

“O SILÊNCIO DAS MUSAS”: ÉPICO, CIÊNCIA E POESIA EM HAROLDO DE CAMPOS

Gustavo SCUDELLER¹

- **RESUMO:** Épico e ciência parecem ter sido duas das mais importantes preocupações de Haroldo de Campos (1929-2003) em seus últimos vinte anos de vida. *Finis mundo: a última viagem* e *A máquina do mundo repensada* são dois momentos significativos desse percurso. O presente trabalho propõe alguns caminhos de leitura para estes dois livros, destacando a relação que aqueles temas estabelecem entre si. Como ponto de partida, supõe-se que a poesia de Haroldo de Campos não toma a analogia entre épico e ciência como paradigma de leitura, mas como modo de pensar os problemas políticos e literários que constituem sua situação. A aposta numa poética da aventura como alternativa ao fim das utopias e a afirmação do duvidoso como forma de oposição às interpretações imediatamente dadas do presente constituem duas das principais linhas de interesse dessas leituras.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Épico. Ciência. Indeterminação. Poesia contemporânea. Haroldo de Campos.

¹ Bolsista FAPESP. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – IBILCE. Programa de Pós-Graduação em Letras. São José do Rio Preto – SP – Brasil –15076-080 – gustavoscudeller@yahoo.com.br.

Muito já se falou sobre a sobrevivência do épico na modernidade. Segundo Haroldo de Campos (1997a, p.254), Hegel e Marx já haviam tratado a questão no século XIX. Naquela ocasião, o surgimento da imprensa era o motivo de maior preocupação dos filósofos. Como conceber a pertinência de um gênero numa era em que as novidades do cotidiano têm privilégios sobre a experiência legada pela tradição? Por seu caráter imediato, a informação tem preferência no gosto público. Diante dela, a experiência acumulada nas narrativas tradicionais deixa de se fazer ouvir. Paraphraseando Marx, Haroldo de Campos (1997a, p.254) recorda: "a fala e a fábula, o conto e o canto (*das Singen und Sagen*)" se calam; "a Musa dos gregos", enfim, silencia. De um só golpe, a urgência e o pragmatismo contemporâneos substituem a autoridade do saber tradicional e impõem a eficácia do conhecimento prático e instrumental como ideologia.

Junto de um mundo sem musas, sobrevive um mundo sem heróis. A ciência tratou de desencantar um mundo até então assombrado pela superstição religiosa. Como contrapartida, tratou também de demonstrar a insignificância do homem diante de tudo quanto julgava sob seu domínio. Longe de ser o centro do mundo, o homem de hoje mal encontra fundamento nas certezas que antes lhe pareciam inquestionáveis, como Deus ou a consciência. O primeiro, visto como produto da fantasia diante do absurdo da vida, já não tem mais lugar privilegiado na hierarquia da existência desde que o mundo passou a ser descrito em termos matemáticos pela mecânica clássica; a segunda, determinada pela sua condição histórica e pelas pressões exercidas por uma instância que lhe permanece essencialmente heterogênea, como é o caso do inconsciente, agora parece precária para responder sem equívoco sobre a natureza ou o destino das coisas.

Mais eficiente do que um e outro, o mercado responde às exigências modernas prescindindo de resolver tais questões e impõe-se como única mitologia possível, estabelecendo os limites com que o homem entende o mundo e a si mesmo.

Olhamos o mundo diferente do modo como os povos de outras épocas e lugares o olhavam. Na mitologia antiga, por exemplo, a sereia tinha um papel importante na relação com o mistério. Elas sinalizavam não só o proibido, mas aquilo que nele seduz. Seu canto marcava o limite que separa as certezas da vida do mistério da morte. Odisseu, o mais célebre dos heróis homéricos, num gesto de empenho e domínio exemplares, pede a seus companheiros que lhe amarrem ao mastro da embarcação, deixando-o de ouvidos abertos ao aproximarem-se delas. Aí, a virtude do herói consistia em resistir às paixões, em suportar bravamente o sofrimento. As provações significavam um passo decisivo na confirmação do herói. Para a antiguidade clássica, a contemplação da morte humaniza, enobrece.

