

## O relógio do Rosário anuncia *A máquina do mundo*: Haroldo de Campos relê Drummond

*The clock of the Rosário announces A máquina do mundo: Haroldo de Campos relay Drummond*

Diana Junkes Martha Toneto\*

UNIFRAN



**Resumo:** A partir da leitura de fragmentos do poema haroldiano *A Máquina do Mundo Repensada*, publicado em 2000, este artigo aproxima Drummond e Haroldo de Campos. Nesse poema, o desassossego do sujeito poético impulsiona-o a deslocamentos de uma perspectiva peculiar: a do final do milênio, marcada pela falência de utopias, pela fragmentação da subjetividade, pela desestruturação de fronteiras entre povos e lugares. Apropriando-se do que viram as retinas fatigadas do itabirano, o poeta de campos e espaços repensará seu desconcerto do mundo.

**Palavras-chave:** *A Máquina do Mundo Repensada*; Haroldo de Campos; Carlos Drummond de Andrade; Discurso poético contemporâneo; Autoria

**Abstract:** Considering fragments of the haroldian poem *A Máquina do Mundo Repensada*, this paper approximates Drummond and Haroldo de Campos. In this poem, the poetic person's unquietness conducts him to very peculiar displacements: the one that concerns to the end of millennium, marked by the utopia's collapse, by the subjectivity fragmentation, by the frontiers' reconfiguration between people and places. Assuming what the drummondian fatigued eyes have seen, the poet Haroldo de Campos will (re)think his world disharmony.

**Keywords:** *A Máquina do Mundo Repensada*; Haroldo de Campos; Carlos Drummond de Andrade; Contemporary poetic discourse; Authorship

---

### A retomada famélica da tradição

Já faz algum tempo que a crítica aponta a importância de uma avaliação da obra de Haroldo de Campos no que concerne à sua relação com a tradição. Trilhando as sendas desses discursos da fortuna crítica, venho insistindo que essa avaliação deve levar em conta a existência de uma dupla utopia a orientar a obra do poeta, quais sejam: uma utopia de vanguarda, ancorada, naturalmente, no concretismo e outra, mais contundente, que se poderia chamar utopia fãustica, e que tem a ver com um desejo pessoal de busca da origem e estabelecimento de uma história pessoal da escritura, vincada pela arqueografia da tradição que se inscreve nos textos do poeta. Essa segunda utopia parece-me muito relevante e talvez seja possível

afirmar que é ela que impulsiona o poeta a fazer o novo, a inventar, a subverter o espaço-tempo poético uma vez que desde os seus primeiros textos, como é o caso de *O Auto do Possesso*, de 1950, já se configura uma leitura do cânone que perpassa toda a obra do poeta para culminar em *A Máquina do Mundo Repensada* de 2000 (TONETO, 2008b; 2010a). Nesse sentido, o concretismo e a utopia de vanguarda a ele atrelada, seriam uma fase inserida em um projeto maior e mais arrojado de constituição de uma identidade haroldiana, para a qual convergem inúmeros textos do cânone, re-visitados por Haroldo, insistentemente, ao longo do meio século de atividade poética que marcaram a sua existência.

Algumas vezes essa retomada da tradição é bastante explícita; outras vezes age sub-repticiamente nos textos poéticos, traduções e ensaios críticos ora corroborando para a ideia de organização de uma “História da Literatura Brasileira de Invenção” ora apontando para uma direção que tem menos a ver com o desejo de reorganização da

<sup>1</sup> Professora Permanente do Mestrado em Linguística da Universidade de Franca – UNIFRAN. Pesquisadora do Grupo CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada. UNESP – Araraquara. Pesquisadora do Grupo AD – Interfaces/FFCLRP-USP.

“Formação da Literatura Brasileira” e mais com uma postura com acentos edípicos que procura encontrar respostas para o dilema da origem, marcando-se pela angústia da influência que perpassa todo o processo de criação de precursores atuante na obra do poeta. É nessa direção que se pode ler, por exemplo, a influência do Drummond de *Claro Enigma* no poema *A Máquina do Mundo Repensada*.

Nesse poema, Haroldo dialoga explicitamente com a tradição literária e com uma forma poética herdeira desta tradição. O poema é composto de três cantos, 152 estrofes, mais uma coda de verso único, em versos decassílabos, orquestrados pela *terza rima*, desafiando o leitor a re-ler, com o autor, a tradição literária e a relação instigante que é estabelecida no texto entre esta e os dilemas da física e da religião. Neste artigo, proponho a discussão da releitura de Drummond empreendida por Haroldo de Campos em seu poema *A Máquina do Mundo Repensada* (*AMMR*) para tentar buscar, por meio do exercício crítico, elementos que revelem, ou ainda, desvelem, em que medida essa relação tão famélica do poeta com seus precursores favorece aquilo que ele mesmo denominou agoridade (CAMPOS, 1997) e que diz respeito à contemporaneização de autores e obras num presente adensado que é marca da contemporaneidade.

