



FOGO-FÁTUO, UMA POÉTICA EM COMBUSTÃO

A TEMPORALIDADE COLAPSADA DA POESIA HAROLDIANA

Julia Pedreira Monteiro
(Unicamp)

INFORMAÇÕES SOBRE A AUTORA

Julia Pedreira Monteiro é graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP – FFLCH), com foco em Antropologia, atua como atriz, escritora e pesquisadora. Atualmente integra o Curso Livre de Preparação de Escritores (CLIFE 2023), do Centro de Apoio a Escritores do Museu Casa das Rosas; e faz Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) na Unicamp, com orientação de Eduardo Sterzi. Como escritora publicou *Fissura na Neblina* (2017), lançado em parceria com a Membrana; e *Aqui nem deus é gente* (2018), pela editora Urutau; ambos contemplados pelo Edital ProAC de Incentivo à Criação Literária. Se formou como atriz, em 2017, na Escola Livre de Teatro de Santo André – ELT; e junto com outros artistas fundou no mesmo ano o coletivo Comitê Escondido, que estreou, em 2018, o espetáculo *Terra Tu Pátria*, da qual fez parte como atriz e dramaturga; e este ano, *Um Memorial para Antígona*, no TUSP. Integrou, em 2018, a 170 Turma do Núcleo Experimental e Artes Cênicas do SESI – SP. Em 2020, foi selecionada no edital Arte como Respiro: Múltiplos Editais de Emergência – Literatura, do Itaú Cultural. No mesmo ano, integrou como atriz a residência artística *Vagamundos – Um Laboratório Cênico* no CPT SESC – SP com coordenação da pedagoga e diretora teatral Maria Thaís. .E-mail: monteirojuliap@gmail.com .

RESUMO

Este artigo busca fazer um sobrevoo sobre a poética haroldiana, tendo como foco, sobretudo, o período do pós-concretismo, quando Haroldo de Campos adentra os meandros do sentido e do corpo e compõe sua obra *Educação dos Cinco Sentidos* (2013). A investigação aqui não é por definir e encerrar a imensidão labiríntica de sua obra. Ao contrário, trata-se de colher e investigar alguns dos seus versos, mapeando percepções e reflexões que possam expandir a forma como lemos e compreendemos a sua poesia, tendo como base, sobretudo, os estudos de Gonzalo Aguilar (2005, 2019) acerca da poesia concreta brasileira. Entre a materialidade da palavra e a fabulação poética, buscamos fazer uma arqueologia minuciosa no mínimo que resta dos estilhaços de seus versos. Não se trata tanto de perguntar o que é a poesia, mas sim *como ela é*.

PALAVRAS-CHAVE

Haroldo de Campos, poesia, tempo, escrita.

ABSTRACT

This article seeks to take a look at Harold's poetics, focusing, above all, on the period of post-concretism, when Haroldo de Campos enters the intricacies of meaning and the body and composes his work *Educação dos Cinco Sentidos* (2013). The investigation here is not to define and close the labyrinthine immensity of his work. On the contrary, it is about collecting and investigating some of his verses, mapping perceptions and reflections that can expand the way we read and understand his poetry, based, above all, on the studies of Gonzalo Aguilar (2005, 2019) about the Brazilian concrete poetry. Between the materiality of the word and the poetic fable, we seek to carry out a detailed archeology of the minimum remains of the fragments of his verses. It's not so much about asking what poetry is, but rather *how it is*.

KEY-WORDS

Haroldo de Campos, poetry, time, writing.

