



O afã de ir além de...

Em Lisboa, ou melhor, Ulissabona, a cidade miticamente fundada por Ulisses-Odisseu - "Este que aqui aportou/Foi por não ser existindo/Sem existir nos bastou/Por não ter vindo foi vindo/E nos criou" - lembra-nos Fernando Pessoa, em outro poema de "Mensagem", que o monarca-poeta Dom Diniz, o "plantador de naus a haver", ouvia o rumor da terra ansiando pelo mar. Ora, se para os *scholars* especializados em literatura anglo-saxã arcaica, do conto "El Soborno" de Borges, a última Tule seria a Islândia, não há por que, para nós descendentes diretos menos dos navegadores que das navegações portuguesas dos séculos XV e XVI, não a imaginarmos nas Américas, especificamente no Brasil. Dizia Francis Scott Fitzgerald, em seu *The Great Gatsby*, que a América teria, quando da sua descoberta, sido o último lugar comensurável com a capacidade humana de sonhar. Fruto do maior e mais criativo engano da civilização ocidental, a América é ainda mais do que isso. Antes de mais nada, porém, ela resulta de uma obsessão comum a várias culturas, compartilhada por Marco Polo e Ibn Batuta, pelo marujo Sindbad e pelos vikings, mas levada a termo por Vasco da Gama, Cristóvão Colombo, Pedro Álvares Cabral e outros seus contemporâneos: a obsessão ou, como diz Mallarmé na tradução de Augusto de Campos, "a só tenção de ir além de/Uma Índia em sombras e sobras".

Refiro-me, portanto, à viagem e ao viajante, cujo arquétipo ocidental é justamente Odisseu, embora seu périplo, antes uma maldição divina que uma aventura voluntária,

NELSON ASCHER é jornalista, ensaista e tradutor. É organizador e tradutor da antologia de poesia húngara *Canção Antes da Ceifa* (Edições Arte Pau-Brasil).

tivesse como destino não alguma última Tule e sim sua Ítaca natal. Cabe observar que em seu poema “Ítaca”, esse grande grego de Alexandria que foi Konstantinos Kaváfis, esclarece, ao viajante que regressa finalmente ao seu porto de partida, que Ítaca servia-lhe justamente para propiciar-lhe o périplo e não o contrário. Odisseu, no entanto, tentava voltar ao lar, e a intenção de Enéas era a de fundar um novo, que desse continuidade ao destruído. Que procurava, no entanto, o Odisseu redivivo, Vasco da Gama? As Índias. Que eram elas? O desconhecido. Qual foi sua recompensa? A Ilha dos Amores, ou seja, o paraíso terrestre.

Os antigos sabiam bem que só um grande poema perpetuaria na lembrança dos vindouros as aventuras dos mortais. Vasco da Gama e Portugal mereceram uma obra que os superava: *Os Lusíadas*, talvez a primeira epopéia antropológica, pois não só descreve todo um mundo que apenas as referidas viagens possibilitaram conhecer, como foi também composto por um poeta que, refazendo tais viagens, conferiu *in loco* as coisas de que falava. É com essa epopéia antropológica, que insinua a fundação do Ocidente não no cristianismo e sim no apetite pagão pelo desconhecido, que dialoga o poema *Finismundo*, de Haroldo de Campos.

Não se trata, naturalmente, de um diálogo simples, como tampouco é linear o diálogo travado entre o *Ulisses* joyciano e a *Odisséia*, entre os mitos arturianos e a “Waste Land” de Eliot, entre os *Cantos* de Pound e a *Divina Comédia*. É, no entanto, nesse diálogo que evoca, metaboliza e digere, recompõe e reimagina a tradição, que se funda a modernidade das obras mencionadas e de *Finismundo*. Tanto mais curioso é afirmar a existência desse diálogo com Camões quanto mais se patenteia que, em *Finismundo*, não há referência explícita aos *Lusíadas*.

