

PEDRA E LUZ EM A MÁQUINA DO MUNDO REPENSADA DE HAROLDO DE CAMPOS

Diana Junkes Martha TONETO¹

- **RESUMO:** Para Haroldo de Campos, o resgate da inventividade na tradição literária sempre teve grande importância. São explícitos os aportes ao cânone em toda a sua obra. Naturalmente, um autor como Dante Alighieri foi revisitado pelo poeta paulista inúmeras vezes. Neste artigo, pretende-se discutir a presença de Dante nas estrofes iniciais do poema *A máquina do mundo repensada* e, a partir dessa discussão, retomar outros poemas de Haroldo de Campos em que referências ao poeta italiano também se fazem presentes. O que se propõe é um caminho de leitura e análise ancorado não apenas no que o texto evoca, mas também naquilo que ele convoca: a presença dantesca que surge em *A máquina do mundo repensada* pode ser mais bem compreendida se resgatadas outras convergências construídas por Haroldo de Campos entre sua obra e a de Dante; apreendê-las é, em parte, apreender como se engendra a parábola da escritura haroldiana, o movimento de construção de seus textos, eternos retornos aos clássicos e ao seu próprio fazer artístico palimpséstico.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *A máquina do mundo repensada*. *A Divina Comédia*. Tradição literária. Poética sincrônica. Haroldo de Campos. Dante Alighieri.

O poema: máquina sincrônica

O poema-livro *A máquina do mundo repensada (AMMR)* é o último texto criativo publicado em vida pelo poeta Haroldo de Campos. Nesse poema da maturidade, em que se desdobram múltiplos diálogos e referências várias a sua própria obra, o poeta volta-se para a tópica da máquina do mundo que, por força da linguagem em ação no texto, converte-se no próprio poema.

A máquina do mundo revisitada ao longo dos três cantos de *AMMR* passa a equivaler a ele próprio, à sua articulação. A palavra poética confunde-se com a rotação da máquina do mundo tanto pelo seu movimento em direção ao passado, orquestrado pelas vozes do cânone, quanto por sua projeção ao futuro, dada pelos dissonantes acentos de vanguarda alicerçados nos jogos paronomásticos,

¹ UNAERP – Universidade de Ribeirão Preto. Curso de Letras – Grupo de Pesquisa Teoria e Crítica do Texto Poético. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14096-380 - dtoneto@unaerp.br

hipérbatos, versos polírrimos e palavras-ideogramas, enunciadores da tradição e, simultaneamente, dos dilemas e descobertas da moderna física quântica.

Ao longo dos três cantos de *AMMR*, assiste-se à jornada do eu-poético em busca de explicações para a gesta universal pela confluência das vozes da religião e da ciência mediadas pela palavra poética. O poema possui 152 estrofes, mais uma coda de verso único; está estruturado em terça-rima, a mesma forma usada por Dante, pelos versos decassílabos e pelo constante *enjambement*. Toda a organicidade do texto define-se pela extrema plasticização da linguagem, pelos jogos sonoros, erudição e refinamento do léxico, pela reinvenção da tradição. São frequentes as elipses e as bruscas interrupções dos versos. O trabalho fônico desenha uma multiplicidade de rimas que se reiteram, combinando-se de formas diversas, como o movimento de um caleidoscópio: o novo a partir do já existente, rotacionando signos palpáveis pelo corpo do poema-máquina, pela corporalidade densa da escritura (TONETO, 2008).

Neste artigo, pretende-se abordar tão somente as referências estabelecidas com a *Comédia*² nas estrofes iniciais do Canto I do poema, no qual o eu-poético volta-se para a tradição literária, em especial, Dante, Camões e Drummond. Também ecoam, pelo texto, Homero, Guimarães Rosa, Jorge Luis Borges, dentre outros. Essas estrofes demonstram a forte presença dantesca em *AMMR*, ao mesmo tempo que servem de índice da relação do poeta Haroldo de Campos com a obra do poeta italiano e com a tradição de um modo mais amplo, abrindo espaço para reflexões acerca do fazer poético haroldiano, marcado pela perspectiva sincrônica de abordagem da história literária. Perspectiva esta que corresponde à articulação de “[...] uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma escolha ou construção do passado.” (CAMPOS, H., 1997, p.243).

Ao enfatizar em *AMMR* a importância da leitura, re-leitura e re-invenção da tradição literária e da tradição de distintas áreas do conhecimento, a linguagem poética haroldiana revitaliza a própria história, porque restitui às obras e às teorias o seu valor intrínseco (e não apenas aquele que a elas foi se somando pelo tempo), desestabiliza-as, pois com elas dialoga; impede-lhes, a cristalização, de modo que elas possam permanecer em *estado de estar-no-mundo*.

