo com Campos (2002), Ulisses já:

Não é um *polymetis* multiastuto, mas um simples factótum do acaso, naufrago na tela “verdefluente” do computador que programa seu desencanto cotidiano. Não mais a sede extrema de aventura do velho Odisseus, à frente de seus companheiros, sossobrados à vista da ilha do Fim do Mundo, a *montanha bruna* do Paraíso Terrestre [ ]; não mais a face do velho nauta, castigado em sua ousadia pela ira dos deuses; mas apenas a Penúltima Tule do mundo dessacralizado: “um postal do Éden” (CAMPOS, 2001, p.56)

---

<sup>28</sup> O herói da épica, segundo Lukács, é “aquele que têm de viver sob pena de despedaçarem o elemento que o sustenta, circunda e preenche. O dever mata-lhe a vida (2007, p.46)

O herói deixou de ser uma figura sagrada, é um ser à mercê do desencanto cotidiano, regido pela mecanização das ações e o poeta, apesar de continuar a jogar com o acaso, assim como faz na primeira parte, referindo-se à obra de Mallarmé, passa a seguir o acaso da modernização, pois segundo consta na segunda parte de *Finis mundo: a última viagem*, “os acasos do Urbano Ulisses – civil factótum, sobrevivido ao mito, foram computadorizados”, o acaso torna-se robotizado, apático em meio à sua rotina, como uma de suas máquinas. (PEREIRA, 2007, p. 128). “O acaso jamais será abolido”, mas irá assumir novas significações. Surge-nos, então, uma dúvida:

[ ]

do acaso computadorizado.      Teu  
epitáfio?      Margem de erro:      traço  
mínimo digitado  
e à pressa cancelado  
no líquido cristal verdefluente. (CAMPOS, 1998, p.59)

Será que “o acaso computadorizado” teve como resultante o “Teu epitáfio?”. De acordo com Bernardes (2009), Haroldo considera que “rir da descrença da raça humana é o cumprimento pós-utópico da última transgressão do homem”(p.81). Nesse sentido, ao considerarmos tal fala, teremos que fazer uma leitura irônica dos versos que acompanham esse questionamento, pois, o acaso computadorizado apresenta uma margem de erro muito menor do que àquela do acaso enfrentado pelo sujeito da epopeia. Em *Finis mundo*, a “Margem de erro”, verificada no “traço/mínimo digitado” do “acaso computadorizado”, pode ser “cancelado/ no líquido cristal verdefluente”, porque o erro cometido na máquina, no computador, pode, facilmente, ser apagado, é uma vantagem da modernidade, pois a tela não deixa marcas. Ao citar o cristal líquido verdefluente, Haroldo alude à tela do

computador, visto que os equipamentos mais antigos eram compostos por esse material, de modo a confirmar a ocorrência de mais um elemento da modernidade. Em James Joyce, o traço mínimo digitado ocorre numa máquina de escrever, objeto que, para o período, já denotava um grande avanço, como podemos observar no trecho:

A senhorita Dunne escondeu o exemplar da biblioteca de Chapel Street, A mulher de Branco, no fundo da gaveta e pôs no rolo da máquina de escrever uma folha espalhafatosa de papel de carta. (JOYCE, 2007: 273)

Entretanto, apesar da evolução nos permitir fazer uso de espalhafatasas folhas de carta e de máquinas que podem corrigir o mínimo erro, não pode preencher o vazio que ocupa o lugar do desejo no homem moderno. É nesse sentido que poderemos considerar que o conceito de pós-utopia relacionado por Bernardes ao sentimento de descrença esteja atrelado à uma significação de ausência de utopias, visto que fala-se, no poema, da morte de um herói. Na realidade, falamos de uma morte simbólica, pois estamos diante de um ser deprovido de ambições e de ilusões. O herói moderno já não possui utopias, lida com a sombra constante da negatividade, da possibilidade da morte. O epitáfio, evidenciado no poema, é a lápide onde ficam os dizeres sobre aqueles que morrem. Em *Ulysses*, também há menção ao epitáfio, quando Bello anuncia: “Tarde demais. Preparaste teu quase perfeito leito e outros precisam deitar-se nele. Teu epitáfio está escrito. Estás por baixo e por fora e não te esqueças disso, fava velha.”(JOYCE, 1983:515). Assim como ocorre no trecho joyciano, a lápide do Ulisses representado na segunda parte do poema de Haroldo também já está escrita, pois a morte é o destino de todos os seres humanos.

Entretanto, apesar da temática negativista, no cumprimento de uma poesia pós-utópica, no sentido de ausência de utopias, a parte 2, do poema *Finismundo: a última viagem*, ainda apresenta elementos estruturais que nos fazem aludir a uma herança da vanguarda concretista. Dentre eles, podemos ressaltar a utilização de justaposição, como ocorre em: “verdefluente”, além disso, há a utilização de

espaços em branco em : “do acaso computadorizado. [ ] Teu”, e “epitáfio? [ ] margem de erro: [ ] traço”, de modo a sugerir um silenciamento que é significativo para o poema, e, também, podemos dizer que o ritmo da leitura, direcionado pela repetição de alguns fonemas oclusivos: /t/ , /d/ e a vibrante /r/, sugerem-nos o som dos teclados quando se está digitando, pois o poeta parece fazer do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seu matizes (CAMPOS et all, 1975, p.11), trabalho esse que reforça a uma preocupação de origem concretista:

Krandlkrankran. Tenho certeza que é o borgonh. Sim. Um, dois. *Que meu epitáfio seja.* Kraaaaaa. Escrito. *Eu já.*

Pprrpffrrppffff

*Terminei.* (JOYCE, 2007:343)

Tal trabalho já havia sido realizado por James Joyce, como se pode observar no excerto acima, no qual o escritor sugere um efeito sonoro a partir da combinação das letras. O leitor, por sua vez, ao se deparar com tais informações, irá instantaneamente remeter ao som produzido pelas teclas da máquina de escrever, de modo que o objetivo verbivocovisual será plenamente cumprido. Desse modo, ao compararmos os dois trechos, de Haroldo e de Joyce, verificaremos que apesar de estarem inseridos em contextos diferentes, ambos citam objetos relacionados à modernidade, havendo, inclusive, a presença de uma marca sonora que leva o leitor a pensar no som provocado pelo toque das teclas, ao digitar. Em Joyce, pelo uso de uma onomatopeia e, em Haroldo, por meio da combinação fonética utilizada em seus versos.

Périplo?

Não há.

Vigiam-te os semáforos.

Teu fogo prometeico se resume

à cabeça de um fósforo

– Lúcifer

portátil e/ou

ninharia flamífera. (CAMPOS, 1998, p.59)

A segunda estrofe se inicia com um novo questionamento que é respondido, imediatamente, no verso seguinte: “Périplo?/ Não há.”. De fato, na urbanidade desse novo Ulisses não há mais uma viagem de circum-navegação em torno de um país ou de um continente, pelo contrário, o herói moderno só viaja em seu cotidiano e já não está mais rodeado por sereias, pelo contrário, “é vigiado pelos semáforos”. Esse homem moderno no qual se transformou nosso Ulisses não se coloca em perigo, é incapaz de se arriscar. Ele jamais ousaria pensar no fogo prometeico, pois prefere se contentar com ninharias flamíferas ao ter que se expor a uma situação de desconforto.

No entanto, fazer menção ao transgressor Prometeu, nos leva a mais uma leitura irônica da passagem poética. Ao contrário desse Ulisses moderno, Prometeu, Sísifo, Orfeu e Tântalo - personagens, citados no poema “Sísifo”, no primeiro livro<sup>29</sup> publicado por Haroldo de Campos, e que aludem ao movimento realizado pelo mito do eterno retorno, representam os heróis que transgrediram as medidas e foram destinados a cumprir seus castigos por toda a eternidade. De acordo com a mitologia, Prometeu, filho de Titãs, roubou o fogo dos deuses para entregá-lo aos homens, e, diante disso, Zeus puniu a Humanidade ao enviar Pandora e sua caixa, contendo todos os males da terra, para tornar-se esposa de Epimeteu, irmão de Prometeu. Além disso, como punição, Prometeu foi acorrentado no alto do Monte Cáucaso, onde uma águia devorava seu fígado, que se renovava permanentemente, assim como a punição. Entretanto, Hércules libertou Prometeu, que tinha o poder da visão e indicou-lhe o caminho a seguir e o herói acaba sendo perdoado por Zeus (HACQUARD, 1996, p. 247-248).

---

<sup>29</sup> O auto do possesso (CAMPOS, 1950)

Nesse sentido, a ironia de *Finismudo* reside no fato de que esse Ulisses, apesar de não ter cometido uma transgressão, também está fadado ao ciclo repetitivo ditado pelas luzes dos semáforos que são comparadas ao “fogo prometeico”. O cotidiano moderno é apenas uma metáfora para a punição eterna sentenciada à Prometeu: em primeiro lugar, pela repetição, pois os afazeres da vida moderna seguem sempre um mesmo protocolo e, em segundo lugar, o caos, que para a sociedade greco-romana, havia sido estabelecido pelo roubo do fogo por Prometeu, resultando na punição dos males da caixa de Pandora; e para o homem moderno, urbano, pode ser simbolizado pela presença do semáforo, objeto que busca regularizar o trânsito caótico.