Cabe, assim, numa época em que se fala tão inconseqüentemente de uma eventual “pós-modernidade”, traçar um breve excursão sobre determinados elementos característicos da modernidade poética e como eles têm sido elaborados na poesia haroldiana.

Sabemos quão profundamente o poeta se inscreve na tradição do que se convencionou chamar “alto-modernismo” por sua atuação enquanto divulgador, tradutor e estudioso de obras como *Um Lance de Dados*, *Finnegans Wake*, *Anaflor* de Kurt

Schwitters, etc. A desconstrução do canône vigente da literatura brasileira efetuada por Haroldo só poderia ter se consumado na medida mesmo em que ele seguisse os preceitos críticos de Borges e Eliot, para os quais o passado é uma construção do presente, reinventando a tradição nacional e redescobrando Sousândrade e Gregório de Mattos, como García Lorca e Dámaso Alonso haviam feito com Dom Luis de Góngora y Argote. Mesmo que seus ensaios e traduções não existissem, ainda assim seria possível atestar sua modernidade radical em cada ponto de sua obra poética. Sem dúvida, o momento privilegiado para tal exame seria o de seus poemas concretos, um momento raro de convergência de poesias tão diversas quanto a de Haroldo, de Augusto de Campos e de Décio Pignatari. Diga-se de passagem que cada um dos três chegou a esse ponto de convergência a partir de práticas muitíssimo diferentes e que, para cada um deles, o resultado foi também inteiramente distinto. Décio Pignatari, para fazer poesia concreta, negou completamente, por um tempo, a complexa sintaxe de seus trabalhos anteriores. Na obra de Augusto, o momento concreto não foi nada mais que uma continuação natural e absolutamente congenial. Para Haroldo ele significou uma reconsideração crítica de sua obra anterior e uma consideração das forças e recursos de que dispunha para seus empreendimentos posteriores. (Aproveito aqui para notar que a uniformização imposta por muitos críticos aos três poetas, chamando-os, em bloco, de “concretos”, advém da preguiça mental que consiste em examiná-los apenas nesse ponto de convergência, ignorando a trajetória individual de cada um.) O momento concreto, na poesia haroldiana, deixa então de ser uma entrada privilegiada, obrigando o leitor e o crítico a contextualizarem-no em todo o percurso textual.

Tal percurso pode ser entendido na sua estrutura interna, que é o desenvolvimento mesmo e a materialização das forças criativas do poeta, e nas suas relações externas, ou seja, sua inserção na e seu intercâmbio com a série literária. Estas relações podem ser resumidas da seguinte forma: num primeiro momento, nega-se o ambiente poético da “Geração de 45” bem como o neoclassicismo drummondiano, em prol da renovação e complementação de um simbolismo insuficientemente desenvolvido no país; instaura-se, em seguida, a redescoberta

dos aspectos mais radicais e deliberadamente soterrados pela crítica e pelos poetas de então, do primeiro modernismo, sobretudo de sua vertente oswaldiana, antropofágica; estabelece-se, depois, um diálogo com o principal poeta da época, João Cabral de Melo Neto, travando-se paralelamente uma verdadeira batalha para libertar sua recepção e sua leitura dos cacótes populistas que lhe haviam sido impostos pela sobrevalorização de *Morte e Vida Severina*; o que o próprio Cabral havia feito no sentido de incorporar e superar o melhor Drummond, de poemas como “O Mito” de *A Rosa do Povo*, em “Antiode”, Haroldo faz com o Cabral de “O Cão Sem Plumas”, “Uma Faca Só Lâmina” e “O Rio” em “Servidão de Passagem”; acertadas plenamente as contas com a série nacional, Haroldo reconsidera sua primeira poesia já não à luz do simbolismo que a instigara, mas no leque de uma concepção mais abrangente, a do barroco, que seria não um período da arte ocidental, e sim uma tendência que, de acordo com o sinólogo inglês Graham, surge em diversas épocas e lugares, como na China da dinastia T’ang, na Península Ibérica do século XVII e na França do século XIX; esse momento, contrapartida da implosão concreta, resultaria na explosão chamada *Galáxias*. Seriam ambos os momentos as duas faces de um mesmo impulso, a contração e a dilação da mesma pulsão poética. O neobarroquismo de *Galáxias* abre a Haroldo as portas da reelaboração de temas, imagens e demais preocupações presentes desde sempre em seu trabalho.