No poema de Haroldo de Campos (*Finismundo: a última viagem*, 1997b), algo curioso se dá. O silenciar das sereias acompanha a morte de Odisseu. A passagem marca o final da primeira parte, enquanto a segunda expõe a sobrevivência tardia do mito. O canto das sereias reaparece no segundo momento. Mas, estranhamente, como algo que se perdeu definitivamente (“Nem sinal / de sereias”; CAMPOS, 1997b, p.44). Pelo que o poema parece sugerir, há uma relação complementar entre a ousadia de Odisseu e o cantar das sereias: desaparecido o herói, desaparece também o canto. Num mundo sem grandes propósitos, não há mais lugar para grandes equívocos.

A analogia permite estabelecer uma relação entre essas duas passagens e o que o poema nos diz sobre a condição do épico na modernidade. No mundo homérico, o cantar das sereias representava a perdição,

o desvio que subtraia do herói o seu próprio destino. Ora, mas o que é o herói senão seu destino? Senão a grandeza dos propósitos de que está investido? Odisseu precisa cumprir seu itinerário sob quaisquer condições; deve retornar a Ítaca, depois de ter vencido em Tróia. É da retidão, da determinação com que cumpre seu objetivo que o herói extrai sua vitalidade. Do contrário, seria o tipo do anti-herói moderno, aviltado e falido. Logo, o herói não é somente o cumprimento do dever. É, sobretudo, vontade, determinação e sentido. Por isso sua conduta é exemplar. Haroldo de Campos está atento para este traço característico do herói, e provavelmente é por isto que emprega o epíteto “Polúmetis” (CAMPOS, 1997b, p.41 e 43), que significa: “de muitos conselhos”. Odisseu é o saber, a autoridade da experiência.

Quando falamos da crise do épico na modernidade, o que referimos por extensão é a crise das grandes narrativas do ocidente. Essa não é uma afirmação que se refere unicamente à extensão dos assuntos, mas principalmente à sua “profundidade”.² Por definição, o épico deve narrar eventos exemplares, dignos de serem contados à posteridade. Odisseu se tornou herói por enfrentar o desconhecido e cumprir seu destino. De geração em geração, seus méritos foram reconhecidos e legados às demais gerações, mesmo quando reconhecido como fruto da imaginação de um povo. Contudo, como pensar a vigência do mito num mundo em tudo avesso à autoridade da tradição, se o que o caracteriza é justamente a fé no saber científico e a

² Entendida de diferentes maneiras ao longo do século XX, esta questão pode ser lida tanto na *Teoria do romance* -1920, de Lukács [19--], como em “Experiência e Pobreza” - 1933, de W. Benjamin (1986). Com a devida precaução, permite ainda uma aproximação com as reflexões de Lyotard (1993) sobre a situação da ciência no atual contexto de mercantilização do saber, desenvolvidas em seu *Pós-modernismo* -1979. Falta ainda um trabalho mais consistente sobre o modo como o assunto aparece na obra de cada um desses autores.

malícia adquirida na vivência das relações de mercado? Ou então, como pensar grandes lances heróicos num mundo onde o misterioso e o desconhecido foram expulsos para bem longe de suas fronteiras, fazendo também com que o destino humano já não pudesse ser pensado fora das determinações do consumo? Quer dizer, se por um lado as grandes narrativas tradicionais se tornaram obsoletas e já não fazem efeito no mundo contemporâneo, devido à mudança de perspectivas (que também é uma mudança de prioridades), por outro, os mitos produzidos pelo consumo tampouco oferecem algum tipo de exemplaridade, uma conduta capaz de romper com a banalidade do cotidiano e elevar o humano acima de suas próprias expectativas.

Parece ser contra essa autoridade do que é reconhecível que o poema de Haroldo de Campos se volta, quando coloca o Ulisses contemporâneo diante do Odisseu da última viagem. Este, o velho Odisseu da primeira parte do poema, não é bem o Odisseu que conhecemos por força da tradição homérica. Para Haroldo de Campos, é o "Último / Odisseu" (CAMPOS, 1997b, p.39). Isto é, o da lenda marginalizada, desconhecida. Aquele que, tendo passado toda sua vida em Ítaca, renuncia ao que lhe é familiar e decide "re- / incidir na partida", vindo a naufragar, por obra dos deuses, à "beira-vista / da insula ansiada" – seu objetivo. Associada ao "paraíso" (CAMPOS, 1997b, p.40 e p.42), a ilha buscada pelo herói é a figuração do além, da extrapolação de todos os limites. É a viagem rumo ao "não-tentado" (CAMPOS, 1997b, p.40), rumo à transposição de interditos; por isso, é também uma afronta à soberania dos deuses. Assim, o Odisseu de Haroldo de Campos é o herói que morre em nome de um lugar desconhecido, de uma utopia. É a fábula do herói que, mesmo ciente das adversidades, lança-se ao mar em busca de uma última superação. É a ilustração e a defesa do mito como impulso de vida; mesmo quando sabido que não passa de um artifício,

uma fantasia, desfeito tão logo se encontre “ao quase toque da mão” (CAMPOS, 1997b, p.42).