UM COSMONAUTA CHAMADO HAROLDO

*Sonhou-a viva, trêmula: não era um atroz bastardo de tigre e potro,
mas a uma só vez essas duas criaturas veementes
e também um touro, uma rosa, uma tempestade.
Este múltiplo deus revelou-lhe que seu nome terreno era Fogo,
(...) e que magicamente animaria o fantasma sonhado.*

(BORGES, 2007, p. 50)

Habitar a temporalidade colapsada da poética haroldiana é como adentrar veredas que se bifurcam. Tal qual no conto de Jorge Luis Borges, onde livro e labirinto coincidem, Haroldo de Campos, cosmonauta e marinheiro de multiversos, de algum modo, também compôs seu *livro-labirinto* ao fazer da travessia *vidatempo* os estilhaços da sua escrita. No conto borgeano, habitamos uma paisagem onde todos os desenlaces são possíveis porque o campo de possibilidades para o futuro é múltiplo e se prolifera – quem pode ser morto, morre, e sobrevive, além de se tornar assassino e fugitivo. Cada alternativa é ponto de partida para outras bifurcações, formando uma trama crescente e vertiginosa de tempos que se entrecruzam sem um ponto final.

Na poética haroldiana, sobretudo do pós-concretismo, também podemos notar esse fluxo infindo do tempo, espécie de constelação móvel em permanente transformação, na qual nada é permanente, e sim, absolutamente, instável. No caso da poesia haroldiana, tal incerteza cria uma urgência linguística, que torna a palavra matéria em decomposição ou recomposição, formando versos que parecem nunca alcançar a imobilidade. Os poemas estão prestes a se erodirem como se as reminiscências do passado colidissem repentinamente com o presente da página e se reacendessem em meio a um futuro aberto e expandido. Em meio a essa poesia em erosão o que nos chega é o próprio movimento da vida – a imprevisibilidade, a velhice, a mortalidade. Assim, na mesma medida em que a matéria se decompõe, o texto também é composto pela incidência do tempo – tudo está na iminência de se desfazer para se refazer.

“Pétalas (quase pedras) quebradas” (CAMPOS, H., 2013, p. 42). A imagem se forma e, ao mesmo tempo, colapsa – a durabilidade do instante poético é como um “fiapo de sol no olho” (CAMPOS, H., 2013, p. 27), uma estrela cadente que corta o espaço e desperta nossa visão turva. Uma fagulha arranhando o fim da página, ou será o começo? Na desintegração da matéria textual em atrito, a experiência explosiva e luminosa de tocar a textura do texto se faz na voz que entoa a disritmia de temporalidades múltiplas – “uma

forma de transcender no descender” (CAMPOS, H., 2013, p. 40). Nos olhos da poesia, *fêmea contraditória*, deparamo-nos com vivos e mortos, relâmpagos e pássaros dispersos, arco-íris e vértebras; e nessa incompreensibilidade de significações, apreendemos outras formas de compreensão. As fronteiras se diluem, abrem-se fendas no corpo e na cabeça, em que tempo estamos afinal?

Assim, é pela sensibilidade do corpo e pelo assombro dos poros que nos aproximamos de sua escrita. Se optamos por lê-la de modo linear e racional, algo se perderá pelo caminho, pois é como se poemas nos ensinassem a ouvir e a sentir o cheiro e sabor das palavras, e não apenas a lê-las como grafias inscritas na página. As palavras ali estão interrompidas por quebras e vazios que estranham os seus significados correspondentes, elas se rasuram e se chacoalham – não sabemos se entendemos o que foi dito ou se devemos reler, reler, reler e, mais uma vez, reler. E eis o exercício poético haroldiano – a impossibilidade do contorno total, o infindo da forma orgânica e viva, então: só nos resta os cinco sentidos.

No poema *Arte Poética*, a poeta portuguesa Adília Lopes compara a escrita poética com a ação de apanhar um peixe com as mãos. Apanhar um peixe com as mãos é engajar o corpo, colocar-se em luta com outro corpo vivo, sentir a matéria gelada e escorregadia das escamas, as mãos vazias do fracasso de retê-lo, a contínua impossibilidade de apreender a matéria. Talvez tal descrição também caiba ao exercício de leitura da poética haroldiana.

(...) o peixe debate-se
tenta escapar-se
escapa-se
eu persisto
luto corpo a corpo
com o peixe
ou morremos os dois
ou nos salvamos os dois
tenho de estar atenta
tenho medo de não chegar ao fim
é uma questão de vida e morte.

