

HAROLDO DE CAMPOS E A UTOPIA DA ESCRITURA ORIGINAL

Diana Junkes Martha Toneto*

RESUMO: O objetivo do presente artigo é discutir a existência de uma utopia de escritura original em Haroldo de Campos que parece se sobrepor à utopia de vanguarda concretista. A partir do estabelecimento de um paralelo entre a postura do *aedo* épico e a atitude de Haroldo diante da invenção e dos textos da tradição, discute-se, evocando referenciais da teoria literária e da psicanálise lacaniana, o modo pelo qual a poesia haroldiana revela uma administração ativa da herança da tradição, aceitando-se como *diferença* na constituição de sua própria identidade. Ao assumir uma origem rasurada e o declínio das condições históricas favoráveis à emergência da vanguarda, o projeto poético haroldiano, sem deixar de ser utópico, volta-se para a poesia da agoridade e isso, nos termos de Agamben, é contemporâneo, demasiado contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Haroldo de Campos, origem, influência, tradição, poesia, modernidade.

ABSTRACT: the aim of this article is to discuss the existence of an original writing utopia in Haroldo de Campos, which seems to be more important to his work than the concretist utopia. It is possible to understand the Haroldo's poetry project since the establishment of a parallel between the epic *aedo* and the haroldian attitudes concerning the invention and the tradition, taking them as difference in the constitution of Haroldo's identity. Once he assumes a impossibility to rescue the origin itself, the haroldian project turns to the "jetzeit" and that, secondly Agamben is very contemporaneous.

KEY WORDS: Haroldo de Campos, origin, influence, tradition, poetry, modernity.

1. Haroldo, o *aedo*

Jacyntho Lins Brandão, em um de seus vários e belos textos sobre a Epopéia Clássica, ensina que os poemas homéricos são uma cerzidura de vozes, enredadas pelo *poeta-aedo*, já a partir do momento em que ele evoca a Musa; e é sob esse aspecto que, acredito, as lições do helenista são de grande contribuição para pensar a escritura haroldiana, marcada pela sedução do épico e pela pulsão do novo. Para estabelecer essas relações, tentarei aproximar, nesta primeira parte deste artigo, com haroldiana liberdade, os poemas homéricos de Mallarmé, navegando por mares borgianos.

A Musa épica é um além da Memória, de quem é filha, ou seja, não é mera repetição desta. A Musa é magia da criação, entrelaçamento de duas instâncias, pois é filha de Zeus e de Mnemosyne, do poder e da memória, e possui características de ambos: tanto o domínio do passado, que herda de Mnemosyne, por isso inclusive, e não apenas por inspiração, eram evocadas pelos *aedos*; como também possui poder criativo, oriundo de Zeus. A articulação

* Doutora em Estudos Literários pela UNESP/ Araraquara. Docente da UNAERP – Universidade de Ribeirão Preto, onde leciona Teoria da Literatura e Literatura Brasileira e coordena o Grupo de Pesquisa Teoria e Crítica do Texto Poético. Pesquisadora do Grupo AD- Interfaces (FFCLRP – USP/ Ribeirão Preto). Pesquisadora do Grupo CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada (FCL UNESP/ Araraquara).

Endereço para correspondência: Rodovia SP- 328, Ribeirão Preto/ Bonfim Paulista, km 310. Vila Europa. Gênova, 11. Ribeirão Preto - São Paulo/ Brasil. CEP 14110-000/ dianarud@uol.com.br.

entre o passado e a potencialidade criativa manifestam-se, na Musa, quando esta engendra o canto do *aedo*, que é, em última instância, aquilo que realiza os fatos, já que antes de serem cantados eram algo apenas guardado na memória: as histórias narradas pelas vozes que o texto épico tece seriam sempre virtualidades se permanecessem memória; mas é porque a Musa, além de resgatar a memória, inspira o poder criativo do canto, que este último atualiza e realiza os feitos. Como diz Brandão: “É preciso inverter nossos hábitos de raciocínio para, em vez de ver nos feitos a origem e a substância do canto, instaurar este último como a razão de ser daqueles. Um feito sem canto é uma espécie de matéria amorfa [...]” (BRANDÃO, 1990, p.6).

