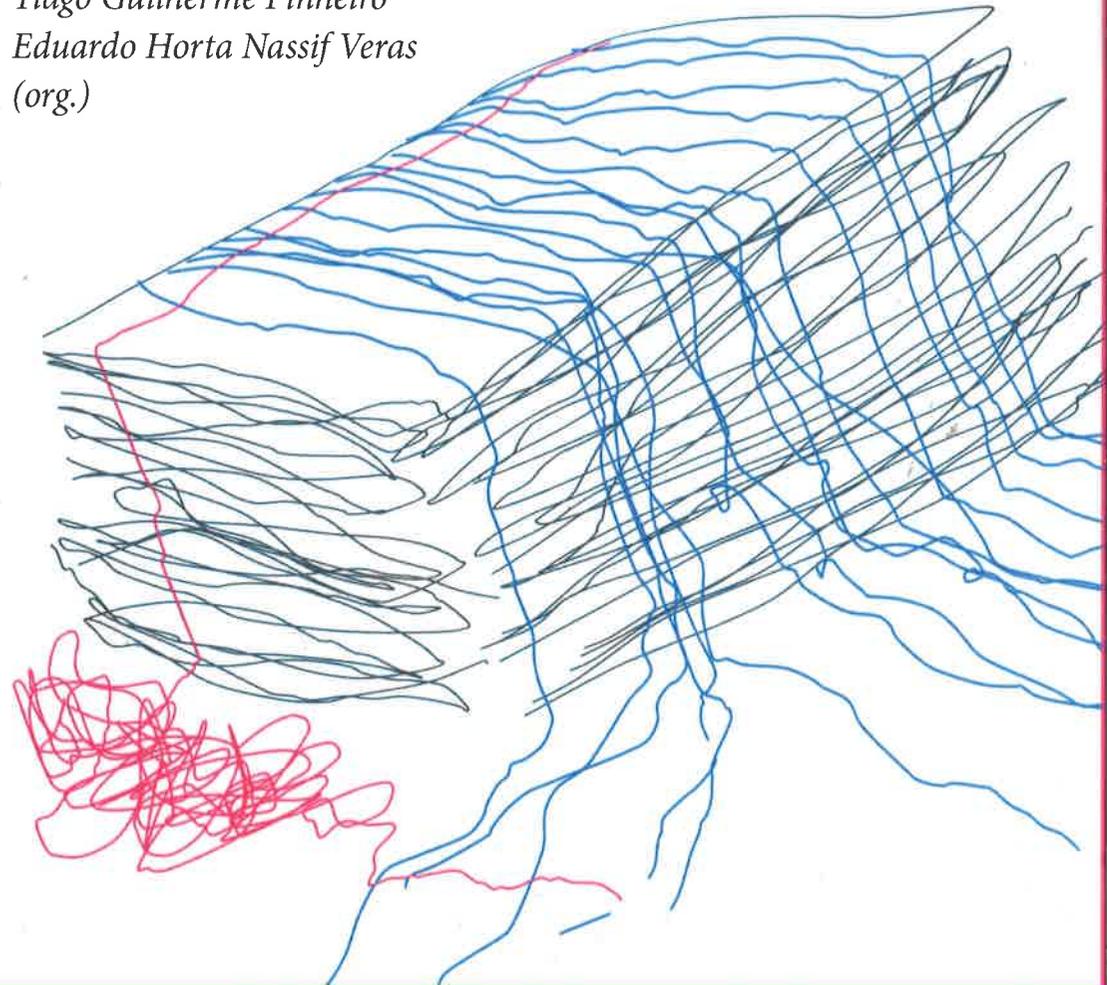


poesia contemporânea

*reconfigurações
do sensível*

*Gustavo Silveira Ribeiro
Tiago Guilherme Pinheiro
Eduardo Horta Nassif Veras
(org.)*



**Da Máquina do Mundo à Máquina Zero:
Carlos Drummond de Andrade,
Haroldo de Campos, Ricardo Aleixo**

Eduardo Jorge de Oliveira

Para Maria Filomena Molder



Fotografia de Rogério Reis, 1983.

1. A metáfora da máquina, a matéria de uma alegoria.

1.1 Uma experiência atlântica: a máquina do mundo.

A máquina do mundo pode ser lida como uma metáfora em uma incessante metamorfose onde o ponto de partida está em *Os Lusíadas*. Desde quando o poema foi publicado, em 1572, a imagem da máquina do mundo, de Camões, passou várias por modificações, cruzando o atlântico até se transformar em “A máquina do mundo” (1951), de Carlos Drummond de Andrade; *A máquina do mundo repensada* (2000), de Haroldo de Campos e “Máquina Zero” (2004), de Ricardo Aleixo. A delimitação em três poemas faz com que a máquina do mundo seja definida em termos estratégicos para esboçar um princípio de máquina na poesia brasileira contemporânea e, como, a partir de Drummond, a metáfora camoniana praticamente se inverteu. Entre a metáfora “máquina do mundo” e a matéria que dela deriva em outros poemas situados em lugares e épocas distintas, a concepção do mundo na era de Camões também foi transformada pelas consequências das conquistas técnicas a partir do Renascimento. A questão inerente ao poema de Camões é que o próprio uso do termo “máquina” mudou radicalmente em termos técnicos quando a mecanização chegou ao poder nas sociedades industriais no final do século XIX e ao longo do século XX.¹ O mecanismo desta investigação objetiva expor que, a partir de Drummond, a existência de uma máquina lírica absorve a vida animal, vegetal, mineral, estelar até compor a “estranha ordem geométrica de tudo”. Haroldo de Campos reposiciona historicamente a máquina do mundo a partir de uma constelação literária, filosófica e científica onde o poema dele “envolve um diálogo entre (sobretudo) três textos: dante, *commedia (inferno)*, I, 1-60, no original e na recriação de agosto de campos; *purgatório*, XXIX, 106-120, XXX, 22-27; 55-81; *paradiso*, XXXIII, no original e em minha transcrição); camões, *os lusíadas* (V,37-60; X, 76-118); drummond (“a máquina do mundo”).² Existe um princípio de tríptico desigual e combinado em termos de estruturas canônicas com Camões, Drummond e Haroldo de Campos. Finalmente ele se desloca com a inclusão de outro poeta, Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960), formando, assim, um tríptico Drummon-