(LOPES, 2018, p. 12).

Se o peixe-poesia é uma matéria escorregadia, viva, que anseia por se libertar, o poeta-pescador é também um corpo e uma sobrevivência, e o leitor, talvez, também seja um terceiro elemento nessa luta. E é desse corpo a corpo, desse embate de pele com pele, dessa textura móvel, que o texto poético se impõe e persiste como inscrição e testemunho

de uma inevitável morte e uma provável sobrevivência – e recriação. Escrever (e, por que não, ler?), portanto, trata-se de uma ação agressiva, uma apropriação ativa do outro e do mundo, um modo de transformar a realidade e interromper o fluxo dos tempos. O eu-lírico, ao testemunhar a vida na brevidade do instante que finda, parece nos querer dizer que ainda há tempo de *nascermorrer no riocorrente do fimcomeço* lusco-fusco da vida, afinal, “o que cresce resta (nos sentidos)” (CAMPOS, H., 2013, p. 25) – e talvez os sentidos, *restos* que transbordam dos versos, sejam os detalhes mais preciosos dessa luta corporal.

Esse transbordamento de um fim que não finda, esse proliferar de sentidos e as próprias contingências da vida são aspectos que podemos reconhecer na poesia de Haroldo de Campos¹, principalmente após a década de 70, quando o projeto racionalista do concretismo dos anos 50, de certa forma, colapsa, e a vida, enquanto organismo vivo e natureza transcriadora, encontra as dobras do espaço gráfico, reatualizando o passado em origens que “se multiplicam, se dispersam, se resgatam e se revisam” (AGUILAR, 2005, p. 312).

OS ANOS 50 E OS ESTILHAÇOS DOS ANOS 70

Nos anos 50, no Brasil, e em grande parte do mundo ocidental, há uma certa atmosfera de esperança e projeção utópica. É o período da explosão da energia transgressora do *rock'n roll*, da construção de Brasília, capital futuroológica, e de certo empuxo modernizante. Nesse contexto, a poesia concreta encerra o ciclo histórico do verso e concebe um tempo espacializado e simultâneo, explodindo a temporalidade sucessiva da narratividade e dando à leitura a oportunidade de se fazer no instante único do olhar – a tensão é dada na imediatez da materialidade geométrica do poema. Pode-se dizer que a poesia concreta se empenhou em levar até às últimas consequências o projeto mallarmeano, isto é, a tensão das palavras-coisas no espaço-tempo. Destarte, na tentativa de abolir provisoriamente o acaso, integrava-o à fugacidade do construto poético, no que pode ser definido como o instante útil do seu equilíbrio dinâmico (CAMPOS, H., 1997).

No entanto, no fim dos anos 60 e início dos 70, um desencantamento profundo começa a emergir e a irrupção violenta do regime militar confirma esse sentimento tornando-o cada vez mais agudo a partir de 1968 com a promulgação do AI-5. Nessa disruptura, o “concretismo” é reorquestrado e “deixa de ser um programa” ou procedimento, e passa a ser um “ponto de vista” (AGUILAR, 2005, p. 242), um modo de olhar a história através de um *paradigma sincrônico-retrospectivo*.

A ênfase na forma geométrica e o destaque ao aspecto maquinal em detrimento da

¹ Veja também A. Campos e outros (1987), H. Campos (1989, 2000, 2004, 2006) e Rodrigues (2017).

subjetividade singular do poeta são ofuscados, ou desdobrados, pela emergência de uma concretude ligada mais a experiência sensitiva e biográfica do poeta. O que pode ser notado primeiramente em *Galáxias* (escritas entre 1963 e 1976), que como bem descreve Gonzalo Aguilar, é um texto atravessado pela passagem do tempo e “aberto às mudanças históricas” (AGUILAR, 2005, p. 112). O corpo, a mortalidade, a memória e a própria vida são postos no centro da composição. Por meio de uma unidade mínima da linguagem que ora explode em estilhaços de sentidos e ora se condensa em constelações efervescentes do pensamento, Haroldo parece reivindicar uma máquina poética na qual o retorno ao passado possa se fazer como reinvenção do presente.