Os feitos, portanto, permanecem no esquecimento até serem lembrados, resgatados pelo canto com força criativa. São um conjunto de possibilidades, de contingências (mallarmeanas) que existem como latências até que o *aedo*, lançador de dados, profira seu canto, lance a sua voz e estabeleça, então, o que pode ser, o que é. Antes do lançamento-canto, reina o acaso, a deriva se instala, ou seja, no momento anterior ao canto, à gesta da palavra épica, reina o inominável. Enquanto os dados estão suspensos, enquanto os feitos heróicos são memórias e ainda não foram realizados pela palavra do *aedo*, o sentido sempre pode ser outro, pode ser virtualidade. Todavia, ao ser proferido o cantar de determinado feito, é impossível que este seja outro a não ser aquilo que a palavra épica nomeia; ainda que tal nomeação encerre uma pluralidade de sentidos, essa diversidade é nomeação. Cada palavra cantada é, pois, resultado de um lance de dados¹.

O que peculiariza esse lançamento “épico”, todavia, é o fato de que, como em Mallarmé, ele não abole o acaso, se entendermos aqui esse acaso como a parcela da memória perenizada pelo canto, mas sobre a qual o *aedo* não tem controle absoluto. Por mais que planeje o seu canto e imagine que controla a sua palavra, haverá sempre algo no cantar do *aedo* que lhe escapa, atos falhos incontroláveis que navegam pela cadeia significante; aquilo que Lacan chamaria de *lalangue* e que Haroldo traduziu por *lalíngua* (CAMPOS, 1989). Em outras palavras, ao partir de algo estabelecido pela memória e ao articular o já existente à novidade que o lançamento dos dados promove, porque cada lançamento é, em si, singular, o *aedo* recria a tradição, marcando-a de inventividade; mas não abole o acaso porque não controla o modo pelo qual a memória vai se manifestar em seu canto e nem a interpretação do que canta por parte dos ouvintes.

¹ Para a discussão da relação entre a palavra proferida e o lance de dados mallarmeano cf: MILNER, 1996, p.53,53.

Disso se poderia concluir, em um primeiro momento, que o *aedo* instaura uma verdade, funda um acontecimento discursivo. Todavia, o original em sua *épea*, na costura de vozes que tece, é que “o acontecimento da ordem do repetível, ao entrar em contato com o novo, [...] reatualiza a enunciação, o que pode levar à emergência de um novo sentido em um enunciado, ou, ainda, a um novo enunciado” (TFOUNI, L. 2008, p. 149), fruto de alguma coisa já existente. O *aedo*, pois, luta contra o acaso, procura delimitar a deriva dos sentidos, da memória, da história, mas já se sabe que o acaso não é jamais abolido porque “há sempre um grito que um galo antes”, como diria João Cabral, e é só do conjunto de cantos que se tece a alvorada do poema.

Dessa digressão conclui-se que o poeta Haroldo de Campos, como o *aedo*, é aquele que procura situar-se como origem do que diz, seduzido pela possibilidade (que sabe impossível) de ser a origem de seu dizer; ao mesmo tempo carrega, em sua memória discursiva, o peso de várias vozes, à espera de costura, de arremate, de hábeis mãos idiossincráticas que lhes teçam algum início. Só a poética sincrônica é capaz de resolver esse impasse, posto ser a invenção (portanto algo original) de algo já existente, que se submete ao acaso, vencendo-o, talvez, por um ínfimo instante: a poesia

a poesia é
um acaso domado
e abolido na ocasião
do poema:
um caso de
acaso que se põe em
ocaso
colapsa
capitula
nas sedes da ocasião
que faz o poema:
um caso de
ocaso provisório pois
nada
nenhum lance de
dados
abolirá
(a não ser pelo breve
instante –
pênsil de um tal
vez e/ou poema)
o acaso
(CAMPOS, 2002, [sp])

