

HAROLDO DE CAMPOS, A TRADIÇÃO E SEUS PRECURSORES. ALGUNS PONTOS DE CONTATO COM OCTAVIO PAZ

Jorgelina RIVERA*

- **RESUMO:** Objetiva-se a definição da poética sincrônica haroldiana por meio dos seus precursores que a arquitetam. Utilizamos como ponto de partida a latência borgeana que existe em Haroldo de Campos e exerce uma grande influência no percorrer e desenvolvimento do seu projeto literário. Em seguida, define-se o seu fazer poético em relação a autores de renome tais como Octavio Paz e Umberto Eco. O estudo vale-se especialmente do livro *Los hijos del limo* (1974), obra teórica fundamental do século XX. A partir dos caminhos teóricos trilhados, acredita-se que a escritura haroldiana poderia denominar-se, como afirma Monegal, uma “poética da leitura” (1980) devido à importância de reviver em suas obras os seus escritores antepassados, precursores, que formam parte da experiência vital do escritor. Por meio desses, Campos desenvolverá as suas obras, e os retomará tornando-os parte do seu presente em um criativo jogo de invenção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Haroldo de Campos. Obra Aberta. Octavio Paz. Precursores. Tradição.

1. Introdução à poética haroldiana: a latência borgeana

Assim como em Borges havia a ideia de abarcar o universo inteiro num bairro “de las orillas porteñas”¹, a poesia concreta nos anos 1950 e a obra posterior de Haroldo de Campos torna realidade o projeto de uma poesia ecumênica: “os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira “descentrada” (porque ex-cêntrica) da “razão antropofágica” [...] desconstrutora e transconstrutora desse legado” (CAMPOS, 1997, p. 266). Ambos os autores têm projetos coincidentes de retomar a tradição e

* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – jorgelina.r@gmail.com.

¹ “das beiras portenhas” (Trad. nossa).

transformá-la, voltando aos precursores para dar uma nova significação, uma nova “virada” e uma nova cor ao nacional. É fazer uma literatura de fundação (PAZ, 1996) através da reinvenção da tradição.

De tal modo, Haroldo de Campos propõe na sua poética a devoração crítica do legado original para fazer algo criativo, voltar ao passado para renovar as ideias do presente: *make it new*, segundo as palavras de Ezra Pound (2012). Para o poeta paulista, alguns dos seus referenciais básicos, entre aqueles também do grupo concretista, são: o próprio Borges, Drummond, Homero, Dante, Mallarmé, Valéry, Camões, dentre outros (CAMPOS, 1992). Por outro lado, a ideia de recuperação literária borgeana também se inicia de uma série de precursores essenciais, em sua maioria ingleses e alemães: Chesterton, Shakespeare, Kafka, Poe, Whitman, Sir Thomas Browne, Robert Louis Stevenson, dentre outros.

Além disso, Borges também possui uma marcada obsessão por uma série de símbolos clássicos que marcaram a sua infância: o labirinto, o espelho, o infinito, o xadrez, a biblioteca, a bússola, o tigre, etc. (SORRENTINO, 1973). Em Haroldo, esses símbolos são, essencialmente, o mar, a mulher-poesia, a dama pétreia, a viagem e também o xadrez (TONETO, 2008). A partir destes temas é que as escrituras de ambos se arquitetam e formam um entrelaçado de textos que dialogam.

Assim, **para descrever a poética haroldiana**, achamos conveniente retomar uma palavra-chave tomada de J. A. Barbosa: a **viagem**. A escritura de Haroldo de Campos é fundamentada por meio desse lexema devido a que:

De um modo geral, pode-se afirmar que o poema moderno, em seus momentos mais eficazes, tende a estabelecer, pelo menos, dos níveis de leitura convergentes: aquele que aponta para uma nomeação da realidade em seus limites de intangibilidade, operando por refrações múltiplas de significado, e aquele que, ultrapassando tais limites, refaz o périplo da própria nomeação, obrigando a linguagem a exibir as marcas de sua trajetória. Por um lado, o leitor busca a compreensão; por outro, a compreensão está na busca que é o início de uma viagem (BARBOSA, 1979, p. 11).

A escritura haroldiana caracteriza-se por fugir de qualquer tipo de diacronismo que desvalorize ou substitua o passado, como, por exemplo, tentou fazer Menard (1939) com seu *Quijote*, já que sua meta é sempre retomar aquilo que é considerado fundamental da tradição literária, portanto, escolhe para sua escritura um modo de fazer sincrônico: “um fazer poético situado na ‘agoridade’, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado.” (CAMPOS, 1997, p. 249).

Nessa espécie de deslocamento pela tradição literária, Campos tem algumas influências marcantes, ou precursores, como diria Jorge Luis Borges. O processo de retomá-los parece árduo; nos versos das primeiras estrofes de *A máquina do mundo*

repensada (2000), Haroldo encontra uma série de obstáculos representados através das figuras dos demônios de Dante Alighieri:

- 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
-
- 2.1 (antes onça pintada aquela e esta
 2. de lupinas pupilas amarelas)
 3. neste sertão – mais árduo que floresta (CAMPOS, 2004 [2000], p. 13).