De fato, a presentidade é marca do contemporâneo, de um mundo assolado pela velocidade das mudanças, pela fragilização das fronteiras e pelo apagamento do passado uma vez que entre um instante e outro prevalece a fugacidade dos fatos e dos acontecimentos. A noção de passado se liquefaz contemporaneamente e globalmente. Diante dessas mudanças, os escritores, cada vez mais, buscam suas origens como forma de manter seus mortos indenes. Se tal movimento em direção à tradição tem hoje mais de um século (consideremos, por exemplo, Ezra Pound, Eliot e outros), ele vem, desde meados do século passado, ou seja, desde o pós-guerra, se acentuando grandemente. Haroldo já nos anos 1950 revelava uma preocupação com essa questão que nos dias atuais parece unanimidade entre os escritores e se relaciona com um desejo de compreensão da origem:<sup>2</sup>

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices do arcaico pode dele ser contemporâneo [...] mas a origem

<sup>2</sup> Naturalmente, a retomada da tradição é constante na literatura. Virgílio, Dante, Camões e muitos outros visitaram Homero, por exemplo. Desse modo, é preciso marcar aqui que o retorno desses autores ao cânone distingue-se do movimento contemporâneo na medida em que contemporaneamente é a angústia da influência, o desejo de fazer o novo e a compreensão da origem, sempre rasurada, que move os escritores. O movimento contemporâneo de criação de precursores marca-se, pois, por um conflito da subjetividade acentuado pela historicidade da própria contemporaneidade.

não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea do devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Entendido como um texto escrito *no limen do milênio* (CAMPOS, 2000 [41.1]), o poema *AMMR* figurativiza justamente esta questão da proximidade entre a contemporaneidade e a origem, mediada pelo presente. Em Haroldo de Campos, a retomada do cânone obedece a um movimento sincrônico de leitura e tal movimento é orientado pela escolha de um *paideuma*. Defendo aqui que mais do que inventivo (e o *paideuma* haroldiano o é, sem dúvida), a reinstauração das vozes da tradição em Haroldo aponta para a melancolia da qual se marca todo retorno ao passado. Melancolia gris que tinge a euforia inventiva do poeta de campos e espaços de estilhaços da memória que procuram administrar a herança da tradição. A leitura empreendida aqui não visa à discussão das poéticas de Drummond e Haroldo, mas procura, nos rastros e constelações dos significantes espalhados pelo corpo do poema objeto de análise, caminhos para ler a influência drummondiana em Haroldo. Assim, o que se faz aqui é tentar mostrar de que modo o enxadrista Haroldo de Campos refaz as jogadas poéticas de outro poeta, atualizando-as em seu texto não somente como citação, mas como recriação de significantes. A despeito de as marcas drummondianas percorrerem todo o poema de Haroldo, elas concentram-se no Canto I, entre as estrofes 1 e 40. Assim sendo, será esse trecho privilegiado aqui.

### **O relógio do Rosário anuncia A máquina do mundo**

Ler o Drummond presente em *AMMR* implica ir às primeiras estrofes do poema para rastrear, na retomada que Haroldo faz de Dante Camões, a “retomada da retomada” que o poeta mineiro executa em seu poema *A Máquina do Mundo* (DRUMMOND, 2006, p. 127). Sobre isso, afirma Haroldo:

Assim como, no Canto X do poema camoniano, há uma retomada intertextual do Canto XXXIII (último) do ‘Paradiso’ e de toda a *Commedia*, Carlos Drummond de Andrade, no seu admirável poema ‘A Máquina do Mundo’ (*Claro Enigma*, 1951), dialoga com ambos esses textos exemplares. Nesse dialogismo poético, não apenas comparecem o Dante e o Camões cosmológicos, mas ainda a ‘Cantica Infernal’ da *Divina comédia*

(a ‘estrada de Minas pedregosa’, replica à ‘selva selvaggia e aspra e forte’, em que Dante se vê de súbito perdido, já que ‘la dritta via era smarrita’; responde também, ao ‘percurso árduo, difícil, duro a humano trato’ que, em Camões, descreve a viagem aventureira do Gama “por mares nunca dantes navegados”; (C. 1 v. 3; C. X, 76, v. 8). (CAMPOS, 2002, p. 63)

Vejam, então, como Haroldo articula no corpo de seu texto o palimpsesto da tradição. Assim começa o poema de Haroldo:<sup>3</sup>

- 1 quisera como dante em via estreita  
extraviar-me no meio da floresta  
entre a gaia pantera e a loba à espreita
- 2 (antes onça pintada aquela e esta  
de lupinas pupilas amarelas  
neste sertão mais árduo que floresta  
(CAMPOS, 2000, p. 13).

Ao que parece, o poeta já vinha caminhando num sertão, *neste sertão mais árduo que floresta*, ou era ele mesmo o ser, tão mais árduo que floresta. O uso do pretérito-mais-que-perfeito em *quisera* reforça tanto o desejo quanto a impossibilidade de o poeta caminhar como Dante, já que no lugar da floresta, há o sertão rosiano que se entrevera; no lugar da pantera, a onça pintada e a loba, cujas lupinas pupilas são amarelas como a pele da onça (TONETO, 2008c). Parecem ecoar, nessas duas primeiras estrofes, o “*e como eu palmilhasse*”, primeiro verso de *A Máquina do Mundo* de Drummond: a estrada de Minas é pedregosa e, ao ler os versos iniciais de *AMMR*, vê-se que o poeta também está palmilhando pedregoso terreno – o sertão. Os significantes da estrofe 3 podem sugerir, metonimicamente, o eco dos passos do poeta em atrito com o áspero caminho, como faz Drummond (BOSI, 1988, p. 85). Diz o poema haroldiano:

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

*Trato, entreverando, veredas, labirinto* remetem à estrada pedregosa drummondiana, principalmente se levarmos em conta os seguintes versos de Drummond, extraídos de *A máquina do mundo*:

E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som dos meus sapatos  
que era pausado e seco; e as aves pairassem  
no céu de chumbo e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo  
Na escuridão maior, vinda dos montes  
E de meu próprio ser desenganado  
(DRUMMOND, 2006, p. 127).