1 A referência central para realizar uma leitura da mudança da máquina do mundo ao mundo das máquinas é: GIEDION, Sigfried. *La mécanisation au pouvoir*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980.

2 CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Atelier, 2004, p. 101.

d-Haroldo-Aleixo. A obra de Ricardo Aleixo reposicionaria os poetas anteriores (como Dante e Camões na linha de Drummond e Haroldo de Campos) e os posteriores (algo que se definiria como um princípio maquínico na poesia brasileira contemporânea).³ Através de um uso experimental da memória e de um diálogo no interior das tradições poéticas, Ricardo Aleixo transfere a lírica através da performance, utilizando literalmente a voz como um *médium*, isto é, ela está no meio, no centro da produção do artista, mesmo que no poema impresso ela sobreviva na consciência gráfica da palavra. Há um grito gráfico na poesia do Ricardo Aleixo e ele se modula pelo amplo uso de objetos recolhidos e montados a partir da concepção de “Máquina Zero”, de 2004.

1.2 Tradição, transmissão.

O mundo não suporta metáforas ao infinito. O argumento inicial é parcialmente borgeano.⁴ O que transportamos ao longo da história da própria literatura é

3 Este ensaio faz parte de uma pesquisa ligado à noção de máquina e os autores em questão são Fabiano Calixto, Marília Garcia e Tarso de Melo. A noção de máquina na poesia brasileira possui nomes relevantes como João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes e, ainda, Sebastião Uchoa Leite, que, aliás, é decisivo para a formulação do termo que não será abordado diretamente aqui, mas na segunda parte que é a noção de vitalidade maquínica.

4 Na alteração do deslocamento, há uma definição que atinge mais diretamente o propósito de investigar a metáfora da “máquina do mundo”, trata-se da conjugação do verbo *metapheró*, “eu transporto”. Assim, os mecanismos de transmissão da poesia tornam-se fundamentais para a sobrevivência de uma metáfora, mesmo que o sentido se altere. O poeta que transporta, todavia, vai necessariamente alterar o sentido dito originário porque cada poema funda uma origem ou, pelo menos, escreve com uma origem encontrada. O poema se constrói como um modo de transporte que utiliza a metáfora em vários níveis, mesmo quando a nega em termos de figura de linguagem. No último verso de “A morte dos símbolos”, Sebastião Uchoa Leite cria uma metáfora provocadora: “Vamos destruir a máquina das metáforas?” LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia Completa*. São Paulo/Pernambuco: Cosac Naify/Cepe, 2015, p. 127. Dado que as metáforas não são infinitas, mas seus modos de transportá-las o são, é preciso perceber que algumas delas são incontornáveis para entender os mecanismos que as animam. Assim, a proposta deste ensaio se limita a investigar as condições materiais desse transporte em poesia, tendo por ponto de partida o canto décimo da epopeia de Luís de Camões, *Os Lusíadas* até as manifestações presentes na poesia brasileira, onde se pode rastrear a passagem direta ou indireta por esse lugar criado por Camões. O fato da parcialidade do argumento ser borgeano é que Jorge Luis Borges via na metáfora uma técnica comum, indissociável de práticas de criação idiomática. RAMOS, Juan Manuel Garcia. « Borges y la tradición metafórica ». *Revista de Filología*, Enero 2002, N. 20, La Rioja: Universidad de la Rioja, p. 121-132.

um número limitado de metáforas. Talvez tenha sido necessário limitá-las em termos de estruturas porque as próprias imagens utilizadas no cotidiano foram manejadas em outras épocas, faladas, traduzidas, reinventadas e, elas prosseguem em transformação, embora guardem sentidos que as façam persistir em tantas variações.⁵ Elas existem por intermédio de textos e de poemas, de modelos ou de estruturas que delimitam fronteiras entre o visível e o invisível, entre a memória e o esquecimento, entre o permitido e o interdito ou mesmo entre o real e o alegórico.⁶ A “máquina do mundo” é um bom exemplo da formação e da consolidação desta tradição em língua portuguesa.⁷ Presente no canto X de *Os Lusíadas*, ela tornou-se uma tópica

5 Em uma tentativa de conjugar os procedimentos de Jorge Luis Borges em relação a metáfora com o apêndice de Kant sobre a imaginação, encontra-se uma base capaz de justificar porque a linguagem suportaria poucas metáforas, tendo a necessidade de fixar uma representação, o que exige uma fixação de determinados elementos (cores, objetos, palavras) para que, uma vez fixados, a imaginação possa atuar: “Se o cinábrio estivesse às vezes vermelho, às vezes preto, às vezes leve, às vezes pesado, se às vezes um homem se transformasse em uma figura animal, às vezes em um outro, se em um dia demorado um campo às vezes estivesse coberto de frutos, às vezes de gelo e de neve, minha imaginação empírica nunca poderia encontrar a ocasião de receber no pensamento o pesado cinábrio com a representação da cor vermelha; ou se uma certa palavra fosse atribuída às vezes a uma coisa e às vezes a uma outra, ou ainda se a mesma coisa fosse chamada às vezes assim, às vezes de outro modo sem que existisse alguma regra a qual os fenômenos fossem submissos a eles próprios, nenhuma síntese empírica da reprodução poderia ter lugar.” KANT, Immanuel. *Critique de la Raison Pure*. Paris: Folio, 1980. p. 713-714.