O único caminho possível está interdito, essa floresta que pretendia atravessar em realidade é um sertão infernal que nos lembra a obra de Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1956). Essa obra escolhida também dialoga com Dante e com outro clássico da literatura, o *Fausto* de Goethe (1808). Contudo, Haroldo de Campos não vacila e continua pelos agrestes caminhos com a esperança de ver com seus próprios olhos a maravilha da máquina do mundo – clara alusão ao poema drummondiano (1951).

2. Reinvenção da tradição. A obra aberta.

Paralelamente, no primeiro capítulo de *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz aproxima-se do pensamento de Haroldo de Campos: o eixo principal do ensaio é a tradição moderna da poesia. Nessa ideia, que o autor explica no decorrer do livro, enuncia-se que não só existe uma poesia moderna como que o moderno é uma tradição. Essa tradição se caracteriza por estar feita de interrupções, cada ruptura constitui um começo. Segundo Paz: “*Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición*” (PAZ, 1974, p. 3). Então, a tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura. Podemos dizer que o novo é o moderno só se for ao mesmo tempo a negação do passado e afirmação de algo diferente. É aquilo que é alheio à tradição reinante, que irrompe no presente e muda de curso em direção inesperada: “a construção do poema atua como resistência, através da linguagem, àquilo que, em textos anteriores, era dialogismo menos essencial, embora revelador.” (BARBOSA, 1979, p. 19).

João Alexandre Barbosa, em *Ilusões da modernidade* (1986), retoma Haroldo Rosemberg para falar da tradição do novo. A partir disso, podemos retomar aqui suas ideias e marcar que o que há é sempre uma revisão pessoal do passado literário, por parte do escritor moderno, para depois, sob um novo olhar atento, recuperar

precisamente aquilo que o autor em questão considera interessante através da sua própria ótica, quer dizer, transformado em algo novo, criativo.

A operação haroldiana é a seguinte: fazer uma viagem através da tradição literária recuperando precisamente aquilo que vale a pena ser desvelado sob uma nova luz criativa: leitura das margens, da periferia, das *orillas*². Octavio Paz também enuncia isso de uma maneira muito eficiente: “Para nós o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundos desconhecidos” (PAZ, 1996a, p. 133). Essa citação nos permite remeter também às transcrições do poeta paulista: segundo o nosso entendimento, acreditamos que as obras do poeta concretista são o resultado final de uma deglutição das leituras efetuadas, ao modo do selvagem antropofágico que devora o seu inimigo para adquirir mais força e novas qualidades. O poeta, através das suas leituras, cria um palimpsesto refletido nos seus escritos. Daí, voltamos a ideia enunciada por J. A. Barbosa em *Ilusões da modernidade*:

Neste sentido, começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da armação de novos enigmas cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que –indício de um trajeto de leituras – aponta para a saturação dos usos da linguagem (BARBOSA, 2009, p. 14).

Esse trecho nos permite refletir no sentido fundamental que cobram as leituras não somente no escritor Haroldo de Campos bem como na figura do escritor Jorge Luis Borges: todo bom escritor é um excelente leitor. Em pleno diálogo, para Gonzalo Aguilar, a criação em Haroldo de Campos:

[...] não é uma situação de início, mas de desdobramento-redobramento permanente e se produz no âmbito da linguagem: repetição “vertical” (Deleuze) e anômala que remonta ao interior das palavras. “Os ecos dos teus ecos”, na linguagem da música planetária de *Crisantempo*. (AGUILAR, 2005, p. 316).

Considerando o posicionamento de Aguilar, acreditamos que o momento de criação poética não possa começar do zero e, portanto, não é uma situação de início já que nossas palavras já pertenceram aos outros há décadas, séculos e milênios atrás. O “eu” não existe na escritura e sim um “nós” infinito que se reproduz incessantemente na figura de cada um dos escritores em todas as épocas:

De este modo, el lector es libre de entrar en el texto desde cualquier dirección, no existe una ruta correcta. La muerte del autor es algo casi inherente al estructuralismo, ya que considera los enunciados individuales (hablas) en tanto

² “beiras” (tradução nossa).

productos de sistemas impersonales (lenguas). Lo novedoso en Barthes es la idea de que los lectores son libres de abrir y cerrar el proceso de significación del texto sin tener en cuenta el significado, como lo son de disfrutar de él, de seguir a voluntad el recorrido del significante a medida que se desprende y escapa del abrazo del significado. Los lectores son sedes del imperio del lenguaje, pero tienen la libertad de conectar el texto con sistemas de sentido y no hacer caso de la «intención» del autor. (SELDEN, 1989, p. 93).³

A partir dessas palavras, o crítico Selden retoma os conceitos de Roland Barthes enunciados em “A morte do autor” (1987): o leitor encontra um lugar mais próximo do autor e ganha maiores liberdades, parte das competências do autor passam ao leitor que, através da sua experiência, “ressignifica” o texto. Nesse sentido, é viável considerar que a coletânea *A Obra Aberta* (1969), de Umberto Eco, seja um referente interessante que dialoga com Barthes. No prólogo à segunda edição, o semiólogo italiano enuncia: a) toda obra é aberta pelo motivo de que não existe uma única interpretação; b) quando fala de “obra aberta” se refere a um modelo teórico que tem como objetivo explicar a arte contemporânea e; c) a estrutura de uma obra define-se pelo que tem em comum com as outras obras, portanto não pode ser isolada. Por meio desses postulados, umas linhas mais na frente, o escritor italiano expõe as características pelas quais nasce uma obra de arte, acreditamos que nesta concepção encontramos um diálogo com o pensamento haroldiano:

Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus

³ “Deste modo, o leitor é livre para entrar no texto de qualquer direção, não existe uma rota correta. A morte do autor é algo quase inerente ao estruturalismo, já que considera os enunciados individuais (falas) em tanto produtos de sistemas impessoais (línguas). O novo em Barthes é a ideia de que os leitores são livres para abrir e fechar o processo de significação do texto sem ter em conta o significado, como desfrutar dele, de seguir à vontade o percurso do significante à medida que se desprende e escapa do abraço do significado. Os leitores são sedes: do império da linguagem, mas têm a liberdade de conectar o texto com sistemas de sentido e de não prestar atenção à ‘intenção’ do autor.” (tradução nossa).

contemporâneos. Mas para que se possam reencontrar, através daquele modo de elaborar estruturas, todas as ligações entre a obra e seu tempo, o tempo pretérito, ou o vindouro, a indagação histórica imediata só poderá proporcionar resultados aproximados. (ECO, 1991, p. 34-35).

Nesta exposição, Eco enuncia que para falar de uma obra de arte não precisaremos necessariamente dirigir-nos imediatamente ao contexto histórico: é muito mais do que uma mera enumeração de dados biográficos do autor ou da geração que pertenceu. A complexidade dela consiste numa intrincada rede de relações que o próprio autor estabeleceu com os seus precursores, daí parte a ideologia que ele cria para depois plasmá-la, por meio do seu próprio estilo, numas quantas folhas. Depois disso surgem as invariáveis interpretações que os receptores levarão a cabo. Nesse sentido, Haroldo de Campos postula, numa primeira fase para depois desenvolver em toda sua carreira de escritor, a concepção de uma obra aberta:

HC: [...] No artigo de 1955, em que me ocupei da questão da “obra de arte aberta”, não apenas prefigurei em vários anos a *Opera Aperta* de Umberto Eco (ele expressa e generosamente o reconhece no prólogo à edição brasileira de seu livro), como termino por falar de um “barroco moderno” ou “neobarroco”, antecipando-me ao querido amigo e admirável escritor (prosador, poeta, ensaísta) Severo Sarduy. Até mesmo o conceito de transculturação, que Angel Rama retoma em 1983 (*Transculturación narrativa en América Latina*) e 1984 (*La ciudad letrada*), a partir do antropólogo e africanista cubano Fernando Ortiz (*Los factores humanos de la cubanidad*, 1940), já havia sido por mim desenvolvido na “Nota Prévia” a meu livro *A operação de texto*, onde estava ligado à ideia de “tradução criativa” ou “transcrição”. Eu não estou querendo dizer com isso que nós avassalamos todos os campos, mas, certamente, um movimento com postulados que antecipam posições e ideias instigadoras de pensadores e de críticos em várias localidades do mundo, não pode ser “provinciano”, como pretende o irredento Roberto. (FECHINE et al., 2001, p. 45).⁴

A relação de Haroldo de Campos com a tradição consiste numa procura de formas e do discurso poético para resgatar aquilo que vale a pena ser relido sob a influência de uma nova época das artes. Um exemplo significativo para essa asseveração encontra-se já numa das suas primeiras obras, *O auto do possesso* (1950), onde se conjugam metáforas barrocas em poemas que claramente remetem

⁴ Haroldo refere-se aqui à polêmica com Roberto Schwartz, para marcar o alto nível de reflexão de que se ocupavam os concretos.

ao passado da literatura ocidental. Em outras palavras, o objetivo fundamental é “*dar una vuelta de tuerca*”: isto é: resgatar o melhor da tradição, o mais significativo, para utilizá-lo como base para uma nova criação. O poeta concretista afirma que:

Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a “poesia concreta” dos anos 50 e 60 [...] ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o “ismo” particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sgnica, atualizando de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos. (CAMPOS, 1997, p. 268-269).

Assim, todos os textos são a reescrita de outros textos anteriores, segundo o escritor apócrifo Pierre Menard de Jorge Luis Borges. A poética sincrônica haroldiana então pode ser considerada uma evolução do processo criativo de Pierre Menard: a proposta do escritor paulista é subversiva, já não ironiza fazer igual, assume esta impossibilidade explicitamente: “quisera como dante” (CAMPOS, 2004 [2000], p. 13). Nesse contexto, Haroldo possivelmente diria o seguinte: “eu posso criar um texto que seja melhor aos anteriores”. O escritor paulista também possui um modo de criação baseado na universalização, do mesmo modo que Jorge Luis Borges deixa de lado o “*particular o accidental*” – referindo-nos aos particularismos que constituem a nossa identidade tal como os vocábulos. O poema haroldiano *A máquina do mundo repensada*, por exemplo, é uma tentativa de retomar as influências e colocá-las numa conversa palimpséstica em que o objetivo é demonstrar a criação do universo por meio desses precursores num tom quase científico: “Esse é um processo amplo de ‘devoração crítica’ da poesia universal, cujo propósito foi sempre criar uma tradição da inovação e, dessa maneira, um tesouro de ‘formas significativas’ para estimular a criatividade da nova geração” (JACKSON, 2005, p. 10).