O sacro magno poeta e as estrofes iniciais de A máquina do mundo repensada

“Quisera como dante”: estas as palavras iniciais do poema de Haroldo de Campos (2000, p.13). Para Dante, ainda muito marcado pelo pensamento medieval, o homem tem um lugar restrito em um Universo criado por Deus, essência do bem, da verdade, da justiça. Em *AMMR*, a caminhada do eu-poético que está no limiar

² Vale destacar que o termo “divina” não foi atribuído à *Comédia* por Dante, mas por Boccaccio.

do século XXI não se restringe ao resgate da concepção de mundo dantesca, mas à reatualização, em termos sincrônicos, de sua visão de mundo, considerando-a em seu poema como possível chave para sua própria procura: *o nexo* plausível entre o passado e o futuro, mediado pelo presente.

Assim como Dante evoca Virgílio, o eu-poético evoca toda uma tradição literária para acompanhá-lo nessa jornada em que procura estabelecer os limites, ou ainda, os parâmetros de uma viagem. Ao voltar aos textos da tradição em seu poema, Haroldo de Campos reencontra e recria uma imagem poética do mundo, ancorada na história do pensamento humano, que o pensamento poético recria e transfigura por meio da materialidade da palavra poética: sons, imagens, construção. A aproximação com o cânone dá-se, nesse sentido, não apenas em termos de conteúdo, mas também no plano de expressão. Em *AMMR*, os jogos sonoros do poema dantesco³ fazem-se presentes em dança paronomástica; desde as estrofes iniciais, a preocupação em articular os significantes e o significado está presente:

- 1.1 quisera como dante em via estreita
 2. extraviar-me no meio da floresta
 3. entre a gaia pantera e a loba à espreita
- (CAMPOS, H., 2000, p.13).

O primeiro verso revela, logo de início, o desejo do eu-poético de trilhar um caminho como Dante trilhou. A sonoridade do poema explode em opulências, fazendo ecoar os passos do poeta (*estreita, extraviar-me, floresta, espreita*). As rimas internas e as finais garantem esse jogo paronomástico que inclui, também, as rimas toantes em *quisera/floresta* e *floresta/pantera*; o parentesco sonoro entre *DANTE* e *pANTERa*. Impossível não pensar no efeito visual da *LOba* dentro de *fLOresta*, o mesmo valeria para *pantERA* e *floREEstA*, porém com inversões.

É preciso ressaltar a heterofonia entre *estreita* e *floresta*, a assonância do /a/ e do /e/. Toda a estrofe, enfim, é composta de rimas graves, masculinas e interpoladas, erigidas sob os andaimes dos decassílabos, orquestrados por *enjambement*, como a própria história da tradição, espiral-movente, proposta pelo poeta. Com pequenas variações das rimas, que poderão se femininas e agudas, os decassílabos e o *enjambement* manter-se-ão ao longo do poema. A máquina do poema põe-se a girar, engrenada (engendrada) pela matéria significante. Os sons da *terza rima* precisam ser solidários para garantir certo equilíbrio, ou ainda, um lastro para os passos do poeta viajor. A segunda estrofe, a seguir destacada, não difere muito da primeira

³ As traduções consultadas sublinham esse aspecto. Haroldo de Campos dialoga, especificamente, com os seguintes fragmentos do texto de Dante: *Inferno*, original e tradução de Augusto de Campos (I, 1-60); *Purgatório*, XXIX, 106-120; XXX, 22-27; 55-81; *Paradiso*, XXXIII, original e transcrição de Haroldo de Campos.

no que concerne à estrutura das rimas masculinas, interpoladas e graves e reitera alguns jogos sonoros da primeira estrofe.

- 2.1 (antes onça pintada aquela e esta
 2. de lupinas pupilas amarelas)
 - 3 neste sertão - mais árduo que floresta
- (CAMPOS, H., 2000, p.13).

Vale observar a heterofonia de *antes/esta*, *neste/floresta*. A abertura da vogal /e/ que estava em *quisEra*, *pantEra*, *florEsta* está em *aquEla* e *amarEla*, que rimam consoantemente entre si e toantemente com *floresta* e *pantera*, por exemplo. Vale ressaltar o espelhamento de *nEST* e *SErTão*, o que poderia indicar que o sertão pode estar dentro do próprio sujeito poético: *neste ser/ tão*. O som sibilante continua a ser percebido, mas é invadido pela construção barroca de *lupinas pupilas amarelas*, cujo surgimento repentino é reforçado no plano significativo, porque aparece como um hipérbato, entre parênteses, a perturbar a caminhada do poeta, sugerindo uma reflexão: não é a pantera que se vê, mas a onça pintada. Em outras palavras, o eu-poético parece notar que embora desejoso de trilhar os caminhos de Dante, não serão estes, exatamente, que ele percorrerá como demonstram o desenvolvimento do Canto I e os dos demais cantos. Todavia, a despeito do que a constatação entre parênteses sugere o *Inferno* dantesco e sua atmosfera sombria e áspera invadem as estrofes mencionadas e as seguintes.

