

METALINGUAGEM COMO SUPERAÇÃO DO *FINISMUNDO*:  
NIILISMO E HERMENÊUTICA NA POESIA

---

PIERO EYBEN\*

---

RESUMO

O presente ensaio tem por finalidade compreender o problema poético do fundamento na poesia contemporânea, a partir da leitura de *Finismundo: a última viagem* (1990), de Haroldo de Campos. Nesse sentido, ao analisar a relação, apontada por Vattimo, entre niilismo e hermenêutica, proponho, por desmembramentos metapoéticos, pensar o evento da fratura da palavra poética na contemporaneidade. Para tanto, a análise metalinguística do poema visa promover a discussão do modelo ideogramático de feitura e leitura na obra do poeta.

PALAVRAS-CHAVE: metalinguagem, escritura, fundamento, hermenêutica, niilismo.

---

A escritura se pretende reflexiva. O sujeito está alheio, ou se encontra naquele “é” que delimita a existência do Ser-aí como temporal e mortal. A palavra é o contexto para a concretização – a palavra-concreção. A concreção exige a visualidade das coisas exatamente como elas podem se apresentar pela linguagem – e não representativamente do objeto realmente palpável – a linguagem, esse último caminho – “a última viagem” – para a concretização do sujeito como algo diferente do proposto pela metafísica anterior a Heidegger. O sujeito na escritura deve ser pluralizado pela substantivação e verbalização – processos típicos de anulação e apagamento da enunciação explícita (de um eu). O sujeito torna-se falado pela linguagem, pois todo o espaço pertinente ao texto e ao significado do texto mostra-se no branco-vazio. Um ideograma da história pode mostrar a estória do Homem: a esteticidade perpassa o histórico, agora mutável. O vazio preenchido de espaços. Esta é a ambição de Haroldo de Campos, seguindo Mallarmé. A anterioridade da escrita está no delírio do papel em branco ainda no por-fazer da estória, do mito.

---

\* Universidade de Brasília.  
E-mail: PIEROEYBEN@UNB.BR

O Fundamento tomado por Haroldo de Campos é um Des-Fundamento racional. A busca da explicação científica no contexto de literatura contemporânea não se realiza em *Finismundo: a última viagem*. Haroldo de Campos se serve de um Mito para explicar a razão poética e a razão histórica que se confunde no dizer inefável das Musas e nefando do Mito. O Mito des-explica a natureza do sujeito expresso e do sujeito latente, pois, ao se rememorar a peripécia final de Odisseu, se está querendo igualar/nivelar às buscas internas do sujeito humano artístico, o que não é possível pelo mito, mas pela exegese dele. Odisseu, em sua última viagem, tenta ultrapassar as colunas de Hércules – invadir a torrente da força, desmesurá-la –, mas o mar abate o velho, colocando-o sob (*subjectum*) as águas salinas, conforme descreve Dante Alighieri no Inferno-avernoso. A chama pírica que se tornou Odisseu o torna morto-vivo e plural, Virgílio não pôde tocá-lo, apenas ouvir a profética-passadista palavra do herói.

O mito confere à escritura uma carga pesada de afirmação e negação contínua. “O nada que é tudo” de Fernando Pessoa consolida aqui esta visão polifluente do fenômeno linguístico que se interpreta: o mito se mostra (*zeigen*), o que está além pertence ao campo da leitura-interpretação. Por isso Haroldo de Campos escolhe a linguagem da visualidade e exatidão; o processo de “mostragem” conforma toda a delicadeza necessária para a leitura mítica (sempre deformada por uma realidade ocidentalizada e racional) e para a abertura exegética no campo dos artifícios de linguagem e reflexão acerca desta. O mito só é capaz de se fazer na mostra sistemática de imagens. A distribuição está a cargo do poeta: a construção ideogramática é o ponto de partida de Haroldo de Campos. O poema-montagem se arma para uma percepção aguda e de agudeza – para relacionar a estética barroca – na qual o leitor só é capaz de penetrar se conseguir ler uma espécie de “chinês-poético”. Observar o processo criativo de associação de imagens e, sobretudo, de vocábulos, é o primeiro passo para se chegar ao *il segno*.

O mito, neste processo, é identificado a partir do conhecimento, por parte do leitor, das leituras criativas já feitas no decorrer da história literária, pois o mito que nos chegou é aquele que se diz na literatura, ou na fonte de todo o Ocidente, no cego Homero que espectra as coisas do mundo como se tudo visse entre linhas de confuso grego

antigo (jônico-éolico-árcado cíprio). Se este(s) homem(ns) realmente existiu(ram) e mostrou(ram)-se intencionado(s) a escrever o canto de Ílion ou o retorno de Odisseu, o mito – e boa parte da mitologia crível no ocidente – se perde e torna-se *persona*. O medo ocidental não nos deixará saber se houve ou não um Homero-artista, e cada vez mais seremos obrigados a crer em um vidente-profeta-Hermes que por um acaso escreveu a *Iliada* e a *Odisseia*. O mito perdura, pela leitura, como um palimpsesto renovado a cada século: limpam-se os pés de Odisseu e, como Euricleia, descobrimos uma identidade do filho-pai de Ítaca que nos cala – sem alarme o Livro perdura, sem os cupins proferidos pela sentença da sibila de Haroldo de Campos.