Contudo, acreditamos que é interessante pensarmos na luta incessante do escritor por querer ser igual aos seus precursores ou influências literárias e a impossibilidade de consegui-lo. Nessa tentativa, o poeta se debate entre as suas leituras, o seu legado, e aquilo que forma parte da sua criação: “a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material [do que a imitação], mais difícil de se apontar, ‘cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor’.” (NITRINI, 1997, p. 127). Estamos falando de um poeta que forma parte da história da literatura latino-americana que se caracteriza por estar conformada por homens que não têm mais do que futuro, o seu passado foi desenraizado, se pensamos nas palavras de Octavio Paz; “*los hijos del limo*” são, segundo a nossa interpretação, todos aqueles da geração modernista que viveram a

ruptura total com os antigos paradigmas e passaram a ser filhos do barro (apego à razão, à materialidade) ao invés de filhos de Deus: “*La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión*” (PAZ, 1974, p. 31)⁵. Fala-se da modernidade como de uma tradição e se pensa que a ruptura é a forma privilegiada da mudança.

Portanto, a modernidade, segundo Paz, é uma tradição polêmica que desloca a tradição imperante, qualquer que seja; mas desloca para depois ceder lugar à outra tradição que, ao mesmo tempo, é outra manifestação momentânea da atualidade. A nossa modernidade se distingue das outras épocas não pela celebração das inovações, embora também isso seja importante, mas sim pelo fato de constituir-se como uma ruptura: “[...] *crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo.*” (PAZ, 1974, p. 4)⁶. Mas, ao mesmo tempo, ser latino-americano é procurar nessas raízes europeias um presente e um futuro, nossa característica fundamental é ser uma ideia da Europa, ser europeístas. Paz enuncia:

O artista vive na contradição: quer imitar e inventa, quer inventar e copia. Se os artistas contemporâneos aspiram a ser originais, únicos e novos, deveriam começar por colocar entre parênteses as ideias de originalidade, personalidade e novidade: são os lugares comuns de nosso tempo. (PAZ, 1996a, p. 135).

Em direta conexão, acreditamos que seja interessante citar as palavras de André Dick a respeito da relação entre Haroldo e Paz:

Baseado em *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, Haroldo admite uma aliança das ideias do concretismo com o primeiro Romantismo [...] inserindo-a numa tradição da ruptura. [...] O que não deixa claro –talvez deixe isso a cargo do leitor – é que o projeto da poesia concreta se insere numa tradição da modernidade, ao efetuar uma ruptura e prolongar essa ruptura selecionando rupturas anteriores, ou seja, o concretismo, como possivelmente pensava Paz, insere-se numa tradição da ruptura. (DICK, 2010, p. 26).

Essa tradição da ruptura, consideramos, consiste na procura pela originalidade: Haroldo de Campos é um criador que exige também do leitor certa sensibilidade e imaginação que seja capaz de levar a cabo uma leitura criativa, não estamos falando de um leitor comum senão de um leitor experimentado. A leitura proposta a partir

⁵ “A angústia nos mostra que a existência está vazia, que a vida é morte, que o céu é um deserto: a quebra da religião” (PAZ, 1984, p. 68).

⁶ “[...] crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma” (PAZ, 1984, p. 20).

do enunciado tem como ponto de partida uma arte que não seja regida por uma cronologia que condene alguns autores ao esquecimento, privilegia-se uma arte de convergências, onde as pluralidades e conjugações sejam palavras descritivas e fundamentais:

Os teóricos da literatura do século XX têm insistido na correlação escrita e leitura. Desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s). Ao mesmo tempo, considerou-se que toda obra nova implica, em sua fatura como em sua recepção, uma releitura do passado literário. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 13).

Assim, uma obra só existe por meio da figura do leitor. Leyla Perrone-Moisés enfatiza que isto se produz só com as leituras ativas, quer dizer, aquelas que prolongam a obra por meio de outras novas. A partir disto, podemos retomar o crítico Rodríguez Monegal e a ideia da criação de uma poética da leitura de uma obra. Em plena relação com esta invenção, podemos lembrar-nos de outros escritores latino-americanos que também apoiavam afiançar a criação de uma crítica na qual houvesse prioridade na obra, abrangendo um contexto mais amplo que é o diálogo com as demais obras, com uma “*tradición viva*” (FERNÁNDEZ MORENO, 2000 [1984]). E, a partir da singularidade da obra, fazer surgir a universalidade, a obra se converte num conjunto de múltiplas relações, a labor do crítico, é o que propunha o *New Criticism*: desvendar as projeções e estabelecer as conexões da trama. Portanto, como diz Haroldo de Campos: “ponto de vista sincrônico, portanto, não diacrônico. Apropriação seletiva e não consecutiva da história.” (CAMPOS, 1997, p. 249).

Observa-se que o poema é o lugar de encontro entre leitor e autor, a partir do *New Criticism* a pluralidade de sentidos que se entrelaçam numa obra são revelados através da experiência de leitura do receptor. A obra deixa de ser parte do autor e torna-se pública e livre de interpretação a partir da sua divulgação; portanto, torna-se pública. O escritor, por sua vez, não é aquele gênio demiurgo que os românticos aclamavam duzentos anos atrás: privilegia-se o escritor moderno. Aquele que cria os seus precursores e ensaia o seu próprio texto por meio de diferentes vozes: “*La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad*” (PAZ, 1974, p. 3).⁷

⁷ “A modernidade nunca é ela mesma: sempre é outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade” (PAZ, 1984, p. 18).