Agregada a essa leitura literária, não podemos, contudo, deixar de direcionar nosso olhar crítico ao mito de Prometeu, referenciado no poema, pois o processo de renovação que ele simboliza assemelha-se ao trabalho realizado por Haroldo de Campos, enquanto poeta que retoma a tradição, posto que sua atividade poética proporciona à literatura o mesmo efeito: o da renovação do cânone, tal como o fígado de Prometeu, que se restitui após a devoração antropofágica. Isso acontece porque a “eterna juventude dos mitos, sempre reavivada pela memória alcança a modernidade como potencial para a criação do novo (BERNARDES, 2009; p.77), potencial de inovação que também atinge a literatura. Temos, novamente, a retomada utópica do elemento da tradição para retratarmos uma temática não-utópica. Por falar na juventude dos mitos:

Eósfos ou Fósforos (grego) – Filho de Júpiter e Aurora, é o chefe condutor de todos os outros astros. É ele quem toma conta dos corcéis e do carro de sol, que atrela e desatrela com as Horas. É reconhecido pelos seus cavalos brancos, na abóbada celeste, quando anuncia aos mortais a chegada da Aurora, sua mãe. (COMMELIN, 1997, p.100)

No poema, o “fogo prometeico” é diminuído à “cabeça de um fósforo”, um “Lúcifer/ portátil”. Fato que nos leva a um novo dado mitológico: Assim como Lúcifer e os Fósforos, os semáforos também têm uma função anunciadora, informar

ao homem moderno a liberação da passagem. Ulisses não precisa roubar o fogo dos deuses, pois possui um objeto capaz de produzi-lo, e já não aguarda a anunciação da chegada da Aurora, porque está envolvido em outras conturbações, espera apenas o sinal do semáforo, para que possa prosseguir sua trajetória.

A “ninharia flamífera”, a qual é comparada ao “fogo prometeico”, pode simbolizar a redução da importância dada a esse fogo. Enquanto para a mitologia, a ausência do fogo era problemática, para o homem moderno é possível obter uma pequena chama ao riscar o palito de fósforo, como se verifica na passagem de James Joyce: “[...] subjacente, igniu um palito lucífero por fricção, soltou gás de carvão inflamável com girar a válvula, acendeu uma chama alta que, com regular, reduziu a candescência quiescente e acendeu finalmente uma vela portátil.” (JOYCE, 1983:622).

No entanto, ao mencionar Lúcifer o poeta lança mais um personagem transgressor ao seu poema, pois “o antigo ‘portador da luz’, também conhecido como Lusbel, era o mais belo dos anjos mas pecou por excesso de presunção luminosa, tornou-se luz caída, ex-lume” (CAMPOS, 1998, p. 76 e 78). Ocorre que Lúcifer, tal como Ulisses, sofre a “culpa luciferiana” (Idem, p.17), e vê-se diminuído a uma existência banalizante: ninguém mais precisa que Lúcifer traga a luz e ninguém mais precisa contar com as conquistas do semideus Odisseu.

Em relação à estrutura, há um deslocamento em relação à margem, no primeiro verso, indicando o movimento atrelado ao significado de “Périplo?”, no entanto, essa mobilidade só acontece duas vezes na segunda parte do poema, e nas duas situações, os significados das palavras estão ligados à influência clássica. Temos três lacunas espaciais nos versos: “Não há. [ ] Vigiam-te os semáforos”, “à cabeça de um fósforo [ ] Lúcifer”; “portátil [ ] e/ou”; que, a nosso ver, representam o espaço de reflexão entre o questionamento e a resposta ou a explicação. Na sonoridade, teremos uma estrutura similar àquela apresentada na primeira estrofe, com o acréscimo dos fonemas /f/ e /l/: “Périplo”, “semáforos”, “fogo”, “fósforo”, “Lúcifer”, “flamífera”.

Capitula

( cabeça fria )  
tua húbris.                    Nem sinal  
de sereias.  
Penúltima                    – é o máximo a que aspira  
tua penúria de última  
Tule.                    Um postal do Éden  
com isso te contentas.

A terceira estrofe da parte “2” se inicia com uma sugestão. Capitular, de acordo com o dicionário<sup>30</sup>, significa: **1** Entregar-se, render-se mediante capitulação; **2** Ceder. Desse modo, os versos: “Capitula/ ( cabeça fria )/ tua húbris.”, sugere que nosso herói deve se render à sua húbris, à culpa luciferiana, pois neste momento não há “Nem sinal/de sereias”, não há a necessidade de lutar contra o encantamento do canto delas, no entanto, apesar de desafiado, o herói moderno sequer se esforça para isso. O estado da húbris desse herói não está além, mas “*aquém* do humano – um estado máquina” (PEREIRA, 2007, p. 128)

Ulisses desvestiu-se de sua húbris, deixou-a no torvelinho, junto com os restos de sua nau. Sua “Penúltima” tentativa sequer é uma atitude transgressora, pois ele se satisfaz com o postal do Éden, não aspira mais alcançá-lo. Dessa forma, a palavra “Penúltima”, não marca nada além da aproximação do fim do poema. Na realidade, a penúltima húbris do herói aconteceu quando ele aceitou a reproposição da viagem, e sua última ação corajosa foi enfrentar o torvelinho. O herói moderno é incapaz de cometer uma húbris, pois no *Finis mundo* urbano não há mais sereias e nem redes de pesca: essas são substituídas pelo “Tule” um tecido fino, leve, lembra uma rede de malhas. Ulisses não deseja desafios, “o máximo a que aspira/ tua penúria de última/Tule”, aquele que o envolverá em seu leito de morte. O Odisseu

---

<sup>30</sup> Dicionário online Michaelis. Disponível no link: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=capitular>

que foi traído pelos deuses deu origem a um Ulisses traído pela ausência de sua própria pulsão de vida e de suas ilusões.

Açuladas sirenes  
cortam teu coração cotidiano.

Na última estrofe, o canto das sereias é substituído pelo barulho das instigadas sirenes, “açuladas sirenes”. Barulhos que “cortam teu coração cotidiano”, ou seja, dividem ainda mais o ansioso coração do herói moderno. A palavra “cotidiano” reforça a ideia de modernidade, pois a rotina, e o hábito de fazer tudo igual, diariamente, é uma característica do homem urbano. Segundo Pereira, “o homem moderno se apresenta como resignação, a remissão de seu destino, mas no caso de *Finismundo*, essa resignação se transforma” (2007, p.128) porque “O poeta desafia agora não mais os deuses, pois deuses não há, mas o seu próprio destino trágico: cria e concretiza o poema apesar do universo automatizante e conformista em que insere seu personagem, vinculada na obra também a ele e a seu leitor” (IDEM, p.129), e toda essa situação o direciona para uma existência angustiante.

Ao observarmos, portanto, a sonoridade dos últimos versos do poema, poderemos verificar que neles estão representados os últimos suspiros desse herói: “Açuladas sirenes”, a partir do som sibilante provocado pela aliteração em s e em: “cortam teu coração cotidiano”, a combinação das letras **c**, **t** e **d** alternadas com as nasalizações como ocorre em “cortam teu coração cotidiano”, marcam o ritmo do verso. Desse modo, temos não só o último sopro de vida de nosso herói, como também, o último suspiro do poema *Finismundo: a última viagem* (1990).

Contudo, reconhecemos em *Finismundo: a última viagem*, um poema Não utópico, posto que apresenta-nos a temática da perda das utopias do herói Ulisses e indica a sua morte, entretanto, apesar disso a composição do poema nos revela a presença de elementos utópicos, no sentido de que “produz uma leitura da realidade presente” (REYS et al, 2015, p. 1), num processo cíclico, similar ao “mito do eterno

retorno”, elementos da tradição da vanguarda concretista – a pulverização das palavras na página os recursos gráficos, as palavras-montagens, os efeitos sonoros; e com a retomada da literária – ao trazer novamente à luz as obras de Dante, Homero, Mallarmé, Baudelaire e Joyce; No entanto, sabemos que nosso labor não se encerra neste capítulo: empurramos nossa pedra sísifca ao topo do morro para, neste momento, deixá-la cair, pois pretendemos recuperar nossa proposta de pesquisa, levantada no início deste trabalho, a fim de compreendermos o que é a poesia pós-utópica de Haroldo de Campos: proposta que, a nosso ver, também é transgressora dos limites poéticos.

## **Capítulo Final**

### **Haroldo de Campos e a tensão da pós-utopia em *Finismundo: a última viagem***

A imobilidade é uma ilusão, uma miragem do movimento; mas o movimento, por seu lado, é outra ilusão, a projeção do Mesmo que se repete em cada uma de suas mudanças e que assim, incessantemente, nos repete sua pergunta cambiante – sempre a mesma. (Octávio Paz, 1967)

Ao analisarmos *Finismundo: a última viagem* (1990) e a fortuna crítica da obra, identificamos uma tensão no conceito de pós-utopia, apresentado por Haroldo de Campos como eixo ordenador de sua composição poética. Ocorre que, ao “imaginar *Finismundo* como um poema pós-utópico” (CAMPOS, 2002, p.57), o poeta desfaz o fio tecido por Penélope e transforma-o no fio de Ariadne (TONETO, 2008), pois ao tecer o texto, deixa seu fio como marcação do caminho, de modo a convidar o leitor a percorrer um périplo labiríntico na descoberta das significações do poema, numa viagem cujo destino não se sabe ao certo qual será. Sabe-se, apenas, que há, nesse movimento, a permanência de uma pergunta cambiante a respeito da efetiva realização de sua poesia – e do poema - como uma construção pós-utópica.