Em termos borgianos, é no movimento de criação de precursores que se realiza a obra poética de Haroldo. Para complementar essa idéia, evoco aqui outro texto do poeta argentino,

o famoso, “*Funes, o memorioso*” (BORGES, 1989, p. 247; 2008, p.99-108). Como se sabe, esse personagem, após um acidente, que não por acaso interditou seus movimentos físicos, não se esquecia de nada, o que, paradoxalmente, impedia-o de pensar, de abstrair; como não era capaz do esquecimento, a totalidade dos fatos e dos detalhes embotava-lhe o raciocínio, impedindo-o de recortar a memória, impedindo-o de estabelecer diferenças, de fazer escolhas, impedindo-o, enfim, de esquecer para poder lembrar. A memória exacerbada é, então, imobilidade, suspensão da ação, contingência pura, perene turbilhonar dos dados (MILNER, 1996). Desse tipo de lembrança seletiva, ausente em Funes, é que é capaz o *aedo*, inspirado pela Musa da epopéia, porque, fruto ou não de recalque, a recordação que surge pela sua voz é elaborada, efabulada, sofre a atuação do poder de Zeus (criação) – é um recorte, uma escolha, um *paideuma*. A lembrança de Funes é imitativa apenas; a da Musa é *poiésis*, sem deixar de ser mimética, entendendo aqui *mímesis*, segundo a proposição de Daisi Malhadas, como *criação* de uma representação e não apenas imitação (MALHADAS, 2003, p.18,19). Daí se pode concluir que toda poesia é representação, mesmo que difiram os meios usados para essa representação, pois esta é inata ao homem e causa primeira do nascimento poético assim como o é a pulsão da *poiésis*.

Portanto, quando o *aedo* evoca a Musa e põe-se a cantar, repete e elabora aquilo que era, para ele, massa amorfa, memória vaga, cuja leitura (e ler é, como se sabe, eleger) passa a ser acontecimento discursivo, reconstruído na enunciação, a partir daquilo que é possível ou permitido, em termos psicanalíticos, recordar (TFOUNI, 2008a, p. 145). Podemos nos valer aqui de uma idéia freudiana acerca dessa recordação. Para Freud recordar não é um ato de livre escolha do sujeito, como em Funes, nem um gesto meramente associativo, mas a elaboração de algo escrito, ou melhor, inscrito no inconsciente por um sujeito da escritura. Assim, as escolhas do Canto-Lembrança dizem respeito àquelas experiências que o *aedo* pode, deve ou precisa recordar, repetir e elaborar em seu canto, por isso elas são mais do que reprodução da memória; são leitura da memória e da história pessoal e coletiva em meio à qual esse *aedo* está mergulhado; o canto é, pois, a história e a memória mobilizadas ativamente no momento da criação dele mesmo, que pode então se compreendido como um gesto de leitura que retoma outros gestos de leitura, recuperando cadeias ou constelações de significantes caros a quem enuncia. O canto é, por assim dizer, a bricolagem com a qual o *aedo poiétis* nos presenteia. Penso aqui presentear como o dom da literatura que o canto/palavra põe em circulação, e como o acesso, no presente, à história e à memória não como elas foram, mas, em termos benjaminianos, “como elas relampejam” (BENJAMIM, 1996, 224), e que enquanto traços, ou marcas, permanecem.

Essas considerações são produtivas, parece-me, para que pensemos no projeto poético de Haroldo de Campos sob envergadura mais abrangente ou, talvez, mais épica e, conseqüentemente, mais aberta à polifonia, tão cara ao poeta, como todos sabem. Creio que é importante somar, às leituras da obra haroldiana, uma perspectiva em que sua obsessiva leitura do cânone assuma o caráter de *sim contra o sim* da poesia de Haroldo de Campos, porque afirma a historicidade da leitura do poeta, o jogo de influências e convenções a que está sujeito, ao mesmo tempo que é também o sinal de menos de sua obra, uma regressão que tende ao vazio mallarmeano, ao zero significante, *âmagô do ômega* da obra de um poeta para quem futuro e passado convergem no espaço da página, ancoradouro da memória e da utopia de uma palavra ubíqua, capaz de preencher aquilo que é falta.