O som dos passos na estrada pedregosa marcam a amplitude da retomada sincrônica feita por Haroldo de Campos em seu texto, que revela, também, a lentidão pela matéria significativa, em cuja estrutura prevalecem os sons vibrantes, obrigando a lenta leitura. É necessário destacar, em ambos os poemas, as sibilantes que contribuem para a construção acústica dos passos pelo árduo caminho e o uso do mesmo tempo verbal, pretérito imperfeito do subjuntivo, também em ambos os poemas, aprofundando a atmosfera de indecidibilidade que se reproduz, ou ainda, se desdobra no texto haroldiano.

Na sexta estrofe, o poeta de *AMMR* mostra estar imerso em circunspeção e é nesse sentido que surge, pela primeira vez, de modo mais explícito, Drummond; enfrentar Drummond é enfrentar os fatos, o enigma, o duro mundo, a falência das utopias. *A Máquina do Mundo* de Drummond é “circumspecta, espia, atenta em todas as direções, e, como a Esfinge, reclusa na sua essência pétrea, é capaz de olhar e, muda, significar” (BOSI, 1988, p. 88). No poema haroldiano, a acídia esfinge o poeta:

- 6 transido e eu nesse quase – (que a tormenta  
da dúvida angustia) – terço acidioso  
milênio a me esfingir: que me alimenta  
(CAMPOS, 2000, p. 15).

Há um quê de *spleen* nessa estrofe, um tom baudelaireano, que está também na abertura de *Claro Enigma*, cuja epígrafe, apesar de ser de Valéry, remete ao mestre Baudelaire: *Les événements m’ennuient*. Nota-se em *Claro Enigma* não é só o tédio, mas a impossibilidade de ação pela frustração das utopias perdidas, o que obriga o poeta a seguir com mãos pensas. Como diz Leda Motta:

E também é em Baudelaire que o poeta assume a condição de sujeito ‘esquerdo’, ou de pássaro de gigantes-cas asas que não pode caminhar na terra. Restando-lhe, assim, um ideal [...] que inclui [...] principalmente o paraíso artificial da técnica poética, que tem tudo a ver com *Claro Enigma*. Novos recursos mais majestáticos ou emplumados com que ressaltar ‘o belo mundo malgrado ele próprio’. (MOTTA, 2002, p. 158-159).

Na 7ª estrofe de *AMMR*, o céu de chumbo presente no poema drummondiano também é recuperado por Haroldo de Campos:

<sup>3</sup> A numeração das estrofes de *AMMR* utilizada neste texto equivale à mesma utilizada pelo poeta em seu poema.

- 7 a mesma – de saturno o acrimonioso  
descendendo – estrela ázimo esverdeada  
a acídia: lume baço em céu nuvioso  
(CAMPOS, 2000, p. 16).

A tristeza que pode ser apreendida nos versos de Drummond parece, também, encontrar eco neste fragmento em que a *acídia* reflete-se no *céu nuvioso*, cuja coloração, como se sabe, é plúmbea. A descendência de saturno é sublinhada pelo poeta – tal descendência pode ser lida em clave dialógica, ou se quisermos, palimpséstica, já que aparecerá também em Drummond como descendência. Para rememorá-lo, é necessário convocar outro poema do livro de Drummond, *Morte nas Casas de Ouro Preto*, do qual se destaca a estrofe final:

E dissolvendo a cidade.  
Sobre a ponte, sobre a pedra,  
sobre a cambraia de Nize,  
uma colcha de neblina  
(já não é a chuva forte)  
me conta por que mistério  
o amor se banha na morte.  
(DRUMMOND, 2006, p. 84)

O que chama a atenção na estrofe drummondiana (e no poema como um todo) e faz com que se retorne à sétima estrofe de *AMMR*, não é apenas a colcha de neblina que equivale ao *lume baço em céu nuvioso*, mas o fato de, sub-repticiamente, aparecer uma melancolia histórica. A evocação desta memória é dada pela *cambraia de Nize*, ou seja, apenas o vestígio da musa do poeta inconfidente, Cláudio Manoel da Costa, *Glauceste Satúrnio*. Como aponta Vagner Camilo:

[...] são reminiscências, vestígios, restos da amada e antiga cidade mineira agora reduzida, enfim, a ruínas [...] Vestígios [...] também de sua história, cultura e mitos (através da referência à peça íntima da musa do nosso não menos melancólico árcade *Glauceste Satúrnio*, que aí viveu no período mais próspero e conturbado). Mas, acima de tudo, são lembranças da efemeridade, transitoriedade e insignificância das coisas, seres, memória e história, todos sujeitos ao mesmo destino *natural. Memento mori*. (CAMILO, 2005, p. 298).