Ulisses, a sobrevivência urbana do herói, é em tudo diferente ao mito. Fraco, inseguro, é a média do homem comum. Nas palavras de Haroldo de Campos (1997b, p.43) “civil / factótum [...] / do acaso computadorizado”. Ulisses é o homem abandonado num mundo desencantado e sem mitos, rebaixado à condição de agente burocrático, de promotor do progresso. Como tudo o mais no domínio da mercadoria, o novo homem é apenas uma ocasião circunstancial e prevista pelas estatísticas, uma aparição efêmera: “Margem de erro: traço / mínimo digitado / e à pressa cancelado / no líquido cristal verdefluente” (CAMPOS, 1997b, p.43). Como Odisseu, Ulisses também tem propósitos. Mas esses, além de mesquinhos e inofensivos (“teu fogo prometício se resume / à cabeça de um fósforo”; CAMPOS, 1997b, p.43), são determinados de fora (“Périplo? Não há. Vigiam-te os semáforos”; CAMPOS, 1997b, p.43). Tudo é assepticamente controlado, para prevenir a exceção e promover o equacionamento ao Número. Na ausência de maiores perspectivas, o homem contemporâneo se satisfaz fruindo abstratamente o resíduo das antigas mitologias (“Um postal do Éden / com isso te contentas”; CAMPOS, 1997b, p.44), única medida tangível para uma interioridade dilacerada pelas solicitações do momento: “Açuladas sirenes / cortam teu coração cotidiano” (CAMPOS, 1997b, p.44). Aveso ao herói mítico, o Ulisses urbano não é a continuidade com o Odisseu da fábula recuperada por Haroldo de Campos, o Odisseu da última viagem, morto no mar depois de ter partido para a última aventura. É a continuidade com o Odisseu sedentário, pacificado, estabelecido em Ítaca e submetido às acomodações de seu próprio domínio.

A perdição do sujeito é também a perdição do sentido. E, nisso, o poema parece informar algo

mais sobre a situação do épico na lírica de Haroldo de Campos. Isto porque o poema não se coloca em oposição apenas à autoridade do que é familiar, mas também em relação à continuidade do que se reconhece na eleição do passado. Sua aposta se situa, portanto, no horizonte da descontinuidade, da ruptura com a expectativa derivada da escolha de um determinado viés da tradição, tal como acontece com seu recorte estrófico. Recusando ao mesmo tempo a metrificacão tradicional e a disseminacão espacial da poesia concreta, o poema fica a meio caminho entre a linearidade lógica do verso e a insubordinaçãõ sintática da escrita ideográfica. Nem fala nem pictograma: o poema abusa de intercalações, de explicações parentéticas, de frases nominais, substantivações e aglutações na mesma medida em que recorre a disjunções sintáticas e lexicais, a quebras sintagmáticas, à disposiçãõ espacial e a pausas longas na pontuaçãõ. A dicçãõ conseguida assemelha-se a uma fala entrecortada, continuamente reiterada e interrompida. Uma fala que acentua em seu gesto justamente aquilo que lhe é heterogêneo, quer dizer, os elementos de escrita de que depende para se tornar inteligível. É o caso do trabalho com os espaços em branco deixados entre as palavras (os vazios ou brancos da página, como são conhecidos), utilizados principalmente como recurso de ênfase. Assim, logo à primeira vista, o poema parece dramatizar textualmente o destino trágico do herói, incorporando em seu movimento a convulsão e o tormento de sua condiçãõ na relaçãõ tempestuosa com o sentido:

Efêmeros sinais no torvelinho
Acusam-lhe o naufrágio –
Instam mas declinam
Sossobrados no instante.
Água só. Rasuras.
E o fado esfaimando. Última

thánatos eks halós
morte que provém do mar salino

hýbris.