É o próprio Haroldo quem diz em um de seus textos, que sua relação com a tradição é musical (CAMPOS, 1992, p.257), porque devedora da Musa, do canto; assim sendo, valho-me da própria consideração do poeta para pensar essa relação musa-tradição a partir de sua leitura do cânone. Naturalmente, a maior contingência de nossas vidas é a filiação; e a descoberta da filiação é, queiramos ou não, uma forma de mutilação; é a descoberta do corpo e da palavra que não são unos e nem únicos, nem originais, mas rasurados e marcados pela arqueografia da escritura. Haroldo transforma, a meu ver, essas incompletudes em força utópica que, por sua vez, engendra, em sua obra, o nexô entre passado, presente e futuro, revelando a FACE da tradição, espelho em que ele se busca, enquanto sabe que é imprescindível inventar novas formas poéticas que espelhem ele próprio.

A sede de invenção pode ser entendida como uma lei à qual Haroldo se submete; é, em termos lacanianos, a metáfora paterna que impõe, ao poeta, *um ser e um estar* no mundo, definindo o seu Ideal do Eu (LACAN, 2005); mas esta metáfora paterna, ao mesmo tempo, interdita a junção com uma matriz infinitamente perdida, com um significante originário irrecuperável, a que o poeta busca, incansavelmente, em todos os textos (matriciais-mananciais) da tradição: dos hebreus aos gregos, passando pelos japoneses, chineses e grandes inventores do cânone ocidental, é sem-limite a famélica busca sincrônica do poeta de campos e espaços. Talvez não seja arriscado dizer que ao estabelecer como parâmetro a invenção, Haroldo aceita a impossibilidade de junção com a tradição e, paradoxalmente, busca-a em tentativa de reinstaurar uma situação edípica infinitamente arquivada na mais íntima memória. O modo pelo qual esse processo se viabilizou de modo mais contundente, em Haroldo, foi a tradução, considerada por ele operação luciferina, que “chega a sugerir uma superação do texto original”(SANTAELLA, 2005, p. 229), pois intenta a sua rasura, sua obliteração, como se fosse mesmo uma “desmemória parricida” (ibid, id), ou também, como

aqui defendemos, um modo épico de lidar com a origem e com sua necessária superação para a constituição do novo.

O jogo entre tradição e novidade, em Haroldo, pode, portanto, ser entendido como um duplo processo de constituição, exatamente nos moldes da Musa épica, filha da memória (tradição) e do poder criativo (invenção), daí se acentuar a relação *musical* de Haroldo com a dicotomia antigo/novo; daí a necessidade da busca incessante de *um grito que um galo antes*, por parte do poeta. Quando persegue, de maneira perspicaz, esse significante originário, essa “carta roubada”, Haroldo aproxima-se do detetive Dupin² e, a cada instante, identifica, sob (ou sobre) a rasura palimpséstica de seus próprios textos, a *letra perdida*, mas, ao contrário, do investigador de Poe, perde-a novamente. É porque a perde que aprende a administrar ativamente essa herança; é por extraviá-la que sua leitura se torna “partitural” e “plagiotrópica” (CAMPOS, 1992, p. 258 - 265) e se constrói a partir de uma visão histórica não-linear, intertextual, cuja missão luciferina consiste em vivificar a língua(gem), como bem aponta Seligmann-Silva (2005, p.198-200), por meio de uma visada aléfica, que contemporaniza tempo e espaço na topografia da página. Vejamos, então, sumariamente, como isso se dá na obra do poeta.

2.A utopia de mão dupla em Haroldo

Tenho afirmado, em mais de um trabalho, na esteira do que fazem também vários estudiosos de Haroldo, que há, na base de seu processo criativo, um projeto poético ao qual naturalmente incorporam-se as atividades críticas e tradutórias. Esse projeto inclui, à primeira vista, e em afinidade com Augusto de Campos e Decio Pignatari, a invenção da palavra poética e um repensar da tradição, ou ainda, uma recriação da tradição pautada na concreção sígnica, a partir de duas perspectivas complementares, a perspectiva sincrônica de abordagem da história literária e a seleção de um *paideuma*.