3. A criação por meio da experiência vital. Pontos de contato com Paz.

O que interessa na nossa discussão é aderir à ideia de que o texto poético só vai adquirir significação através do encontro com o leitor: nesse embate se leva a cabo um exercício metafórico; parafraseando Barbosa, este exercício é uma vinculação entre realidades precedentes que, nessa convergência, dão lugar a uma nova situação. A tarefa do leitor é tentar decodificar essa metáfora para depois voltar a codificá-la, é revelar esses procedimentos ou estrutura que o texto literário foi feito para chegar a uma interpretação. Assim, achamos válido novamente citar a João Alexandre Barbosa:

Desconfiando dessa permanência, o poeta não apenas cria o seu texto, mas pensa um texto anterior absorvido pela historicidade de sua condição. O eixo de interseção sincronia/diacronia não é mais apenas realizado pelo leitor, pelo crítico, mas sofre a orientação previa do próprio texto que lhe serve de sustentação. (BARBOSA, 1974, p. 26).

Acreditamos que essa citação descreva a tarefa do poeta moderno e em específico de Haroldo de Campos enfatizando a sua perspectiva sincrônica. Nesse momento de convergência dos tempos passado e presente, o nosso poeta paulista cria a sua poética da **agoridade** em que o presente se **recria** ao se revelar como parte de um passado determinado. Nessa mistura de tempos, cria-se uma ponte com a poética borgeana: a abolição do tempo através da mistura do que foi com o que é, que formam um só. O conceito de ironia que Octavio Paz descreve em *Los hijos del limo* pretende demonstrar que se vemos o Universo como uma escritura, a tradução de cada leitor vai ser diferente, mas, ao mesmo tempo, vai existir uma correlação. Nas últimas páginas do mesmo livro, Paz anuncia que “*El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos.*” (PAZ, 1974, p. 108)⁸. Essa citação nos leva a lembrar, mais uma vez, quando Borges (1960) afirma que Shakespeare é todos os escritores e, ao mesmo tempo, ninguém (cf. BORGES, 2011b [1960], p. 193). Mais precisamente, a poética moderna aspira à universalidade e ubiquidade, portanto: um poeta que represente todos em todos os tempos e espaços. Concepção mallarmiana que Borges segue de um modo acérrimo (e Haroldo também), todos os homens são um só e todos os livros um único onde cabe toda a literatura, infinita: todos os textos dialogando entre si em um intrincado palimpsesto.

Borges esquematiza isto por meio do seu conto “*El inmortal*” (1949) cuja personagem principal tem a virtude – ou desgraça – de poder viver através dos séculos sendo ao mesmo tempo uma e várias pessoas, dentre elas, o ilustre Homero:

⁸ “O poeta desaparece detrás da sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos.” (PAZ, 1984, p. 200).

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto. (BORGES, 2011a [1949], p. 844).⁹

Assim, o poema moderno (ou literatura moderna) pertence a um, a todos e, portanto, a ninguém. Verifica-se, assim, uma convergência fortíssima das vozes de Borges e Haroldo de Campos. Ainda em relação ao sentido da criação e a tradição, Campos propõe como exemplo o reconhecido poema de Mallarmé “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1897), onde qualquer tipo de ordem fixa é desestabilizada, já que o que se tem de tradicional só existe naqueles interstícios que o poeta nos permite ver, nesse jogo:

O poema constelar, na disseminação da forma, rompe a clausura da estrutura fixa e estrófica, dispersa a medida tradicional do verso (e nisto indica, para o Derrida da *Gramatologia*, a ruptura da clausura metafísica do Ocidente, regida pelo modelo épico-aristotélico e pela linearidade da concepção clássica-ontológica da história). (CAMPOS, 1997, p. 260).

Sem dúvida, o precursor mais influente para a escritura haroldiana é Mallarmé com o seu poema “*Coup de Dés*”, que representaria o começo do poema universal ou poema-constelação. Segundo André Dick, não é por acaso que Haroldo de Campos escolhe a imagem do céu para construir a sua obra poética: “ele remete à constelação que [...] busca em Mallarmé, o poeta francês que foi talvez sua maior referência nos planos poético, teórico e crítico.” (DICK, 2010, p. 13). Também Siscar, muito perspicaz marcará a grande influência de Mallarmé sobre Haroldo ao ressaltar que nessa volta ao Hades, Haroldo-Orfeu é guiado por um barqueiro muito singular, Mallarmé:

Eu diria que Mallarmé, essa figura complexa, desempenha para Haroldo, a função do barqueiro: é com ele que Haroldo inicia a passagem da margem angustiada do enigma na direção de sua exploração jubilosa. Mallarmé é o barqueiro, não apenas um ponto de chegada ou de partida [...]. Se o lance de dados, em Mallarmé, não chega a abolir o acaso que o tortura, é por ser inequivocamente problema que ele é também, por assim dizer, a passagem para uma “solução”: a solução segundo a qual não existe solução. (SISCAR, 2006, p. 170).

⁹ “Quando se aproxima o fim, já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que alguma vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou, por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto.” (BORGES, 1998, p. 605).

Assim, a poesia que Haroldo de Campos propõe desde o início de sua atividade é representada por uma linguagem ecumênica que recupera os fragmentos marginais do legado da tradição, por isso poesia **excêntrica** e do presente, ou **agoridade**, como preferiu denominar Haroldo. Esse termo foi escolhido por Campos em função do termo *Jetztzeit* de Walter Benjamin (CAMPOS, 1997, p. 269), que implica uma poesia cuja história se caracteriza por sua multiplicidade, é uma “história plural”.