6 Angus Fletcher, em *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode*, formula a relação intrínseca entre alegoria e metáfora a partir de Cícero, Quintiliano e os retóricos do Renascimento, onde a alegoria foi definida como uma sequência de submetáforas que totalizam uma única, contínua e “expandida” metáfora (1970, p. 70). Ao realizar uma história do termo, Fletcher cita William Empson (*Structure of Complex Words*): “Part of the function of an allegory is to make you feel that two levels of being correspond to each other in detail and indeed that there is some underlying reality, something in the nature of things, which makes this happen...” Por esse breve percurso sobre a alegoria, Fletcher apresenta a passagem da alegoria no Renascimento e sua aplicabilidade na literatura moderna, tal como está apresentado por Rosemend Tuve (*Elizabethan and Metaphysical Imagery*): “Allegoria does not use metaphor; it is one. By definition a continued metaphor, allegoria exhibits the normal relation of concretion to abstraction found in metaphor, in the shape of a series of particulars with further meanings. Each such concretion or sensuous detail is by virtue of its initial base already a metaphor.” FLETCHER, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1970. p. 70-71.

7 Esta formulação tem por contexto o workshop de Maria Filomena Molder na Universidade de Zurique, no contexto do seminário Poéticas contemporâneas I: o poema como máquina do mundo” que ministrei na mesma Universidade na primavera de 2017.

importante para a poesia brasileira moderna e contemporânea, a partir do poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, escrito em 1949 e publicado em *Claro enigma*, em 1951.

Com uma vasta fortuna crítica, Carlos Drummond de Andrade é conhecido como o poeta do impasse, da interrupção e, precisamente, das coisas, para mencionar algumas leituras tais como as de Eduardo Sterzi ou de Haroldo de Campos. Seu lirismo traz uma *antilira*, um desconforto com o mundo, pois o sentimento do mundo, em Drummond, é o desconforto, parcialmente porque talvez ele tenha a consciência do poeta como aquele que transporta aquilo que não é apenas dele. Trata-se de uma questão de tradição: familiar, econômica, geográfica, afetiva e imaginária. O poema que também dá nome ao livro de 1940, *Sentimento do mundo*, transmite uma memória colonial onde o poeta herda aquilo que não quer, mesmo que esta herança seja inevitável: “Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo,/ mas estou cheio de escravos,/ minhas lembranças escorrem/ e o corpo transige/ na confluência do amor.”⁸ O corpo do poeta é transigente, isto é, ele demonstra uma tolerância ao fazer um tipo acordo tácito com a palavra. Revisitar Carlos Drummond de Andrade significa voltar a atenção para um grau de transigência do poema que mantém por sua vez uma cadeia de transmissão de imagens, como acontece com a máquina do mundo.

É preciso, todavia, delimitar o que é a máquina camoniana para depois entender como, a partir de Drummond, a lógica desta máquina praticamente se inverteu para persistir discretamente na poesia brasileira contemporânea. Em um primeiro momento, a máquina do mundo existe como paisagem camoniana, isto é, como uma formulação de um mundo teológico e astronômico onde a descoberta de outros territórios impulsionava as navegações lusitanas. Fernando Gil identifica contradições estilísticas e temáticas, onde o lírico se opõe ao épico e a história à viagem.⁹ Essas contradições se prolongam em uma “protosintaxe espacial, perceptiva e cosmográfica dos *Lusíadas*”, ao longo das transformações materiais da cartografia marítima até o aparecimento de um atlas definidor para a realidade do espaço de navegação, o *Atlas Miller*, de 1519. “O célebre *Atlas Miller* propõe uma interpre-

8 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 67.

9 GIL, Fernando; MACEDO, Helder. *Viagens do Olhar*. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 14.

tação da viagem em termos de actualidade e não já de pura possibilidade”¹⁰, escreve Fernando Gil, onde tal atlas abre a possibilidade de uma interpretação do futuro no próprio poema de Camões:

As descobertas “futuras dos portugueses, relatadas por Têtis, acham-se na carta do Brasil e Atlântico Central, na carta atlântica, na grande carta da Arábia, Índia, etc., nas cartas da Insulíndia, das Molucas e do *Magnum golfum chinarum*. A mesma carta da Índia contém os feitos que antes de Têtis a Ninfa narrou. Como na máquina fechada do mundo segundo Têtis, o conjunto destas cartas relata um mundo em que a descoberta está feita ou em vias de se perfazer.”¹¹

A diferença das mudanças nos mapas é que, em praticamente uma década, o olhar se ordena: trata-se do nascimento de um olho analítico, matemático e geômetra. O poema de Camões é posterior ao ordenamento cartográfico e astronômico. Ao evocar as contradições do poema, o filósofo português chama “efeito-*Lusíadas*” o empate de tais forças. A proposição de levar o referido efeito adiante permite sair da ideia de influência, onde a autoridade de um autor se hierarquiza em relação aos outros. A ideia de *efeito* permite uma coexistência de elementos contraditórios, desiguais ou incompatíveis, traduzidos pelos ritmos e pelas intensidades da poesia que, antes de ser absorvida pelo mundo das máquinas, ocupava-se do mundo dos engenhos se fizermos uma elipse pelos mares do mediterrâneo à costa atlântica ou, se pensarmos os poetas como “homens-fronteira”¹², de Ulisses à Camões.