Esse movimento parece definir para Haroldo, Augusto e Decio Pignatari um estado das artes da poesia (concretista) que se coaduna àquilo que se pode definir como influências significativas e diretas entre dois autores ou mais autores (NITRINI, 1997, p.138). Por isso reconhece-se, no *paideuma* concretista, Mallarmé, Joyce, Cummings e outros poetas “subversivos” e críticos. Todavia, a obra de Haroldo parece indicar que há algumas convenções que orientam seu trabalho, contemporanizando Safo e Bashô; Homero e Pound; Dante e Drummond - de modo que a sincronia e a construção do *paideuma* explicam apenas parcialmente a maneira como o poeta define a importância da tradição em sua obra: mais do

² Refiro-me aqui ao conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe.

que presentificar algumas obras em suas próprias, Haroldo encarna tradições, “condensa e vitaliza sistemas de convenções” que simbolizam outras obras (NITRINI, op. cit). Entre o que ele afirma para justificar a reinvenção do cânone e o que efetivamente se observa, há uma diferença, no sentido de que ambos, sincronia e construção de *paideuma*, parecem insuficientes para dar conta da relevância que a releitura e recriação da tradição têm para Haroldo de Campos (TONETO, 2008b).

Penso que há, pelo menos, dois movimentos interessantes para serem observados no que concerne à relação de Haroldo de Campos com a tradição. Em primeiro lugar, evidentemente, há que se considerar o projeto da vanguarda concretista, como revisão das formas e do discurso poético, como transgressão dos limites do verso em experimentos verbivocovisuais, que impunham, naturalmente, uma visita à tradição no sentido de resgatar aquilo que mereceria ser re-lido à luz de um novo estado das artes, a partir de uma abordagem sincrônica da história da literatura. Lembre-se aqui que o concretismo surge em um momento em que o próprio Estado brasileiro parecia assumir um discurso de vanguarda: a era JK, a construção de Brasília, o tom de manifesto do Plano de Metas: “50 anos em 5 [de governo]”. A meu ver, porém, o projeto concretista ocupa, na obra de Haroldo, uma fase; é parte de um projeto mais amplo, menos coletivo e mais pessoal e que tem a ver com uma pesquisa arqueográfica, para usar um termo do próprio poeta (CAMPOS, 1976, p.139), relaciona-se com a busca obsessiva de uma origem que ele sabe rasurada, que ele sabe *diferença*.

Assim poder-se-ia, talvez, dizer que duas utopias engendram o fazer poético haroldiano. Uma utopia vanguardista-concretista, coletiva, e engajada, em termos maiakovskianos, no aforismo: “só há arte revolucionária em formas revolucionárias”. Essa utopia, todavia, provavelmente se insere em algo mais amplo, em uma utopia fáustica, de retorno à tradição, presente, por exemplo, em textos como “*O Auto do Possesso*” de 1950, que revelam a erudição peculiar do jovem poeta e a alta carga inventiva das metáforas barrocas que atravessam a obra. Poder-se-ia, ainda, pensar que é a atitude de vanguarda que possibilitou, depois, o aprofundamento da leitura que o poeta fez da tradição. Em outras palavras, motivado pela necessária releitura do cânone imposta pelo concretismo, como um dos meios de devolver (ou revolver) à palavra poética sua força criativa, Haroldo desenvolveu um projeto pessoal, pautado grandemente nas atividades críticas e tradutórias. De todo modo, parece incontestável que essas duas vertentes, uma coletiva e uma marcadamente pessoal, estruturam o fazer poético haroldiano, quer a primeira seja parte da segunda, quer a segunda seja decorrência da primeira. Importa para mim, aqui, refletir um pouco sobre o que chamo de utopia pessoal ou fáustica. Independentemente, da maneira como esta surge na obra do poeta,

se como causa ou consequência do concretismo, pessoalmente, tomo-a como causa (TONETO, 2008b), prefiro pensá-la, no escopo deste artigo, a partir de suas especificidades, ou seja, a partir do modo como ela define, em Haroldo, uma administração ativa da herança fantasmática da tradição.

De meu ponto de vista, 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, “com quem ele inicia a passagem da margem angustiada do enigma na direção de sua exploração jubilosa” (SISCAR, 2006, p.170). Esse Livro, Haroldo não o escreveu, porém, seguramente, escreveu uma obra que reafirma a coerência de sua busca, ao longo de toda a sua vida de poeta: *A Máquina do Mundo Repensada*. Esse poema-livro, composto decassílabos e terza rima, não significa uma desistência da inventividade ou dos ideais do primeiro Haroldo, pelo contrário, reafirma uma dicção constante em sua trajetória barroco-concretista e (trans)ilumina (uso aqui o termo porque acredito que esta obra é um holofote dirigido a todo um passado literário, histórico etc) a tensiva relação entre novidade e invenção que orientou sempre a obra de Haroldo e que aponteí, na primeira parte deste artigo, como sendo algo fruto de uma submissão à “Lei da Invenção” e de uma aceitação da impossibilidade de junção com um significante primeiro, matricial “Tradição”³. *A Máquina do Mundo Repensada* é, assim, um sintoma de Haroldo, alguma coisa como a *lalangue* lacaniana, que emerge em seu estilo (CAMPOS, 1989) e que pode revelar, sub-repticiamente, a sua “verdade”.