(CAMPOS, 1997b, p. 42, grifo do autor).

Quase um “torvelinho de sinais”, uma nuvem de significantes lançada na folha ao acaso, o poema só não submerge no “instante” da enunciação por que a disposição rigorosa das palavras na página parece mantê-las suspensas no ar. Assim, pelo tipo de escrita escolhida, o poema traz à luz uma subjetividade que, num primeiro momento, permanece oculta sob uma nebulosa de significantes; mas que, vista de perto, procura sobrepor-se à desordem, sem submeter-se à determinação lógica do verso ou à linearidade da escrita e de modo a conservar um princípio de ordenação que ainda possa dispor os elementos da frase em concordância com seu arbítrio. Diferente do herói homérico, determinado e obediente ao próprio destino, a lírica de Haroldo de Campos faz opção pelo desvio. Deseja deixar-se levar pelo canto das sereias, pela perda; mas deixa ver que, no momento em que leva a cabo sua decisão, percebe-se ainda presa ao mastro da significação, isto é, à determinação unilateral do sentido.

Assim, o poema permite a seguinte oposição. De um lado, há o épico: o destino, a retidão, o sentido; de outro, a lírica: a deriva, o desvio, a indeterminação. Ambas convivem na poesia de Haroldo de Campos. E se podemos associar o épico à narratividade, à elaboração contínua de um mesmo tema, também podemos associar o lírico à ruptura, à fratura com o estabelecido, o que coincide com uma idéia de poesia pensada como deslocamento, como algo que por definição escaparia a uma determinação exclusiva e anterior à sua realização particular. Por voltar-se contra a autoridade do que é reconhecível, o poema de Haroldo de Campos arrasta consigo a própria matéria

que rejeita (consequência inevitável da oposição: não se compõe inteiramente com o inteligível). Mas conforme retoma o que pretende negar, procura criar condições para que o impensado, o desconhecido, atravesse o corpo do que é familiar.

Diante desta situação, o leitor (“eu e Você meu hipo-/ cômico crítico”, CAMPOS, 1997b, p.43) é convidado a pensar não só a relação do poema com a produção do sentido, mas também a postura que assume diante de suas próprias convicções. É da imprevisibilidade desta situação que o poema extrai sua exemplaridade: não basta que o leitor “tenha princípios” (como todo herói deve tê-los), é preciso que esteja disposto a colocá-los à prova das circunstâncias, dos trajetos de leitura oferecidos pelo poema, sem que haja, no entanto, garantia de retorno, resgate ou repouso num fim de linha.

É de princípios que trata *A máquina do mundo repensada* (CAMPOS, 2000). Escrito em *terzarima* dantesca (recorte estrófico celebrizado pelo poeta florentino), o livro propõe reler a alegoria renascentista da “máquina do mundo” do ponto de vista da cosmologia moderna, tendo como *ponto de partida* a trajetória dessa figura na tradição literária. A princípio, essa é a leitura que se tornou mais difundida, desde pelo menos sua recepção em dois jornais de grande circulação no país (PÉCORA, 2000; FRANCHETTI, 2000). É também a leitura proposta por Haroldo de Campos (2002, p.63-64) na contracapa do livro e em pelo menos uma entrevista concedida após sua publicação. O princípio adotado pelos críticos é o mesmo; a interpretação que cada um dá é o que marca a distância entre eles.

Mas não é só a figura da “máquina do mundo” que sugere um problema de genealogia. A questão dos princípios interessa “fundamentalmente” à ciência. A ela cumpre saber a “causa”, as “origens” dos diferentes fenômenos. É contra a ingenuidade do senso comum

e a autoridade moral que ela se define como discurso, revisando princípios e determinando fatos: por exemplo, quando afirma a “hipótese” evolucionista contra a doutrina teológica do criacionismo. É também contra a insuficiência dos seus pressupostos que ela se volta, quando re-elabora seus próprios paradigmas. A revisão da mecânica clássica, realizada pela física contemporânea, representa um dos episódios mais notáveis da ciência do século XX. Sua revolução se deu num dos campos mais prestigiados da ciência moderna (a física era considerada ciência exemplar, por oposição à metafísica), sem torná-lo obsoleto, contudo; antes, definiu um novo campo de estudos e abriu perspectivas para se pensar a ciência a partir de outros modelos. Em parte, é isso que *A máquina do mundo repensada* elabora como tema.