É lapidar a imagem da loba e a reverberação sonora a ela atrelada: o /i/ em *lupinas* e *pupilas* pode muito bem descrever o olhar arguto da loba que explode no *amaRElAs*, espetáculo toante que recupera *pantERA* e alude à fERA. A riqueza do verso está tanto na sonoridade quanto na plasticidade das imagens fragmentadas pela sintaxe e pela sinédoque; vale notar que a cor *amarela* que está no olhar da loba também está, como se sabe, na pele da *onça*. Esta é introduzida no verso anterior, em substituição à *pantera*, com o intuito de trazer, para o *topos* brasileiro, a fera dantesca⁴.

O estabelecimento de proximidades entre som e sentido é bastante plausível quando se trata da obra de Haroldo de Campos, sempre orientada por preceitos jakobsonianos. A orquestração sonora, as algaravias e os silêncios, marcados pelos sinais parentéticos e pelos travessões, realmente são importantes, entretanto, deve-se pensar a sonoridade como efeito estético, ou ainda, arquetônico, alguma coisa que **significa**, para a construção do poema, tanto quanto a escolha lexical, a subversão sintática, entre outros elementos.

⁴ Tanto a onça quanto o sertão “lançam a suspeita” de que o eu-poético gostaria de caminhar como Dante, mas caminha, como simulacro de Haroldo que é, levando consigo as referências brasileiras. Isso, de fato, se confirma ao longo do texto. Nesse sentido, pode-se dizer que a sincronia haroldiana atua antropofagicamente.

A despeito da proximidade entre significante e significado, revelada já nas duas primeiras estrofes do poema, não se deve perder de vista a complexidade construtiva do texto haroldiano, em que além da melopéia, fanopéia e logopéia amalgamam-se. Isso pode ser percebido pela transferência de foco da sonoridade da segunda estrofe para a desestruturação sintática da terceira. O final da segunda estrofe remete ao deserto presente no *Inferno* dantesco: *sertão mais árduo que floresta*. A terceira estrofe inicia-se pela continuidade à brusca interrupção do verso anterior e configura também uma exacerbação do hipérbato, pelo uso da sínquese: o sertão é mais árduo que floresta ao trato e é sertão de veredas.

- 3.1 ao trato – de veredas como se elas
 2. se entreverando em nós de labirinto
 3. desatinassem feras sentinelas
- (CAMPOS, H., 2000, p.14).

As mais instigantes paronomásias da terceira estrofe são as vibrantes em *trato* e *entreverando* e, mais suavemente, em *veredas*, *labirinto* e *feras*. De início, as vibrantes sugerem mesmo o árido sertão, são as pedras no meio do caminho do poeta, nas quais ele, embora tropece, sôfrego, tenta prosseguir. Embora as pedras já estivessem presentes nas estrofes iniciais, a introdução do sema /sertão/ é que faz com que o leitor se atente a elas e retome o *estreita*, *extraviar-me* e *espreita* da primeira estrofe, para perceber, pela redundância da repetição, a aridez do caminho. Como ensina o próprio Haroldo de Campos (1998b, p.22): “realmente, a extrema redundância (repetição), fugindo à normalidade da expectativa, acaba se convertendo em fator surpresa e gerando informação original”, ou ainda, alegórica, porque: “A alegoria serve para demonstrar (*ad demonstrandum*), pois evidencia uma ubiquidade do significado ausente, que vai se presentificando nas partes e no seu encadeamento no enunciado.” (HANSEN, 2006, p.31).

Por isso, não se pode deixar de considerar a profusão de aliterações em /p/, não só em *lupinas*, *pupilas*, mas em *variopinto* e *pêlo*, em /t/ em *floresta*, *pantera*, *estreita*, *neste*, *sertão*, *desatinassem*, *labirinto*, *sentinela*, *variopinto*, *tinto* e em /b/, com menos intensidade, como um processo de alegorização que se alia à própria significação da máquina do mundo e, no caso específico das estrofes aqui analisadas, do *Inferno* dantesco. Tudo isso revela o trabalho criativo, medido e pensado de Haroldo de Campos e traz à tona um aspecto muito importante para a compreensão da alegoria, qual seja, a presença obliterada da sinédoque, pois os ruídos aliterantes são *parte* dos ruídos das feras e, mais do que isso, delas mesmas. Em um discurso poético barroco como é o de *AMMR*, em que a artificialização e os jogos de linguagem (cultistas e conceptistas) prevalecem, esse aspecto fica ainda mais evidente, como revelam as estrofes mencionadas e a 4ª estrofe a seguir apresentada:

- 4.1 barrando-me *hybris-leoa* e o variopinto
 2. animal de gaiato pelo e a escura
 3. loba – um era lascívia e a outra (tinto)
- (CAMPOS, H., 2000, p.14).