Signância Quase Céu propõe-se refazer a descida aos Infernos de Dante e Odisseu, é verdade, mas também de Pound e Eliot, bem como a subida ao céu de Mallarmé. Consolidam-se aqui plenamente todas as características temáticas e lingüísticas do alto modernismo internacional. Certo simbolismo havia sido conveniente ponto de partida; a reconsideração do modernismo apresentara uma série de problemas verdadeiros, como a da resposta do poeta ao caráter cinético do mundo moderno, e falsos, como a da criação de uma arte nacional preocupada com problemas sociais. O barroco abria-lhe todas as possibilidades da linguagem para deleitosa exploração. A plena inserção no modernismo internacional pressupunha, por sua vez, rigorosa seleção de todos os recursos e preocupações disponíveis, mas esta franqueava ao



LUÍS VAZ DE CAMÕES. NUM RETRATO PINTADO EM GOA, ÍNDIA 1581

poeta acesso a todos os mitos regionais e a todas as tradições. Delineia-se aqui claramente o projeto de um poema longo. Este, que principia de fato com a “Nékuia” de *Signância Quase Céu*, vai se concretizar inteiramente em *Finismundo*. No entretanto, como Pound e Eliot nos anos 10, Haroldo elabora seus melhores poemas curtos, a partir de “Status Viatoris: Entrefiguras”, com sua série de “Figuras de Palavras: Vida”. Em *A Educação dos Cinco Sentidos*, o poema que dá título ao livro se incumbe da tarefa de expor sua “arte poética” explicitamente, enquanto que a “Ode Explícita”, à maneira de um manifesto retrospectivo que responde aos manifestos prospectivos como “O Plano Piloto”, realiza um balanço do percurso feito, encerrando-o. Nos outros poemas do volume, Haroldo, que havia se revoltado contra a ditadura do coloquial que certo modernismo epigonal pregava, inventa uma poesia autenticamente coloquial vazada numa linguagem estranhamente rebuscada, obtendo com isso efeitos de inusitado humor; seus dois “Opúsculos Goetheanos” namoram, contudo, uma dicção mais elevada.

Retornamos, aqui, a “Finismundo: a Última Viagem”. O título parece propor claramente uma última viagem ao fim do mundo, dois finais depois dos quais nada mais há, portanto. O poema, entretanto, revela que se vai além do fim do mundo, numa viagem que vem depois da última. O título, assim, é menos uma definição do conteúdo do poema que um marco a ser superado, um desafio que convoca o poeta à *húbris*. Cabe perguntar que viagem pós-última é essa de Odisseu ao além do finismundo? Há, aliás, dois personagens: o

“último Odisseu multi-ardiloso” e o “urbano Ulisses sobrevivido ao mito”. Na verdade ambos os personagens são o mesmo, mas diferentemente apresentados, pois o poema é um díptico que ensaia o mesmo tema em duas dicções, a elevada e a irônico-desencantada. Odisseu, o último, protagoniza uma aventura mallarmaica, enquanto que Ulisses é personagem de uma queda eliotiana.