Porém, antes de seguirmos viagem e decifarmos a nova proposição, é necessário destacar que o termo “pós-utópico” foi utilizado por Haroldo em substituição ao conceito já gasto de “pós-moderno” (CAMPOS, 2002, p.57). Deparamo-nos, então, com o primeiro nó desta teia poética: a Modernidade. Segundo Paz, “o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo” (2013, p.15), desse modo, é preciso investigar quais são as possibilidades de renovação de uma poética da pós-modernidade, marcada na leitura de *Finismundo*, visto que o ato de “transpassar o passo” em direção ao espaço contemporâneo já não se configura como inovação: pois esse já é um movimento pretendido pela modernidade e reforçado, aliás, pelos movimentos de vanguarda. Dessa forma, cabe-nos a rememoração da definição apresentada por Carlos Zilio, para quem:

A ideia de vanguarda em arte está diretamente ligada a um movimento de ruptura que marca o surgimento da arte moderna. [ ] Todas elas (**as vanguardas**) negam o passado e pretendem fazer tábula rasa dele. Recusam o passado e se referem ao futuro. (ZILIO, 1982, p.140 - **grifo nosso**)

À vista disso, destaca-se que o surgimento das vanguardas reflete a fratura de velhos paradigmas, motivados por momentos de transição que afetam o direcionamento de questões no âmbito político, social e artístico. Em relação ao Brasil, portanto, sabe-se que a vanguarda concretista surge, na década de 50, em meio a efervescência política que agitava a renovação da capital, de modo que, “para a poesia concreta, Brasília é o avanço de uma narração utópica” (AGUILAR, 2005, p.83), utopia que também mobilizará a produção dos poetas concretos durante a fase de militância. No entanto, a evolução impulsionada pelo progresso da tecnologia, da ciência, da política e, conseqüentemente, da sociedade, fizeram com que o cenário de produção poética do movimento coletivo percorresse caminhos de graduais e significativas transformações. Então, como forma de adaptação aos novos moldes apresentados pelo atual cenário literário, observa-se que, para os concretistas:

a concepção diacrônica do progresso cedeu lugar ao que Haroldo de Campos denominou leitura sincrônica-retrospectiva, ou seja, uma busca de grandes linhas de continuidade, em que a poesia concreta não funcionava como um ponto de chegada, mas sim como uma tentativa de continuar o poético. A partir dessa guinada, pode-se dar por concluído o ciclo da poesia concreta como programa coletivo de vanguarda. (AGUILAR, 2005, P.156)

Nota-se, então, uma tentativa de (re)adaptação dos fazeres poéticos desses artistas no sentido de acompanharem tal processo evolutivo, apesar do fim coletivo da vanguarda. É nesse contexto que o poeta, objetivando demarcar o encerramento de um conceito já gasto – para utilizar as palavras do próprio autor, utiliza o ensaio “Poesia e Modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico” (1984), para “distinguir claramente em seu percurso uma época vanguardista de uma outra posterior, que denomina pós-utópica” (PEREIRA, 2007, p.15). Segundo Bueno (2006): “Haroldo de Campos aplica ao caso brasileiro uma ideia segundo a qual todo movimento de vanguarda só pode existir afinado com algum tipo de utopia” (s.p.) e, dessa maneira, ao evidenciar a perda dessas utopias coletivas, visto que “deixa claro que rompe com o pensamento utópico ‘voltado para o futuro’, característico das vanguardas, além de ressaltar a dissonância da ideia da vanguarda em um tempo em que as utopias se enfraqueceram” (PEREIRA, 2007, p.15); o poeta e crítico torna possível, a nosso ver, a sobrevivência de outras utopias – desvinculadas da ideia de coletividade – presentes em seu projeto poético.

Dessa maneira, em relação ao ensaio escrito por Haroldo, a esteira dos dizeres de Bueno (2006), concordamos que o crítico – e poeta- “lança mão de um jogo de conceitos muito novos àquela altura – o de ‘pós-utópico’ [ ] e o define como um conceito de história literária aplicável aos conceitos de vanguarda em geral” (BUENO, 2006, s.p), haja vista a explicitação de uma linha evolutiva da poesia, a fim de evidenciar como seus precursores críticos, Jauss e Paz, visando destacar duas importantes perspectivas que iluminaram suas reflexões para a formulação da poesia pós-utópica.

Nessa perspectiva, o poeta-crítico trata, primeiramente, do modelo de modernidade sintetizado por Jauss, no qual observa-se a pressuposição de um processo cíclico, cuja origem se dá a partir da tensão antigo *versus* moderno - palavra do latim *hodiernus*, significando não somente “novo” mas também “atual” (CAMPOS, 1997, p.244), a fim de demonstrar uma sucessão regular cíclica na qual, em algum momento, o que era moderno se tornou obsoleto, pois “com o tempo, os *modernos*, eles próprios, acabavam por tornar-se antigos (Idem).

Esse processo de transformação nutrido pela oposição do novo em relação a um modelo antigo, nada mais é do que resultado da evolução de uma sociedade que, com o passar do tempo, teve sua forma de vida alterada, pois a cultura fechada, antes cultivada pelos clássicos, se torna insustentável no novo mundo e acaba por gerar abertura para o surgimento de uma nova cultura, a qual já não atribui ao passado um valor de perfeição, mas é impulsionada por uma dimensão do futuro, na perspectiva utópica (Ibidem, p.246). Assim, a esteira dos dizeres de Bloch (2005), consideramos que a “a utopia não é algo fantasioso, simples produto da imaginação, mas possui uma base real, com funções abertas à reestruturação da sociedade” (V. II, cap. 36). Portanto, a evolução no modo de viver engendra um movimento incessante, pois o indivíduo sempre será impelido pela necessidade da renovação e, dessa forma, o direcionamento cíclico e constante acaba por produzir a “imagem da espiral”, formada pela sucessão dessas oposições, constituindo uma linha temporal na qual, a esteira de Jauss diz que “*a modernidade se define ainda por oposição a uma antiguidade, mas num sentido novo*”.

Assim, para aproveitar a metáfora do mito do eterno retorno, podemos entender que a ideia de modernidade apontada por Jauss é similar àquela sugerida pela ação de Sísifo, na qual o alcançar o topo significa o “novo” e o retorno ao ponto de partida, o “antigo”, posto que a transmutação social é tão eterna quanto o trabalho desse personagem ao carregar sua pedra. Além disso, há um outro ponto de convergência, o princípio utópico que é a pulsão: da modernidade e de Sísifo, pois ambos pressupõem sempre um resultado inovador; no primeiro caso, a inovação se realiza, mas logo surge o sentimento de desacordo; no segundo, o novo só pode ser

observado a partir da modificação da paisagem (sol, chuva, dia, noite, etc.); nos dois casos, o movimento é inerente ao ser. Essa sucessão sísifca, portanto, é organizada a partir de uma sequência temporal, na qual “conclui-se o processo *Historismus*”(CAMPOS, 1997, p.246), revelando-nos uma perspectiva diacrônica, pois a espiral considera que o moderno, em seu processo evolutivo, só se realiza em oposição a um passado histórico imediatamente anterior a si. A modernidade diacrônica é como um Sísifo que ao realizar seu labor, percorre, religiosamente, primavera, verão, outono e inverno, sem subverter essa sequência.

O modelo de modernidade apresentado por Octávio Paz, por sua vez, apesar de não se configurar exatamente como uma oposição ao de Jauss, analisa a “imagem da espiral” por um outro ângulo. Ocorre que, ele, ao trabalhar a “oposição aos tempos antigos, movida pela consciência do desacordo com o tempo presente” (Idem, p.247), vislumbra uma “apropriação seletiva e não consecutiva da história” (Ibidem, p.249). Tal apropriação, aliás, afirma-se, de modo que “a tradição e a articulação entre presente, passado e futuro no périplo de sua obra são a válvula propulsora da máquina de linguagem criada por Haroldo de Campos” (TONETO, 2008, p. 97). Trata-se de uma visão sincrônica da espiral, de modo que o moderno não se configura como uma antítese para o antigo, pelo contrário, pode-se visitar qualquer época dessa espiral e tomá-la como impulso na construção dessa modernidade, denominada, a partir de então, “agoridade”, na qual não há uma sequência temporal a ser seguida.