A forte assonância que vem crescendo desde o início do poema se intensifica na 4ª estrofe entre /os/ e /as/ como se fosse o ruído assustador das feras sentinelas. Feras sentinelas soltas pelas sibilantes de *desatinassem, feras, sentinelas, escura*. Para que o eu-poético possa extraviar-se como Dante, afastando-se da vera vereda, terá de passar pelas feras sentinelas, pelo jogo sonoro que invade o caminho que ele percorre, não só entre sibilantes e assonâncias, mas pelas laterais: *leoa, loba, pêlo, lascívia*, índices de que o caminhar será marcado por novo ritmo. Entretanto, mais uma vez, não só a sonoridade merece destaque; há extrema plasticização das feras pelo uso de termos como *variopinto, gaiato, lascívia, hybris-leoa*. A presentificação das feras e do ambiente em que se encontram (o sertão) dá-se, pois, pelas imagens intensas que se aliam aos efeitos sonoros, o que enfatiza a encenação da palavra poética, tão performática neste poema de Haroldo de Campos.

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

Assim sendo, ler a *hybris leoa* de *AMMR* implica reconhecer não apenas seu sentido primeiro, relacionado à *Comédia*, mas outros sentidos dados a ela, pelo próprio Haroldo de Campos, que não apenas retoma Dante neste ponto, mas outros aspectos de sua obra em que a fera surge em perspectiva dialógica com a fera dantesca ou não. É o caso, por exemplo, de “Thálassa, Thálassa”, de 1951, publicado em *Xadrez de Estrelas*:

[...]
- Tu, Deusa-Leoa
Ó morte de esporões de bronze
- Morte marítima, não essa de Sete Palmos de terra...-
Ergue o tridente de ouro, favorece
Também os alísios do Poema.

Virgem barroca, figura
Na proa dos navios
Sacode a cabeleira abissal perfumada de pólipos
Quando o Mar almirante te empolga e o tatuas no peito

Com o esqueleto de coral de todos os seus mortos.
Sustém a andança do Poema, ó Favorita,
De fúnebre nudez sitiada por eunucos
Enquanto sobre Ti os dátilos claros como digitális
Se abrem
E nada à Tua ilharga o cardume aguerrido dos delfins.
(CAMPOS, H., 1976).

A Deusa-Leoa surge aqui como protetora dos navios (*na proa dos navios / sacode a cabeleira*), portanto, da travessia dos poetas; é ela quem favorecerá o poema. Relaciona-se à própria linguagem e à pulsão criativa. Na mitologia grega, há relatos de leas aladas, com cabeças de mulher; são monstros cruéis e temíveis. Também a figura da esfinge está associada à leoa: um monstro meio-mulher e meio-leão que devora aqueles que não descobrem seus enigmas (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, 1994).

Parece que é possível associar esta fera à Deusa-Leoa/ Linguagem do poema acima e, também, à *hybris-leoa* de *AMMR*. De fato, de um lado há o diálogo com Dante, estabelecido por Haroldo em *AMMR* e em outros poemas; de outro, há o diálogo que o autor estabelece com sua própria obra, fundindo, por assim dizer, sua linguagem à de seus precursores.

Essa duplicidade dialógica da obra haroldiana é revelada em *AMMR*. Tal característica já havia sido notada por Severo Sarduy (1979b, p.123 e p.125) quando este menciona o caráter de *parábola* desmesurada em Haroldo de Campos a propósito de uma discussão que faz sobre *Galáxias*:

Parábola [em Haroldo] que daria a entender o trabalho da escritura e da vida mesma do autor, que este vai cifrando – em seu corpo [do poema], um hieróglifo invisível e paciente – como uma gigantesca viagem [...] viagem homérica ou joyceana, iniciática, lisérgica espacial, amazônica.
[...]

A obra de Haroldo de Campos seria como a exaltação e o desdobramento de uma *região* da dicção, de um espaço de fala vasto e barroco como o mapa de seu país: sopro e articulação, alento e pronúnciação: nascimento do discurso. O poema como sílaba-germe que rebenta, expande-se no volume da página e expande em direção à concretude.

O que Sarduy sublinha é que o caráter biográfico, a escritura arqueográfica e a personalidade dos poemas haroldianos constroem uma *parábola haroldiana* com “suas ressonâncias bíblicas e mitológicas” (SARDUY, 1979b, p.120), por isso fala em *parábola* desmesurada. As *parábolas* de Haroldo de Campos e sua escritura parabólica são *hybris*; são também memória, pois cada texto seu é o *último* texto; é o acervo de suas *parábolas* pessoais; cada texto seu é também uma forma, em termos derridianos, de reconhecimento e gratidão para com a tradição literária (SISCAR,

2000). Por isso, o entendimento da *hybris leoa* de *AMMR* implica uma leitura analítica também com característica de *hybris*, uma ultrapassagem das bordas do poema em direção à obra de Haroldo de Campos, espaço e tempo da linguagem poética em que a imagem da leoa se desdobra, transborda.