A viagem de que fala o poema, em sua primeira parte, vai rumo a um incógnito tão desconhecido que o próprio narrador não sabe dizer-lhe a meta ou o sucesso. Sabe-se que, depois de velho, deixou a Ítaca a que tornara, em direção, segundo Dante, à ilha do Purgatório coroada pelo Paraíso. Ítaca tornou-se ponto de partida, e, a rigor, não pode haver ponto de chegada. Na segunda parte do díptico, a viagem nem sequer ocorre, exceto em detalhes mínimos de uma vida urbano-cotidiana degradada. A viagem, para todos os efeitos, não é nem mesmo descrita, pois trata-se, como eu já disse antes, citando Mallarmé, “da só tenção de ir além de/ Uma Índia em sombras e sobras”. A viagem da primeira parte, portanto, refere-se, a um só tempo, a todo o heroísmo de um poeta-explorador como Camões, propondo-se superá-la, no que consiste sua *hybris*. Como se trata de uma viagem não-descrita, ela transforma-se em algo como uma viagem absolutamente pura: existe, de fato, o viajar, não a viagem; não, pelo menos, uma viagem, mas aquilo, indefinível, que todas as viagens ao desconhecido têm em comum. Essa viagem-síntese só pode mesmo ocorrer depois de todas as outras e é tanto a encarnação de toda a curiosidade espaço-temporal, como a abertura máxima ao que não se conhece, ao novo, ou seja, emblema da aventura que tem sido a modernidade tanto da poesia quanto de toda nossa civilização. Adorno e Horkheimer localizaram significativamente no episódio de Odisseu e as sereias, quando este manda seus companheiros amarrarem-no ao mastro da embarcação para poder ouvir o canto das perigosas criaturas dos arrecifes sem ceder à atração que por elas sentiria, enquanto seus companheiros remam com os ouvidos tapados com cera, para nem sequer ouvirem-lhes o canto, o princípio do périplo de toda a civilização, pois as sereias significam, para os dois autores de *A Dialética do Esclarecimento*, a natureza em vias de ser abandonada e que ainda tenta, uma última vez, chamar o ser humano de volta para si. T. S. Eliot, em “The Love Song of J. Alfred

Prufrock”, fala desde o ponto de vista de um mundo tão distante da natureza, tão caído civilização adentro, que o próprio narrador diz: “*I have heard the mermaids singing each to each/ I do not think that they will sing to me*” - “Ouvi as sereias cantando uma para as outras/não creio que elas venham a cantar para mim”. Algo similar ocorre em Kafka, cujas sereias possuem como arma mais letal não o canto, mas o silêncio. E, em *Finismundo*, nos decassílabos camonianos finais - decassílabos que, aliás, homenageiam a Odorico Mendes, o grande tradutor que reinventou a dicção de Camões para vazar em português Homero e Virgílio; uma homenagem que se assemelha à que Pound realiza no primeiro Canto ao citar a *Odisseia* na tradução inglesa de uma tradução latina - Haroldo arremata: “Serena agora o canto convulsivo/o doceamargo pranto das sereias/(ultrassom incaptado ao ouvido humano)”. A segunda parte também se fecha com uma consideração sobre as sereias, agora degradadas ao nível de sirenes: “Açuladas sirenes/cortam teu coração cotidiano”. Mesmo o sinal, transpassado em Dante, tornou-se na segunda parte um semáforo vigilante.

“Os melhores poemas” diz o poeta inglês Donald Davie, citando Pasternak, “falam de seu próprio nascimento”. *Finismundo* tem como tema a discussão da possibilidade da poesia num mundo infenso às aventuras, pois, se sabiam os antigos que só um grande poema perpetuaria seus feitos, sabiam eles também que a poesia necessitava desses feitos para ter o que cantar. A primeira parte do poema, declara heróico-ironicamente, que a verdadeira *hübris* atual

realiza-se não fora, mas dentro do poema, é a própria tenção de levar o modernismo para um desconhecido além de si mesmo. A segunda parte discorre não apenas sobre as dificuldades de fazê-lo em nosso mundo, mas lembra também que essa obrigação se afirma, para o verdadeiro poeta, nos mais mínimos objetos. A única maneira de serenar o pranto convulsivo das sereias, ultrassom incaptado ao ouvido humano, mas não ao sobre-humano do poeta, é intentar o vôo tresloucado, por mais que ele permaneça secreto como o milagre que nos narra Borges. A pena de não se arremeter ao *folle volo* é ter, como Prometeu o seu fígado, o coração cotidianamente cortado pelas açuladas sirenes, nas quais ouve o poeta as sereias.