

Nomes e Ausências

Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos

Diana Junkes Martha Toneto*

RESUMO

Este artigo procura discutir o projeto poético haroldiano a partir do modo como o poeta define, em sua obra, o papel da tradição. Se observada a partir da relação com o cânone, a obra de Campos assume um estatuto que vai além do concretismo, sugerindo a existência de uma articulação entre uma utopia de vanguarda e uma utopia fáustica da busca da origem que engendram poesia, tradução e crítica.

Palavras-chave: Haroldo de Campos. Invenção. Tradição. Projeto poético. Utopia.

1 Sincronia e paideuma: invenção

Se no momento em que surgiu a Poesia Concreta havia uma perspectiva de abordagem histórica das obras literárias, sobretudo da poesia, comum a Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Decio Pignatari, nomeada, pelos próprios poetas, de perspectiva sincrônica, com o tempo, algumas diferenças entre a relação da história da literatura com as práticas poéticas individuais do grupo concretista foram se estabelecendo, entre outros motivos, pela acentuada abordagem da tradição na obra haroldiana.

Dessa forma, para compreender a relação do poeta com a tradição e, por extensão, para compreender o projeto poético que, em Haroldo de Campos, esta tradição parece engendrar, é necessário averiguar tanto como o poeta incorpora e reinventa a tradição em seus textos, quanto, sobretudo, por que o faz. As contribuições de Haroldo de Campos para a literatura são inegáveis, todavia deve-se evitar a transformação de suas propostas ruptoras em dogmas (LIMA, 2005, p. 120, 130). Cabe ao crítico observar a obra haroldiana em suas vertentes poética, crítica e tradutória a partir de uma dimensão mais ampla e menos circunscrita a particularizações como aquelas que sua vinculação ao Movimento da Poesia Concreta e seu discurso vanguardista parecem impor. Segundo afirma o próprio poeta:

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 sígnica, 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).

A declaração de Haroldo de Campos apresentada acima sugere que uma observação atenta de sua trajetória deve mostrar que mais do que o discurso de vanguarda proferido por ele, tantas vezes, há, na base de seu processo criativo, um projeto poético ao qual naturalmente incorporam-se as atividades críticas. Esse projeto inclui, à primeira vista e em afinidade com Augusto de Campos e

Decio Pignatari, a invenção da palavra poética e um repensar da tradição, ou ainda, uma recriação da tradição pautada na concreção sígnica, a partir de duas perspectivas complementares, a perspectiva sincrônica de abordagem da história literária e a seleção de um *paideuma*.

A primeira perspectiva diz respeito ao que o poeta chama de poética sincrônica e que corresponde, segundo suas palavras: “a 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, 1997, p. 243); essa poética é fruto de uma apropriação feita das idéias de Roman Jakobson (1999, p. 98-117) acerca da substituição dos estilos na história literária e equivalente também à articulação do passado proposta por Benjamin que visa à reorganização das reminiscências passadas não como no passado se manifestaram, mas como “relampejam” (BENJAMIN, 1996, p. 202).

A segunda perspectiva de retomada da tradição é oriunda da primeira, qual seja, da poética sincrônica, e se refere ao estabelecimento de um *paideuma*. As escolhas sincrônicas do passado, apreensíveis pela leitura da obra dos concretos, não são aleatórias; pautam-se pela identificação da “invenção” e da “ruptura” nas obras passadas, as quais, uma vez recuperadas agiriam como força motriz da novidade no presente. Dessa forma, a leitura sincrônica, ao engendrar o estabelecimento de um *paideuma*, desestrutura a cronologia dos estudos literários. Trata-se de uma poética que se constrói, como o poeta afirmou diversas vezes, pela orientação de vanguarda articulada à recriação permanente da tradição. Esse movimento parece definir para Haroldo, Augusto e Decio Pignatari certo modo “ser e estar no mundo”; um estado das artes da poesia (concretista).

Todavia, a observação mais atenta do percurso de Haroldo de Campos indica que a sincronia e a construção do *paideuma* explicam apenas parcialmente a maneira como o poeta define a importância da tradição em sua obra. Entre o que ele afirma para justificar a reinvenção do cânone e o que efetivamente se observa há uma diferença, no sentido de que ambos, sincronia e construção de *paideuma*, parecem insuficientes para dar conta da relevância que a releitura e recriação da tradição têm para Haroldo de Campos. A idéia da poética sincrônica esteve presente nos Manifestos da Poesia Concreta e no Plano Piloto de 1958 e era parte do discurso coletivo do movimento (CAMPOS, 1992, p. 263). O que chama a atenção, entretanto, é que, embora Augusto de Campos e Decio Pignatari também tenham levado a bom termo a leitura sincrônica da história literária e a construção de um *paideuma*, as obras de ambos seguiram um percurso diverso daquele trilhado por Haroldo de Campos no que concerne à importância da revisão do passado literário como elemento constituinte de suas criações poéticas particulares.