Há, ainda, outro caminho a percorrer para tentar entender um pouco melhor a referência à leoa e, conseqüentemente, para tentar elucidar o que Sarduy chama de parábola desmesurada da escritura haroldiana. Talvez seja possível associar essa imagem da leoa, recorrente na obra haroldiana, à deusa egípcia Sekhmet, que tinha cabeça de leoa e foi convocada pelo deus Rá para castigar a humanidade por sua desobediência. A deusa, muito cruel e sangrenta, acabou por exterminar várias pessoas e teve que ser embebedada pelo próprio deus Rá a fim de que parasse com a mortal batalha, ou seja, as atitudes da deusa estão sempre na desmedida (HAMILTON, 2005). O poema abaixo, publicado em *Signantia quasi coelum signancia quase céu* (CAMPOS, H., 1979, p.43-46) poderia corroborar essa sugestão:

o olho de Ra 
diante dele
as coisas
o aspecto
cintilado
das
tira com a mão essa nuvem
catarata azul
de tão
branca
[...]
aguardas
coxiaberta
brunida leoa
de basalto
o aguilhão
libélulas
eletrizam
o ar
citrino
[...]

no orbe
ruivo
das formigas
impera
formicaleão

[...]

o escudo
ágata
do inseto
o lápis tudo
colitera

exfoliando letras
no papel

erecção de signos
natura naturante

aqui se
tinge um
verde de
pupila
animal

No poema acima, além da sugestiva metalinguagem: *ereção de signos, letras no papel, lápis tudo colitera*, a menção de “ruiva” e “verde” e “branca” não deixa de remeter às mulheres representantes das virtudes teológicas dantescas (fé, esperança e caridade), ainda mais pela aproximação existente entre os textos de *Signantia quasi coelum* da *Divina Comédia*, ou seja, reforça-se, nesse sentido, não somente a presença da imagem da leoa na obra haroldiana, mas a também a presença dantesca, conforme já se mencionou.

Lida sob a ótica da obra haroldiana, em que aparece outras vezes, a figura da leoa em *AMMR* faz referência não apenas ao enfrentamento da fera dantesca (que uma primeira leitura do poema evoca), como também da linguagem (que uma leitura sincrônica convoca); para avançar em sua busca, o poeta terá que domar a *hybris leoa*, terá de convencê-la a “favorecer os alísios do poema”.

É necessário destacar também que a leoa surge nos poemas haroldianos marcada de erotismo, como atestam, por exemplo, os seguintes versos: *coxiaberta/ aguarda o aguilhão, ereção de signos, hybris leoa*, entre outros aspectos. Para Haroldo, o erotismo é pulsão criativa, a linguagem-leoa é a mulher que se oferece

e, ao mesmo tempo, resiste às investidas do poeta. O erotismo associado à leoa reafirma a fertilidade da criação e a forte presença do sexo feminino em toda a obra haroldiana (SISCAR, 2006, p.173). A multiplicidade e a corporalidade que a leoa assume, em *AMMR*, configura, por assim dizer, mais um aspecto barroco desse poema. Segundo Sarduy (1979a, p.62), os textos barrocos são marcados, em primeira instância, pela substituição (metáfora) e, em segunda instância, pela proliferação (metonímia).

Outro mecanismo de artificialização do barroco é o que consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita cuja leitura [...] que chamaríamos leitura radial [...].

Como metáforas e metonímias, tais significantes deixam rastros, à medida que passam pelo branco da página, rasurando o poema; a perseguição de suas marcas pelo labirinto do texto assegura, ao leitor, que sua parceria com o poeta subsista na incontornável hesitação entre o jogo e o lance (SISCAR, 2006, p.169), porque os gestos de leitura nunca encontrarão, de fato, as jogadas do enxadrista, ou darão conta da articulação das engrenagens da máquina do poema que impulsionam a viagem do eu-poético. A leoa metaforiza, como fera, a linguagem a ser vencida e ela mesma é parte dessa linguagem, condensa uma cadeia signíca que se desloca pelo poema *AMMR* e por outros poemas haroldianos metonimicamente⁵.

Além da leoa e das demais feras, ou melhor, compondo o quadro de seu surgimento, estão os ásperos significantes que equivalem ao sertão que *se entrevera*. Sob esse aspecto, também podemos aproximar o poema de Haroldo de Campos de outra faceta de Dante. Esses significantes podem ser associados às *rime petrose dantescas*:

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

⁵ Em termos de função poética jakobsoniana, poder-se-ia afirmar que o que torna isso possível é o princípio de equivalência, que faz com que toda metáfora seja também metonímia.

Conforme a leitura que Haroldo de Campos (1998b) faz das *Rimas Pedrosas*, as quais ele chama “elaboradíssimas”, pode-se dizer que existe uma fusão metamórfica entre a mulher e a pedra, dama áspera de amor difícil (leoa?). Admitindo, como já foi dito, o jogo erótico que prevalece em vários poemas de Haroldo de Campos quando, em exercício metalingüístico, o poeta se dirige ao poema como se este fosse uma mulher, o elemento pétreo é o próprio poema, poesia-pedra, em que explodem “dissonância acústica e condensação semântica” (CAMPOS, H., 1998b, p.21).