O *omphalós* babélico e livresco, preterido por Haroldo de Campos em *Galáxias*, se aproxima de um ponto crucial a respeito do modo de composição lírica do autor em *Finismundo*. A problemática apontada pelo título do poema de um fim-começo, de um fim e início do mundo, volta-se para toda a visão mítica desenvolvida pelos trágicos gregos. O esfacelamento/esquartejamento do deus dá origem a uma nova Natureza, a *physis* se arma com mais formas e forças: o deus morre e revive para Fundar. O fim-começo da última viagem de Odisseu o tornará Ulysses (joyciano) e assim se perderá o fundamento, pois esta coloração trágica na multipartição do deus não existe para o “coração cotidiano”. O umbigo do livro-mundo quer-se viagem como livro. A aventura (*in folle vollo*) do Multiardiloso Odisseu é a escrita, e, consequentemente, sua leitura.

Ao intitular *Finismundo: a última viagem*, Haroldo de Campos demonstra mais uma vez sua preocupação – pós-estrutural – com o sentido da obra. A plurivocidade o persegue a cada melopeia que se constrói, a cada fanopeia que se vislumbra e a cada logopeia que se multiplica. “Fim”, nesta obra, deve apresentar-se como definindo o fim-início, nenhures, que se mostra como cosmogonia e caoticidade da nascer de uma viagem/leitura/escrita. A formação de um ambiente cósmico exige, não permitindo o oximoro, a anulação do caótico, ou seja, todo o processo de “começo” pressupõe a perda/finitude de algo. Com este ponto de vista, a formação de quaisquer coisas é dúbia em essência, ou seja, a ontologia pressupõe uma guinada para além do bem e do mal: Nietzsche tinha razão muito antes de nascer.

A escrita é tida, pelo poema, como uma superação, um deslocamento do centro unívoco para um X. Este pode ser o desconhecido, obscuro ou múltiplo. No caso de Haroldo de Campos deve-se reconhecer como múltiplo, como o *multitoudinous seas*, polifluente mar que se abre como vulvas sedentas. Os significados, para Haroldo de Campos, são derivados do campo lexical de mar, e a viagem marítima afoga e solevanta o sujeito exposto (Odisseu), a leitura, no caso, deve ser plural em intertextos e em significação própria.

O mar é a própria escrita do Livro (im)possível de Mallarmé: uma transcendência vazia – ou para o fundo, não se sabe – na qual só a linguagem, e seu caráter finito, é capaz de “transpassar o sinal” e corromper o sistema semiótico. A linguagem do Livro mallarmaico é tentada por Haroldo de Campos desde *Thálassa Thálassa*. A possibilidade verbivocovisual aprumou muitas dificuldades da língua-dura, mas ainda o livro é de areia e (im)possível na possibilidade de superação da metafísica. O Livro mallarmaico deve ser marítimo, como esta *Última viagem* odisseica. O que é revolto no mar torna-se a própria figuração da poesia como verdade retórica: o sujeito é falado por ela, e passa a ser compreendido por ela; se não compreendemos o Livro, podemos compreender-nos como idênticos ao falado pela língua textualizada no poema.

Transpassar o sinal é a epígrafe e “norma” que rege a exegese deste poema. A vontade de poder guia o homem a este “transpasse” – “por querer ver” – e o faz reconhecer-se na finitude que a quebra da palavra poética é capaz de mostrar. Na leitura que Gianni Vattimo (2002) faz da obra de Heidegger, a quebra promovida pela palavra poética mostra nossa terestridade e mortalidade. Este “querer ver” mostra toda a perspectiva de um sujeito autônomo e provido de Vontade: metalinguisticamente, este faz parte da enunciação poética. A ação pretendida não demonstra mais nada deste sujeito, pois o que está além das “colunas de Hércules” é o desconhecido/obscuro e querer-se no limite (“Averno tenso”) é uma atitude humana como qualquer outra. Transpassar quer dizer ler com outros olhos – os da vontade de conhecer além da fronteira colunal e hercúlea – ou escrever além da conta ou do conto do Odisseu.

Assim, o senil mito repropõe-se, mas oferece uma chance perigosa e irresistível ao mesmo tempo – passar além da fronteira é passar além

da morte, descer ao Hades e ouvir Tirésias obscuro –, além da medida, além do Homero. A leitura de *Finismundo* deve ser a re-escritura do mito homérico, mas com os pressupostos da modernidade nietzschiana do homem trágico – além do *métron*, do ultrapassamento –, a proposta é madura e ao mesmo tempo frágil como os velhos companheiros de Odisseu. A escrita de *Finismundo* parte da ideia de acabado – já existe a *Odisseia* como trilha e todas as outras releituras – e inicia-se completamente do ponto X, periférico. Esta escrita re-proposta inicia-se como algo ligado ao infernal, pois a estória já se conhece e conhece também seus personagens e destinos. O inferno ideogramático é tenso, pois há a necessidade de “mostrar” como a escrita-leitura odisséica (marítima) é necessária deste ponto de partida, da morte do mito, do próprio Des-Fundamento (o *Abgrund* heideggeriano) em si. E des-Fundar quer dizer ir além das colunas rígidas da língua, ou seja, torna-se necessária a quebra do sintagma padrão e dos modos de adnominação existentes na língua.