O ascetismo concreto transforma-se em devoração e exuberância, e cria as condições para o reaparecimento de um sujeito já não como signo de uma expressão ou de uma autoridade externa ao texto, mas sim como efeito da linguagem e da ‘ficção’. Ora, se o sujeito se instala como ruptura desde a primeira linha do poema, a relação com a história se modifica à medida que a escritura avança.

(AGUILAR, 2005, p. 112)

Haroldo se torna um catador de fragmentos da tradição para *transcriar* novos sentidos e vivificar os mortos. Nessa decifração arqueológica do passado qualquer tipo de ordem é desestabilizada. A pluralidade de passados possíveis é presentificada como diferença, o que acaba por compor um olhar constelacional, em que no conjunto imaginário de vozes forma-se uma pulsão de vida, sem necessariamente se impor uma prévia de futuro. O que se instaura é um palco de travessias fantasmáticas sobrepostas às possibilidades de vivificação.

Uma nova relação com o espaço-tempo, portanto, é apreendida a partir da “capacidade do poeta se dispor à mirada da face controversa e expansiva do presente”, que não parte de um “gesto de virar as costas para o passado” ou de “condenar o que há de vir”, mas justamente trata-se de criar um outro compasso possível através de um “giro dorsal do corpo e pensamento.” (VASCONCELOS, 2010, p. 4). O fazer poético “situado na *agoridade*” se “reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado.” (CAMPOS, H., 1997, p. 249). Como diz Octavio Paz, a escrita de um poema é de certo modo um ciframento de uma realidade decifrada, afinal, “se o universo é uma escrita cifrada, um idioma enigmático, o que é o poeta senão um tradutor, decifrador? Cada poema é uma leitura da realidade, essa leitura é uma tradução, essa tradução, uma escritura” (PAZ, 2013).

Assim, pelo movimento dorsal e não mais por uma frontalidade óptica racional e imobilizante, a poesia experimenta uma concepção temporal espiralar, onde sentidos são sobrepostos em um mesmo plano não mais pela predominância da espacialidade geométrica e sim pela busca de um fazer sincrônico que se perfaz na própria escrita. Uma poesia feita de pedaços da tradição literária que são reenquadrados à luz do presente,

como se a vida de ontem pudesse ser iluminada pela morte de hoje.

A criação se faz então como transcrição – reescrita do que já foi escrito. O poeta escolhe, canta e preserva o que está de acordo com o seu canto. Ao leitor, fica a tarefa de lidar com os destroços e estilhaços dos abismos de sentidos lógicos, assim como com os fragmentos e ruínas de um tempo histórico que ressurgem nas entranhas de nossos tempos.

A EDUCAÇÃO DOS CINCO SENTIDOS

É nesse giro dorsal do pensamento que se insere a obra *Educação dos cinco sentidos* (1985), espécie de “diário poético” no qual, por meio do viés autobiográfico e metalinguístico, Haroldo provoca os pensamentos da carne e busca, na experiência do envelhecimento, uma pulsão de vida possível. O corpo não está mais na sua plenitude, mas uma força vivificante ainda o habita. Se os cabelos embranquecerão, o poeta lembra: “meu coração não”. Assim, na degradação da matéria, *no mínimo que resta*, nas impurezas do pó, o poeta investiga a recriação de uma força originária. Se pensarmos nos seus *Biografemas* – versões epifânicas da vida –, notamos uma tentativa por se chegar à imagem viva daqueles amigos que morreram, como se ele, enquanto poeta, pudesse transitar entre a vida e a morte, resgatando dos seus fantasmas, o significado da vida. “Hélio sobe no zepelim das cores/ movido a parangol’hélium/ e se dissolve no sol do céu” (CAMPOS, H., 2013, p. 43).