Drummond reintegra o poeta inconfidente e ambos são convocados por Haroldo que busca fios de Ariadne que o possam conduzir a uma origem. A aproximação aqui não é paenas histórica, mas concerne ao que Freud chamou, em texto de 1914, de “recordar, repetir e elaborar” (FREUD, 1996). A repetição em Haroldo o conduz à elaboração de uma história pessoal da escritura, uma utopia fáustica, um desejo edipiano de compreensão

da origem. O tom Haroldiano parece acompanhar o Drummond melancólico vive o luto das ilusões perdidas, principalmente porque a própria poesia parece ser incapaz de veicular novos ideais; ao poeta em crise, caberia rever a crise de versos e formas poéticas, para buscar na tradição maneiras de restaurar ou reinstaurar o mundo,<sup>4</sup> ou, como diria o próprio Drummond sobre essa fase, reinstaurar a compreensão do estar-no-mundo.

O mundo drummondiano, entretanto, vive em busca da apreensão daquilo que lhe escapa; a apreensão da totalidade é sempre deslizante: “pelo compromisso inarredável da totalidade que acusa continuamente a sua própria impossibilidade de cumprir-se, fortalecendo-se, no entanto, disso mesmo” é que a poesia de Drummond se constrói (WISNIK, 2005, p. 23) e se constrói o ceticismo do poeta, tão bem revelado pelo “recorte” que o poeta de *AMMR* apresenta ao leitor.

- 18 ao capitâneo arrojo em prêmio aberta  
– drummond também no clausurar do dia  
por estrada de minas uma certa
- 19 vez a vagar a vira que se abria  
circumspecta e sublime a convidá-lo  
no âmago a contemplasse (e se morria
- 20 a tarde e se fechava no intervalo):  
maravilha de pérola azulada  
e madrepérola e nácar – de coral o
- 21 seu núcleo – primo anel – aléf do nada  
de tudo razão (que à teodicéia  
e à glosa escapa e à não razão é dada)  
(CAMPOS, 2000, p. 21, 22).

Nesse ponto do poema, Haroldo tanto remete sua criação aos *Lusíadas* (o capitâneo arrojo), quanto introduz, mais uma vez, uma atmosfera saturnina. Um aspecto interessante a ser notado nessas interrupções é que elas atuam como *flash-backs*, um ir e vir, como cenas de um filme e como se o poeta buscasse o fio narrativo, segundo uma lógica mnemônica, que o faz retomar e avançar sua viagem em busca da sua origem, em busca da constituição de sua voz como se fosse um *aedo* épico. Tal recurso cria o efeito de *travelings*, já apontado por Augusto de Campos, a propósito de uma leitura de *Grande Sertão Veredas* e que parece bem encaixar-se em *AMMR*:

<sup>4</sup> O ambiente da literatura brasileira dessa época era marcado por um retorno às formas clássicas. O livro de Drummond não era um fato isolado, mas inseria-se num contexto maior em que prevalecia a mentalidade classicizante; entretanto, esse fato não é suficiente para aproximar univocamente Drummond da Geração de 45 (CAMILO, op. cit., p. 34), já que sua aproximação com a tradição dá-se, como mostra Achar (apud CAMILO, ibid., id.), pelo desejo de reforçar a perpetuação da arte em relação à efemeridade da vida.

[...] poder-se-ia dizer que Guimarães Rosa se utiliza de *flash-backs* e *travelings* para incursões em tempos e espaços diversos daqueles em que se situa o personagem-narrador (Riobaldo). Este [...] ‘retoma o fio da narração’, ‘emenda’, ‘desemenda’, ‘verte’, ‘reverte’ num ‘figurado’ complexo, para o qual chama a atenção do interlocutor: *esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.* (CAMPOS, A. 1983, p. 327 – grifos e destaques do autor).

Embora o poeta de *AMMR* não se declare “falando fora de ordem”, as coisas surgem divagadas, como assinala o uso de *quisera* e dos recorrentes hipérbatos: *isso é como um jogo de baralho, verte, reverte*, diria Riobaldo. Em meio a essas divagações do poeta, é que a máquina drummondiana surge entre a 18ª e 21ª estrofes. O tom sombrio é assegurado pelas assonâncias em /u/ *Drummond, clausurar* e, sobretudo, em /i/, sugerindo, talvez, mais angústia, pela duração mesmo da vogal, como se pode notar em *dia, minas, vira, abria, sublime, circumspecta, convidá-lo, morria*; a atmosfera soturna é completada pela aliteração da vibrante em *vez, vagar, vira*, que continua na estrofe seguinte em *fechava e intervalo*. A sucessão de “ia” não deixa de sugerir a caminhada do poeta, que *ia* pela estrada.

Enquanto a máquina convida o poeta à contemplação, *a tarde se morria e se fechava*. A reflexividade dos verbos morrer e fechar complementa a gravidade da cena: a tarde morre-se, a ela mesma; e se fecha, anoitece dentro e fora do poeta. Na 20ª estrofe, como acontece no poema drummondiano, o surgimento da máquina impõe-se, o poeta a vê, ela se oferece (só depois disso ele a recusa). Em *AMMR*, o poeta descreve o que enxerga: soberbas pontes, monumentos erguidos à verdade. Também em *AMMR*, a visão é luminosa e a abertura dos sons sobrepõe-se à dicção noturna anteriormente acentuada: *maravilha, pérola, azulada, madreperla, nácar, coral*.