E ainda, é preciso nos encaminhar para outro dos textos críticos de Campos, precisamente no primeiro capítulo de *A operação do texto* (1976), intitulado “Texto e história”. Nesse trajeto inicial que o autor realiza considera essencial “O descobrimento ou, por assim dizer, a “invenção” de precusores” (CAMPOS, 1976, p. 21), que é um dos corolários da poética sincrônica. Na descrição da ideia, Campos retoma o texto de Jorge Luis Borges, “*Kafka y sus precusores*” (1952), que propõe a obra dos antecessores como fundamental para o presente num jogo de plena inter-relação entre passado-presente e futuro, Borges adiciona: “*En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precusores*” (BORGES, 2011b [1952], p. 95)¹⁰. Daí, partimos novamente para Octavio Paz, a nossa literatura é desenraizada e na procura de um passado que não possui ele é criado num diálogo criativo com a nossa maior influência, a Europa: “a literatura é mais ampla do que as fronteiras” (PAZ, 1996b, p. 126).

Ao mesmo tempo, em um dos seus ensaios, Haroldo de Campos afirma que a recuperação do passado é “o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado.” (CAMPOS, 1997, p. 249). Ele vê a tradução, especificamente, como um exercício de leitura reflexiva da tradição. Sua proposta é eliminar os “nexos” e transcriar novas poesias. Nesse aspecto, lembramos e nos permitimos retomar a leitura de *Ilusões da Modernidade*, quando João Alexandre Barbosa assevera que:

O poeta moderno traduz na medida em que seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: renovar significa, então, ler o novo no velho. (BARBOSA, 2009, p. 29).

Octavio Paz, por sua vez, anuncia que:

[...] *si el universo es una escritura cifrada un idioma en claves*» «¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?». Cada poema es

¹⁰ “No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polémica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precusores.” (BORGES, 2005, p. 130).

una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo. (PAZ, 1974, p. 49).¹¹

A ideia do poeta como um tradutor ou decifrador causa o desaparecimento do autor, conceito que será evidente na pós-vanguarda:

La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza bizarra: única, singular, irregular; nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepitable, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. (PAZ, 1974, p. 50).¹²

Acreditamos que seja interessante incluir como noção de diálogo com esta colocação ao que Rubén Darío denominou como *experiencia vital*: o poema é um objeto que tem múltiplas interpretações porque, dependendo da experiência do leitor, adquire uma nova significação. Essa experiência consiste na base da interpretação e conotação do leitor para criar sentido no texto escrito. Nesse ponto aparece a analogia mencionada por Octavio Paz como articuladora de sentido: se o universo fosse um texto em uma rotação rítmica, então o mundo poderia ser um poema e este, um mundo de ritmos e símbolos, portanto, correspondência e analogia seriam os nomes do ritmo universal. Os românticos ressuscitam a visão analógica do mundo e do homem. Para o autor, a analogia faz habitável o mundo já que tanto se assemelha com a regularidade.

Deve-se aclarar que a analogia ao existir graças às diferenças, implica não a unidade do mundo, senão sua pluralidade, não a identidade do homem, senão sua fragmentação. Portanto, em um mundo em que a identidade tem desaparecido, a morte será a grande exceção que absorve e anula as leis, com isso aparece um recurso duplo contra essa exceção, por um lado, a ironia como a estética do grotesco e o bizarro, por outro, a analogia como a estética das correspondências. Paz afirma que ironia e analogia são irreconciliáveis: “*La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitable; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente.*” (PAZ, 1974, p. 50-51)¹³. Tanto a ironia

¹¹ “Se o universo é uma escrita cifrada, um idioma enigmático, ‘o que é o poeta, no sentido mais amplo, senão um tradutor, um decifrador?’ Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução, essa tradução é uma escrita, um voltar a cifrar a realidade decifrada. O poema é o duplo do universo.” (PAZ, 1984, p. 98).

¹² “A poesia moderna, diz-nos algumas vezes, é a beleza bizarra: única, singular, irregular, nova. Não é regularidade clássica, porém a originalidade romântica: é irrepitível, não é eterna; é mortal. Pertence ao tempo linear: é a novidade de cada dia” (PAZ, 1984, p. 100).

¹³ “A primeira é a filha do tempo linear, sucessivo e repetível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no tempo do mito,

como a negação constituem um saber, embora de signo oposto ao da analogia, enquanto esta consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, as outras consistem na visão da ruptura da unidade.

Essa pluralidade de autores nos leva a retomar Eliot com “Tradição e Talento individual” (1989) quando o crítico norte-americano afirma que a tradição não é simplesmente herdada e sim que o aspecto mais representativo de um poeta é a imortalidade que ele representa dos autores já mortos. A partir daí podemos nos dirigir até Harold Bloom em *A angústia da influência*, que, de um modo particular, acredita que a formação do poeta consiste num processo de isolamento:

A angústia da influência é o temor do poeta de que sua voz não seja sua, o temor constante da usurpação de seu texto pela voz de outros. Contra esta angústia, a teoria de Bloom oferece a cura pela escuta, terapia paradoxal quando foi criada há vinte anos, no ambiente normativo da textualidade, mas que se mostra hoje profética das preocupações de uma nova geração, e não apenas por força de influência. (NESTROVSKI, 1996, p. 115).