Enquanto um corpo se despede, uma faísca se acende. E é esta a operação fundamental da sua escritura: reviver o que já está morto e reimaginar o que já foi escrito. Como escrever um texto que já existe? Se pensarmos no personagem borgeano, Pierre Menard, Haroldo de Campos poderia ser uma versão atualizada dele. Afinal, a impossibilidade de elaborar um texto igual a outro é intrínseca ao seu processo criativo e, portanto, se todos os textos são uma reescrita de textos anteriores, todos os textos são desdobramentos de realidades já decifradas e, no entanto, imediatamente descobertas. Seria isso a transcrição, dobrar o original e inverter a ontologia de sua primazia, ou seja, fabular uma nova origem? *Invenção* vem do latim *invenire* e significa encontrar. A invenção seria a própria possibilidade de se recuperar arqueologicamente algo? Não se cria nada do zero – o começo é sempre um recomeço e o fim não finda, ecoa depois do fim em um novo começo. Ou ainda, em suas palavras: “O poema começa por onde ele termina” (CAMPOS, H., 2013, p. 48).

É o que vemos em *Como ela é*, poema escrito em março de 1980 e que compõe o livro *Educação dos cinco sentidos*. Nele, o poeta imagina como pode ser definida a poesia. Interessante notar que o poeta não se pergunta *o que é a poesia*, mas *como ela é*. Trata-se de

uma indagação sobre a sua forma, em outras palavras, sobre o modo no qual a poesia se manifesta, e não sobre uma suposta essencialidade poética. A busca é pelo organismo da poesia, pela sua forma de manifestação – ou ainda, por seus desdobramentos imagéticos –, e não tanto pela imediatez de sua construção dada pelo esqueleto geométrico do poema na página, como no caso da poesia concreta dos anos 50. Aqui, o que aparece não é mais tanto o construto poético, mas sim uma perspectiva, uma tentativa por decifrar a visão, o pensamento, a pele da palavra.

acupunturas com raios cósmicos
realismo: a poesia como ela é
inscrições rupestres na ponta da língua
poesia à beira-fôlego: no último fole do pulmão
como ela é (a poesia)
fogo (é)
fogo
(a poesia)
fogo

(CAMPOS, H., 2013, p. 32)

Começemos pelo fim que não finda, mas recomeça. *Fogo* – a última palavra do poema evoca um dos elementos mais inconstantes e imprevisíveis da natureza. Como controlar ou dar forma ao fogo? A chama de uma vela dança em sua própria erupção material e seu par fundamental é o ar – elemento vital. Desse encontro, nascem a destruição e a transformação, a matéria consumida se desmancha em cinzas e se recria. Seria a poesia o próprio assombro da metamorfose – a cintilância linguística da combustão da matéria e da imprevisibilidade da proliferação de sentidos no ar? A força de criação se oculta no próprio movimento de transformação da natureza. “A natureza incuba a metáfora/ da forma/ e tresnatura: formas/ em morfose” (CAMPOS, H., 2013, p. 40). Talvez seja essa a manifestação poética por excelência – o próprio fazer-se e desfazer-se da substância.

A primeira tentativa de definição: “acupunturas com raios cósmicos”. É como se a palavra irrompesse na folha no meio de um acontecimento. Mais uma vez, algo que queima, uma descarga elétrica que se faz no choque e produz luz. E a primeira palavra, não à toa, nos traz ao corpo. Acupuntura é uma terapia corporal de mais de 5 mil anos atrás, de origem chinesa, em que finas agulhas são inseridas em pontos específicos do corpo, com o intuito de reestabelecer o equilíbrio energético. A ideia de um *punctum*, de uma picada, de algo que lampeja, também vem atrelada à própria sonoridade estacada da

palavra a-cu-pun-tu-ra. E o estranhamento se dá no atrito com a imagem que se segue: *raios cósmicos*. A poesia como acupuntura nos faz pensar em palavras que perfuram a pele. A poesia como “acupuntura com raios cósmicos” se torna delirante – somos lançados de modo imprevisível por meio de uma energia em movimento da dimensão corporal da existência para a extensão incomensurável do cosmos. Algo percorre o céu e cai sobre o corpo.