Camões, no interior da épica – esta forma impessoal de contar os feitos heroicos –, insinua uma lírica, um ritmo breve, capaz de expor a dimensão mais íntima dos homens, o que, em Drummond, incidirá especialmente sobre as coisas e na herança que ele transporta à revelia. Mesmo que a lírica de Camões esteja mesclada com a épica de um heroísmo, que é coletivo; no Canto Décimo, estrofe 76, a deusa Têtis exhibe a máquina do mundo para Vasco da Gama, onde solicita que ela seja vista “c’os olhos

10 GIL, Fernando; MACEDO, Helder. Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 87.

11 GIL, Fernando; MACEDO, Helder. Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 88.

12 O termo é de François Hartog, que assim os descreve em Memória de Ulisses: “Esses viajantes naturais deslocam-se até as fronteiras, são eles próprios marcos de fronteira, embora móveis. Vão e estão dos dois lados das fronteiras, grandes ou pequenas: ao mesmo tempo dentro e fora, intermediários, barqueiros, tradutores!” HARTOG, François. Memória de Ulisses. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p. 15.

corporais”. O movimento da visão faz o movimento inverso da viagem: o Mundo vem aos olhos, e não o contrário. Em Drummond, os olhos corporais se tornam “pupilas gastas”. Não se trata de percorrer os mares, mas uma angústia da terra firme, composta mais por minério que por terra. O próprio étimo de Itabira, cidade onde o poeta nasceu, pode iluminar a máquina de Drummond: “essa pedra de ferro, futuro aço do Brasil”¹³, cuja origem *tupi* tem entre os seus significados “pedra brilhante”, “pedra levantada” ou “pedra pendente”. A concepção de uma pedra pendente nos levaria diretamente para o final da máquina do mundo de Drummond, onde, em uma espécie de recusa da máquina, avaliando o que perdera, ele segue vagaroso, de mãos pensas. A recusa da máquina é um modo de provocar uma interrupção, para criar um espaço vazio bem no meio do caminho, onde no lugar da máquina Drummond havia colocado uma pedra. Colocar uma pedra significa ainda não mais falar sobre este assunto. Assim, não sendo mais teológica ou astronômica, a máquina se inscreveria no próprio enigma da poesia como um “nexo” entre a realidade e o que a transcende na “estranha ordem geométrica do mundo”.

Para marcar uma diferença inicial entre as máquinas em questão, a de Camões e a de Drummond, a partir dos “olhos corporais”, a máquina de Camões se projeta no céu: ela é um conjunto astronômico e geométrico que se refere a própria construção do Universo. Há nela os quatro elementos fundamentais: a Terra, a Água, o Ar, o Fogo; as divisões do céu, isto é, os sete céus, depois as constelações do Zodíaco e as estrelas e a origem das vinte e quatro horas de um único dia, a partir da coordenação dos movimentos de duas esferas, onde a primeira iria do ocidente para o oriente e, a segunda, do oriente para o ocidente.¹⁴

Em relação a orientação, Vasco da Gama recebe – *comovido* de espanto e desejo – o transunto. Transunto pode ser um manuscrito, uma imagem ou um mapa. “Reduzido/ Em pequeno volume”, ele vem do Mundo para os olhos do explorador e tem por finalidade ser tanto um instrumento de visão quanto o de desejo. Depois, ao longo do canto, a deusa direciona o olhar alternando o imperativo “olha”, com “vês”, “verás”, “eis”, “ali”, “olhai”. A divisão ptolomaica presente na máquina do mundo camoniana permanece entre aqueles que sabem e orientam (*mathematikoi*) e aqueles que escutam (*acousmatikoi*). O poema de Drummond movimenta a máquina para um impasse,

13 ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2012. p. 68.

14 CAMÕES, Luís de. Os Lusíadas. Vocabulário. Lisboa: Guimarães Editores, 2001. p. 470.

pois ela ocupa o *intermezzo* ainda no “meio do caminho”, mesmo quando se entreabre, como se, a máquina se insinuasse miticamente ao modo de uma esfinge

2. A esfinge-minério: a máquina melancólica de Carlos Drummond de Andrade.

A máquina de Drummond é melancólica¹⁵ mesmo que haja uma percepção do céu, o poeta olha para o chão. Não são mais as estrelas, mas pedras que ocupam seus olhos corporais. O céu dessa máquina do mundo é de chumbo, com aves que pairam no ar e com o som de um sino “rouco”, por onde começa a corrosão da harmonia. Todavia, a dimensão física das palavras na poesia de Drummond não faz com que o poeta derive pelo pensamento para entregar o poema à dimensão ontológica. Trata-se de um poema como uma caminhada irregular, onde as palavras ganham a consistência mineral. Ele é concreto na dimensão material de cada palavra, propagando a imagem acústica de um sino rouco com o som dos sapatos. A marcha lenta do poeta obedece a dois ritmos que se entrecruzam no poema, primeiro pelo movimento lento dos passos, do “palmilhar” ao “seguir vagaroso” que, em certa medida, obedece a escala do sino, cuja rouquidão propaga um princípio de desgaste, de ferrugem ou, finalmente, de corrosão. Seria essa corrosão o elemento de transporte à escuridão. A dimensão acústica também é temporal, do “fecho da tarde” até “a treva mais estrita”, onde a duração do som do sino encontra o prolongamento nos animais, nas plantas, nos minérios e a escolha de cada palavra do poema se prolonga ao “absurdo original e seus enigmas.”