Na 21ª estrofe, a descrição prossegue, e há clara referência a Borges: *primo anel – álef do nada*. Tal como no conto de Borges, o *Aleph* evocado pelo poeta, em *AMMR*, escapa à glosa. Diz Borges (o narrador do conto):

Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, via a aurora e a tarde, via as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide [...] vi no Aleph a terra [...] senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo (BORGES, 2006, p. 170, 171).

Francisco Achcar (2000, p. 86, 87) também aproxima a visão drummondiana do conto de Borges, ou melhor, destaca em ambos a negação da visão, embora por razões aparentemente opostas. Borges nega o *Aleph* para vingar-se de Daneri (nome que guarda relação anagramática com Dante Alighieri), um poeta que quer compor um poema cosmogônico e era seu rival no amor de Beatriz. Já em Drummond, a negação parece vir pela desilusão, pela “incuriosidade”. Entretanto, o *Aleph* borgiano parece dar uma piscadela para o leitor e, na ironia à *Comédia*, o que Borges quer dizer que esquece, é algo de que não se pode esquecer: a tradição que deve ser recordada, repetida e elaborada. Mais do que uma provocação a Daneri (nome abreviado de Dante, uma diminuição) é a afirmação de que não pôde resistir à descida ao *Inferno* que é, no caso de seu conto, a descida metafórica ao porão da tradição literária, ou o acesso à visão do Universo.

Em Dante, os caminhos para a máquina, para a revelação são pétreos, em Borges também: “Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra?” (BORGES, op. cit., p. 174). Que pedra será essa senão o próprio poema; em seu centro, o universo, a pétrea palavra poética, que é dantesca, é haroldiana, é borgiana e é, sem dúvida, alguma poesia no meio do caminho do itabirano. Não é por acaso, inclusive, que em *A Máquina do Mundo*, Drummond retoma seu famoso e polêmico poema de 1928, especialmente no verso 16: *pelas pupilas gastas na inspeção*.

A retina fatigada vê flores pétreas hesitantes – poesia que não mais nasce, como em *A flor e a náusea*, mas que, reticente, abre-se e se fecha em si mesma e na tradição que, como *um sino rouco*, precisa (e teima) em ecoar, ao longo de toda a máquina drummondiana, já que no poema de Haroldo os diálogos com Dante e Camões são explícitos e retomam os diálogos drummondianos com ambos, num mosaico caleidoscópico que revela não apenas a leitura que Haroldo de Campos faz de seus precursores, mas a leitura que seus precursores fazem do cânone, num giro infinito e centrípeto que conduz a um centro incerto e vago, rasurada origem, impreciso aleph:

33 de mágico pelouro por inteiro  
o pasmasse: já o poeta Drummond duro  
escolado na pedra do mineiro

34 caminho seco sob o céu escuro  
de chumbo – cético entre lobo e cão –  
a ver por dentro o enigma do futuro

35 incurioso furtou-se e o canto-chão  
do seu trem-do-viver foi ruminando  
pela estrada de minas sóbrio chão  
(CAMPOS, 2000, p. 29, 30)

Sombrio e cinzento, o poeta narra, em *AMMR*, o percurso de Drummond. Nas estrofes 33, 34 e 35, a

assonância /u/ faz baixar severa a luz crepuscular sobre o poema, o *céu escuro de chumbo*. Entre o lobo e o cão, entre *fraga e sombra*, o poeta já não se reconhece, não é mais o mesmo, aprendeu, calcado na estrada palmilhada, que há não só um tempo, mas um espaço (a estrada de Minas) de *homens partidos*. O jogo entre a penumbra do /u/ e a secura do /k/, permeados pela nuance da sibilante, reproduz o estado de alma do poeta, drummond duro; o fechamento da vogal antecipa a recusa da visão da máquina, também anunciada por: *escolado, cético*, e, inclusive, *drummond duro*.

O comportamento melancólico descrito pelas estrofes drummondianas de *AMMR* é entrevisto pelo tom plúmbeo, dada a paisagem ao redor do eu-poético. Essa melancolia, como mostra Benjamin (2004, p. 156), é essencialmente associada a Saturno que marca a dualidade, a tentativa barroca de conciliação de estados de alma contrários. Também o cão é símbolo da melancolia, pois de um lado a raiva, cuja mordedura levaria à acídia, que poderia, por sua vez, causar sons tenebrosos, é-lhe característica; de outro, o faro e a resistência permitem associá-lo ao incansável inquiridor, ao pensador meditativo (ibid., p. 161, 168). A dicotomia entre lobo e cão sugere a duplicidade canina apontada por Benjamin, já que o lobo pode ser visto como o lado grotesco do cão; e o cão, como o lado sublime do lobo:

Tal como a melancolia, também Saturno, esse demônio dos contrastes, investe a alma, por um lado com a indolência e a apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação [...] toda a sabedoria melancólica obedece a uma lei das profundezas; a ela chega-se a partir do afundamento, na vida, das coisas criaturais, a voz da revelação é-lhe desconhecida. Tudo o que é saturnino remete para as profundezas da terra. (BENJAMIN, op. cit., p. 158, 161).