Em Augusto de Campos a subversão do espaço e o diálogo com outras linguagens são intensificados cada vez mais; em Decio Pignatari, os poemas semióticos definem um percurso interessante e também muito ruptor. É, todavia, no fazer poético de Haroldo de Campos que essa relação entre escolha do passado e fazer poético presente aprofunda-se a tal ponto que cabe investigar em que medida a relação com a tradição em Haroldo define sua própria concepção de criação poética: mais do que uma historicização da poesia, as distintas vertentes de criação da obra haroldiana desdobram-se em leituras da poeticidade ao longo da história literária e é a partir dessa leitura específica que parece edificar-se seu projeto e sua concepção de novidade e invenção.

A construção do projeto poético haroldiano parece tornar-se mais independente do discurso vanguardista do concretismo à medida que se intensifica o movimento de desconstrução/reconstrução do passado em sua obra, acentuando-se, por meio desse movimento, a historicidade de seus textos (BARBOSA, 1979 p. 19). Assim sendo, é possível afirmar que para Haroldo de Campos os movimentos literários erguem-se a partir do jogo entre o novo e o antigo, a ruptura e a memória e, por isso, a poesia do presente, da agoridade é que maximiza a concreção sígnica, tensionada temporalmente no espaço poético pelo poeta enxadrista.

Ainda que só a partir dos anos 1960 Haroldo de Campos registre em artigos críticos essa preocupação com o “agora”, fica patente, pela leitura desses textos, que tal postura diante da poesia desde o início articulava toda a sua trajetória¹. Mais do que a seleção sincrônica do paideuma, poder-se-ia dizer que a tradição e a articulação entre presente, passado e futuro no périplo de sua obra são a válvula propulsora da máquina de linguagem criada por Haroldo de Campos. Esse aspecto permite compreender como, em Haroldo de Campos, convergem os espaços real e poético, composição poética e comunicação poética.

A leitura do palimpsesto que é a obra haroldiana cumpre sua função poético-comunicativa crucial e se abre à transitividade e à significação se percebida a importância e o *modus operandi* da tradição na composição poética que é, naturalmente, fechada em si mesma, intransitiva, voltada para o significado dos poemas enquanto articuladores do espaço real e poético. Quando entendidas como componente semântico da obra e como pedra de toque do projeto poético de Haroldo de Campos, a leitura e a reelaboração do cânone presentes nos poemas levam não apenas a “re-cifração” da mensagem poética, sempre marcada pela erudição de Haroldo, mas à íntima compreensão de um segmento da realidade, qual seja, a história literária, que os poemas incorporam e aclaram, tornando lembrado e restaurado o que fora esquecido ou ignorado².

Dá a importância de nos guiarmos para a compreensão do projeto poético de Haroldo de Campos não apenas pelos saborosos e também polêmicos estudos críticos, embora sejam essenciais, mas que persigamos as intenções dos poemas, pois neles é que se concretizam o canto do poeta, suas obsessões, suas utopias. Os poemas de Haroldo são sempre um antes, um antes que exige que lhes auscultem as intenções, um antes cujas intenções engendram a tensão entre manter a tradição e romper com os padrões vigentes; um antes caleidoscópico e barroco, cindido e elíptico. A tradição é, pois, o sim contra o sim da poesia de Haroldo de Campos, ao mesmo tempo que é também o sinal de menos de sua obra, uma regressão que tende ao vazio significante mallarmeano, pois a busca famélica do poeta por uma origem, por uma pista do que seja a origem nas variadas literaturas será sempre rasurada e inatingível, de modo que para ler Haroldo é preciso aceitar o jogo do poeta enxadrista de estrelas que se aproximam e se afastam porque essas estrelas, na verdade, galáxias, jogam o jogo da “diferença”.

2 A necessária sobrevivência do passado: tradição

Entender, portanto, a tradição em Haroldo de Campos requer um olhar para o significado do passado não apenas em termos poéticos, para ele associado à sincronia, mas também em termos históricos: o sentido mesmo do passado para a construção do futuro, mediada pelo presente. Hobsbawm (2002, p. 23) ressalta que todo ser humano situa-se em relação a seu passado. Esse se situar em relação ao passado pode acontecer de duas maneiras: a primeira diz respeito ao reconhecimento do passado como daquilo que deve ser lembrado e que, de certa forma, fixa o padrão presente, nesse sentido, o passado é uma seleção particular do que deve permanecer, entre tantas outras seleções que poderiam ter sido feitas pelas gerações do presente.

A segunda forma de relacionamento com o passado é chamada por Hobsbawm de inovação consciente e radical (HOBSBAWM, 2002, p. 27) e atua, justamente, nos interstícios daquilo que a primeira seleção toma como padrão fixo, ou seja, pensando na sincronia haroldiana e no desejo de construção de uma História da Literatura Brasileira de Invenção que os poetas concretos manifestaram diversas vezes (CAMPOS, 1977, p. 205-213), o que se conseguiria seria justamente essa inovação radical que buscaria, nos interstícios do passado literário, algo que latentemente pulsa como relevante, mas que o padrão literário fixado acaba por silenciar.