Em seguida, “realismo: a poesia como ela é”. Depois do delírio cósmico, o poeta parece querer dizer: vamos deixar de absurdos e vamos direto ao ponto. Com uma dose de ironia, evoca o termo “realismo”, uma possível referência ao movimento artístico do fim do século XIX, tanto na pintura, como na literatura, e que dá ênfase ao factual, à forma descritiva e objetiva, e menos idealizada, como forma de representação do mundo. No verso seguinte, uma nova tentativa: “inscrições rupestres na ponta da língua”. Somos arremessados, agora, a um tempo longínquo – um passado pré-histórico onde representações do mundo eram feitas nas paredes e tetos das superfícies de cavernas e abrigos rochosos. Imaginar essas gravuras como incisões na língua é novamente dançar nas espirais do tempo e se aproximar do corpo em *zoom*.

Das agulhas que são raios queimando a pele, interrompidas pelo anúncio de um certo realismo, acompanhamos agora registros da história na ponta da língua, prestes a serem transformados em palavras espalhadas ao vento. E então: “poesia à beira-fôlego: último fole do pulmão”. Como um rompante, algo submerso que irrompe desse passado distante – o último suspiro ou o beijo feito de ar que nos salva do afogamento. O início e o fim se embaralham, os tempos se entrecruzam na materialidade do corpo que é pele, língua, pulmão e energia. O poema segue na urgência de uma pulsão. Não há dormência, mas justamente o contrário – o corpo sendo tocado, revivido, marcado pelo tempo passado e pelo tempo da possibilidade da transformação – vamos do fugaz instante de um raio à inscrição na pedra da linguagem pré-histórica. E, por fim, a última tentativa de definir a manifestação poética:

como ela é (a poesia)
fogo (é)
fogo
(a poesia)
fogo

Haroldo cria um jogo de palavras que sobrepõe dois planos: as palavras “evidentes” e as postas entre parênteses, sugerindo uma ênfase distinta na leitura, já que o parêntese justamente é um sinal de pontuação cuja finalidade é indicar uma rubrica ou um

acréscimo de informação acessória em um texto. No caso, a informação acessória é justamente o que cria a comicidade do poema, pois as palavras entre parênteses traduzem a expressão popular “fulano é fogo” – utilizada quando se quer exprimir que alguma coisa ou alguém tem uma singularidade difícil ou complicada. Aqui, esse alguém ou coisa é a própria poesia. Mas, se não lemos as palavras entre parênteses, já que estando entre parênteses não seriam imprescindíveis para a compreensão do texto, caímos no abismo da própria matéria em combustão: como ela é/ fogo/ fogo/ fogo. A sobreposição da palavra fogo anuncia uma destruição, mas também a inexistência do fim – como vários poemas desse livro, não há ponto final. Certa agitação íntima, desordenada e sensual, perdura na duração intensiva de um fim que queima.

O poema, então, como processo físico, erupção da matéria, escapa a qualquer definição porque não finda. A chama acesa se alastra, se prolifera na destruição e ao mesmo tempo na pluralização das poéticas possíveis. O fogo é matéria que não toma forma, porque é impossível domá-la. As impurezas da realidade sobrevivem na densidade de imagens impensáveis e sua duração não corresponde a um intervalo temporal definido, mas ao trânsito entre temporalidades distintas. Aqui, o fim, portanto, não parece indicar término, mas passagem e combustão.