Segundo Cromber, “a ideia de presença vinculada à de presente é essencial para o conceito de Walter Benjamin de presente, que para designá-lo usa o consagrado termo *Jetztzeit* - o “tempo do agora”, às vezes traduzido também como “agoridade” (2002, p. 43), é a partir desta perspectiva, portanto, que poderíamos exemplificar a poesia da “agoridade”, não somente com um mito, como fizemos em relação à teoria de Jauss, mas com a pluralidade deles, pois a perspectiva sincrônica apresentada por Paz, a nosso ver, assemelha-se à realização poética de Haroldo, visto que o poeta, nas suas criações e (re)criações, revisita o cânone literário e os mitos - Sísifo, Odisseu, Tântalo, Orestes, Finn, Orfeu e Prometeu; com o objetivo

de torná-los presentes, sob uma nova significação, numa poesia inserida no tempo presente. De acordo com Paz (2013):

A visão do agora como centro de convergência dos tempos, originalmente visão de poetas, transformou-se numa crença subjacente às atitudes ideais da maioria de nossos contemporâneos. O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, mas essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro. (PAZ, 2013, p.161)

Desse modo, a partir da observação sincrônica da “imagem da espiral” realizada por Octávio Paz – e eleita por Haroldo de Campos, na construção de sua poesia pós-utópica, em detrimento da evolução diacrônica utilizada por Jaus, é possível reunir, numa poética do presente, elementos plurais de outros tempos, ou seja, “trata-se da difusão da ideia de que o novo espaço da literatura brasileira seria o de uma convivência pacificada de perspectivas” (SCUDELLER, 2009, p.12). Segundo a teoria haroldiana, tal convivência tornar-se-ia possível, sem a necessidade da existência de um modelo opositor para a consolidação dessa poesia do agora. Além disso, a sincronia permitiu, ainda, o surgimento de uma nova definição, fomentada por uma “razão crítica”, na qual “a oposição funcional se converte em convivência de opostos e forma um oxímoro poetológico: o *poema crítico*”. (CAMPOS, 1997, p.253). Nesse sentido, observamos que tal criticidade moderna se manifestará de modo distinto nas poéticas de Baudelaire e Mallarmé.

No primeiro caso, o poeta moderno, motivado pela aceleração das relações sociais e da forma de vida que provocou um estreitamento na linha que definia o par opositivo antigo/moderno, passa a tomar “consciência do desacordo com o tempo presente” (Idem, p.247), de modo a dar origem a uma poesia calcada numa função “crítico-negativa”. Assim, Baudelaire, no livro *As Flores do Mal* (2012), propôs “uma inovação cujo traço estilístico desses poemas revolucionários estaria no dispositivo de choque engendrado pelo uso da palavra prosaica e urbana” (CAMPOS, 1997, P. 257), uma poética que, apesar de manter o uso da estrutura

clássica dos sonetos – “ a parte imutável da arte”, lança mão de uma linguagem chocante, negativista, e que convoca o seu Hipócrita leitor<sup>31</sup>, a fim de protestar contra a atual situação vivenciada pela sociedade na qual está inserido –“a metade da arte que é transitória” (BAUDELAIRE In: CHIPP, H.B., 1996, p.109).

O segundo, Mallarmé, inserido num tempo em que além do desacordo com o presente há, ainda, o enfrentamento da “crise da linguagem e da própria crise da poesia ou da arte” (CAMPOS, P.254), apresenta-nos em *Um lance de dados* ([1897];2002), uma revolução que “não é apenas lexical ou semântica, mas, além disto, sintática e epistemológica” (CAMPOS, 1997, P.260), visto que transcende a crise e se aproveita positivamente do surgimento da imprensa para propor à poesia uma técnica espacial visual capaz de se encaixar nessa sociedade em que o livro tornou-se restrito. O poeta lança seus dados ao acaso da inovação cotidiana e se defronta com um resultado favorável. Eis a função “crítico-utópica”, visto que a instabilidade do presente impulsiona a poesia para uma direção que, à primeira vista, parecia inalcançável.

É a partir disso, portanto, que Haroldo de Campos, considera que o modelo poético de Baudelaire, orientado a partir de uma função crítico-negativa, simbolize a “conclusão da história da Modernidade”, e que o modelo de Mallarmé, crítico-utópico, represente “a abertura do espaço pós-moderno” (Idem, p.254). Pois segundo Campos (1997), a construção mallarmeana está ancorada num processo de “princípio-esperança”<sup>32</sup>, no qual “o homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente à frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa” (BLOCH, 2005, V.1, p.243), e cuja “esperança programática permite entrever no futuro a realização adiada do presente, que anima

---

<sup>31</sup> BAUDELAIRE, 2012, p.40 (Trecho do poema “Ao Leitor”)

<sup>32</sup> Expressão de Ernest Bloch, tomada por Haroldo (CAMPOS, 1997, p.265)

uma suposição de que, no limite, a poesia universal progressiva possa ocupar o lugar socializado do jornal” (CAMPOS, 1997, p.265).

Tais considerações a respeito da modernidade e da pós-modernidade, de acordo, claro, com a perspectiva haroldiana, são de extrema importância para que possamos compreender com mais clareza o conceito de pós-utopia. Ocorre que, o princípio-esperança de *Um lance de dados* (1897) impulsionou, no Brasil, o surgimento da vanguarda concretista, que, seguindo o exemplo do poema “fundador”, inovou no trabalho com a linguagem, ultrapassou limites e ocupou lugares fora dos livros.

Em seu ensaio de totalização, **a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica.** Aliena a *singularidade* de cada poeta ao *mesmo* de uma poética perseguida em comum, para, numa etapa final, desalienar-se num ponto de otimização da história que o futuro lhe estará reservado como culminação ou resgate de seu empenho desdiferenciador e progressivo. Vanguarda, enquanto movimento, é busca de uma linguagem comum, de uma nova *koiné*, da linguagem reconciliada, portanto, no **horizonte de um mundo transformado.** (CAMPOS, 1997, P.266 – grifo nosso)

Na vanguarda, além da renovação da linguagem e da “recriação permanente da tradição” (TONETO, 2008, p.96), pressupõe-se um movimento coletivo livre das diferenças, no qual deseja-se, utopicamente, chegar a um lugar de progressão, entretanto, após vivenciar a busca da identidade utópica na vanguarda, o poeta, ao acompanhar a transformação social, observa que algo está em desacordo com o seu presente, de modo a constatar, então, a crise da utopia, crise esta que acontece juntamente com a crise das ideologias, num período de exaltação política entre os anos 60 e 70. E já que sem utopia não há vanguarda (CAMPOS, 1997, P.266), propõe-se a “Pós-Utopia: A Poesia da Presentidade”, uma poética que toma como princípio base a realidade, fundamento ancorado no presente (Ibidem; P.268).

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 anti-moderna, 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, 1997, p.268)

Segundo Pereira, “o poeta desdobra a questão: ao ‘princípio-esperança’, voltado ao futuro e ligado às rupturas das vanguardas, prefere então o que denomina de ‘princípio-realidade’, situado no presente” (2007, p.15). É nesse momento que encontramos a tensão existente na proposta de Haroldo de Campos, pois:

o momento utópico é regido pelo “princípio-esperança”, enquanto o momento “pós-utópico”, pelo “princípio-realidade”. A condição para a caracterização do momento utópico seria a existência de um grupo de escritores com um projeto literário e um adversário definido. O que caracteriza os momentos utópicos, portanto, segundo o autor, é uma “transgressão ruidosa”, ou seja, uma ruptura, uma inovação que não passa despercebida. Já o momento “pós-utópico” é caracterizado pela “transgressão silenciosa”, que a princípio não se faz notar, **[mas]** são inovadoras não por negarem o passado, mas por fazerem uma releitura das **[obras]** clássicas. (NEBIAS, 2010, p. 4 – **grifo nosso**)

Desse modo, a fim de entendermos o *princípio-realidade* aplicado a uma poética que não pressupõe a negação de um passado, é preciso enfatizarmos que a obra do poeta “apesar da clara divisão, mesmo no período de vanguarda, já não descarta o passado de forma radical” (PEREIRA, 2007, p.15), e a esteira dos apontamentos de Nebias (2010), é possível observarmos em *Finis mundo; a última viagem* (1990), uma releitura dos clássicos:

#### **Odisseu** senescendo

rechaça a pervasiva – capitoso

regaço de **Penélpe** –

consolação da paz. (CAMPOS, 1998, p.56 – **grifo nosso**)

Haja vista que o poeta retoma o herói clássico de Homero, ao citar, de modo explícito, “Odisseu” e “Penélope”, elementos que são exemplos da reafirmação da convivência entre passado e presente, num poema que, segundo o poeta, é pós-utópico. Ocorre que, segundo Haroldo, a pós-utopia (ou poesia da presentidade) surge num contexto de pós-vanguarda, devido ao fato da crise da utopia, e além disso, é movida por um *princípio-realidade*, sendo, portanto, “uma poesia do ‘outro presente’ e da ‘história plural’ que implica uma ‘crítica do futuro’ e de seus paraísos sistemáticos” (CAMPOS, 1997, p.269).