Por situar-se como espaço dialógico, em que o eu-poético, como o *aedo*, costura *épea*, transformando em verbo o vivido, ou o experienciado pelos depoimentos discursivos que recolhe da sua memória, da história, da literatura, da ciência e da religião, o poema *A Máquina do Mundo Repensada* alegoriza a própria atitude de Haroldo e sua trajetória criativa: é metalinguagem não no sentido de reflexão sobre a linguagem da poesia apenas (e isso é farto ao longo do texto), mas é metaenunciativo, no sentido apontado por Jacqueline Authier-Revuz (2004): ao tentar explicar/ refletir sobre seu próprio processo criativo e a sua própria linguagem, Haroldo executa-o do lugar do Outro, deslocando-se. A metaenunciação,

³ Como já aponteí em trabalho anterior “*Crisantempo* é considerado, por parcela da fortuna crítica da obra haroldiana, como texto-síntese, entretanto, é preciso ressaltar que ele guarda diferenças profundas em relação ao poema *A máquina do mundo repensada*. *Crisantempo* pode ser síntese à medida que Haroldo reúne, nele, várias produções de diferentes períodos e diferentes dicções; entretanto, em *A máquina do mundo repensada*, seu percurso é refeito no próprio poema, este sim, responsável pela reunião de sua produção criativa, crítica e tradutória: ler o poema é ler a história “poetária” (expressão cunhada pelo próprio poeta) de Haroldo de Campos” (TONETO, 2008a, p.17).

diferentemente da metalinguagem, refere-se a um processo discursivo. Para Lacan (*passim*), a impossibilidade de junção com o significante primeiro (mãe), pela interdição da metáfora paterna, leva à substituição deste em cadeia significante. Assim há uma “história”, um traço, uma cadeia de significantes que nos constituem e, para além dela, surgem nossas insígnias:

Tratadas pela psicanálise como significantes imaginários, as insígnias designam as marcas distintivas de um sujeito, os seus emblemas, os seus brasões.[...] Consoante Miller (1987/1999), com a expressão “constelação de insígnias” Lacan indica que esses significantes emblemáticos introduzem um modo de identificação diferente daquele que é o agrupamento dos traços em cadeia significante. [...] Redutores do Outro, esses significantes soltos (desencadeados, portanto!) operam fora do sistema simbólico na sua face representativa e comunicativa, fundada na lógica simbólica. [...] O império do significante transforma-se em um império de semblantes e ele traz de volta os signos que, ao ressurgirem, portam em seu bojo a contingência do múltiplo. (ROSA, 2009, p. 4)

A contingência do múltiplo, esfacelada em tantos semblantes que nos constituem, para além da cadeia significante, possibilita um processo em que o enunciador é um glosador de suas próprias palavras; daí, por exemplo, poder-se falar em metaenunciação como um falar do lugar do Outro, ou melhor, do semblante do Outro. Lampejam aqui os versos de *A Máquina do Mundo Repensada*”:

[...]
36.1- e todos, camões dante e palmilhando
seu pedroso caminho o itabirano
viram no ROSTO o nosso se estampando
[...]
132.1 como os anjos que exsurgem e voláteis
por um instante (apólogo rabínico)
louvam a FACE e morrem de inefável
(CAMPOS, 2000, p.30, 87)

A meu ver é esse processo metaenunciativo que ocorre em *A Máquina do Mundo Repensada* e que permite, entre outros aspectos, que se encare esse poema como uma parábola (glosa) da escritura haroldiana, assim como é possível pensar em *Galáxias* nesses termos (SARDUY, 1978 In: CAMPOS, 1979), como se cada escrita de Haroldo fosse a parábola de sua própria escritura (TONETO, 2008a). Surge aqui um aspecto crucial para delimitar melhor a utopia fáustica de Haroldo, que é, como insígnia, a própria tentativa de reconstrução de uma história literária, da qual ele, enquanto poeta, é fruto e, ao mesmo tempo, fundador, não só porque cria seus precursores, mas porque funda uma concepção de poesia a partir de reconstrução seletiva do cânone e das mais distintas formas de saber que habitam

seus (inter)textos, marcados por recortes e não meramente repetitivos como ocorre com o já mencionado *Funes borgiano*.