Na combustão, é preciso no mínimo dois reagentes, sendo um deles o ar, para que ocorra a liberação de energia em forma de calor – se trata de um processo de choque, liberação e transformação. Na poética haroldiana, pode-se pensar que há também uma espécie de reação químico-física entre os elementos para se chegar à explosão significativa. Tal explosão se dá, por vezes, a partir do mínimo – da contração máxima do sentido – como vimos no poema *Como ela é*, e, por outras, através da proliferação de signos – do transbordamento de imagens, como podemos notar em *Klimt: tentativa de pintura (com modelo ausente)*, poema de 1984, presente também em *Educação dos cinco sentidos*.

Nesse poema, a força expressiva está justamente na aglutinação de significantes, por meio da evocação de diferentes quadros de Klimt, como se essas obras estivessem recortadas em pedaços sobrepostos, o que é evidenciado também pela quebra das palavras nos versos.

lourovioleta: um monstro uma
figura em ouro cin
zelada das unhas à raiz (crin
a) metalizada dos cabelos pedi
curada em roxo um traço bis
(não de bistre) um risco de li
lás as pálpebras dobradas
como mariposas (como mari

posas) (...)

(CAMPOS, H., 2013, p. 47)

Parece um poema erodido ou explodido, composto pelos estilhaços recolhidos pelo poeta; e, dos destroços de Klimt, irrompe um monstro como aparição “louroviioleta”. Como não lembrar dos *Quadros Relevos* (2015), do artista plástico Nuno Ramos, que se assemelham a carros alegóricos em explosão? Nessas obras, o espaço da tela é rompido pelo transbordamento dos materiais que a compõem. Os significantes, a partir da própria desordem caótica da composição, avançam sobre o espectador numa impulsividade violenta da matéria que, paradoxalmente, ainda se equilibra na tela. No jorro imóvel de cores e texturas que se acumulam umas sobre as outras, o disruptivo se anuncia como urgência reveladora e, ao mesmo tempo, incompreensível. Estamos diante de uma catástrofe, mas não sabemos em qual tempo – se no momento após a explosão, em que a pintura eclodiu em estilhaços, ou se no momento anterior, quando ela ainda nem se tornou composição expressiva, sendo apenas destroços que começam a se aglutinar para virar algo. Destruição e reconstrução parecem compor um jogo dialético onde não se sabe se olhamos para o passado de uma obra – para uma explosão que já aconteceu –, ou para o futuro dela – para o início de uma composição possível. Como disse Mira Schendel sobre a poesia de Haroldo de Campos, será esta uma palavra que se arruinou ou uma palavra que está se formando? A própria tensão entre as coisas ou palavras (no caso da poesia) faz da contração e da explosão acontecimentos simultâneos no espaço-tempo; e, assim, em meio à metamorfose movente da forma rompendo a clausura fixa da moldura, não há espaço para futuros utópicos, mas, justamente, para um tempo que se faz na instabilidade ruidosa dos cacos da história e das reminiscências de um presente em transe.

No poema *1984: Ano 1, Era de Orwell*, escrito em dezembro de 1983, que também compõe a obra *A Educação dos cinco sentidos*, por meio de uma condensação expressiva assombrosa, Haroldo de Campos colapsa os tempos já logo no título do poema. Ao fazer referência à obra clássica de George Orwell, *1984*, romance distópico que descreve um mundo de opressão e autoritarismo, o poeta traz a distopia para o seu tempo de agora. O futuro de ontem se torna o presente de hoje, por meio do simples bater de asas de uma borboleta, evocando a possibilidade de um evento “insignificante” poder causar uma mudança na cadeia subsequente de acontecimentos, gerando alterações inimagináveis no porvir – fenômeno conhecido como Efeito Borboleta.

Enquanto os mortais
aceleram urânio
a borboleta

por um dia imortal
elabora seu voo ciclâmen
(CAMPOS, H., 2013, p. 44)

A duração imortal de um *voo ciclâmen* – “flor em carne e espírito” como já cantou Caetano Veloso, na canção *Ciclâmen do Líbano* (2021), flor da profundidade e durabilidade – só é possível porque a borboleta, na durabilidade eterna de um único dia de vida, pode, com o simples bater de asas, causar uma modificação insuspeita na pressão do ar. Um detalhe tão sutil podendo alterar o movimento dos ares, enquanto a humanidade se destrói pelo anseio de produzir energia nuclear.