O poema de Haroldo de Campos impõe um trabalho de leitura de texto barroco, em que a resolução para a dualidade configura-se no fusionismo das imagens e jogos paronomásticos do plano significante, como a memória do que é reocrdado surge por meio de metáforas e metonímias, em deslocamentos e condensações, as imagens do poema de Haroldo são apresentadas em fusão, barrocamente arquitetadas para representar a necessidade de elaboração e comunhão de heranças díspares: como aliar à novidade concretista o tom drummondiano? Em Haroldo, pela reinvenção e subversão das formas da tradição isso se instaura de modo extremamente curioso e peculiar – é a sua forma de tornar Drummond indene. Voltando-se ao poema, percebe-se que em atmosfera grave, o poeta se encaminha para o final da primeira etapa de sua jornada:

- 36 – e todos: camões dante e palmilhando  
seu pedroso caminho o itabirano  
viram no ROSTO o nosso se estampando
- 37 minto: menos drummond que ao desengano.  
e repintar a neutra face agora  
com crenças dessepultas do imo arcano
- 38 desapeteceu: ciente estando embora  
que dante no regiro do íris no íris  
viu – alcançando o topo e soada a hora –
- 39 na suprema figura subsumir-se  
a sua (e no estupor se translumina)  
e que camões um rosto a repetir-se
- 40 o mesmo em toda parte viu (consigna)  
drummond minas pesando não cedeu  
e o ciclo ptolomaico assim termina...  
(CAMPOS, 2000, p. 30, 31, 32)

Na estrofe 36, o poeta inicia o fechamento do Canto ao dizer que todos, Dante, Camões, Drummond e ele próprio, viram os rostos espelhados na máquina do mundo. Ou seja, na 36ª estrofe, ele considera que participou da visão que Dante, Camões e Drummond tiveram da máquina, pois estes viram “*nosso ROSTO*”; nosso inclui, portanto, o rosto do poeta de *AMMR*, uma vez que, ao revisitar a tradição, inventivamente, recria a visão da máquina, e, ao fazer isso, imprime suas idiosincrasias na visão dos poetas evocados. Na estrofe seguinte, corrige a presença de Drummond, afinal este nada viu e sua recusa também não atrai o poeta de *AMMR*, movido pela curiosidade, pelo desejo do novo (TONETO, 2008a). Encerra-se com esses versos da estrofe 40 a primeira parte do percurso deste viajor-poeta em busca de uma cosmogonia.

Benjamin (2004) destaca a tendência do melancólico para grandes viagens e relatos de viagens e não deixa de ser este o caso do poeta de *AMMR*, como é o caso de Haroldo de Campos, que tantas vezes arquiteta odisséias em textos do cânone. Porém, a Odisseia de Haroldo, parece, a meu ver, afastar-se do duro palmilhar drummondiano na medida em que se abre à aventura. Pensando bem, talvez esta abertura esteja em Drummond e surja como um lampejo no último poema de *Claro Enigma* com um aceno de azul. São os versos finais de o *Relógio do Rosário* que, afinal de contas, sinalizam uma luminosidade para tudo aquilo que até então era sombra:

Mas, na **dourada** praça do Rosário,  
Foi-se, no som, a sombra. O columbário

já cinza se concentra, pó de tumbas,  
já se **permite azul**, risco de pombas.  
(DRUMMOND, 2006, p. 134 – grifos meus)

Diz Vagner Camilo:

Em *Máquina do Mundo*, o desvelar sublime dá-se sob a forma de um clarão em meio à escuridão exterior e interior [...] Já em *Relógio do Rosário* é o eu-lírico quem decifra a verdade maior, ao contrário do poema anterior, onde ela se oferta gratuita [...]. Disso decorre uma diferença central entre os dois poemas: *enquanto a Máquina do Mundo encerra um ato de recusa, Relógio do Rosário encerra um ato de aceitação, entrega e identificação* [...] numa dor universal que o indistingue e nivela aos demais homens bichos e coisas (CAMILO, 2005, p. 300, 301 – grifos do autor).

Talvez seja possível pensar que para o poeta de *AMMR o Relógio do Rosário* é um início, o aleph drummondiano, o ponto a partir do qual se deve prosseguir e, portanto, o relógio do rosário, entre dourados e azuis, é uma máquina em potência, à espera de um outro poeta que apanhe “um grito que um poeta antes” lançou para continuar o caminho da busca, saturnina sim, mas já menos melancólica e mais voltada para outro aspecto de Saturno – a Idade do Ouro, a criação (BENJAMIN, 2004). A praça (dos convites) parece assumir a função de máquina. O relógio é o que dá a dimensão do tempo, repetindo-o dia após dia; é, subversivamente, a máquina que se abre na Praça do Rosário para que o poeta veja seu rosto, ornamentado entre os ponteiros que marcam o instante presente, a agoridade, a contemporaneização, a repetição a re-criação elaborada do passado e, portanto, asseguram a sobrevivência de uma palavra poética que é, simultaneamente, herdeira da tradição e inovadora.