A partir disso, a nosso ver, é possível depreender duas significações para o conceito. Em primeiro lugar, se é um movimento pós-vanguarda, pressupõe-se que, nesse sentido, funcione como antítese de utopia, pois, se a vanguarda é carregada de utopias, seu revés, teoricamente, deveria ser não-utópico, ou a-utópico. Ao compreender a crítica do futuro e a história plural, a nosso ver, o conceito de pós-utopia, se redimensiona a partir de uma perspectiva sincrônica e passa a significar uma “pluralidade de passados” (Idem) e de utopias. É nesse contexto que Haroldo nos apresenta o poema *Finismundo: a última viagem* (1990):

[...] **imaginei *Finismundo* como um poema “pós-utópico”,** expressão que prefiro ao conceito já gasto e equívoco de “pós-moderno”. Nele a operação criadora é também uma operação tradutora. [...] é o espírito crítico (resíduo alienável da utopia em crise) o fator que preside à escolha dos *topoi* e dos estilemas da tradição. Leva-se em consideração, a cada vez mais, o lema poundiano: *make it new* (fazê-lo novo). Lema que, sob esse ângulo, coincide com a razão antropofágica de Oswald de Andrade: devorar, remastigar a herança cultural universal, para “nutrir o impulso” [...] e reoperá-los sob a espécie da diferença brasileira na instância vital e problemática do presente. (CAMPOS, 2002, P.57 – **grifo nosso**)

À vista disso, verificamos que a pós-utopia se realiza no poema *Finismundo: a última viagem* (1990) de maneira paradoxal: como antítese e como pluralidade de utopia. Desse modo, conforme apontamos em nossa análise, é possível identificar uma temática distópica no poema, posto que ele nos apresenta a decadência do herói e a perda de suas pulsões. Na primeira parte, um Odisseu que retorna ao mar e que



(2012), “a leitura da tradição é, para Haroldo, tão utópica quanto o concretismo” (p.184), pois o reestabelecimento do diálogo com o cânone “perdido” é impossível, precisa ser inventado, precisa de uma nova criação de sentido (TONETO, 2008, p, 99) e, apesar da (re)significação, tal diálogo sempre remeterá o leitor ao signo de origem, tal como acontece com a figura do *Ulysses* de Joyce e com o “hipócrita leitor” de Baudelaire, da segunda parte do poema, por exemplo:

2.

### **Urbano Ulisses**

sobrevivido ao mito

( eu e Você      meu **hipo-**

**côndrico crítico**

**leitor )**      – civil (CAMPOS, 1998, P.58 – **grifo nosso**)

Desse modo, podemos considerar que Haroldo de Campos, ao propor uma poesia pós-utópica não a pensou como uma oposição em relação ao movimento anterior, pelo contrário, considerou a perspectiva sincrônica apresentada por Paz, de modo a reunir, na obra poética, uma pluralidade de informações. Realiza-se, assim, “o *make it new* de Ezra Pound, a proposta de Haroldo de Campos é a transformação do passado em algo novo. Ecoa também a antropofagia oswaldiana: uma poética capaz de absorver, rejeitar e transformar – simultaneamente” (PEREIRA, 2007, p. 18), visto que coexistem os projetos, utópicos (relacionados ao ideal coletivo) e não utópicos (relacionados ao presente) num mesmo poema, não configura uma falha na sua produção poética. Ocorre que, o poema e o ensaio são produções que pretendem realizar uma ruptura, posto que o poeta se encontra num momento em que:

o presente é provisório, o passado é plural e o futuro, incerto: nessa síntese de fragilidade do tempo – portanto, de fragilidade da experiência histórica-, a poesia demarca o seu espaço anacrônico, na medida em que não se constitui mais como utopia, e sim como lugar problemático de realização estética e importância totalizante. (BARBOSA, 2011, p. 2)

E, nesse contexto, já não há mais lugar para as utopias de um movimento coletivo, vanguardista, no entanto, observamos, a esteira dos apontamentos de TONETO (2008), a “possibilidade de que haja utopias sem que necessariamente se mobilizem os artistas em prol de movimentos de vanguarda” (p. 100). Assim, consideramos que é justamente essa permanência da utopia individual<sup>33</sup> de Haroldo de Campos, que provoca, tanto na produção poética quanto na produção crítica – no que se refere aos textos aqui analisados, um efeito de duplicidade, na qual convivem: a poesia da presentidade e a utopia que mobiliza, desde o início, a relação do poeta com a tradição (Idem).

Nesse sentido, podemos ainda afirmar que o poema dialoga metalinguisticamente com o fazer poético de Haroldo de Campos, ao demarcar o final de suas utopias de vanguarda a partir do encerramento da aventura heroica de Odisseu. De acordo com EYBEN (2011):

O fim-começo da última viagem de Odisseu o tornará Ulysses joyciano) e assim se perderá o fundamento, pois esta coloração trágica na multipartição do deus não existe para o “coração cotidiano”. O umbigo do livro-mundo quer-se viagem como livro. A aventura (*in folle vollo*) do Multiardiloso Odisseu é a escrita, e, conseqüentemente, sua leitura. (p. 147)

A realização temática de *Finismundo*, essa sim, distópica, como já apontamos em nossa análise, se realiza como a perda das ilusões e da húbri de Odisseu, no entanto, o herói - tal como a utopia de vanguarda à qual o acontecimento negativista alude – não morre, transpõe-se para um mundo renovado, cotidiano, envolvido pelos elementos da modernidade. Torna-se o Ulisses, inspirado no herói moderno joyciano. Torna-se a poesia da agoridade de Haroldo de Campos e, desse modo, marca o “fim-começo” de uma viagem poética

---

<sup>33</sup> Denominada por TONETO (2012, p.182), como utopia fáustica.

que, se na temática se realiza a partir do esvaziamento das utopias, deixa revelar, na construção formal, resquícios de uma poesia concretista:

Os espaços em branco são, a propósito, um outro referencial metapoemático, pois é a partir deles que se tem a apreensão pretendida pelo poema desta estória dantesco-mallarmaica. Estar em branco refere-se ao não conter repleto de conteúdo; o preenchimento está na leitura que faz necessariamente parte da escritura. (EYBEN, 2011, p.150)

As lacunas existentes ao longo da composição poética são os exemplos, dentre outros recursos visuais - tais como: palavras-cabide, justaposição, utilização de recursos gráficos, apontados durante a leitura do poema - da permanência de elementos pertencentes ao fazer poético de vanguarda, como por exemplo, “a consciência crítica que recusa o sentimentalismo em prol de uma concepção que leva em consideração as operações materiais com a linguagem, bem como seu modo de criar e pluralizar sentidos a partir da organização formal do texto”(GUIMARÃES, 2006, p. 120), consolidada pela existência de uma estrutura que comunica a partir da pulverização e da fratura das palavras na página em branco. Pode-se dizer, inclusive, que a disposição dos versos, se por um lado revelam resquícios da permanência de um projeto poético do período de militância, por outro reforçam a ideia de ruptura do eu-poético diante da “crise que é resultado do fim das utopias” (MARTINS et al, 1998, p. 37).

I.

Último

**Odisseu** multi –

ardiloso – no extremo

Avernotenso limite – re-

propõe a **viagem**. (CAMPOS, 1998, p.55 – **grifo nosso**)

Além dos dados já apontados, pode-se observar, na reprodução dos versos, a persistência de um outro elemento utópico, o diálogo com a tradição literária, a

busca da (re)criação do mito de Odisseu – originário da literatura clássica de Homero, visto que se trata de um movimento que não se realiza plenamente, nem como (re)criação, nem como busca total da origem, pois o mito, apesar de apresentado a partir de uma nova experiência, não poderá desvincular-se da rememoração que remete o leitor ao texto da *Odisseia* e, por outro lado, também não pode ser recuperado em sua plena originalidade, pois é um texto que já foi escrito e que está no passado. À vista disso:

o herói é a própria linguagem buscando algo além de si, e isto se dá apenas por meio de uma reflexão dos processos de criação linguístico-poética. Desse modo, a *húbris* premedita sobre a cabeça alva do velho e da nau a fatídica morada sob os mares, tornar-se *subjectum*.(EYBEN, 2012, p. 151)

A este ponto o herói de *Finismundo* assume a significação do herói baktiniano<sup>34</sup>, posto que, a construção poética nos leva a pensar na estreita relação que ele assume diante do eu-poético haroldiano, posto que esse, por sua vez, vive uma incessante busca pela renovação de seu labor poético, busca que é utópica, pois é acompanhada de uma utopia fáustica (TONETO, 2012, p.182). E que, a nós, parece ser alimentada por um processo angustiante, pois:

A abolição do fio na escritura-leitura desnorteia o viajante-nauta e redimensiona a angústia da ausência: a experiência da ausência é exposta no texto como a fragmentação das palavras-ideograma e a utilização do espaço branco como ultrapassamento do sinal. “O além-retorno” está preso ao labirintotexto, que consumirá o leitor até que seja derrotado – mas esta derrota não possui uma significação negativa/depreciativa, mas antes corrobora para a ideia de “luta” incessante entre texto e leitura, e entre leitura e exegese. O fim é um início, ao mesmo tempo. (EYBEN, 2012, p.152)

Ocorre que o fio da escritura na poesia de Haroldo de Campos, parece sempre indicar um caminho de retorno ao cânone, fato impulsionado por uma utopia