A mesma angústia experimenta o autor de *A máquina do mundo repensada* no processo de escritura já manifestado no primeiro verso: “quisera como dante em via estreita / extraviar-me no meio da floresta / entre a gaia pantera e a loba à espreita” (CAMPOS, 2004, p. 13). Haroldo utiliza o verbo “quisera” na sua tentativa de retomar os seus precursores, primeiro “quisera como dante”, algumas estrofes depois “quisera como o nauta fiel ao real” e “quisera tal ao gama”, que faz uma alusão clara ao poema *Os Lusíadas* de Camões. O verbo “querer” em pretérito mais do que perfeito expressa um desejo passado que não se cumpre, é apenas mais uma ilusão da máquina que nos lembra das maravilhas vistas por Borges por meio do *Aleph*, porém são simples imagens, recortes do passado. Haroldo retoma os seus precursores bebendo das suas palavras, deglutindo-as e transformando-as: “jamais lemos um poeta como poeta, mas apenas lemos um poeta em outro poeta, ou mesmo levando a outro poeta” e “a verdadeira história poética é a de como poetas suportaram outros poetas”, finalmente, “Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai.” (BLOOM, 2002, p. 142).

Nessa questão de recordar/esquecer, Haroldo de Campos cumpre um papel fundamental, temos uma luta pela sobrevivência do morto (2000), quer dizer, do

e mais ainda: esse é o fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; 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, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico. A palavra poética acaba em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não comunicação.” (PAZ, 1984, p. 100-101).

precursor, segundo palavras de Serge Margel. O luto consiste, segundo Derrida no texto mencionado, em “ontologizar restos, em torná-los presentes, em primeiro lugar em identificar despojos e em localizar os mortos.” (MARGEL, 2000, p. 218). É retomar esse **grande outro** para vivificá-lo. O escritor brasileiro retoma os clássicos da tradição para dar uma nova luz a eles e fazer surgir a sua escritura:

Esse procedimento de Haroldo, reproduzido na viagem do eu-poético em busca da explicação para a gesta universal, recupera a idade Odisseu ao Hades – como um rito de passagem, o poeta vai ao mundo dos mortos, ao porão, porque lá encontrará as revelações de que precisa: o Aleph, o passado e as profecias. Desse modo, a cada texto, Haroldo de Campos ritualiza sua viagem e se converte, novamente, no *Cosmonauta do Significante*. (TONETO, 2008, p. 42).

Contudo, não podemos deixar de lado as influências do poeta brasileiro uma vez que o trabalho que ele faz com a tradição é fundamental para estabelecer pontos de contato com o escritor argentino, seguindo Roland Barthes:

O texto (que se analisa) vale por todos os textos da literatura, não porque os representa (os abstrai e iguala) mas porque a própria literatura não é senão um texto: o texto único não é acesso (indutivo) a um Modelo, mas entrada de um riacho com mil entradas. Seguir esta entrada é visar ao longe, não uma estrutura legal de normas de condutas, uma Lei narrativa ou poética, mas uma perspectiva (de fragmentos, de vozes findas de outros textos, de outros códigos), do qual entretanto, o ponto de fuga é sem cessar trasladado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é a própria teoria (e não simples exemplo) desta fuga, desta diferença que retorna indefinidamente sem se acomodar. (BARTHES, 1970, p. 18-19).

Frente a isso, Haroldo apoia a ideia de que a arte contemporânea deve guiar-se pelos impulsos do novo (o *make it new* de Ezra Pound) e da procura, iniciada por Mallarmé, de uma nova linguagem. A diacronia, de sua perspectiva, é apenas a possibilidade de trilhar os mesmos caminhos. Para ele, em “Poética Sincrônica” (cf. CAMPOS, 1977), o estudo da literatura corresponde ao interesse de fazer do presente uma instância de quebre com a “água parada” do sempre, e isso só é gerado pela via da sincronia, baseada no critério estético-criativo. O modo de levar a cabo uma leitura para depois retomá-la de um modo mais proveitoso é diferente e inovador. Alexandre Barbosa afirma que:

Não será preciso muito esforço para perceber que, neste movimento orientador de leitura, Haroldo de Campos entronca-se, expandindo-se (e já veremos por que), na tradição talvez mais legitimadora do poema moderno: aquela que,

fundindo tempo e espaço, revela inevitavelmente o caráter historicizado da escrita. (BARBOSA, 1979, p. 13).

O momento em que o leitor entra em contato com a palavra do outro é único e significativo, as duas partes se fusionam no espaço da leitura e o poema (ou o texto literário) torna-se um “catalisador de experiência cultural” segundo as palavras de Barbosa (1979, p. 18). A escritura de Haroldo de Campos é definida por Wladimir Krysinki como:

um reconhecimento da “morte do verso”, bem como uma prática e uma teorização da poesia de constelação. O percurso de Haroldo até a constelação é antes de tudo marcado pela postulação da prática poética “galáctica”. Esta prática pressupõe a criação de estruturas constelares, ou seja, grupos dispersos de objetos ou de pontos brilhantes. (KRYSinkI, 2005, p. 77).

Decerto, as constelações que compõem a poética haroldiana são as vozes revividas por ele das suas influências ou precursores.