Esse absurdo original e seus enigmas possui o nexos com um segundo grau da memória em Drummond (e talvez seja por aí que a máquina camoniana mais trabalhe), pois a memória viria de um lugar inesperado, acústico, pausado, fazendo com que dentro da poesia de Drummond exista uma perspectiva da escuta. A partir da escuta, Drummond aproximou o minério do mistério e, com esta aproximação, o poeta se distanciou de si mesmo. Drummond afirmou-se como o próprio enigma, expondo e imprimindo esse aspecto em sua obra, seja sob a forma de crônica ou incarnando a força substantiva no próprio poema.¹⁶ Na crônica “auto-retrato” ele

¹⁵ Sobre a melancolia em Drummond ver: ALCIDES, Sérgio. “Melancolia « Gauche » na Vida.” DAMAZIO, Reynaldo. *Drummond Revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 29-48.

¹⁶ A referência mais precisa para esta relação entre a poesia e a crônica ou, de como a crônica pode iluminar uma leitura da poesia do próprio autor vem de uma carta de João Cabral de Melo Neto à Carlos Drummond de Andrade, escrita em Londres no dia 4 de junho de 1951:

afirmou-se “sujeito oculto, como certos sujeitos da oração, ausentes mesmo.”¹⁷

Entre a crônica “auto-retrato” e a fotomontagem feita com os próprios retratos há uma dialética entre a memória e a ausência. De 1920 a 1969, isto é, no intervalo de quarenta anos, os retratos do poeta foram dispostos em uma prancha, onde se pode observar em um único plano as mudanças no rosto de Drummond. As diversas faces de Drummond interpelam a relação precisa com o retrato e a palavra como um modo de esclarecer uma ausência, a do “homem atrás do bigode”¹⁸, que era sério e “*gauche* na vida”. Essa dialética é importante na poesia de Drummond porque na relação entre as palavras e os minérios existe a condição de um elemento condutor: ele é um poeta que transmite uma tradição e, ao transmiti-la, ele inventa a sua.



Fotomontagem feita pelo próprio autor

Esse olhar para baixo acompanha a poesia de Drummond, antes e depois de *Claro Enigma*. É cabisbaixo que o poeta aciona a força acústica das palavras e como

“Agora, três dias atrás, recebi os *Contos de aprendiz*. Evidentemente li-os de uma vez, os que conhecia e os que não conhecia. Se eu fosse crítico, *i. e.*, um cidadão com coluna obrigada, ia aproveitar a ocasião para dar um balanço em sua obra. Este livro de prosa, e sua prosa, iam servir para tentar mostrar certas coisas em sua poesia.” SUSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 238.

¹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 11.

¹⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 11.

elas se ajustassem ao ritmo dos passos. Na sua máquina do mundo a ordem geométrica é estranha, incluindo o próprio título do livro que, no consenso da sua fortuna crítica, é uma afirmação de uma coexistência de duas forças opostas, a clareza e o enigma, embora, à luz do poema em questão, seja possível afirmar que o poeta não objetiva desvendar nenhum enigma, mas preservá-lo na sua clareza, isto é, mantê-lo em estado de poema. Trata-se de uma máquina “introspecta”, “hermética” que demora para se abrir. Primeiro ela se entreabre, depois o poeta se refere à máquina já aberta: “abriu-se”, “abriu-se”. Não há mais uma deusa ou uma entidade divina que conduza imperativamente o seu olhar. Aberta, finalmente, a máquina será repelida e se será recomposta sem *comover* de espanto e desejo o poeta.

O nexos da máquina drummondiana aciona uma *comunidade* de poetas que, apesar de tudo, possuem um vínculo com a transmissão das imagens, conjugando, assim, um modo de viver juntos por intermédio dos próprios poemas. Drummond assinala o último limite para Camões. Limite este que coincide com a transmissão. Na fronteira das *máquinas* do mundo, Camões torna-se nosso contemporâneo, enquanto que Carlos Drummond de Andrade torna-se clássico. O clássico, todavia, ocupa um lugar instável, ele depende de uma intensidade de forças favoráveis e contrárias para que sua duração seja estabelecida, o que acontecerá relativamente no poema de Haroldo de Campos.

3. Um poema em *big-bang*: as veredas da tradição em *A máquina do mundo repensada* (2000).

Marcos Siscar, em *De volta ao fim – O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*, apresenta em Haroldo de Campos, um engajamento das formas poéticas com os acontecimentos históricos. Segundo Siscar “o poema reforça a sensação de profundidade de histórica, na escala dos séculos, almejando não apenas vincular-se a essa história, mas revelar os dispositivos pelos quais a tradição deu sentido a si mesma, ou seja, a seu próprio sentimento de crise.”¹⁹ Na realidade o que está em foco é a relação de sentidos construída a partir de uma tradição. *A máquina do mundo repensada* faz com que determinados acontecimentos históricos se convertam em um conjunto de “pontos luminosos” identificados em Dante, Camões e Carlos

19 SISCAR, Marcos. *De volta ao fim. O « fim das vanguardas » como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. p. 60.

Drummond de Andrade. Existe um ponto de vista da *crise* produzido no interior de uma tradição. Por que crise? Por um lado – e essa resposta vem com o próprio Marcos Siscar – existe a ideia de proliferação de “fins” (da poesia, da arte, do mundo) sobrepondo ao princípio de presença, como se pode acrescentar, a necessidade de interrupção, de ruptura. Por outro lado, existe o fato paradoxal, que talvez Haroldo de Campos, com *A máquina do mundo repensada*, tenha respondido: impossível ver o fio linear que organiza uma tradição. Ela existiria somente pelo viés de uma ilusão historicista, mas o que o poema nos mostra é que uma tradição literária é bem mais complexa e que todo o empenho para isolar qualquer que seja a forma poética não consegue torná-la distante dos laços sociais que a impulsionam em direção a uma estrutura constelar que não é domada integralmente pela ilusão historicista.