Ao escolher a matéria de seu canto, Haroldo não busca outra coisa senão o “grito que um galo antes”, mas como o galo-uroboro do poema de Marcos Siscar⁴, este canto volta-se sobre si mesmo, é um “ur-canto”: um canto primeiro e um ruído de fundo, simultaneamente, a ecoar as várias vozes da tradição, deixando sobressair, entretanto, a voz de Haroldo, singular e única, porque fruto daquilo que, no início deste texto, chamamos de magia da criação quando nos referimos à Musa.

Ao se assumir que a leitura da tradição é, para Haroldo, tão utópica quanto o concretismo, assume-se também uma perspectiva um pouco diferente do que aquela que o próprio poeta indica para a compreensão de sua obra em ensaios como *Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico* (1997, p. 243-270). Segundo o que ele afirma nesse texto, há uma travessia entre a fase concretista e o que ele chama de *pós-utopia*, momento em que, fadadas as esperanças de vanguarda, a poesia tende a se tornar uma poesia da presentidade, da agoridade. Entendo que se é verdade que não há vanguardas sem um projeto utópico, não necessariamente é verdade que todo projeto utópico dependa, para a sua existência, de movimentos de vanguarda. Ao defender uma poesia da agoridade, na esteira do *Jetztzeit* benjaminiano, “crítica do futuro e de seus paraísos sistemáticos (ibid, id), Haroldo recria a própria idéia de utopia como algo orientado para o futuro e ancora a grande força do u-topos na rearticulação de um presente que seja um adensamento do tempo, convergência de todos os livros e discursos, por isso, um presente inatingível, u-tópico, viável apenas por meio da presentificação que a operação tradutória engendra. Daí Leyla Perrone-Moisés sustentar, em *Altas Literaturas* (2003, p.212), que quem tem um projeto de tradução como Haroldo, tem um projeto de mudança e, conseqüentemente, de futuro, mesmo que essa idéia apareça submetida à poética da agoridade. A presentidade é marca do contemporâneo e se relaciona grandemente com um desejo de compreensão da origem:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices do arcaico pode dele ser contemporâneo [...] mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea do devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A

⁴ “[...] Selvagem, quase mudo, e já uma compulsão órfica o denuncia. Como dar forma àquilo que rabisca? [...] Não se tece sozinho uma manhã. Mas difícil é o dia em que estaremos juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é o outro. O bicho é o grito do outro [...]” (SISCAR, 2003, p.25).

distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade- que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2009, p.69)

Nada pulsa mais fortemente em Haroldo, como presença, do que um espírito épico e utópico de volta a casa. Não só em *Galáxias e Finismundo*, na *Máquina* e em *Ciropédia*, mas em toda a sua obra há um movimento de busca da origem, *arké*. A meu ver, a leitura de Haroldo à luz do contemporâneo impõe o reconhecimento dos cantos que circulam por sua obra, e sabemos que não só o canto das sereias se contemporaniza em seus textos, mas uma vasta arquitetura se presentifica neles como palimpsesto. É impossível não pensar em Haroldo-Odisseu, multiardiloso, movido pelo desejo de aventura extraordinária, pela destemida vontade de ultrapassar os limites do signo pela especulação, pela inquirição babélica do mundo. Haroldo mantém uma utopia fáustica porque não se resigna a uma vida sem sentido, lição que aprende de Fausto (HEISE, 2001, p.48-54).