O Canto I de *AMMR* retoma as visões da máquina do mundo pelos poetas evocados, a saber, Dante, Camões e Drummond, direta ou indiretamente, retratando o ciclo ptolomaico, em que predomina uma visão de mundo que centraliza, no caso do poema, não apenas a Terra, mas a consciência do poeta que pensa o mundo do exterior para o interior, “da circunferência para o centro” e este centro é o próprio eu poético e o sertão que nele se entrevera, figurativizando toda uma tradição marcada e palmilhada pela história poética do próprio Haroldo de Campos. Ao contrário de Drummond, que pelo uso das formas tradicionais pode buscar a identidade, o “ouro sobre o azul”, a marca ritmada do relógio da praça matriz, em Haroldo, marcam a continuidade dos tempos possível apenas se, a cada instante, a fusão das formas, dos poetas puder gerar nova informação estética. Daí que, se em Drummond, *A Máquina do Mundo* vem antes do *Relógio do Rosário*, em Haroldo é o tom levemente otimista do final deste poema que o conduz a um re-pensar da máquina do mundo, alegoria da própria maquinaria do poema (PIRES, 2006).

Talvez seja necessário esclarecer, parcialmente, O surgimento de *Claro Enigma* na obra drummondiana, inclusive porque *AMMR*, como “acervo” da forma fixa,

poderia estar para Haroldo assim como *Claro Enigma* está para Drummond. Identificar as proximidades entre ambas é um meio de ampliar a compreensão, ou melhor, a percepção da presença drummondiana na obra de Haroldo de Campos, analisada neste trabalho. Drummond publica *Claro Enigma* em 1951. Depois de *A Rosa do Povo* e de todo o lirismo participativo, parece surgir o poeta empobrecido de formas revolucionárias, o mesmo que dissera que a poesia deveria evitar a nostalgia dos “moldes antigos” (DRUMMOND apud CAMILO, 2005, p. 52). Ocorre, porém, que o tratamento dado ao verso em *Claro Enigma* não é ingênuo; para além do impulso clássico, o livro todo é carregado de excelentes resoluções poéticas, como aponta o mesmo Vagner Camilo:

Ora, há de se convir que um artista com tal grau de consciência diante dessa ameaça [nostalgia dos moldes antigos] não incorreria [...] num neoclassicismo ingênuo! Se o faz é porque incorpora, nesse fazer, a consciência sempre alerta desse risco de reacionarismo, tematizando, reiteradamente, sobretudo nos poemas da primeira seção de *Claro Enigma*, que aludem à *arte poética*. (ibid.).

Também em Haroldo de Campos o uso da forma fixa não é reacionário, há, entretanto, uma diferença entre o Drummond de *Claro Enigma* e o Haroldo de *AMMR*. Sobre o livro de Drummond, diz o polêmico Haroldo de Campos, em artigo originalmente publicado em 1952:

[...] esta pausa [neoclassicizante] – não fosse Drummond quem é – revelou-se, porém, não como uma demissão das conquistas anteriores, mas como uma tomada de impulso [...] para um novo arranjo qualitativo. Tudo isto sem embargo de que, no próprio *Claro Enigma*, a guinada neoclassicista foi às vezes, nos melhores poemas, pretexto para memoráveis excursos de dicção [...] – dentre os quais não pode ficar sem menção o “A Máquina do Mundo”, ensaio de poesia metafísica (quem sabe até secreta teodicéia laica), no qual se recorta o perfil dantesco (CAMPOS, 1992, p. 52).

Para Campos, portanto, *Claro Enigma* tem momentos epifânicos, mas, não representa um marco da criação, pois o poeta paulista entende que o diálogo com a tradição só se coloca se houver “*make it new*”. Ainda que se discorde de Haroldo e se afirme, na direção do que fazem Camilo (2005) e Achcar (2000), que há em Drummond uma profunda ironia estilística, ainda que seja possível a aproximação dos dois poetas e possa mostrar a presença drummondiana em *AMMR*, a diferença fundamental é que, ao dialogar com a tradição, Haroldo subverte a ordem canônica; não o faz apenas para tentar reencontrar um caminho ou para negar qualquer caminho que lhe permita afirmar a utopia da vanguarda na subversão das

formas fixas; nem o faz porque desistiu dessas utopias e, por isso, volta-se para as formas tradicionais; mas o faz porque sempre o fez, desde os seus primeiros textos.

Ao contrário de Drummond, a revisão da tradição não é uma descontinuidade, e sim uma constância na obra de Campos – uma constância que está imbricada num projeto poético maior que concebe a agoridade como pedra angular – a partir daí, sim, se pode pensar no poeta concreto e concretista, inventor inigualável. Portanto, segundo essa perspectiva, o Movimento da Poesia Concreta é uma fase inserida em uma utopia mais ampla que tem a ver com a invenção sim, mas não apenas a invenção das formas e sim a do poeta, de sua palavra, de sua escritura, daquilo que ele precisa, por meio da recordação, instaurar como novidade como se pudesse ser capaz de um discurso fundador, como se não estivesse preso àquilo que Pêcheux (1988) denominou “esquecimentos 1 e 2”, segundo os quais, respectivamente o sujeito tem a ilusão de ser a origem de seu dizer e a ilusão de que o que diz é igual ao que pensa. Ainda que de modo bastante ruptor, o que a invenção poética faz é resgatar algum “já-lá”, mesmo que isso seja feito de modo ruptor (TONETO, 2010b).