---

<sup>34</sup>Para quem “a vivência que o herói tem de seu corpo – corpo interior dele mesmo – envolve-se em seu corpo exterior para o outro, para o autor, encontra a sua consistência estética através da reação de valor deste” (BAKHTIN, 1992, p.78)

que já o movia nos tempos da vanguarda, mas ultrapassa o movimento coletivo e perdura em seu périplo individual. Ao propor o poema e o ensaio, o poeta demarca um fim, que é o encerramento do elemento coletivo de sua poesia, e dá vida, sob uma nova perspectiva, não somente ao herói, mas ao seu projeto poético inovado. No entanto, a afirmação de Harold Bloom, sobre “o fato de que todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai. Um poema não é uma superação da angústia, mas é essa angústia” (2002, 142), se faz fortemente marcante na composição de *Finismundo: a última viagem* (1990), pois essa angústia que o poeta carrega, se manifesta não só em seu fazer poético paradoxal, no qual utopia e não-utopia coexistem – cito como exemplo o próprio *Finismundo*; mas também no ensaio crítico que lança a pós-utopia como conceitual deste poema. De acordo com Siscar (2010), na crítica realizada a respeito do ensaio “Poesia e Modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico” (1984)”, é possível dizer que:

Se, por um lado, transparece a reiteração dos elementos básicos desse antagonismo, como tentarei evidenciar, por outro, é verdade que a historicização do espírito moderno de vanguarda não tem propósito prospectivo, mas retrospectivo. Trata-se de descrever um passado supostamente revoluto, homenageado pelo texto na condição de desdobramento de grandes paradigmas históricos. Por essa razão, o ensaio pode ser lido como tributo a um tempo concluído – uma espécie de *tombeau* das vanguardas. (SISCAR, 2014A, 426)

Tal elucidação é relevante porque, de fato, o ensaio haroldiano se realiza de forma metalinguística e paradoxal e o crítico Marcos Siscar (2014), no artigo “O *tombeau* das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo”, explicita os seguintes aspectos: em primeiro lugar, diz que o poeta, para lançar uma nova proposta poética, utiliza-se de um recurso similar àquele da vanguarda, de modo a comparar o ensaio com um manifesto; além disso, de acordo com o crítico, tal “manifesto” significaria o “tributo a um tempo concluído” (SISCAR, 2014, p.406). Em segundo lugar, Siscar diz que o ensaio “seria a forma de o concretismo responder a Questão da “crise” da arte, ou seja, de anunciar seu próprio fim e de superá-lo.” (Idem, p. 432).

A partir dessas proposições, torna-se necessário apresentarmos as nossas observações: primeiramente, em relação à similaridade do ensaio com os antigos manifestos poéticos, podemos dizer que há, no contexto, a manifestação da angústia do ensaísta - e poeta - ao se “despedir” do movimento coletivo, posto que o mesmo destina a esse assunto, praticamente a totalidade do ensaio (como já havia apontado Marcos Siscar). Entretanto, apesar de haver uma concordância parcial com os dizeres de Siscar, é preciso reforçar que, a persistência desses valores vanguardistas e coletivos na produção poética e crítica de Haroldo, se dá muito mais pela manifestação de sua utopia fáustica, pois, a nosso ver, não se realiza propriamente como uma superação da crise, mas com o eterno movimento de retomada, no qual “o passado é marcado pelo que permanece e pelo que ficou inobservado e, por isso, merece ser revisto” (TONETO, 2008, p.98).

Desse modo, é como se o poeta declarasse o fim de uma utopia vanguardista para reiniciar sua viagem num mundo pós-utópico, viagem essa que não necessariamente precisará ser despida de utopias. Haroldo “é aquele que ‘perdeu os companheiros’, como diz o poema: o passado concluído poderia ser visto como o fim do coletivismo vanguardista, por alusão ao concretismo” (SISCAR, 2014B. p.91), no entanto, a perda desses companheiros, fará com que o poeta elabore o luto do coletivismo da vanguarda e permaneça a dialogar com a tradição e, conseqüentemente, com os seus precursores e, nesse sentido, precisa lidar com a “morte” das obras, pois, o dizer poético se revela após o luto da escrita, como nos ensina Octávio Paz:

Quero dizer: o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independentemente do conteúdo particular desse dizer- é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, e sim uma revelação poética da nossa condição. Quer fale disso ou daquilo, de Aquiles ou da rosa, do morrer ou do nascer, do raio ou da onda, do pecado ou da inocência, a palavra é ritmo, temporalidade emanando e se engendrando incessantemente. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte num único dizer. Como se o próprio existir, como a vida que até em seus momentos de maior exaltação tem em si a imagem da morte, o dizer poético, botão de tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida. (PAZ, 2013, p.155)

Como já foi discutido neste trabalho, a escrita representa a morte, no entanto, a partir desse luto nasce o dizer poético. Dessa forma, Haroldo de Campos, em seu périplo poético, realiza o processo de luto, pois, de fato, apesar da perda de um objeto ao qual era devoto (a literatura de seus precursores eleitos) ele supera e volta-se ao mundo externo, de modo que o ego do poeta fique livre e desinibido (FREUD, 1996, n.p.), permitindo que ele siga com sua proposição poética de pluralização dos passados, de resgate, de recriação. Porém, apesar da elaboração do luto, acaba acometido pela angústia da influência: “o temor do poeta de que sua voz não seja sua” (BLOOM, 1995, p.115), de modo que ele, tal como Sísifo, Orfeu e Tântalo, buscará sempre revisitar o cânone a fim de propor à poesia um novo significado, com o objetivo de sempre reafirmar sua voz de poeta.

No entanto, tal temor, no entanto, não é explícito para Haroldo, posto que não cabe a nós analisá-lo a partir da psicanálise, porém, a angústia da influência é um caminho possível na leitura do poema *Finismundo: a última viagem* (1990), visto que, inconscientemente, Haroldo, ao repropor a última viagem à Odisseu, sugere-nos a revelação de sua própria pulsão, pois busca, angustiadamente, fugir da “claustrofóbica reprodução do mesmo” (FERNANDES, 2010, p.149). Porém, tal como o herói, insiste nos mesmos riscos, pois o resgate da tradição é inerente ao seu fazer poético, porque esse processo tornou-se uma “utopia pessoal” (TONETO, 2012, 182). O poeta, é um Orfeu que transgredir as regras: olha para trás e devolve a amada ao Hades, para assim, manter viva a sua pulsão, é a permanente realização de seu labor como poeta, é o eterno retorno que não permite que Haroldo se desvincule totalmente dos elementos da tradição e faz com que ele recrie, a partir de sua experiência, não a poesia concreta, mas a concretude da poesia.

Entretanto, além do périplo de retomada do cânone literário realizado pelo poeta, condição que é reforçada a partir da leitura do poema no qual é possível observar elementos utópicos e não-utópicos, também podemos justificar a dificuldade dessa ruptura com os “antigos” valores estéticos porque essa tensão pode ser alimentada pelo fato de que, a modernidade, como projeto poético, não se

realizou plenamente devido a efemeridade das transformações, pois um movimento que não se realiza em sua plenitude não pode ser ultrapassado, ou melhor, superado.

Segundo Gumbrecht, a modernidade se acumula em cascatas, e o que temos, a exemplo do que ocorre em *Finismundo*, é um acúmulo de influências e de experiências que acabam por coexistir, ao invés de se excluírem (1998, p.9). Assim, a pós-utopia de Haroldo de Campos não se realiza como uma proposta de negação total à manifestação da utopia, pois o poeta, mesmo ao tratar de uma temática distópica, não abandona suas utopias. Dessa forma, a partir da análise do poema fica claro que não se trata de uma neutralização da utopia, pelo contrário, assim como Mallarmé, o poeta brasileiro também almejava “ocupar o lugar socializado do jornal” (CAMPOS, 1997, p.265) com o seu poema, principalmente por ter reunido vários elementos que, historicamente, enfrentavam um momento de crise. Acontece que a poética haroldiana sempre irá realizar esse movimento de resgate com a finalidade de propor uma (re)criação, uma transcrição, pois ele acredita que tal movimento, assim como a tradução, “permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-los”(Idem, p.269).

Haroldo de Campos, ao propor-nos um poema pós-utópico, ultrapassa as medidas do fazer poético, navega nos limites entre a utopia, não-utopia e distopia, numa constante dicotomia barroca, devido à reunião de elementos que, outrora, poderiam ser considerados excludentes e por transitar entre uma temática distópica e uma construção utópica, de maneira a compor um poema que, se narra a perda das utopias e a desilusão do herói, é traído por seu próprio desejo utópico que revela ao leitor um poema carregado de ideais utópicos. Assim, o poeta torna-se o Odisseu da escritura, vagando por seus mares (a tradição literária) e faz da sua obra uma Odisseia, pois o resultado dos resquícios do naufrágio de sua nau, perpassam pela tradição eleita e nos revelam o destino de sua poesia e do seu fazer poético.