Para domar a pétrea fera, postada no meio de seu caminho⁶, o poeta terá que enfrentar outras tantas, enveredando-se pelo *sertão mais árduo que floresta ao trato*. Tudo converge para a metalinguagem, para a auto-referencialidade da mensagem: a leoa, a pedra e as “rime petrose” de *AMMR* sugerem a atmosfera inefável da poesia, obsessiva e enigmática. Mais uma vez, podemos retomar outro poema de *Xadrez de Estrelas* para delinear a recorrência da relação entre palavra/pedra/dama que Haroldo toma emprestada de Dante.

pedra
esta dama
que

zibelinas!

palavras
palavras
palavras

[...]
pedra
dama
papel

o
paraíso
em para-
fina!

(CAMPOS, H.,1976).

Retornando à primeira estrofe, a percepção das *rime petrose* fica mais evidente e mais evidentes ficam a maquinaria do poema e os diálogos estabelecidos por Haroldo sob múltiplos aspectos; pode-se, por conseguinte, concluir que o *Inferno* que deve ser atravessado pelo eu-poético de *AMMR* remete ao dantesco,

⁶ Embora não seja o objetivo aqui discutir o diálogo com outros poetas, vale destacar que Drummond ecoa nesse ponto.

mas é, de fato o *Inferno* dos signos; é a luta com a palavra, com sua desmedida potência criadora que impulsiona o eu-poético e, ao mesmo tempo, o angústia – que palavra ou metro servirão para medir as angústias de um poeta no final do milênio? Acompanhemos um pouco mais a jornada do poeta para verificar como isso se acentua.

Na 4ª estrofe, além dos efeitos sonoros já mencionados, outro aspecto crucial é a aparição da loba e o medo do poeta, que pode ser entendido como susto pelas elipses dos substantivos que designam as feras no 3º verso, pela interrupção brusca desse mesmo verso, mais uma vez, marcada por sinais parentéticos: *um era lascívia e a outra (tinto)*. (CAMPOS, H., 2000, p.14). A sibilização em *lascívia* e o fechamento assonante de *tinto* trazem obscuridade à cena descrita, ou ainda, surrealidade, como sugere Augusto de Campos, acerca do poema italiano: “A caminhada tinge-se, desde logo, de um toque de fantasia e de surpresa, dir-se-ia hoje uma paisagem surrealista, com a súbita aparição das feras que aterrorizam o poeta” (CAMPOS, A., 2003, p.184). A hipérbole perturba as ligações naturais entre as coisas porque força a intrusão, aproxima realidades que são naturalmente distantes e acentua, em *AMMR*, o caráter cifrado da parábola haroldiana desenhada no texto.

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

- 5.1 de sangue o olho) cupidez impura:
2. dante com trinta e cinco eu com setenta –
3. o sacro magno poeta de paúra (CAMPOS, H., 2000, p.15).

A loba surge assustadora; seu olho tinto de sangue, de cupidez impura e cobiça assaltam de medo o poeta que, aterrorizado, vislumbra a miséria, a danação: *sANguE* e *dANntE* são aproximados paronomasticamente. O caráter sombrio é reforçado pela assonância do /u/ e do /i/ (este no segundo verso), suavizada apenas pelo deslumbramento que o poeta maior desperta no eu-poético haroldiano: *sacro magno*. O jogo intertextual mais bonito reside no fato de Dante iniciar a comédia dizendo “na metade do caminho desta vida”(ALIGHIERI, 2004); tinha, então, trinta e cinco anos e é justamente a metade da idade de Haroldo quando escreve *AMMR*: “*dante com trinta e cinco e eu com setenta*”(CAMPOS, H., 2000, p.15); ao contrário de Dante, em que certezas há muitas – o *Paraíso*, por exemplo; ao poeta, que já passou do meio do caminho, resta a dúvida e a angústia. Em outro texto, publicado em *Crisantempo*, chamado *Renga em New York*, o poeta Haroldo de Campos (1998a, p.292) também faz referência ao poema de Dante:

Se Dante permite-se a paúra, o medo, a angústia e prossegue porque acredita na salvação, o eu-poético haroldiano se angustia, justamente, porque talvez não possa mais crer na salvação, a não ser que ela venha pelo mergulho no conhecimento, pela inquirição da esfinge, pela busca de uma palavra poética capaz de articular uma poesia que repense o mundo. Diz Haroldo de Campos (2003, p.66) sobre *AMMR*:

Minha perspectiva, não respondendo a uma fé inicial (como a de Dante e Camões), nem a um ceticismo desilusionado e radical (como em Drummond), é agnóstica, ou seja, em vez de “incuriosa”, animada pela *curiositas*, pelo desejo de, na dúvida, explorar os possíveis que a hermenêutica do enigma oferece: não crendo, nem descrendo, mas duvidando e inquirindo, no sentido de buscar (até onde factível) o conhecimento.