A máquina do mundo não estaria circunscrita nem ao princípio historiográfico, nem aos limites da intertextualidade, mesmo que no interior do poema encontramos as referências a outros poemas e textos. O que existe é um modo de revelar um dos mecanismos da tradição, como ela se forma, ela se estrutura e ela se estabelece. Além do mais, Haroldo de Campos se vale da história e da linguística para revelar os pontos luminosos que organizam sua produção poética. Aliás, sua produção se converte em uma cartografia precisa de tais pontos, como se as galáxias se reorganizassem em verso – na métrica de Dante –, e as palavras, a partir de um inquérito filológico, justificassem as transformações desde Galileu – a terra sem centro – passando por Newton – com a formulação da gravidade –, ou Einstein – com a dimensão do espaço encurvado ou, o mito científico do demônio de Maxwell, que funcionou como uma das imagens para a segunda lei da termodinâmica, o princípio da entropia. No interior de tal configuração física imaginada por um poeta, crítico e tradutor como Haroldo de Campos cada palavra estaria sujeita a situações físicas exteriores onde ela possivelmente chegaria ao século XXI sem centro, com peso, encurvada e entrópica. Essa reflexão ao retornar à poesia se eleva a uma condição de experiência com a linguagem.

Em todo caso, repensando a máquina do mundo, Haroldo de Campos participa da realização de uma tradição literária, valendo-se de um “inquérito” histórico, ao que lhe faz distinguir pelo próprio fazer poético, de um lado, Dante e Camões, com a fé, e de outro, Drummond, na mais absoluta descrença tal como Haroldo de Campos descreve em “De uma cosmopoesia: sobre *A Máquina do Mundo Repensada*:

Minha perspectiva, não respondendo a uma fé inicial (como a de Dante e de Camões), nem a um ceticismo desilusionado e radical (como em Drummond),

é agnóstica, ou seja, em vez de “incuriosa”, animada pela *curiositas*, pelo desejo de, na dúvida, explorar os possíveis que a hermenêutica do enigma oferece: não crendo, nem descrendo, mas duvidando e inquirindo, no sentido de buscar (até onde factível) o conhecimento. A história deve duvidar (no sentido grego de *historêo*, “inquirir”, “perguntar”). Essa, penso, a história da evolução da física e do “inquerito” continuado que ela pressupõe.²⁰

O poema de Haroldo de Campos é um inquiridor do que Drummond manteve sob o título *Claro Enigma*. Uma obra responde à outra em termos de uma concretização da máquina do mundo depois da sua passagem atlântica, na sua presença em solo mineiro e, posteriormente, na sua projeção espacial, galáctica. A relação com o cosmo busca entender dois termos afins à máquina e fundamentais para a poesia: fábrica e engenho. Fábrica, que deriva do termo latino *faber* significa fabricar, ajustar, guardando ainda o sentido de forjar onde, sobretudo, existe o princípio do artifício. Engenho, por sua vez, manteria a raiz com *ingenium*, agrupando, sobretudo, “habilidade” e “genialidade”. São nesses termos que encontramos um ponto praticamente inseparável entre poesia e máquina: a aliança entre criação e artifício com as palavras.

4. Sapatos de largo fôlego: “Máquina Zero”, de Ricardo Aleixo.

Em *Máquina zero* Ricardo Aleixo experimenta a tradição literária na poesia brasileira, onde, em um primeiro momento memória e tipografia organizam a História que o poeta usa com H maiúsculo. A máquina do mundo está completamente modificada, não sendo mais nem a de Camões, a de Drummond ou a de Haroldo de Campos. Marina Tsvetaieva, em um ensaio intitulado “O poeta e o tempo” (“Le poète et le temps”), tem uma formulação precisa para a leitura de *Máquina Zero*: não se pode saltar para fora da história.²¹ Isso a leva inclusive a afirmar que a modernidade de uma obra não se interessa pelo seu conteúdo, ela não o levaria tão a sério em termos de poesia, pois a obra caminha ao encontro do conteúdo.²² *Máquina Zero*, nesse sentido, tem uma história porvir. Ela se oporia ao

20 CAMPOS, Haroldo de. Depoimentos de Oficina. São Paulo: São Marcos, 2004, p. 65-66.

21 “On ne peut faire un bond hors de l’histoire”. TSVETAIEVA, Marina. Œuvres. Tome II. Paris: Seuil, 2011, p. 558.

22 TSVETAIEVA, Marina. Œuvres. Tome II. Paris: Seuil, 2011, p. 559.

“repensada” da Máquina do Mundo, de Haroldo de Campos, porque a história não está distante, ela está praticamente chegando enquanto o poema estabelece um movimento que simula a caminhada do poeta:

Quarto dia: entendo q
ue o que preciso, se q

uero mesmo continuar a p
erambular com alguma chance de êxito p

or uma cidade (duas) como Berlim, é
de sapatos de largo fôlego. Caminho (penso e
nquanto caminho), permeável a t
udo: ao frio sol cortante, às crianças t

urcas com seu comércio informal de b
rinquedos usados, à b

eleza sem rumo da adolescente que (longas p
ernas abertas sobre um p

rosaico selim de bicicleta) c
avalga o c

omeço da tarde, aos grafites que “d
ariam belas fotos”, à *Topografia d*

o Terror, às ruínas, ao r
asta que me saúda (“R

asta!”) na Wilhelmstrasse, às l
ascas do Muro na vitrine da pequena l

oja, ao a
amarelo-zoom do metrô a
pontando na curva a
ntes do teatro, à

História,²³

O poeta está de tal modo empenhado em caminhar em uma cidade como Berlim que necessita de “sapatos de largo fôlego”. A cena drummondiana da máquina do mundo parece se repetir a partir dos sapatos, mas existe uma diferença. O “palmilhar” torna-se “perambular”²⁴. E, a partir da tradição dantesca dos pés, o “pé poético,