Na verdade, para Haroldo, a questão da superação do fim da vanguarda, não se realiza como um impasse e a aceitação de que algo vai mal - para aproveitar as palavras de Siscar ao falar da necessidade de refundação daquilo que vai mal

(2014B, p.87), pois para ele não se trata exatamente de reconhecer a crise para poder refundar algo, a questão vai além, pois a exemplo do que ocorre com a sociedade, para a poesia, “a ideia de progresso desapareceu, mas o progresso continua” (BAUDRILLARD, 1998, p.12), então, na modernidade, apesar da dificuldade em provocar uma nova sensação a partir de uma obra totalmente inédita, sem resquícios de uma poética já experimentada, o poeta acredita que ainda é possível provocar novas sensações a partir de uma (re)combinação - de memórias e experiências, esta sim, inédita, porque a poesia não para de progredir. Porém, essa ideia de recombinação da tradição gera um paradoxo envolvendo ironia e analogia, a exemplo do que nos apresenta Octávio Paz, em *Os filhos do Barro* (2013):

A ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a coincidência) da história. **A analogia faz da ironia uma variação do leque das semelhanças, mas a ironia rasga o leque.** A ironia é a ferida pela qual a analogia sangra; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que, se o universo é uma escrita, que cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é uma verborragia babilônica. A palavra poética culmina em uivo ou silêncio: a ironia não é palavra nem discurso, é o avesso da palavra, a não comunicação. (PAZ, 2013, P.81)

Nesse sentido, ao revisitar as obras canônicas e recombina-las, o poeta acaba se apropriando de alguns recursos que ele, na teoria, havia se proposto a superar, pois se a voz do poema apresenta uma nova significação para todas essas referências explicitadas, o revés dessa voz, o silêncio representado pela sua composição, nos mostra o quanto toda essa tradição ainda é mantida em sua originalidade. É a analogia configurando a ironia, na qual o recurso negado acaba por fazer parte da sua prática poética: analogia se transforma em uivo para denunciar uma dupla significação. Por esse motivo, podemos considerar o poema *Finismundo: a última viagem* (1990) como um metapoema, posto que denuncia o próprio fazer poético. Ocorre que, para o poeta, o processo de retomada da tradição é sísifício, pois sua pulsão para que a literatura se perpetue é interminável, de modo a pressupor, sempre, uma volta ao passado. Para lembrarmos as palavras de SHULLER (1998), Haroldo é como:

O produtor de palimpsestos raspa o pergaminho para registrar, por economia, novos textos. Os textos eludidos são menos densos que os novos? Eis a dúvida que desafia os leitores. Recorremos a recursos para soterrar o soterrado. O texto abre-se em campo de batalha. Nega e é negado. Além da última camada, outras desafiam o leitor. Ler é o trabalho do arqueólogo. As riquezas de homens pragmáticos circulam à superfície [ ] Saímos do nada e chegamos ao nada, a origem de tudo. (SHULLER, 1998, s.p)

Compreendemos, então, que esse retorno ao nada, à origem de tudo, reafirma a retomada da tradição que, para o poeta, configura-se a partir da nova nomeação atribuída a sua utopia, àquela que é pessoal, fáustica (TONETO, 2012, p.182) e que sempre esteve presente em seu projeto poético:

Esse projeto poético pessoal marca uma utopia de ubiquidade, que definiria o desejo do poeta de estabelecer a convergência de toda a tradição, de várias formas de pensamento para um livro, para o Livro, cumprindo um desejo de Mallarmé, o grande barqueiro de Haroldo, (2012, p.182)

Dessa forma, influenciado pela experiência poética de Mallarmé e impulsionado pelo desejo de presentificar as marcas da tradição em suas obras, acaba por embarcar numa viagem ambígua, pois “o desejo de aventura se confunde com o desejo de morte” (FERNANDES, 2010, p.147). Nesse sentido, o poeta é como o herói de *Finis mundo*, pois, diante da crise de suas utopias, é desafiado a reincidir a viagem em busca de novas aventuras e, assim como Odisseu, não regride o passo, mesmo sabendo que isso poderia lhe custar “as pompas fúnebres”. Entretanto, apesar de tratar-se de uma nova viagem, o poeta-viajor permanece o mesmo, com a mesma “utopia fáustica, de retorno à tradição em textos que revelam a erudição peculiar do jovem poeta e a alta carga inventiva das metáforas barrocas que atravessam a obra” (TONETO, 2012, p.181), fazendo-o naufragar nas próprias pulsões, de modo que, apesar do fim da vanguarda concretista, a perspectiva utópica permanece em seu projeto, apesar da evolução de sua poesia. Verifica-se que, com o resgate da tradição proposto pela pluralidade de passados, Haroldo “inicia a

passagem da margem angustiada do enigma na direção de sua exploração jubilosa” (SISCAR, 2010, p.307-308), visto que “os precursores que são o peso insustentável que os novos artistas devem encarar para estabelecer suas próprias criações” (CASTRO, 2011, s.p.), pois a tradição é tão pesada ao poeta quanto a pedra é para Sísifo, no entanto, é preferível carregá-la e tornar permanente o seu labor do que deparar-se com a morte da voz poética.

## **Conclusão**

A partir das observações levantadas a respeito do poema *Finismundo: a última viagem* (1990) e do ensaio “Poesia e modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico” (1984), do poeta e crítico Haroldo de Campos, faz-se necessário verificarmos a realização da hipótese levantada no início deste trabalho, as perguntas cambiantes a respeito da poesia haroldiana: há uma tensão no conceito de pós-utopia? O poema *Finismundo* se realiza como um poema pós-utópico?

Na tentativa de respondermos tais questionamentos, tentamos levantar, na análise do poema, elementos que evidenciassem a realização desse novo conceito poético e suas formas de apresentação. Assim, a partir dos dados levantados, consideramos que, em relação à significação de pós-utopia, há, sim, a existência de uma tensão, posto que, de acordo com a visão diacrônica - na qual há uma oposição em relação ao passado - apresentada por Haroldo de Campos em seu ensaio, a pós-utopia pode assumir o sentido de : **1**- antítese de utopia, portanto, não-utopia, atopia e, em alguns momentos (a exemplo do que o corre na temática do poema analisado), distopia. No entanto, além da visão diacrônica, observamos que há, também, a possibilidade de uma leitura da pós-utopia em seu sentido sincrônico, o qual significa : **2** - pluralização de utopias. Dessa forma, a tensão do conceito de pós-utopia confirma-se por sua dupla significação.

À vista disso, nossa leitura observou que o poema *Finismundo: a última viagem* (1990), a exemplo do que ocorre com o conceito de pós-utopia, também reflete a coexistência de elementos em sua composição. Em primeiro momento, nota-se a realização da distopia na temática, visto que poetiza-se a perda das ilusões e das utopias do herói Odisseu, entretanto, para retratar o tema distópico, é possível constatar, a partir da leitura, que o poeta utiliza-se de recursos carregados de utopia: da vanguarda, na estrutura do poema, posto que resgata elementos da poesia concretista; e da tradição, haja vista a recuperação que Haroldo faz do cânone literário

Portanto, a nosso ver, Haroldo de Campos, na construção de *Finismundo: a última viagem*, mergulha tão profundamente na metapoesia que acaba por compartilhar da mesma utopia de nosso herói. Assim como Odisseu, ou Ulisses, Haroldo se propôs a fazer uma nova viagem (em um novo conceito e um novo poema), afinal, para o poeta, nada mais natural do que velejar em meio as palavras, porém, ao propor o novo, ele parece esquecer que a essência do viajante, do marujo, do navegante, será sempre a mesma, orientada pela tríade proposição-vivência-experiência. Ocorre que, apesar de navegar em outros mares, sempre haverá um “torvelinho”, uma ventania, e talvez, um naufrágio ou alguma condição climática que possa se fazer análoga a alguma outra experiência já enfrentada. Acontece que, a partir dos resquícios deste naufrágio, da união dos fragmentos, verificamos, um poema pós-utópico que trabalha, paradoxalmente, com uma temática distópica, seguindo uma oposição diacrônica com a utopia; e com uma construção utópica, posto que, sincronicamente, resgata uma pluralidade de passados. Dessa forma, consideramos que, de fato, a pós-utopia não se realizará de forma plena na poesia haroldiana, pois é possível observarmos que a utopia, àquela fáustica e individual, percorrerá todo o projeto poético de Haroldo de Campos mesmo quando ele se propõe a superá-lo, pois, de maneira irônica, a analogia que o poeta faz com o passado, demonstra que a utopia é tão inerente ao seu fazer poético quanto o eterno trabalho de rolar a pedra é inerente à Sísifo, pois a utopia fáustica mostra-se como

a pedra sísifca que permite que o poeta permaneça navegando num universo poético progressivo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, G. Poesia Concreta Brasileira. São Paulo: EDUSP, 2005.

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, O. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 1996. .ed. Apêndice: Miramar na mira/ Haroldo de Campos.

BAKHTIN, M.M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARBOSA, L.G. Haroldo de Campos/ Tomie Ohtake: Tempo e tradução. In: **Revista garrafa**. Sete/Dez, 2011.

BARTHES, R. A morte do autor. In: **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: CHIPPE, H.B. **A modernidade na literatura francesa**. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **As Flores do Mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDRILLARD. **A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos**. Campinas: Papirus, 1998.

BAUDELAIRE, C. **As flores do Mal**. Introdução de Marcelo Jaques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**, Brasiliense, São Paulo, 1984.

\_\_\_\_\_. **A tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Organizadora: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERNARDES, C.D. A transgressão Moderna e pós-utópica de Ulisses. In: **Revista Criação & Crítica**, nº 2: 73-82, 2009.