Isso significa que o passado é marcado pelo que permanece e pelo que ficou inobservado e, por isso, merece ser revisto. Entretanto, o que parece ser mais acentuado ainda em Campos que nos outros poetas concretos é que o passado não é só novidade e invenção a serem redescobertas, mas condição precípua de sua criação poética; aquele passado que ele revisita não impulsiona apenas a criação do poema concreto, mas a concretude de toda a obra do poeta, fortemente ancorada em um processo de historicização da leitura e re-escritura do cânone.

Mais uma vez podemos recorrer a Hobsbawm (2002, p. 27) e ao conceito de restauração. Segundo o historiador, o processo de restauração é “vasto e vago”, porque o que as pessoas desejam restaurar é mais do que talvez tenha existido e isso acontece porque há, na restauração, um componente simbólico: “ao restabelecer uma parte pequena, mas emocionalmente carregada de um passado perdido, de algum modo se restabelece o todo [todo o passado]” (HOBBSAWM, 2002, p. 27). Não há só um desejo de ruptura e futuro e de reinvenção do passado com vistas ao estabelecimento da novidade poética em Haroldo de Campos, mas um desejo de totalização de um passado literário infinitamente perdido; como é infinitamente perdido e, portanto, impossível de ser restabelecido, precisa ser mais inventado do que reinventado; deve ser criado não apenas em antologias e obras críticas, mas, fundamentalmente, em seus próprios poemas.

Ao buscar a leitura intervalar do cânone, esgarçando o sentido do que é estabelecido e fixo, Haroldo de Campos constrói um novo significado para o presente, porque constrói um novo significado para o passado. Esse gesto de leitura dos textos passados é crucial em Haroldo de Campos. Naturalmente, esse propósito de voltar aos caminhos dos antepassados para estabelecer um presente acaba por ocupar grande parte das reflexões do poeta nos últimos textos críticos, quando parece haver uma substituição dos argumentos de vanguarda, em prol da revisão do passado inventivo, por argumentos favoráveis à valorização do passado pelo seu valor de memória e herança para o poeta. Nesse sentido colocar-se-ia a necessidade de reinvenção desse passado de modo muito peculiar para Haroldo de Campos, pois ele atuaria como um meio para o poeta compreender suas origens e construir sua identidade.

No estudo publicado em 1997, *Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação: o poema pós-utópico*, Haroldo de Campos reavalia a possibilidade de existência da vanguarda diante de um contexto que chama de pós-utópico e, portanto, marcado pela falência de sonhos de transformação atrelados à vanguarda e propõe, como forma de superação da “crise utópica”, uma poética da agoridade, articuladora de passado, presente e futuro. Embora tal defesa já existisse, em germe, em ensaios de outras épocas, como já se mencionou aqui, o texto de 1997 revela um desejo haroldiano que se tornará cada vez mais contundente nos anos posteriores e que é o de repensar a função da tradição como atitude necessária à constituição do discurso poético do poeta e, por extensão, do discurso poético da contemporaneidade. A concretização desse desejo nas traduções de Homero, Goethe, *Eclesiastes*, entre outros, e, em especial, em poemas como “A Máquina do Mundo Repensada”, revelam o movimento de leitura que ele faz do cânone, pela constante criação de seus precursores (BORGES, 1982, p. 226; CAMPOS, 1976, p. 21), pela fundação de uma origem, ainda que rasurada e imprecisa, e de uma identidade, ainda que multifacetada e polifônica, ou como diz Octavio Paz, que é “vontade de encarnação, fundação” (PAZ, 1996, p. 131). Dado seu caráter fundador, a literatura, ou ainda, a história literária mobilizada por Haroldo de Campos é engendrada por suas próprias obsessões poéticas e é a partir delas que o poeta articula sua ética e sua utopia.

Talvez não seja exagero afirmar, então, que o projeto poético de Haroldo de Campos assenta-se em uma utopia de mão dupla, que como uma eclipse oscila entre dois focos, mas que é essencialmente uma só. Um dos focos diz respeito à utopia relacionada ao discurso de vanguarda e à mudança que

ela propõe, não apenas em termos artísticos, mas, na trilha de Maiakóvski³, uma arte revolucionária em forma revolucionária, que acompanha o otimismo projetual do Brasil durante o governo JK e primeiros anos da década de 60, desdobrando-se em muitos textos das décadas seguintes. Outro foco assenta-se em uma utopia de conjugação, para usarmos os termos de Octavio Paz (1996 p. 131), a partir da qual o poeta busca a afirmação de uma origem para a literatura brasileira e para a sua própria. Embora defendesse a vanguarda e a mudança e isso, claro, associava-se a uma utopia artística real dos anos 50 e 60 não só aqui, mas no mundo, a utopia profunda do poeta, se quisermos, a *UR-utopia*, a qual, possivelmente, engendra o desejo vanguardista, sempre existiu, mesmo na fase heróica do concretismo, ou até naquela que sucede os primeiros manifestos, como podem atestar as leituras de *O Auto do Possesso e Ciropédia*.