A intersecção do problema da produção do sentido com os problemas da ciência e da determinação da origem coloca-se em todo o livro. A passagem seguinte é talvez sua indicação mais explícita:

67.1. mas volto ao dâimon e à questão da origem:

2. einstein dizia: “deus não joga dados”
3. – do aleatório (desse acaso-esfinge

68.1. *chance zuffall hasard*) tinha cuidado

2. o seguidor de maxwell poincaré
3. posto no oblívion por antecipado

69.1. à física do tempo: mallarmé

2. sabia (seu coetâneo) que ao azar
3. jamais abolirá *un coup de dés*

70.1. vendo a constelação a desenhar-se

2. presa ao fio de um “talvez” no céu noturno

(CAMPOS, 2000, p. 50-51, grifo do autor).

O épico e o dilema de sua sobrevivência comparecem em Haroldo de Campos em pelo menos duas linhas de raciocínio: como forma literária historicamente determinada (gênero) e como maneira particular de configuração dessa experiência (narração), por oposição ao lírico e ao dramático. Nos dois casos, a objetividade é o caráter mais importante do épico.

Dizer as coisas “como elas são”, com clareza e de maneira ordenada é a forma decantada do gênero. Realismo absoluto: anterioridade do real sobre o discurso, adequação inequívoca, determinação pura (“deus não joga dados”). O épico é descritivo, reproduz o mundo pelo descascar paulatino da realidade. A ficção literária e seus paradoxos não são um problema. As distâncias entre discurso e mundo se resolvem por homologia, por um parentesco estrutural mais ou menos oculto. É dessa semelhança com o discurso da ciência (objetivo) que *A máquina do mundo repensada* tira proveito, procurando provar (“testar”, 41.2) os limites e a especificidade das virtualidades do gênero, se possível até a sua exaustão:

- 41.1. já eu quisera no limem do milênio
 2. número três testar noutro sistema
 3. minha agnose firmado no convênio
- 42.1. que a nova cosmo física por tema
 2. estatuii: a explosão primeva o *big-*
 3. *bang* – quiçá desenigme-se o dilema!
- (CAMPOS, 2000, p.37, grifo do autor).

Mas não é bem de revelação progressiva que parece tratar o trecho citado parágrafos acima. Ali, alguns deslocamentos parecem perturbar o encadeamento simples dos enunciados, desviando o curso do tempo narrativo da direção de seu fim. Para voltar à “origem” (67.1), o poeta precisa recorrer a

"einstein" (67.2): deve tomar como "ponto de partida" o que é estrategicamente mais próximo na série histórica dos eventos científicos (Einstein é um ícone do século XX). É daí que pode começar o percurso de retorno na direção da "origem". Não muito longe, porém, lá está o "acaso" (67.2), e também seu "primeiro" preceptor, o físico criador da termodinâmica, "maxwell" (68.2). Para "todos" os efeitos (e "a partir daí"), é o acaso que passa a ocupar o lugar da origem. Provoca-se então uma ruptura, uma mudança de sentido. A definição da origem impulsiona um percurso de volta: agora, na direção do presente. É neste entrecho que estão o matemático "poincaré" (68.2) e o poeta francês "mallarmé" (69.1). Dois nomes intempestivos: a "um só tempo" "coetâneo[s]" (69.2) (o que já prevê uma disjunção com o devir) e "adiantados" em relação ao curso da história ("à física do tempo": 69.1, segundo Haroldo de Campos – a crítica os chamaria "vanguardistas").

A justaposição de tempos, lugares e discursos neutraliza as diferenças, obscurecendo a percepção. A figura da "constelação" (70.1) eleva-se nesse "céu noturno" (70.2), sugerindo uma equação do problema. Em sua lógica peculiar, o sentido equilibra-se na incerteza de um "talvez" (70.1), suspendendo "temporariamente" o acaso. Há reunião das partes num todo (totalização), mas não há supressão de umas pelas outras nem redução dos conflitos. O lugar ocupado pelo sentido fica vacante. Sua determinação depende de um recorte, uma seleção: algo sempre fica de fora. A "observação" fica submetida a um jogo de cintilações e com isso faz a percepção alternar entre momentos de luz e escuridão.

A objetividade épica aparece assim deslocada: perde sua pureza indubitável, sua centralidade. Não perde, contudo, sua possibilidade nem sua força: seu novo estatuto "apenas" lhe põe em convivência

forçada com o que lhe é heterogêneo, isto é, a deriva monomaniaca do lírico e o drama textual que a acompanham.