BLOCH. O princípio esperança. Rio de Janeiro, Contraponto, 2005.

BLOOM. A angústia da influência: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. 2. Ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOCCACCIO. **Amorosa visione**. Palermo: Dalla Tipografia di Giuseppe Assenzio, 1818.

BONICCI, T; ZOLIN, L.O (orgs). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: UEM, 2003.

BUENO, L. O lugar do romance de 30. In: **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Campinas: Editora da Unicamp, 2006)

CALVINO, I. Por que ler os clássicos. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_. **Perchè leggere i classici**. Milano: Mandadori, 2002.

CAMPBELL, J. ROBINSON, H.M. Introdução a um assunto estranho (1944). Traduzido por Augusto de Campos. In: **Panorama do Finnegans Wake**; São Paulo: Editora perspectiva, 2001.

CAMPOS, A. CAMPOS, H. **Panomama do Finnegans Wake**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

CAMPOS, A., CAMPOS, H., & PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta**. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, H. **O auto do possesso**. São Paulo: Cadernos do Clube de poesia, 1950.

\_\_\_\_. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso Gregório de Matos**. Salvador: FCJA, 1989. 2ª edição.

\_\_\_\_. **Finismundo: A última viagem**. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

\_\_\_\_. *Sobre Finismundo a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1997.

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

\_\_\_\_. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_. **Depoimentos de Oficina**: Unimarco, 2002.

\_\_\_\_. **Entremilênios**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTRO, D. A complexidade da *angústia da influência* de Harold Bloom. In: **Anais – semana de letras, 2011**.

COMMELIN. **Mitologia grega e romana**. Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins fontes, 1997.

COSTA, A.C.L. A recriação de Odisseu: uma leitura plagitropica de 'Finismundo' de Haroldo de Campos. In: **XIII Congresso Internacional da Abralic**, 2013, Campina Grande. ANAIS ABRALIC INTERNACIONAL (2013). João Pessoa: Realize, 2013. v. 1. p. 1-10.

CROMBERG, M.U. Tempo e história: algumas aproximações acerca do presente em Walter Benjamin e em Martin Buber. In: *Cadernos de Filosofia Alemã* 8, p. 41-59, 2002.

D'ANNUNZIO, G. **Tutte le poesie**. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1995.

ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1969.

EYBEN, P. Metalinguagem como superação do Finismundo: niilismo e hermenêutica na poesia. In: SIG. V.24, 2011.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?* Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERNANDES, M. P. ; Transgredir as sigilosas siglas do não: a linguagem como espaço de criação de saídas. Lugar Comum (UFRJ) , v. 30, p. 147-161, 2010

FRANCHETTI, P. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta.** Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1993.

FREITAS, T.M.G, de. Da *Odisséia* ao *Finismundo*: experiência e vivência em Homero e Haroldo de Campos. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências.** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/TATIANA\\_FREITAS.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/065/TATIANA_FREITAS.pdf)

FREUD. S. **Luto e Melancolia.** 1917 [1915]. In: \_\_\_\_\_. A história do movimento psicanalítico. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 243-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

GUIMARÃES, R. A branca sintaxe na poética de Haroldo de Campos. In: **O eixo e a roda:** v.13, 2016.

GUMBRECHT, H.U. **Modernização dos Sentidos.** Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. P.9-32.

HACQUARD, G. Dicionário da mitologia grega e romana. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Divisão Gráfica das edições ASA, 1996.

HOMERO. **Odisséia;** Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

JAEGER, Werner Wilhelm, 1888-1961. **Paidéia: a formação do homem grego.** Trad. Artur M. Parreira. 4ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JACKSON, K.D. “Poesia de exportação”: A viagem geográfica e etnográfica na poesia brasileira. In: **Caderno de semiótica.** V. 9. N.2. 2011.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In:\_\_\_\_. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118-162.

JOYCE,J. **Ulisses;** Trad. António Houaiss. Portugal: Difel, 1983.

\_\_\_\_. **Finnegans Wake.** Londres: Faber and Faber, 1939.

\_\_\_\_. **Finnegans Wake/Finnicius Revém.** Tradução de Donald Shuller. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 1999. 1ºv.

\_\_\_\_. **Ulisses;**Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JUNQUEIRA, I. *Tradução de **As Flores do Mal**, de Charles Baudelaire (com introdução e notas).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas de Konstantinos Kaváfis**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Cosac Naify, 2012..

LEITE, N.V.de A. O poeta e a passagem ao ato. In: Nina Virgínia de Araújo Leite; José Guilherme Milán-Ramos. Campinas: Mercado das Letras, 2011. V.1. p.33-42.

LUKÁCS, G. *A teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, (2000).

MACHADO, L. “Finismundo: a última viagem”, de Haroldo de Campos. In: Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, nº 120, Abr. 1991. p. 228-229.

MALLARMÉ, S. Un Coup de Dés. In: CAMPOS, A. et al. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974, 212 p. (Col. Signos, v. 2)

MALLARMÉ, S. Un Coup de Dés. In: CAMPOS, A. et al. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARTINS et al. “Ideologia, eu quero uma pra viver”. In: **Eclética**: Ago/Dez, 1998.

NEBIAS, M. M. R. A reinvenção do detetive em tempos pós-utópicos. In: Revista de Letras. Vol. 2. N.2. 2010

PAZ, O. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, C. M.de C. **Estrelas dantescas nas Galáxias de Haroldo de Campos**. Tese de Doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2007.

PERRON-MOISÉS, L. **Altas Literaturas: escolha e valor da obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, F. **Obras em prosa**. Org. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1974.

PETERLE, P. Uma viagem dantiana pela literatura Brasileira. In: **Triceversa**, Assis, 2007.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, Poesia e Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

POUND, E. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. 3ª ed. São Paulo, Cultrix, 1991.

\_\_\_\_. **ABC da Literatura**. Trad. CAMPOS, A. et. al. São Paulo: Cultrix, 1970.

REYS et al. Cidade, utopia e arte contemporânea. In: **Espaços, planejamento e insurgências**. Belo Horizonte, 2015.

RIVERA, J. **Duas poéticas da leitura: tradição e invenção de precursores nos projetos literários de Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos**. São José do Rio Preto:

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista/ Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2015.

ROANI, G.L.; SILVA, R.F. A criação romanesca por meio de palimpsestos em *O nome da rosa*, de Humberto Eco. In: **Linguagem, Discurso e Cultura – UNICOR**. V.3, n.1, jan.-jul. 2012.

SAMOYAULT, T. **Intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SELLIGMANN-SILVA. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. In: **Revista USP**. São Paulo, 1997-1998. P. 158-171.

SILVA, Luiz –Olyntho Teles da. A palavra não é o bastante: uma apresentação de Finnicius Revém/ Finnegans Wake de Donald Shuller. Promovida pelo Instituto Estadual do Livro (IEL) em 4 de dezembro de 2001. Disponível em: <http://www.tellesdasilva.com/Finnicius.html>

SISCAR, M. Estrelas Extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: **Poesia e Crise**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. In: **ALEA**, Rio de Janeiro, 2014. Vol. 16/2. P. 421-443. (A)

\_\_\_\_\_. A alavanca da crise: “A poesia pós-utópica” de Haroldo de Campos. In: **Remate de Males**. Campinas/SP, 2014. P. 81-94.(B)

SCUDELER, G. Alegorias da totalidade: as relações entre ciência e poesia em *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos. São José do Rio Preto: Dissertação de mestrado, 2009.

SHULLER, D. Um lance de nadas na épica de Haroldo de Campos. (1998). Disponível em: [www.shullers.com/donaldo/haroldo.htm](http://www.shullers.com/donaldo/haroldo.htm).

\_\_\_\_\_. **Finnicius Révem**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

TONETO. D.J.M. **Convergências em a Máquina do Mundo Repensada: Poesia e Sincronia em Haroldo de Campos**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2008.

\_\_\_\_\_. Entre a invenção e a história. In: **IPÓTESI**. Juiz de fora. V.12. n.2. p. 95-105

\_\_\_\_\_. Haroldo de Campos e a Utopia da Escrita Original. In: **Fronteiraz**. São Paulo), v. 5, p. 2-20, 2010.

\_\_\_\_\_. *O flâneur, a cidade e a novidade: algumas formas de caminhar pela tradição*. In: **O legado moderno e a (dis) solução contemporânea. (estudos de poesia)**. Org. Solange Kozava/ Antônio Donizete. Araraquara: FCL- UNESP. Lab. Ed. ; São Paulo: Cultura acadêmica, 2011.

\_\_\_\_\_. Duas fábulas de cidade: configurações do espaço urbano em Bernardo Carvalho e João Cabral de Melo Neto. In: **Gragoatá Niterói**, n. 33, p. 201-219, 2. sem. 2012

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. Odorico Mendes. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2007.

ZILIO, C. Da antropofagia à tropicália. In: ZILIO ET AL. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

### Dicionários

\_\_\_\_. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega**. Disponível em:  
[http://demgol.units.it/pdf/demgol\\_pt.pdf](http://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf)

\_\_\_\_. **Dicionário online Michaelis**. Disponível em:  
<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=capitular>