Ao pensar a invenção, portanto, Haroldo não inventa uma forma poética até então inconcebível, mas inventa um poeta até então inexistente, funda-se a partir de seu discurso, a partir do manejo da recordação e da memória da escritura do cânone que repete e elabora, em constelações significantes (ROSA, 2009). Na aparente deriva paronomástica e simbólica de seu poema, Haroldo encontra mecanismos de controle para construir sua *autoria*, a autonomia de sua voz em relação ao discurso canônico, ainda que dele derivado (TFOUNI, 2008).

Há, sem dúvida, um tom solene perpassando todo o poema *AMMR*, que atua como reprodução da atmosfera do cânone e da alegoria da máquina no Canto I, porém talvez o que mais profundamente diferencie *Claro Enigma* de *AMMR* seja o fato de que Drummond foi mais radical, chocou mais porque vinha sempre numa trajetória crivada de modernismo, ainda que o mundo, o existencialismo e a metafísica, como mostra Wisnik (2005), estivessem sempre em sua obra. A piada, a ironia e o próprio tratamento do verso encontravam um meio inventivo de tratar dessas questões. A valorização e o repensar da tradição apresentados pelo poeta mineiro em 1951 rompem, portanto, com sua trajetória; isso não quer dizer que mereça as árduas e, possivelmente, exageradas críticas haroldianas, com as quais, certamente, Drummond não se importou.

Haroldo, por sua vez, nunca abandonou as formas fixas e a construção de seu *paideuma* sempre passou pela reinvenção do cânone, ou seja, *AMMR* causa surpresa àqueles que veem apenas o Haroldo da Poesia Concreta

e não conseguem, talvez impedidos mesmo pela atitude haroldiana, vanguardista, perceber o quanto este poema sintetiza um conjunto de práticas apregoadas por toda a sua vida de poeta, mesmo nas composições mais concretistas: a busca da materialidade da palavra poética. Ou seja, a forma fixa em Haroldo tem também a função de prestigiar a tradição e de pensar sobre ela, mas de modo distante daquele encontrado em Drummond. Daí ser prematuro dizer que *Claro Enigma* está para Drummond assim como *AMMR* está para Haroldo de Campos.

Mesmo no que concerne à recriação da atmosfera drummondiana no poema, não se pode dizer que exista identidade; a identidade, essa relação unívoca, não atrai Haroldo de Campos; o que o atrai é a tensão de identidades, a procura fáustica de uma origem múltipla e variada como a nossa cultura. Haroldo é, então, um Ferrageiro de Carmona, não põe a tradição na fôrma, mas doma-a à força, não até uma tradição já sabida, mas ao que pode até ser tradição, se tradição parece a quem o diga. Navegar, ou melhor, *cosmonavegar* pelo poema é preciso: afinal, ao final, haverá metro que sirva para medir-nos?

## Referências

- ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha/Folha Explica, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo. In: *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 57-73.
- ANDRADE, C. D. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BENJAMIN, W. *A origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. São Paulo: Ed. Globo, 2006.
- BOSI, Alfredo. “A máquina do mundo” entre o símbolo e a alegoria. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAMILO, V. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CAMPOS, A. Um lance de dês no Grande Sertão. In: COUTINHO, E.F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CAMPOS, H. *Auto do Possesso*. Clube de Poesia: 1950.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, H. *O Arco Íris Branco*. São Paulo: Ed. Imago, 1997.
- CAMPOS, H. *A Máquina do Mundo Repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MOTTA, L.T. (Org.). *Céu Acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIRES, A.D. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In: FERNANDES, M.L.O., BALDAN, M.L.O.G.

*Estrelas Extremas*: ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2006.

PÊCHEUX, M. *O Discurso*: estrutura ou acontecimento. 4. ed. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2006.

ROSA, Marcia. Da cadeia significante à constelação de letras: o signo do gozo. In: *Agora*: Estudos de Teoria Psicanalítica, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2009.

TFOUNI, Leda Verdiani. Autoria e contenção da deriva. In: *Múltiplas faces da autoria*. Ijuí, Ed. UNIJUÍ, 2008, p. 141-152.

TONETO, Diana Junkes. Martha Haroldo de Campos e a Utopia da Escrita Original. *Fronteira Z*, PUC/SP, v. 5, 2010d.

TONETO, Diana Junkes. Autoria, deriva e contingente: intersecções sobre a análise linguística e a literária. *Revista da ANPOLL*, v. 2, p. 51-73, 2010b.

TONETO, Diana Junkes. *Convergências em A Máquina do Mundo Repensada*. Tese (Doutorado) – FCL/UNESP, Araraquara, 2008a. 300p.

TONETO, Diana Junkes. Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora: UFJF, v. 12, p. 95-105, 2008b.

TONETO, Diana Junkes. O poeta e o sertão: reflexões sobre Haroldo de Campos e Guimarães Rosa. In: *Signotica*, Goiânia: UFG, v. 20, p. 27-52, 2008c.

WISNIK, J. M. Drummond e o mundo. In: NOVAES, A. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Recebido: 24 de janeiro de 2011

Aprovado: 02 de março de 2011

Contato: dianarud@uol.com.br