3 A utopia de mão dupla em Haroldo

Admitindo-se essa possibilidade de leitura do projeto haroldiano, seria possível, então perceber nos primeiros textos, dado contexto brasileiro e a juventude do poeta, um favorecimento para a emergência da utopia coletiva da vanguarda concretista e a partir dela uma relação com a tradição viabilizada pela poética sincrônica; porém, esse gesto de leitura direcionado à tradição também já assinala, em Haroldo de Campos, a importância cada vez maior que os diálogos com o cânone teriam em sua obra futura. Com o passar dos anos, a possibilidade da vanguarda foi se diluindo, o que não significa, no caso específico de Haroldo de Campos, uma desistência do sonho, mas um apagamento do projeto coletivo que favoreceu e fortaleceu a utopia pessoal. Esse aspecto é muito importante para o estabelecimento de uma coerência interna na obra de Haroldo de Campos, pois, ao contrário do que se poderia supor, os últimos textos críticos, as últimas traduções e o último poema, “A Máquina do Mundo Repensada” não significam guinada classicizante, ou desistência dos ideais do primeiro Haroldo, mas reafirmação de outros que sempre permearam a obra do poeta.

Aliás, diante dessas especificidades e considerando-se uma leitura atenta da obra do poeta é possível dizer que o poema que mais profundamente ilumina essa tensão entre a novidade e a tradição é realmente “A Máquina do Mundo Repensada”⁴. Por situar-se como espaço dialógico, o discurso poético articula história, utopia, ciência e religião, unindo-as unidas, inexoravelmente, pela linguagem (em ação) do poema-palimpsesto: máquina cuja engrenagem procura instituir convergências entre as diversas áreas do conhecimento, rompendo fronteiras, por meio da articulação entre o pensamento poético e outras formas de pensamento sustentadas por um amplo exercício tradutório que é crítico e criativo ao mesmo tempo (TONETO, 2008).

Como ressalta Leyla Perrone-Moisés: “o poeta-crítico [Haroldo de Campos] [...] elege a operação tradutória como a mais adequada ao momento atual [...]. O abandono da utopia, a obliteração do futuro, são posturas pós-modernas; a tradição como “dispositivo crítico”, é uma atividade ainda moderna. Só relê criticamente a tradição, quem tem um projeto de futuro, mesmo se este é agora mais modesto” (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 218). Ao longo dos anos, o “projeto futuro” de Haroldo de Campos soube orquestrar a busca concretista com a busca da concretude, mas esse esforço não se fez impunemente, sem que ele tomasse consciência da falta que o concretismo não poderia preencher na concretude. As tentativas de retorno a uma situação “pré-babélica”, rumo à origem da língua e da linguagem são, também, operações mefistofélicas, configuram-se como buscas implacáveis, ou ainda, como a própria paixão da busca, por isso, talvez pudéssemos chamar o foco utópico que engendra essa postura de utopia fáustica, pois:

[a figura de Fausto] serve como paradigma, uma essência do comportamento humano que quer ultrapassar seus limites através da especulação. A busca é, pois, utópica, no sentido de ideal, e real, uma vez que cristaliza o genuíno desejo anseio humano de não se resignar a uma vida sem sentido [...] Afirma-se, pois a utopia como projeto de ação que se opõe a uma realidade estanque e imutável (HEISE, 2001, p. 48, 54).

Entender a utopia em Haroldo de Campos sob esta dupla perspectiva pode lançar algumas alternativas para a compreensão do modo como a tradição é tratada em sua obra, ao longo de sua trajetória. A imagem da elipse é interessante porque opõe-se à unicidade focal do círculo, logocêntrico e, portanto, inadequado para entender as tensões utópicas que em Haroldo de Campos se desdobram em poesia tradução e crítica. Na elipse, ao se direcionar a atenção para um determinado foco em detrimento do outro não se está necessariamente eliminando este outro foco, ele fica apenas obliterado. Assim é que elípticamente ou barrocamente, a razão antropofágica⁵ de Haroldo de Campos oscila entre a utopia coletiva da vanguarda e a individual fáustica.

Note-se que aqui estamos propondo uma mudança de perspectiva em relação ao que o próprio Haroldo de Campos coloca sobre sua obra. Para ele, conforme apontado em *Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação Pós-Utópica*, há uma passagem do concretismo para o que ele chama de “pós-utopia”; (CAMPOS, 1997, p. 243-270) segundo a perspectiva aqui proposta, o que ocorre é que, independentemente de ter havido essa passagem, desde o início a relação do poeta com a tradição foi extrema e justamente por associar-se a um desejo fáustico de saber e conhecer, entre outros aspectos, teria permitido que ele, cada vez mais, mobilizasse em seus textos uma visão da história da literatura muito peculiar e distanciada do que fizeram os outros poetas concretos, mas que ao mesmo tempo define, em sua obra conceitos como novidade e invenção.