Evocando, por fim, os *aedos* homéricos com que abri este texto, diria que poemas como *A Máquina do Mundo Repensada* colocam-nos diante de um Haroldo-Odisseu, cantando seus feitos na corte do rei Alcínoo, sob efeito do inebriante projeto mallarmeano. Quando a Musa atua, nesse poeta cuja relação com a tradição é musical, não há como resistir ao canto. O canto desejoso de originalidade é sempre o lançamento dos dados que ao caírem na superfície branca do papel marcam-na com as palavras de uma de suas FACES. As possibilidades são muitas, mas não são todas; ser todo é impossível. Como seres sem origem definida, sem semblantes, fadadas às insígnias, as palavras poéticas, como nós, são escolhos, são escombros, são estrelas, vêm de alguma coisa e conduzem-nos para outro lugar, alhures, onde talvez esteja Haroldo, em famélica operação tradutória.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, G. O que é contemporâneo. In: **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-73.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Entre a transparência e a opacidade**. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2004.
- BENJAMIM, W. Sobre o Conceito de História In: **Magia e Técnica, Arte e Política/ Obras Escolhidas**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996. Vol. 1, 10ª reimpressão, p. 222-234.
- BORGES, J.L. Kafka y sus Precursores, In: **Prosa Completa**. Buenos Aires: Bruguera, 1982, vol.2, 226-228.
- _____. Funes o memorioso. In: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRANDÃO, J.L. **Do épos à epopéia: gênese dos poemas homéricos**. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, nov. 1990, n.12.

- CAMPOS, H. **Depoimentos de Oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.
- _____. **A Máquina do Mundo Repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação Pós-Utópica. In: **O Arco Íris Branco**. São Paulo: Ed. Imago, 1997.
- _____. Minha relação com a tradição é musical. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.257-268.
- _____. **O afreudisiaco Lacan na Galáxia de Lalíngua**. Conferência proferida na Fundação Casa de Jorge Amado em 26/09/1989.
- Disponível em: <http://www.inabima.org/BibliotecaINABIMA-->Data de acesso: 15/04/2010.
- _____. “Para além do princípio da saudade”. **Folha de São Paulo**. Suplemento Folhetim, 412, p. 6-8, 9/12/1984.
- _____. Uma arquitetura do barroco. In: **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.139-150.
- HEISE, E. A lenda do Doutor Fausto em relação dialética com a utopia. In: IZARRA, L.P.Z. (org) **A literatura da virada do século: fim das utopias?** São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001, p. 47-56.
- LACAN, J. **Nomes do pai**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- MALHADAS, D. **A tragédia: o mito em cena**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MELO NETO, J. C. Tecendo a manhã. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, Vol 1, p. 14.
- MILNER, JC **A obra clara**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- NITRINI, S. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp,
- PERRONE-MOISÉS, L. **Altas Literaturas**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- ROSA, M. Da cadeia significante à constelação de letras: os signos do gozo. **Ágora – Revista de Estudos em Teoria Psicanalítica**. Rio de Janeiro, vol.12, n. 1/ Jan-jun, 2009.
- SILVA, M.S. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura, tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005, p.189-205.
- SANTAELLA, L. Transcriar, Transluzir, Transluciferar: a Teoria da Tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, L.T. **Céu Acima: para um “tombeau”de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SARDUY, S. Rumo à concretude (1978). In: CAMPOS, H. **Signancia quasi coelun, signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SISCAR, M. O galo. In: **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro: Sette Letras/ Cosac Naify, 2003, n.15.
- SISCAR, M. Estrelas Extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M.L.O, et. al. **Estrelas Extremas: ensaios sobre poesia e poetas**. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2006, p. 167-182.
- TFOUNI, L.V. E não tem linhas a sua palma:esquecer para poder lembrar. In: **Discurso e Memória**. Revista Organon, v.17, n.35, UFRGS. Porto alegre, 2003: 143-160.
- TFOUNI, L.V. Autoria e conteção da deriva. In: **Múltiplas Faces da Autoria**. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2008, p. 141-158.
- TONETO, D. J. M. **Convergências em A Máquina do Mundo Repensada: Poesia e Sincronia em Haroldo de Campos**. Tese de Doutorado. Araraquara: UNESP/ Faculdade de Ciências e Letras, 2008a, 310p.
- _____. Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos. In: **Ipotesi**. Juiz de Fora: UFJF, v.12, p.95 - 105, 2008b.