23 ALEIXO, Ricardo. *Máquina Zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2004, p. 9-11.

24 Entre Ricardo Aleixo e Carlos Drummond de Andrade (e Haroldo de Campos)

onde a medida alcança a desmedida”²⁵, como definiu Maria Filomena Molder. O poeta, agora, perambula por Berlim. No perambular como estrangeiro, o poeta está aberto, isto é, “permeável” aos diversos acontecimentos, que vão da venda de brinquedos usados por crianças turcas, à disposição erótica de uma garota que assume ares de ninfa, “cavalgando” em bicicleta, os grafites, a “topografia do terror”, a saudação de um desconhecido (“rasta!”) até as lascas do antigo muro de Berlim posto à venda. Os diversos acontecimentos pousam sobre as lascas do muro e este aponta para a História. Os “sapatos de largo fôlego” marcam uma caminhada irregular, pois, se os pés são uma medida poética, em “máquina zero” a medida quebra as palavras no final de cada verso, deixando apenas uma letra: lascas da palavra que introduzem ao ritmo da caminhada uma dicção que é estrangeira em língua portuguesa. A passagem da rua (“strasse”) ao Muro e, depois, à História recria uma espécie de testemunho anímico presente na “Morte das Casas de Ouro Preto”, de Drummond, onde as paredes que viram e reviram não mais veem também morrem. Há, todavia, outra diferença. As lascas do Muro veem, apesar do esfacelamento das palavras que aliás arrojam a perambulação fazendo do uso dos tipos, passos. Por isso, elas veem e encontram no poeta a subjetividade de objeto que o poema devolve com tanta precisão em palavras. A permeabilidade que nos faz avançar na escrita faz com que a observação seja seletiva em relação aos objetos, dos “brinquedos usados” ao “selim de bicicleta” em meio a memória do terror e das ruínas.

Os passos tipográficos e o poema em busca do seu conteúdo estão apresentados no objeto que está na capa do livro. A miniatura do globo, com as letras retiradas de uma máquina de datilografar, compõe um objeto heterogêneo onde a escrita não se concilia com o mundo, mas precisamente um combate: são os tipos contra o globo.

podemos situar o poeta sírio-baiano Waly Salomão. Waly foi o poeta do “perambular”. O perambular em “Máquina Zero” estabelece um vínculo direto com a obra de Waly Salomão que se prolonga pela dimensão lírica do português coloquial. A oralidade da língua, o modo de ter consciência de estar fora do tom e fazer disso um canto desafinado, alia a poesia de Aleixo ao limite da canção entendendo-a nas distintas tonalidades a partir de Caetano Veloso e João Gilberto. Em *Hélio Oiticica. Qual é o parangolé? E outros escritos* encontramos o poema, também musicado pelo Cazusa, onde Waly Salomão melhor expressa a dimensão do perambular “d’eu perambular assim pirado”. SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica. Qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 121.

25 MOLDER, Maria Filomena ; JORGE, Eduardo. *Alegria é breve*. Uma conversa com Maria Filomena Molder. Caderno de Leituras N. 35. Lisboa: Chão da Feira, 2015. Disponível em <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/05/cad35.pdf> (último acesso em 14 de abril de 2017).

São os passos em outra medida em um lugar distante. O poeta que também tem a consciência plástica dos objetos, inverte o mapa para dar a leitura da experiência radical para sua máquina zero: cruzar o atlântico. Aquilo que os pés não podem medir e que, por isso, não terminará em versos, o poeta se vale das mãos para expor a travessia chocando literalmente a letra contra o mundo, como no poema onde o pé se choca contra o chão. O objeto na capa do livro representa uma soleira entre “máquina zero” e “labirinto”, dois dos poemas em que a caminhada aparece de modo distinto e talvez por isso ela esteja em detalhe junto ao título do poema.

Ricardo Aleixo atualiza um impulso vital da lírica, dispondo do próprio corpo como um produtor e propagador do som. Pelo que poderíamos chamar de “inteligência poética”, ele localiza, separa e monta aspectos sonoros fundamentais do ciclo vital. Ele é, nesse sentido, o criador que mais expressa uma afinidade vital com os códigos, signos e significantes, cada vez mais deslocados de uma cadeia simbólica para integrar a própria materialidade do poema na página, onde este é contíguo à sua propagação no âmbito sonoro. Dois aspectos merecem a atenção em relação a este procedimento. O primeiro vem do próprio poeta, em uma entrevista à rádio MEC, quando afirma que “o nosso corpo é o lugar de passagem onde o som se transforma e nos transforma”,²⁶ onde o poeta exprime um élan vital entre página e espaço sonoro, em um ciclo onde a palavra impressa ressoa, animando com o sopro a palavra e esta retornaria conferindo um significado acústico a cada palavra na página impressa.