Assim sendo, não basta dizer que a tradição é presente na obra de Haroldo de Campos, isso o próprio poeta e a fortuna crítica já apontaram exaustivamente; a compreensão do seu projeto poético e de suas mais íntimas utopias deve repousar na compreensão do modo pelo qual o poeta insere a tradição em sua obra. Ao entendermos como a tradição se incorpora, mais e mais, na trajetória do poeta, poderemos estipular sua própria visão de história literária, sua concepção de novidade e invenção e averiguar até que ponto uma utopia de base, a individual e identitária, movimentaria o discurso polêmico e vanguardista e depois, com o fim do momento propício à vanguarda, como tal utopia de base ganharia espaço.

Nesse ponto talvez fosse mais operacional a noção de pós-vanguarda sugerida por Octavio Paz (1996, p. 133-137), no lugar da noção de pós-utopia de Haroldo de Campos, embora este último afirme que a idéia do escritor mexicano seja ainda insuficiente para dar a dimensão do momento histórico de fins do século XX. A idéia de pós-utopia é um pouco imprecisa, pois, em sua relação com a vanguarda é pouco operacional; é verdade que se pode dizer que não há movimento de vanguarda sem utopias que a orientem (CAMPOS, 1997), porém, é possível que haja utopias sem que necessariamente se mobilizem os artistas em prol de movimentos de vanguarda e esse é um aspecto importante que parece escapar aos comentários de Campos sobre a pós-utopia. Estamos aqui, evidentemente, aproximando as utopias artísticas das utopias políticas. Se admitirmos o fim das utopias ou a pós-utopia admitiríamos que não há razão de mudança. A falência de algumas utopias não deve significar que outras não precisem substituí-las para que funcionem como motor da mudança. Basta olhar a nossa volta para que vejamos o quanto o mundo depende de idéias que superem os modelos falidos e viabilizem caminhos para que as sociedades contemporâneas pensem outros (BOBBIO, 1993, p. 17-21; HOBSBAWM, 1993, p. 271). Assim, a fase é pós-utópica para as

vanguardas, para a arte; de fato, uma fase de pós-vanguardas como afirma Paz (1996), mas não é pós-utópica em amplo sentido. Para entender essa questão em Haroldo de Campos é preciso discutir, brevemente, os contextos históricos que favorecem a focalização do discurso do poeta nas duas vertentes da utopia apontadas acima.

4 A utopia e a história

Haroldo de Campos (1997) assinala que a poesia concreta, ainda que distante das decisões políticas e “marginal” em relação ao cânone literário nacional, não poderia deixar de refletir, quando surgiu, o auspicioso contexto de “otimismo projetual” que dominava o Brasil, em plena Era Jusceliniana, momento em que o Plano de Metas e a construção de Brasília apontavam o futuro como referência para a ação governamental. Refratária, portanto, às mudanças e às transformações pelas quais passava o país (em consonância com uma nova ordem mundial), a vanguarda concretista lançava o Plano Piloto da Poesia Concreta (1958), orientado pela necessidade de um novo “estado das artes” da poesia: ecumênico, repensado a partir da leitura que os “novos bárbaros de um país periférico”, sob a égide da antropofagia oswaldiana, fariam da tradição, sustentados pelo tripé criação, tradução e crítica (CAMPOS, 1992).

Como diz Aguilar (2005, p. 63): “a partir de sua posição poética, o concretismo fez parte do périplo que percorreu o Brasil e teve seu momento culminante na fundação de Brasília”. Portanto, o novo vem pela busca de recuperação do antigo para transformá-lo e marcá-lo com inventividade. O próprio Estado construía seu *paideuma* desenvolvimentista, em que se incluíam o consumo de bens duráveis, como eletrodomésticos, o desenvolvimento da indústria automobilística e muitos outros aspectos concernentes à modernização do país, resumidos no slogan, bastante vanguardista, de JK: “50 anos em 5!”, cinquenta anos de progresso em cinco de governo. Haroldo de Campos reconhece, inclusive, que “a perspectiva sincrônica é afetada pela resposta do homem concreto, situado num momento definido da evolução literária (diacrônica) de seu país e de sua língua (CAMPOS, 1977, p. 217). Dessa forma, poder-se-ia dizer que mais do que uma mudança artística, o concretismo projetava-se paralelamente às mudanças da vida nacional em curso no momento.