O “princípio” da terceira parte do livro coloca esse encontro em evidência ao fazer o confronto do poeta com o mundo depender de um aprofundamento subjetivo (“no imaginar me finjo”, 82.1; em “abismo”, 82.3) mediado por um aparelho de proporções gigantescas (“na gigante / lente de um telescópio o olho colocando”; 82.1-2). É justamente aí, e especialmente na figura do “telescópio”, que se encontra um dos pontos mais intrincados do livro. Isso porque, ao reescrever estas categorias umas nas outras (subjetividade, objetividade e mediação), o poeta complica de tal maneira os limites tradicionais que as distinguem que o leitor é obrigado a abandonar pelo menos “temporariamente” estas noções, sob pena de não poder levar adiante a leitura.

Ora, mas o que é um aparelho senão um utensílio, um objeto de finalidade prática – por oposição à contemplação estética? Para encontrar o mundo objetivo, o poeta precisa afundar-se em sua subjetividade, usando para isso um “telescópio”. Só que um “telescópio” é antes de tudo um produto da técnica, um equipamento – “como” a “máquina do mundo”! É precisamente neste salto metafórico do “como” que consiste o problema.

(Note-se que é este mesmo conectivo, ligado a um verbo volitivo, que pontua as genealogias da ciência e da literatura na primeira e segunda parte do poema, assegurando o aspecto especulativo que delimita todo esse meio bloco de livro: “quisera como”, 1.1; “mas quisera também como”, 8.1; “quisera como”, 11.1; “quisera tal”, 12.1; “quisera”, 41.1 – esta última passagem não possui o *como*, mas de certa forma ele encontra-se implícito na proposta do poeta de “testar”, 41.2, algo em “[...]outro sistema”, 41.2).

A aproximação entre subjetividade e mundo é necessariamente indireta, mediada. Não há outra coisa no livro que possa ser o objeto de mediação do poeta senão o próprio livro. A “máquina”, que supostamente seria o “ponto de chegada” (ou “partida”) da reflexão do sujeito (seu objetivo), aparece não só reinscrita nos meios de que o poeta se utiliza para descrevê-la (o “telescópio”; o texto; a narrativa épica), mas também na sua própria subjetividade: a autoria é o produto final da máquina do texto. A subjetividade produz-se produzindo o mundo. É esse o drama (que também é o drama do Livro, da escritura de modo geral) que o poema de Haroldo de Campos pretende capturar textualmente.

O “telescópio” gigantesco a que se refere o poeta, assim, não pode ser outro senão o conjunto infinito dos textos que compõe sua experiência de leitura, ligando-a à escritura geral; enquanto que a contemplação do abismo manifesta o desejo de fazer o texto contemplar sua própria abertura, isto é, aquilo que o leva à outros mundos e amarra os textos entre si:

87.1. *lasciate...* o que ao saber porém se entrega

2. o que após um centésimo milésimo

3. de segundo a partir daquele mega

88.1. estrondejar passou – o abre-te-sésamo

2. desse proscênio – tem-no esfervilhando

3. o caldo turbinoso: eu (septuagésimo

89.1. ano de minha idade) vou cantando

2. e no contar tresvairo: explode o ovo

3. cósmico e o grande banguê está ecoando

90.1. há quinze bilhões de anos qual renovo

2. fantasma em retrospecto índice enfim
3. do ejacular de estilhaços de fogo

91.1. da primeva pulsão: também assim

2. no *bereshit* – no livro cabalístico
3. (no começar/no encabeçar) *esh máyim*

(CAMPOS, 2000, p. 64-66, grifo do autor).

Dante (“*lasciate*”³, 87.1), a teoria do *big-bang* (88.1; 89.1), as *Mil e uma noites* (88.1), o relato autobiográfico (“eu”, 88.3), o relato bíblico (91.2), tudo isso se combina num texto heterogêneo, que pretende ser a dramatização (o “proscênio”, 88.2) desse encontro turbinoso, explosivo.