3. Considerações finais

Acreditamos que seja interessante retomar as palavras de Barthes quando ele assevera que: “Sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a Morte do Autor.” (BARTHES, 1988 [1968], p. 6). Do mesmo modo, esta citação dialoga com um poema de Manoel de Barros, “Sabia com Trevas IX” em *Arranjos para assobio* (1980): “Ninguém é pai de um poema sem morrer” (p. 167). Assim, Haroldo de Campos procura dentre os restos e vivifica, sob uma nova luz, os autores que lhe permitiram tornar-se um escritor. Mallarmé dizia que a criação é uma “tarefa infinita”, do mesmo modo que Jorge Luis Borges acreditava que o conceito literatura é perene e defendia a ideia já proposta por Mallarmé, em que todos os autores podem se tornar um só por meio de um livro que retomasse todos os tempos e espaços.

Haroldo de Campos constrói nos seus escritos o que Emir Rodriguez Monegal denominaria como “poética de leitura” (1980). Em suas palavras, a produção literária não pode ser criação, porém, repetição; não pode ser invenção, mas sim redação e não pode ser escritura, mas leitura (MONEGAL, 1980, p. 122). Esta literatura sincrônica proposta pelo escritor brasileiro está estreitamente relacionada à seguinte definição de Octavio Paz: “O poema é uma virtualidade transitória que se atualiza na história, na leitura. Não tem poema em si, senão em mim ou em ti” (PAZ, 1974, p. 202). O poema como o não lugar no qual converge o leitor e a obra, obra que não se configura como texto senão até a aparição do leitor.

RIVERA, J. Haroldo de Campos, the tradition and his precursors. Some points of contact with Octavio Paz. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 207-225, jul./dez. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The aim is to define the haroldian synchronic poetics by means of its precursors that architect it. We use as a starting point the borgean latency that exists in Haroldo de Campos and exerts a great influence on the course and development of his literary project. His poetic work is then defined in relation to renowned authors such as Octavio Paz and Umberto Eco. The study draws heavily on the book Los hijos del limo (1974), a fundamental theoretical work of the twentieth century. From the theoretical trajectories, it is believed that Harold's writing could be called, as Monegal says, a "poetics of reading" (1980) because of the importance of reviving in his works his ancestors, precursor writers who form part of the writer's life experience. Through these, Campos will develop his works, and will take back these ancestors, making them part of his present in a creative game of invention.*

■ **KEYWORDS:** *Haroldo de Campos. Octavio Paz. Open Literary Work. Precursors. Tradition.*

REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. **Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista.** São Paulo: EDUSP, 2005.

BARBOSA, A. **A metáfora crítica.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. As ilusões da modernidade. In: _____. **As ilusões da modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 13-37.

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

BARROS, M. **Arranjos para assobio.** São Paulo: Record, 1998.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **SZ.** Paris: Du Seuil, 1970.

BLOOM, H. **A angústia da influência.** Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, J. L. El inmortal. In: _____. **Obras Completas 1.** Buenos Aires: Sudamericana, 2011a. p. 833-845.

_____. Kafka y sus precursores. In: _____. **Obras Completas 2.** Buenos Aires: Sudamericana, 2011b. p. 93-95.

_____. Kafka e seus precursores. In: _____. **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 127-130.

_____. O imortal. In: _____. **O Aleph**. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 7-25.

CAMPOS, H. de. **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.

_____. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

_____. Poética sincrônica. In: _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 205-212.

_____. Texto e história. In: _____. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 13-22.

DICK, A. (Org.). Signâncias múltiplas. In: _____. **Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos**. São Paulo: Risco, 2010. p. 10-28.

ECO, U. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FECHINE, Y.; MACHADO, I.; PRAZERES, A. S. **Entrevista: Haroldo de Campos. Galáxias**, n. 1, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewFile/1264/1035>>. Acesso em: 14 maio 2017.

FERNÁNDEZ MORENO, C. **América Latina em su Literatura**. México, DF: Siglo XXI, 2000.

JACKSON, K. D. (Ed.). **Haroldo de Campos: A dialogue with the Brazilian Concrete Poet**. Oxford: Centre of Brazilian Studies, 2005.

KRYSINKI, W. Pensamentos fragmentários sobre Haroldo de Campos. In: DA MOTTA, L. T. **Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.75-80.

MARGEL, S. As denominações órficas da sobrevivência: Derrida e a questão do pior. In: NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (Orgs.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7letras, 2000. p. 203-230.

MONEGAL, E. R. **Borges: uma poética da leitura**. Perspectiva: São Paulo, 1980.

NESTROVSKI, A. **Ironias da modernidade**: ensaios sobre literatura e música. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NITRINI, S. **Transfigurações**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

PAZ, Octavio. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva: 1996a. p.133-137.

_____. Literatura de fundação. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996b. p. 125-131.

_____. **Los hijos del limo**. México DF: Iberoamericana, 1974. Disponível em: <<http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/08/95755561-paz-octavio-los-hijos-del-limo1.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2017.

_____. **Os filhos do barro**: Do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2012.

SELDEN, R. **La teoría literaria contemporánea**. Barcelona: Ariel, 1989.

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.

SORRENTINO, F. **Siete conversaciones con Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Casa Pardo S.A., 1973.

TONETO, D. J. **Convergências em *A máquina do mundo repensada***: poesia e sincronia em Haroldo de Campos. 296 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