Em meados dos anos 60, com o golpe militar, a poesia vai assumindo forma engajada. Do ponto de vista da poesia concreta, o esfacelamento do sistema político acentuou a necessidade de resgate da tradição literária, fundamentalmente a nossa, é o caso, por exemplo, das revisões nas obras de Sousândrade, Kilkerry, Euclides da Cunha, entre outros. A volta ao passado literário brasileiro significava a procura de uma rota, de uma trilha perdida. Naturalmente, a utopia coletiva assumia outro movimento, muito mais centrado na tentativa de, por meio da palavra poética, reagir à repressão do aparelho estatal. Os poetas concretos foram acusados de (ex)cêntricos no que concerne ao engajamento com a situação política; a esse comentário Haroldo de Campos reage com a frase de Maiakóvski, já citada neste artigo: só há arte revolucionária se a forma for revolucionária, *post scriptum* da teoria da poesia concreta. Mas, deve-se reconhecer que, pelo menos em Haroldo de Campos, as formas revolucionárias passam cada vez mais a se amalgamar às formas tradicionais. Para o grupo dos poetas concretos, de um modo geral, a ruptura das formas pregadas inicialmente passa a ser gradualmente utilizada em paralelo com o que Aguilar (2005, p. 113) chama de paradigma sincrônico-retrospectivo, no sentido de que há uma reconstrução da história da literatura brasileira, como se o resgate do passado apontasse soluções possíveis para os impasses do presente. Para Haroldo de Campos em particular, o que se observa é que a relação com a tradição dos primeiros textos, que, em certa medida, era silenciada pela urgência verbivocovisual dos poemas, volta à tona

cada vez mais fortemente: o concretismo se dilui, porque longe de ser, como diz o próprio Haroldo de Campos, um “ismo particularizante” é abertura à concretude. E a concretude para Haroldo não está só na modernidade, mas espalhada pelos textos da tradição, valorizados ou não pela história literária. A busca da materialidade da palavra poética define o modo pelo qual Haroldo de Campos passa, desde fins dos anos 60, a definir, de modo mais contundente, um projeto poético capaz de traduzir “o passado da cultura em presente da criação” (CAMPOS, 1992, p. 258).

No início dos anos 80, a utopia individual de Haroldo de Campos começa a revelar-se em seus textos críticos de modo mais contundente, indicando, talvez, que a utopia da vanguarda vai cedendo lugar à utopia fáustica. Corrobora para a nossa hipótese o fato de em 1983 Haroldo já falava em pós-utopia (CAMPOS, 1992, p. 259), em meio a uma crise econômica mundial, mas antes da queda do Muro de Berlim e em plena marcha (utópica?) das “Diretas já” que eclodiram em 1984 no Brasil. O tom utópico do discurso das vanguardas artísticas de um modo geral surge atrelado a um projeto de alteração social, política e econômica, ou seja, há vínculo estreito entre mudança artística e cenário político-econômico. Com a falência das possibilidades de utopias que engendrassem o discurso de vanguarda, o fazer poético de Haroldo de Campos modula de outra forma a sua relação com a tradição e aquilo que era, em certa medida silenciado, ganha espaço para expandir-se de todos os lados e de todas as formas: a busca da identidade, das origens, de uma dicção poética universal, sem ser universalizante, padronizada.

Essa modulação só ocorre, de acordo com o ponto de vista aqui adotado, porque já existia, sub-repticiamente no projeto poético de Haroldo. Mais do que isso, eclode porque vai do zero (vazio e significativo mallarmeano) dos anos iniciais, marcados de experimentações como “ô âmago do ômega”, ao zênite, a realização poética da maturidade em *A Máquina do Mundo Repensada*. Aqui vale uma ressalva: não é a maturidade do poeta que importa, mas o fato de seu ur-canto tornar-se livre e mais complexo. Mais erudito, “mais haroldiano ao extremo”. *A Máquina do Mundo Repensada* é manifesto utópico próximo do que Paz (1996) chama de Arte da Conjugação: a invenção do passado passa a constituir-se em utopia para o poeta não mais nos termos do Plano Piloto coletivo, mas no sentido particular, pessoal aqui apontado, que busca a origem uma ordem primeira, capaz de reorganizar a desordem do presente:

Só o homem pode restabelecer uma ordem primitiva que ele mesmo violou, daí a necessidade de nova intervenção sua, dessa vez através da utopia. Por ela pode-se recuperar a paz e a harmonia [a conjugação] perdidas e assegurar uma intervenção profunda e radical no mundo e na história. Essencialmente organizado, o projeto utópico permite ao homem poder fazer tudo, e principalmente organizar uma nova realidade, ou quando menos, fazer uma releitura crítica da história (HEISE, 2001, p. 85).

A nova realidade e a releitura crítica da história no projeto poético de Haroldo de Campos dizem respeito às formas por meio das quais o poeta é capaz de pensar o mundo pela palavra poética, pela historicização da poeticidade a partir de novas perspectivas. Esse processo, intimamente relacionado à construção da identidade por meio da memória explica, em Haroldo de Campos, a constante volta à tradição brasileira, acentuando o reconhecimento do poeta em relação à herança de nossa própria literatura e as incursões palimpsésticas acabam por definir, a partir daí, a ascensão daquilo que talvez sempre tenha sido sempre o cerne da obra do poeta: a tradição, a obra aberta:

Em toda vanguarda digna desse nome há um projeto utópico [...] É isto que entrou em crise. [...] [Entretanto], no que respeita à história literária, o seu motor será sempre o motor plagiotrópico: sua evolução procederá por derivações

oblíquas, por linhas tortas, por descontinuidades, por aparentes descaminhos, por recuperação do que ficou à margem e que, a uma outra luz, nos parece novo e instigante (CAMPOS, 1992, p. 260).