A obra do Ricardo Aleixo através da exploração acústica da palavra, ao ir para a performance, desvia do atalho de levá-la para a canção: “O lirismo visa o canto sem a ajuda da música. O canto da linguagem apenas. A expressão do destino humano a capella.”²⁷ Os sapatos de largo fôlego encontrados na “máquina zero”, em algum momento encontra os passos dos “sapatos de Orfeu”, na definição de José Maria Cançado. Cançado assina uma “carta” para Ricardo Aleixo e utilizada como posfácio de *Modelos Vivos*. Na carta a imagem dos sapatos retorna, adicionada a ela existe “a arma quente dos conectivos”, justamente o compasso necessário para articular, como aconteceu de outro modo com o “poemanto”, o caminhar com a dança, enfim, a *corpografia* que havia zerado a máquina. Havia zerado porque em *Impossível como nunca ter tido um rosto*, 2015, no poema “timbre”, o som se propaga na passagem do zero ao um:

26 A entrevista para a Rádio MEC está disponível em <https://soundcloud.com/akavulgo/ricardo-aleixo-no-radio-mirabilis> (último acesso em 24 de março de 2017).

27 MAULPOIX, Jean-Michel. *Du Lyrisme*. Paris: José Corti, 2000. p. 23.

tudo passado
a intervalos golpes
de asas tensas

timbre que
retine no vácuo do
zero
ao um²⁸

Um rosto ocultado pelas mãos tal como na fotografia de Carlos Drummond de Andrade feita por Rogério Reis se torna um modo de ler o título do livro de Ricardo Aleixo: *impossível como nunca ter tido um rosto*, de 2015, o que cabe uma reflexão entre Drummond e a fotografia, a partir da construção do luto, da memória e mesmo da montagem, fato que é bem presente ao longo da experimentação em Ricardo Aleixo, quando ele visita o arquivo familiar. A primeira relação com a fotografia na obra de Ricardo Aleixo está em "Álbum de família", poema escrito em 1985 e publicado no livro de estreia do autor, *Festim* (1992): "Meu pai viu *Casablanca* três vezes/ duas no cinema e uma na tevê/ Meu avô trabalhou na boca da mina/ Meu bisavô foi no mínimo escravo de confiança". É esse rosto ancestral que a máquina zero de Ricardo Aleixo assume. Sob outro ponto de vista, o rosto que se tornou significativo em *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos, encontra uma das suas faces possíveis ainda na poesia de Aleixo quando o rosto ou a face se propaga pelo som de cada palavra e pelo uso da voz como um *médium*. Nesse sentido, Ricardo Aleixo realiza de outro modo uma intuição presente na máquina do mundo de Drummond, ao invés de ter posto uma pedra no meio do caminho, consolidando, assim, uma poética da interrupção (Sterzi), Aleixo valeu-se da voz e faz dessa voz seu próprio caminho.

BIBLIOGRAFIA

- ALEIXO, Ricardo. *Impossível como nunca ter tido um rosto*. Belo Horizonte, Ed. do Autor com Fatima Augusta de Brito, 2015.
- _____. *Modelos Vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- _____. *Máquina Zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2012.
- BARBOSA, João Alexandre. "Um cosmonauta do significante: navegar é preciso". *As ilusões da Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Vocabulário. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: São Marcos, 2004.
- _____. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Atelier, 2004.
- CASTRO, Silvio. "Camões e Anti-Camões em "A máquina do mundo" de Carlos Drummond de Andrade". *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Imprensa Nacional de Coimbra, 2012.
- DAMAZIO, Reynaldo. *Drummond Revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002.
- DE OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade em Nuno Ramos a partir da obra de Georges Bataille. Belo Horizonte/ Paris: Universidade Federal de Minas Gerais/ Ecole Normale Supérieure, 2014.
- _____. "La cloche, le chant, la corde. Trois plis de Pablo Lobato", disponível em <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/pedroaraya-eduardojorge/2014/07/09/la-cloche-le-chant-la-corde-trois-plis-de-pablo-lobato/>
- GIL, Fernando; MACEDO, Helder. *Viagens do Olhar*. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português. Porto: Campo das Letras, 1998.
- FAHLSTRÖM, Öyvind. *Manifesto para a poesia concreta*. Rio de Janeiro: Combogó, 2016.
- FLETCHER, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1970.
- FRIEDRICH, Ugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Le livre de poche, 2010.
- GIEDION, Sigfried. *La mécanisation au pouvoir*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Porto : Assirío & Alvim, 2013.

KANT, Immanuel. *Critique de la Raison Pure*. Paris: Folio, 1980.

KAZ, Leonel. *Drummond - Frente e Verso*. Fotobiografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia Completa*. São Paulo/Pernambuco: Cosac Naify/Cepe, 2015.

LIMA, Luis Costa. *Lira e antilira*. Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro : Topbooks, 1995.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Du Lyrisme*. Paris: José Corti, 2000.

MOLDER, Maria Filomena ; JORGE, Eduardo. *Alegria é breve*. Uma conversa com Maria Filomena Molder. Caderno de Leituras N. 35. Lisboa: Chão da Feira, 2015. Disponível em <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/05/cad35.pdf> (último acesso em 14 de abril de 2017).

PESSOA, Fernando. "Ode marítima", poema de Álvaro de Campos. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

_____. *Mensagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Juan Manuel Garcia. « Borges y la tradicion metafórica », *Revista de Filología*, Enero 2002, N. 20, La Rioja : Universidad de la Rioja, p. 121-132.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica. Qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTIAGO, Silviano. "Camões e Drummond: a máquina do mundo." *Hispania* (3), september 1966, v. XLIX.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*. O « fim das vanguardas » como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SUSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

TONEDO, Diana Junkes Bueno Martha. *As razões da máquina antropofágica*. Poesia e sincronia em Haroldo de Campos. São Paulo: Unesp, 2013.

TSVETAIEVA, Marina. *Œuvres*. Tome II. Paris: Seuil, 2011.