A disseminação, a explosão do sentido, no entanto, ocorre aí ainda dentro de um limite fechado: a língua, e não o verso dantesco. Este apenas reforça aquela clausura, impondo obstáculos e restrições que devem conduzir a significação na direção do sentido. É o que fazem também os diacríticos empregados involuntariamente ou a pontuação gráfica adotada por Haroldo de Campos (parênteses, travessões, dois pontos, reticências; excluindo toda pausa longa do texto). Esse conflito entre o incomensurável e o metro, este derramamento das metáforas para além de um sentido recuperável, percorre todo o livro. É o tema (já clássico) do naufrágio metafísico em Mallarmé, re-elaborado por Haroldo de Campos em diversos momentos de sua carreira (inclusive em *Finismundo*:

³ É a primeira palavra da famosa máxima, inscrita no portal do inferno dantesco: “*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*” (Deixai qualquer esperança, vós que entraís).

a última viagem).⁴ Diga-se de passagem, o poema-constelação de Mallarmé, *Un Coup de Dés* -1897, não só exerceu uma influência decisiva no pensamento de Haroldo de Campos, como também era considerado pelo poeta brasileiro como a realização mais bem acabada do épico na Modernidade. Haroldo de Campos já havia elaborado tais considerações num artigo de 1968 (“Comunicação na poesia de vanguarda”) e as retoma em 1984, ampliando-as:

Tome-se, então, o poema-constelação de Mallarmé como o ponto arquimédico, a grande síntese (ainda que clausulada por um *peut-être*) daquela poética “universal progressiva” do Romantismo: como o poema que teria conseguido enfrentar o problema da crise ou da impossibilidade da epopéia na Era “Química”, vale dizer, “cindida”, da Modernidade (já assim concebida por F. Schlegel), e resolver o impasse em favor da poesia, pelo anúncio de uma nova forma de *arte poética*, e não, como supostamente se faria necessário, através de uma nova épica de *base prosística*, o *romance*, “a moderna epopéia burguesa”, o gênero por excelência do mundo irreconciliado e abandonado pelos deuses, tal como, ao invés, prefere pensar o jovem Lukács na esteira de Hegel. (CAMPOS, 1997a, p.256, grifo do autor).

Desconsiderado por ora o debate proposto com a *Teoria do romance* de Lukács (que, aliás, mereceria maior aprofundamento), o trecho citado aponta claramente o interesse de Haroldo de Campos em debater o problema do épico à luz duma polarização que coloca, de um lado, a escrita constelar (a “nova forma de *arte poética*”, disseminante, epifânica, espacial, sintaxista etc.) e, de outro, a cadência linear

⁴ Paula Glenadel (2006) investiga o sentido deste tema em “Figuras do afundamento: sujeito e sentido na modernidade e mais além”.

da narratividade épica (o verso e a métrica tradicional, a frase, o “romance” etc.). Embora estes dois pólos apareçam mais ou menos separados neste ponto da teoria literária de Haroldo de Campos, é em sua criação literária que a aproximação entre eles parece ser mais freqüentemente realizada, como é o caso da “prosa-epifânica” de *Galáxias*.

O apelo a formas históricas tradicionais em conjunto com a contestação dos valores que as definem compõe boa parte da problemática de *A máquina do mundo repensada* – e, de modo geral, da poesia de Haroldo de Campos. Definir o novo estatuto que essas formas adquirem consiste na principal dificuldade destas leituras. Heloísa B. de Holanda, em “Esses poetas”, considera este um dos principais problemas da poesia contemporânea:

[na poesia dos anos 90] o que então se coloca em pauta não é nem uma interpretação anacrônica sobre a moral das formas e dos materiais poéticos nesses tempos de hipertexto e novos *inputs* translingüísticos, nem uma crítica que se restrinja à avaliação qualitativa da performance do trabalho técnico com a linguagem *stricto sensu*. A questão que precisa ser formulada com urgência diz diretamente respeito ao grau de opacidade e resistência crítica obtida nas formas e materiais escolhidos pelo poeta para ressemantizar o vazio deixado pela suspensão de valores operada por esta nova poesia. (HOLLANDA, 1998, p. 20).