Consoante ao que já se destacou aqui, é a partir da maneira pela qual o poeta define sua relação com a tradição que se poderá compreender tanto noções como novidade e invenção quanto a própria noção de história literária que orienta esse processo. Ao desestabilizar o que é permanente, o poeta inova e orienta sua obra para a mudança histórica. Para Haroldo de Campos, a forma do futuro pode ser procurada nas pistas deixadas pelo passado, de modo que “quanto mais esperamos inovação [mudanças e utopias], mais devemos voltar os olhos para o passado para descobrir como ela será.” (HOBSBAWM, 2002, p. 31).

A valoração da tradição parece atuar na obra haroldiana como um suporte, um mecanismo que procura garantir a sobrevivência das heranças do cânone, administradas ativamente, pela mudança e pela restauração, ou ainda, instauração, jamais passivamente. Cabe, dessa maneira, a investigação do duplo gesto (utópico) de relação com a tradição na obra do poeta. Importa a nomeação desse duplo gesto como algo relacionado às reflexões desenvolvidas pelo poeta sobre sua própria herança e que demonstram, além de tudo, uma busca infinita pelo estabelecimento de uma origem; dada essa impossibilidade, volta-se o poeta para as origens várias, dos gregos aos hebreus, chineses e japoneses, Dante e Mallarmé, e as faz objeto de tradução (de idioma, de linguagens, idéias e concepções de mundo) a partir do seu idioma e das várias dicções, rasuradas pelo tempo, que refletem, como espectro, uma provável origem da própria literatura brasileira e, por extensão, sua própria origem.

5 A procura do nexó

Não é toda a tradição literária que surge na obra haroldiana, mas uma parcela específica, aquela que surge na memória discursiva do autor como algo inventivo, ruptor; aquela tradição em relação a qual ele se percebe um herdeiro. A importância de mantê-la e de garantir sua sobrevivência aparenta ser, no projeto poético haroldiano, transfiguradora, fantasmática: sua subversão e sua recriação, ou, nos termos de Pound, o “*make it new*” permitiriam ao poeta viver o luto pelos grandes poetas dispersos no espaço-tempo da linguagem poética; permitiriam a transformação dos monumentos deixados por eles (neste caso, suas obras) em algo a ser restaurado e tornariam viáveis os vínculos entre os textos do passado e os seus próprios textos, herdeiros daqueles de um lado e novidade plena de outro: centrados no significado e abertos à significação, intransitivos e transitivos.

Ora, o princípio básico da restauração, conforme adverte Hobsbawm (2002, p. 26), é que é o olhar do presente que atribuirá importância a certos elementos do passado que talvez, no passado, não fossem significativos. Desse ponto de vista, o restauro, entendido como (re)criação, é espectro e, como tal, sobrevive; por isso, inclusive, é possível falar em criação dos precursores, criação esta que não deixa de ser um encontro com o aleph borgiano, ou ainda, órfica. Donaldo Schüler, em texto de 1997, adverte para o caráter órfico da obra haroldiana. Segundo o crítico, há, entre Haroldo e a tradição, uma relação que vai além da descida ao Hades para descobrir de Tíresias um caminho que o leve a um porto seguro, como acontece com Odisseu. Em Haroldo, a descida ao Hades é órfica e, portando-se como um Orfeu bem-sucedido, o poeta traz os companheiros novamente à luz.

Se, todavia, este projeto órfico parece ser bem-sucedido, não se pode esquecer de apontar que Orfeu, quando retorna, não o faz impunemente, pois vive um duplo luto: recupera Eurídice e a perde novamente. Haroldo-Orfeu é bem-sucedido em termos, pois sempre há alguma Eurídice

que fica para trás e o obriga viver novos lutos e a tentar a sobrevivência de outros companheiros de viagem: os velhos poetas e, para além deles, seus textos, suas obras, que são, no final das contas, a herança. Na recorrente impossibilidade de resgatar a herança na íntegra, o poeta precisa inventá-la, torná-la novidade, descobri-la não como o que foi, mas como poderia ter sido. Há também outro aspecto de Orfeu que serve ao estudo da obra de Haroldo de Campos. Diz respeito à escritura de Orfeu (DETIENNE apud BRUNEL, 2003, p. 49). O olhar para trás de Orfeu seria a escrita e o livro; ambos são capazes de alimentar o olhar para o passado por meio da memória e, ao mesmo tempo, caracterizam a impossibilidade do retorno ao passado e de seu resgate absoluto, daí a viagem livro empreendida pelo eu-poético de *Galáxias*, daí as viagens de Haroldo pelos textos bíblicos.