Mais uma vez podemos aproximar *AMMR* de *Renga em New York* citado acima. É a sede do saber e do conhecer que movem o poeta, que movem o homem do século XXI, assaltado pelas (in)certezas da física, e seu metafórico modelo do *big bang*, e pelas (in)soluções da palavra religiosa; esse homem contemporâneo, cindido e fragmentado só poderia encontrar amparo na eterna busca do conhecimento. Isso, entretanto, gera a angústia e a acídia. Como diz o próprio Haroldo de Campos (2004), em sua transcrição do *Eclesiastes*: “estudo demais entristece a carne” (Cap. XII, 10,12).

Em *AMMR*, a busca do conhecimento ultrapassará as fronteiras da tradição literária, visitará os textos bíblicos e as teorias científicas. A sexta estrofe marca essa historicidade; nela, pela primeira vez, o poeta afirma a acídia despertada nele pelo límen do milênio:

- 6.1 transido e eu nesse quase – (que a tormenta
 2. da dúvida angustia) – terço acidioso
 3. milênio a me esfingir: que me alimenta
-
- 7.1 a mesma – de saturno o acrimonioso
 2. descendendo – estrela ázimo-esverdeada
 3. a acídia: lume baço em céu nuvioso
- (CAMPOS, H., 2000,p.15)

Nas estrofes acima, acentua-se a grande instabilidade sintática causada pelas inversões violentas, pela confusão dos hipérbatos, sempre recorrentes, pela interrupção brusca dos versos entre uma e outra estrofe e que reforçam, no plano da expressão, a dúvida, a angústia e a acídia sugeridas no plano do conteúdo.

Nessas estrofes, destaca-se a figura de Saturno. Como se sabe, Saturno (Cronos) foi derrotado por seu filho Júpiter (Zeus) que, dessa maneira, impediu-o de continuar devorando seus próprios filhos; esse mito teria sido uma maneira encontrada para falar da vã tentativa de pôr termo à nossa impotência diante da

passagem do tempo. Depois disso, diz a lenda, Saturno, resignado, vai para o Lácio e dá origem à formação de um novo povo, os *italos*. Portanto, Dante é descendente de Saturno Acrimonioso (áspero) e o poeta em *AMMR* também o é por extensão, já que toma Dante por seu mestre e guia nesse trecho do poema.

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

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

o inferno de Dante
(ou melhor o limbo
dos lêmures nunca-vivos
a graça sem-graça
[...]
o ciclo
depressivo
o ciclo-
tímido
o tumor benigno
o rictus saturnino
[...]

não mais não mais que
destrambelho ó
tu que vens soprar-me a tuba
(tu mais a tua cornamusa)
olhifosfórea verbiconfusa
ó musa ó musa
(CAMPOS, H., 1998a, p.46).

Nesse poema, que alude explicitamente ao *Inferno* dantesco, assim como o fragmento de *AMR* que estamos analisando aqui, o eu-poético revela-se saturnino e sombrio, amargo e, por que não, um tanto drummondiano: talvez busque a palavra e não tenha a chave. O *Inferno* são os signos; a musa é verbiconfusa. O terço do milênio esfinge o poeta; como enfrentá-lo, como superar os enigmas da existência,

da linguagem? De mãos pensas? Como enfrentar os mistérios - a esfinge que também não deixa de ser uma *hybris-leoa* de pedra a propor enigmas àquele que tem sede de conhecer?

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

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

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

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

O mistério da sua personagem (Hamlet) está contido na *travessia*, lúdica, mas por isso mesmo equilibrada, por todas as estações desse espaço intencional, do mesmo modo que o mistério do seu destino está contido numa ação totalmente em sintonia com o seu olhar [...] o que pode satisfazê-lo é seu próprio destino [a travessia]. [...] tudo o que não foi vivido está destinado à ruína neste espaço assombrado pela palavra, meramente ilusória, da sabedoria [...] (BENJAMIM, 2004, p.168).

Do fragmento acima, dois são os aspectos que merecem ser sublinhados, pois podem contribuir para a compreensão da atmosfera saturnina em *AMMR*: a travessia e vivência que podem evitar a ruína. Em sua busca, o que vale ao poeta é a travessia e viver, pelo verbo, a experiência vivida e vívida da tradição; só assim a palavra deixará de ser assombração e peso dos mortos, mas libertação e contemplação sincrônica do que para sempre permanece vivo, como se a operação do poeta fosse a de um Orfeu bem-sucedido que dá, aos textos envelhecidos, à luz, ou a vida eterna, no espaço da página (SCHÜLER, 1997).

Ao encontrar Dante em sua travessia, o eu-poético encontra, também, a visão de mundo dantesca, o medo, a sombra, o desejo da ressurreição como prêmio ao cumprimento de uma vida terrena livre de pecados e delitos, o que é bastante difícil. O caminhar dantesco pelo *Inferno* é soturno, pois revela, como já foi dito, a fragilidade do homem. Ao defrontar-se com o caminho dantesco o eu-poético haroldiano defronta-se com o seu próprio caminho; repensa o mundo dantesco e o seu, entre sombras e dúvidas que impulsionam uma busca desmesurada pelo saber que a esfinge-linguagem, leoa ou pedra, oferecem a um inquiridor. Essa busca continua pelo resto do poema e atinge ponto alto no seguinte verso do terceiro canto: *sigo o caminho? busco-me na busca?*(150.3).