A retomada do épico em Haroldo de Campos não pode ser lida na mesma perspectiva dos modelos clássicos (Dante, Camões), tampouco da releitura moderna do tema em Drummond. Nacionalismo, coloquialismo, apelo popular, demarcação do dado local não são apenas elementos escassos em *A máquina do mundo repensada*: sua ausência representa um aspecto importante a ser pensado na relação do livro com o programa modernista⁵. O livro não marca a hierarquia de um mundo transcendental, como em Dante; nem a extensão de um mundo conhecido, como em Camões; também não é a descrença em relação ao sublime ou às maravilhas do progresso, como em Drummond. Antes, é uma tentativa de compor com o clima de “pós-utopia”, esboçado por Haroldo de Campos no polêmico ensaio de 1984 (“Poesia e modernidade. Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”; CAMPOS, 1997a, p.268-269) e também com certa expectativa em relação ao futuro (o terceiro “milênio”, 6.2-3): um futuro que já não pode negar as transformações de valores que acompanha o avanço vertiginoso da ciência, o impacto das novas tecnologias, a crescente hegemonia dos complexos administrativos e a proliferação irrefreável da informação etc. Seria muito esperar do poema uma reflexão pontual neste sentido. A maior parte dos eventos não tem especificação acentuada no livro. É provável, porém, que eles compareçam cada qual à sua maneira, mais ou menos intensamente, nas escolhas que o poeta realiza.

Não é bem a *verdade* da ciência que parece estar colocada na perspectiva do livro, mas a relação que

⁵ Em “A cisma da poesia brasileira”, Marcos Siscar (2005, p.59) destaca algumas das mudanças em curso na poesia brasileira contemporânea, pondo em foco o enfraquecimento de antigos critérios de leitura. Para o crítico, a leitura de poesia hoje deveria “acolher essa preocupação com o deslocamento e deixá-la [a poesia] fazer a prova dos paradigmas que poderia eventualmente atingir”.

a poesia contemporânea estabelece com a “verdade” do mundo em geral: com a autoridade do discurso teológico, metafísico, científico e mesmo da tradição literária. O discurso da neutralidade objetiva, a dogmática do presente imediato, puro e fora de problematização, a irrefutabilidade da interpretação dada dos fatos, em sua presença ou ausência, tal como as traz o livro, são questões importantes a serem discutidas no quadro destes questionamentos. Saber ao certo qual a relação que o poema estabelece com o que lhe é contemporâneo ou que ainda está por vir, entretanto, depende de um distanciamento, de uma mobilidade maior no deslocamento de perspectivas, que talvez o ponto de partida desta investigação ou mesmo a importância, ainda “*provisória*”, das considerações até aqui levantadas não permita fazer. Apostar na leitura, nos vínculos improváveis que podem surgir daí, porém, já é um *começo*.

SCUDELLER, Gustavo. The silence of the Muses: epic, science and poetry in Haroldo de Campos. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.1, p. 77–97, jan./jun. 2007.

- **ABSTRACT:** *The epic and science seem to have been the most important concerns of the Brazilian author Haroldo de Campos (1929-2003) in his last twenty years of life. The books *Finismundo: a última viagem* and *A máquina do mundo repensada* are two significant works in his aesthetic journey. This paper presents some strategies for reading both books, in which the relationship between those themes is emphasized. As a starting point, it is believed that the analogy between science and the epic does not represent a paradigm of reading on which the poetry of Harold de Campos intends to base itself, but a way of thinking about*

the political and literary concerns that constitute its own situation. The creation of a poetics of adventure as an alternative to the end of utopia and the affirmation of a principle of indeterminacy as a way to oppose the interpretations immediately available in the present constitute two of the main interests found in this mode of reading.

- **KEYWORDS:** *Epic. Science. Indeterminacy. Contemporary poetry. Haroldo de Campos.*

Referências:

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie:** escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1986. p.195-198.

CAMPOS, H. **Depoimentos de oficina.** São Paulo: Unimarco, 2002.

_____. **A máquina do mundo repensada.** São Paulo: Ateliê, 2000.

_____. **O arco-íris branco:** ensaios de Literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.

_____. **Sobre Finismando:** a última viagem. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997b.

FRANCHETTI, P. Funções e disfunções da máquina do mundo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 set. 2000. Caderno 2, D3.

GLENADEL, P. Figuras do afundamento: sujeito e sentido na modernidade e mais além. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. **Anais....** Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

HOLLANDA, H. B. **Esses poetas**: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, [19--].

LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.

PÉCORA, A. O big bang místico. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 24 set. 2000. Caderno Mais!, p. 20-23.

SISCAR, M. A cisma da poesia brasileira. **Sibila**: revista de poesia e cultura, São Paulo, Ano 4, n. 8-9, p. 41-60, 2005.