Mas é impossível não pensar em Haroldo como Odisseu, aventureiro e viajante, multiardiloso, multileitor e transcriador de signos pulsantes em livros, porque o livro é a “viagem do mundo livro” calcada na palavra poética galáctica cuja força motriz de máquina é capaz de engendrar a transformação da linguagem do objeto (cânone estabelecido) em objeto da linguagem (invenção poética que se articula pelo cânone), caleidoscópio que impede que digamos, como precisão, se estamos diante do nex, do fim, ou do nexo, pois quando em Haroldo pensamos ter excluído todas as possibilidades de diálogo com o cânone e de diálogo com sua própria obra, deparamo-nos com um novo aspecto e assim se mantém uma regressão infinita, sugerida, aliás, pela coda de *A Máquina do Mundo Repensada*:

O nexo o nexo o nexo o nex...

ABSTRACT

This article aims to discuss the critical poetic project of Brazilian contemporary poet Haroldo de Campos in relation to tradition and canon in terms of his suggestion of a post-Concrete poetry and of the existence of an articulation between Vanguard and Faustic utopias.

Keywords: Haroldo de Campos. Invention. Tradition. Poetic Project. Utopia.

Notas explicativas

* Professora da Universidade de Ribeirão Preto.

- 1 A esse respeito conferir, entre outros posteriores, os seguintes artigos: Poética Sincrônica, O Samurai e o Kakemono., *Apostila: Sincronia e Diacronia* de 1967, publicados em CAMPOS, H. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, 4ª Ed. p. 205-225. Ver também: Texto e História., de 1969, publicado em CAMPOS, H. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 13-22.
- 2 Para ampla discussão do aspecto transitivo e intransitivo do poema o ensaio de João Alexandre Barbosa, Exercícios de Definição., publicado em *A Metáfora Crítica* (1974, p. 9-46).
- 3 Maiakóvski só foi incorporado ao *paideuma* concretista tardiamente, entretanto, como aponta Haroldo de Campos em mais de um texto, seu aforismo serve bem aos propósitos do concretismo.
- 4 Crisantempo é considerado, por parcela da fortuna crítica da obra haroldiana, como texto-síntese, entretanto, é preciso ressaltar que ele guarda diferenças profundas em relação ao poema: A máquina do mundo repensada. Crisantempo. pode ser síntese à medida que Haroldo reúne, nele, várias produções de diferentes períodos e diferentes dicções; entretanto, em *A máquina do mundo repensada*, seu percurso é refeito no próprio poema, este sim, responsável pela reunião de sua produção criativa, crítica e tradutória: ler o poema é ler a história “poetária” (expressão cunhada pelo próprio poeta) de Haroldo de Campos.
- 5 A respeito da importância do barroco no processo criativo de Haroldo de Campos há uma série de artigos. Cf, especialmente, do próprio autor, o texto Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Literatura Brasileira. In: CAMPOS, (1992, p. 231-256).

Referências

- AGUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- BARBOSA, J.A. Exercícios de definição. In: _____. *A Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 9-46.
- _____. Um Cosmonauta do Significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. *Signantia: Quasi Coelum, Signância Quase Céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 11-24.
- BENJAMIM, W. Sobre o Conceito de História In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. Vol. 1, p. 222-234.
- BOBBIO, N. O reverso da utopia. In: BLACKBURN, R. *Depois da queda*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p.17-21.
- BORGES, J.L. Kafka y sus Precursores, In: BORGES, J.L. *Prosa Completa*. Buenos Aires: Bruguera, 1982. v. 2, p. 226-228.
- BRUNEL, P. As Vocações de Orfeu. In: BRICOUT, B. *O Olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente*. Tradução: Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 39-62.
- CAMPOS, H. Poesia e Paraíso Perdido (1955). In: CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. Da Razão Antropofágica. In: _____. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-256.
- _____. Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação Pós-Utópica. In: _____. *O Arco Íris Branco*. São Paulo: Imago, 1997.
- _____. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- _____. Minha relação com a tradição é musical. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 257-268.
- _____. Texto e história. In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 9-13.
- _____. Por uma poética sincrônica. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 205-226.
- HEISE, E. A lenda do Doutor Fausto em relação dialética com a utopia. In: IZARRA, L.P.Z. (org) *A literatura da virada do século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001. p. 47-56.
- HOBSBAWM, E. O Sentido do Passado. In: _____. *Sobre a História*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 22-35.
- _____. Renascendo das cinzas. In: BLACKBURN, R. *Depois da queda*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p.17-21, 255-270.
- JAKOBSON, R. À Procura da Essência da Linguagem. In: _____. *Linguística e Comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1999. p. 98-118.
- LIMA, L. C. O Multiplicador. In: MOTTA, L.T. (Org.) *Céu Acima: Para um "tombeau" de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 119-130.
- PAZ, O. *Os Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- TONETO, D. J. M. *Convergências em a máquina do mundo repensada: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. 2008. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e letras, UNESP, São Paulo, 2008.