Considerações finais

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

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

A palavra poética, tomada como mecanismo que engendra todos os questionamentos, inclusive (e principalmente) aqueles concernentes a ela própria, é o cerne do jogo que se estabelece entre o leitor e o poeta, presentificado no texto através do eu-poético e de seus diálogos com a tradição.

O jogo simula o acaso à medida que o leitor constrói sua leitura e a reconstrói, apropriando-se dos novos significados que surgem para iluminar as “jogadas passadas”, dispostos pseudocausalmente no poema, em espiral ou elipticamente. O leitor descobre os movimentos e as funções das peças-palavras depois de se deparar, inúmeras vezes, com a mesma construção significante; enquanto isso, os significantes do poema se misturam à sua própria linguagem, conforme este passa a falar sobre o poema. Ao se tornar parceiro do poeta, o leitor refaz o seu percurso e passa a entender que a compreensão é a própria busca, materializada pelo poema (BARBOSA, 1979, p.11).

Por isso é importante ler *AMMR* como parte de um projeto de poesia de Haroldo de Campos; um projeto que tem a tradição como bússola, a sincronia como astrolábio e a parábola da escritura do poeta como barco. O mar é a poesia que se abre como viagem-livro possível diante do leitor. Em Haroldo de Campos, para além do concretismo, é preciso pensar na concretude. Da pedra à luz, do *Inferno* dantesco ao *Inferno dos Signos*, a máquina do poema repensa o mundo, a poesia, os poetas e, por que não? Faz com que repensemos a nós mesmos.

TONETO, D. J. M. Stone and Light in “A máquina do mundo repensada”, by Haroldo de Campos. *Itinerários*, Araraquara, n.28, p.69-88, Jan./June 2009.

■ **ABSTRACT:** *Haroldo de Campos was a poet for whom the rescue of inventiveness in the literary tradition was always of paramount importance. References to the canon are explicit in his work. Naturally, an author like Dante Alighieri was revisited by Campos several times. In this article, we intend to discuss Dante's presence in the poem “A máquina do mundo repensada”, by Haroldo de Campos, especially in its initial stanzas, and from this starting point propose a reading and an analytical framework based not only in what the text evokes, but also in what it invites: the references that appear in “A máquina do mundo repensada” can be better understood if other references to Dante in Haroldo de Campos's work are rescued.*

■ **KEYWORDS:** “A máquina do mundo repensada”. “The Divine Comedy”. Literary tradition. Synchronic poetics. Haroldo de Campos. Dante Alighieri.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2004.

BARBOSA, J.A. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. **Signantia: quasi coelum = Signância: quase céu.** São Paulo: Perspectiva, 1979. p.11-p.24.

BENJAMIM, W. **A origem do drama trágico alemão.** Edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

CAMPOS, A. **Invenção.** São Paulo, ARX, 2003.

CAMPOS, H. **A máquina do mundo repensada.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **Crisantempo:** no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998a.

_____. **Pedra e luz na poesia de Dante.** Rio de Janeiro: Imago, 1998b.

_____. **O arco-íris branco:** ensaios de literatura e cultura. São Paulo: Imago, 1997.

_____. **Signantia: quasi coelum = Signância: quase céu.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Xadrez de estrelas:** percurso textual, 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, H. **Auto do possesso:** poemas. Clube da poesia: 1950.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1994.

FRANCO JUNIOR, H. **Dante:** o poeta do absoluto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HAMILTON, R. **Ancient Egypt.** Bath: Parragon Publishing, 2005.

HANSEN, J. **Alegoria:** uma teoria interpretativa da metáfora. Campinas: Hedra, 2006.

LOMBARDI, A. Transumanar, transcriar. In: CAMPOS, H. **Pedra e luz na poesia de Dante.** Rio de Janeiro: Imago, 1998. p.9-17.

SARDUY, S. **Escrito sobre um corpo:** Tradução de Ligia Chiappini Moraes Leite e Lucia Texeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979a.

_____. Rumo à concretude. In: CAMPOS, H. **Signantia: quasi coelum = Signância: quase céu.** São Paulo: Perspectiva, 1979b. p.117-125.

SISCAR, M. Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M. L. O. et al. (Org.). **Estrelas extremas:** ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: FCL/UNESP Laboratório Editorial, 2006. p.167-181.

_____.A paixão ingrata. In: NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (Org.) **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000. p.160-187.

SCHÜLER, D. **Um lance de nadas na épica de Haroldo de Campos**. Ponta Grossa: Ed. da UEPG; Florianópolis: Museu Arquivo da Poesia Manuscrita, 1997. (Coleção Mapa).

TONETO, D. J. M. **Convergências em A máquina do mundo repensada: poesia e sincronia em Haroldo de Campos**. 2008. 298f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

■ ■ ■