Haroldo, ao colocar a imagem fugaz e delicada do bater de asas de uma borboleta ao lado de uma atividade científica e bruta de aceleração do urânio, condensa, assim, uma ruptura eletrizante. Não há racionalidade que abarque esse curto-circuito – apenas a sensação perceptiva de um choque de sentidos. O eco das asas da borboleta em um único dia de vida pode nos lançar a colapsos insuspeitos, inalcançáveis pela ciência e racionalidade humana. Da insignificância da imortalidade, diante de um ser que desconhece a morte por ter como perspectiva apenas o agora, ao tempo sucessivo do progresso, em meio a uma distopia que não é mais futuro e sim passado que retorna, Haroldo compõe uma síntese expressiva em que *urânio* e *ciclâmen*, em um lapso, podem, de repente, habitar a mesma imagem – eis uma poética em combustão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poética haroldiana seria então uma *forma-força* que, por um lado, reverbera a explosão disruptiva de elementos que não se conformam com os limites de seu significado e, por outro, condensa as ruínas da história como constelações estelares? Seria a poesia a combustão da matéria – processo físico que destrói e produz, simultaneamente, outra coisa? Como ler a combustão – um acontecimento que dura o tempo do fogo?

Não há, portanto, uma linearidade e sucessão temporal possíveis de serem medidas. O que existe é a aparição de instantes que cortam o tempo cronológico e atravessam a página como um fogo-fátuo. Dos mortos e da decomposição da matéria, surgem tanto o azul da chama quanto a vida pulsante que vibra e *transcria* outras formas possíveis. Assim, se há transcendência, esta irrompe do concreto – do processo físico do mundo dos sentidos. Se há utopia, não se trata de uma projeção de futuro, mas da própria transformação e trânsito do tempo de agora.

Haroldo de Campos, no poema *Como ela é*, começa falando que a poesia se manifesta no realismo de *raios cósmicos* ou em *inscrições rupestres na ponta da língua*. Depois,

na falta de ar de um último sopro, ela ressurgue até que o lampejo do fogo a queime ao infinito. Uma combustão que se faz no desfazer e se desfaz no fazer de um processo aberto que não finda; e, por trás de sua voz, o poeta desaparece na medida em que se transforma. O *olhar-ler*, num único gesto da poesia concreta dos anos 50, aqui se refaz em uma visão transversal, nas dobras das palavras que se contorcem na página e se tornam ar, som e sentido. É o tempo do pó movente das estrelas como estilhaços de poeira em explosão. É o tempo de agora. Como já disse o poeta, *a poesia é fogo* – sendo impossível defini-la: “Dead end/ (no exit/ try it/ again)” (CAMPOS, H., 2013, p. 52). Afinal, não há saída. Enquanto houver vida, só resta tentar de novo, de novo e de novo.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. Tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Edusp, 2005.

AGUILAR, G. Haroldo de Campos y el paraíso reinventado. **Revista CIRCULADÔ**, São Paulo, ano 6, n. 9, jan. 2019.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. **O Arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Rupturas dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária/Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.



CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

LOPES, Adília. **Um jogo bastante perigoso**. São Paulo: Moinhos, 2018.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RODRIGUES, Henrique Estrada. **A utopia do mínimo que resta**: o lance dos lances do velho Haroldo. **Viso**: Cadernos de estética aplicada, Rio de Janeiro, n. 21, p. 71-90, jul/dez. 2017.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Nota intermilenar: sobre a poética de Haroldo de Campos. **Sibila**: Revista de Poesia e Cultura, São Paulo, ano 24, maio. 2010.

Título em inglês:

**WILL-O'-THE-WISP, A POETRY IN COMBUSTION.
THE COLLAPSED TEMPORALITY OF HAROLDO DE CAMPOS**