O des-Fundar do mito revela o sonho concreto de estar com as palavras elas mesmas: não há necessidade de orações absolutas, não há sintagmas construídos por sua excelência de comunicação – é antes uma incomunicação ou uma estrutura-conteúdo que se comunica a si mesma. A presença dos adjetivos é reduzida ou transposta para a posição ocupada geralmente pelo substantivo, criando um jogo lúdico e falseante a respeito do que se diz propriamente – ou mesmo os adjetivos são suplantados pelo nome em processos de substantivação. A língua é necessariamente corrompida para a feitura des-Fundada da natureza lírica neste quase épico. O desconhecido almejado pelo sujeito boccaciano da epígrafe no poema pode ser a solução “harmônica” almejada pelo naufrágio mallarmaico em *Un coup de dés*: uma língua em que se possa dizer o além e o torna-viagem. Ir além, des-Fundar, está com o último Odisseu: o herói-flama que supera o Averno – a língua obscura de Homero, traduzida em português tupiniquim (como assim o fez Odorico Mendes) deve se quebrar, para então tornar-se melódica – o sentido imagético precede o som.

A transgressão do além-Hércules custa a vida dos companheiros e do próprio herói. A palavra poética está neste além-Hércules que Haroldo de Campos tenta construir e, por isso, mostra-se na finitude e na mortalidade. O mito morre, não há nada mais a ser feito: o nosso

tempo da leitura também é o tempo do *nihil* – talvez Dante não tenha previsto a sua desmesura ao dizer inefavelmente a morte de Odisseu – portanto, completamente diversa da leitura em que estar além era estar com tudo (Paraíso alcançado). A partir de uma citação que faz Habermas (2002, p. 193) em seu *O discurso filosófico da modernidade*, Heidegger afirma: “a ausência do Ser é o próprio Ser enquanto ausência”; logo a criação da morte do Odisseu mítico nada mais é que a re-afirmação do sujeito em sua possibilidade ausente.

O afastamento reproposto por Haroldo de Campos em *Finismundo* é de um lado mítico e, portanto, faz parte do “enredo” do texto, mas por outro lado há um comprometimento muito grande no que diz respeito à composição deste texto, ou seja, em sua metalinguagem. A ausência definidora do sujeito é antes de tudo um artifício moderno de mobilidade e descontinuidade da composição, ou melhor, do raciocínio da composição. Estar no além-Hércules para a composição é estar em um *locus* onde a linguagem poética seja capaz de se expressar como tal, sem restrições subjetivas ou objetivas, pela falha. O ponto paradigmático se dá no além-coluna que reveste a ideia de texto como unidade de significado. Para Haroldo de Campos, a poesia é uma consagração do agora, na qual a linguagem pode ser livre, mostrando o ser que nela se preconcebe – ou seja, um ser capaz de artificializar o espaço discursivo e o tempo da capacidade de fruição. A aproximação entre o instante de Octavio Paz e a inaugurabilidade de Heidegger parece, neste caso, evidente.

O ultrapassamento da medida, *métron* (categoria para a determinação trágica da existência em uma tragédia grega representada na *pólis*), compromete a escritura em um jogo de semas diversos em uma estrutura ideogramática. Os espaços em branco são, a propósito, um outro referencial metapoemático, pois é a partir deles que se tem a apreensão pretendida pelo poema desta estória dantesco-mallarmaica. Estar em branco refere-se ao não conter repleto de conteúdo; o preenchimento está na leitura que faz necessariamente parte da escritura. É impressionante o modo como Haroldo de Campos consegue colocar essa condição na tessitura do poema; sem a leitura atenta não há poema. Este é o poema-*nihil* propriamente dito em que o nihilismo se consolida e se afirma. O deslocamento móvel do centro (autor) é imediatamente

tragado pelo ponto X imprevisto com previsão (leitor-leitura-escritura); a superação é o “todo somassuma” das *galáxias* de sentido, dos cinco, ao menos, sentidos de Haroldo de Campos.

A barreira colossal que serve de fronteira é um Não. A transgressão caracteriza a viagem, portanto a leitura depende deste Não (em siglas sigilosas) como catalisador da vontade. “Ousar” será a palavra da desmesura: a escrita poética ousa contra o sentido da banalidade do ser, e se põe frente à verdade – temporalidade –, atacando o todo in-finito para um espetáculo no qual morrer é ser-se. A linguagem poética, em *Finismundo*, é a partir da morte. Des-Fundar o signo é abolir o Não, após ter passado por ele, e tornar-se impasse-a-ser, ou seja, Haroldo de Campos não oferece uma resolução para o *post mortem*, mas re-propõe a viagem a partir daquele ponto-enigma: o signo linguístico modificado para revelar o fim-começo da escritura, e, com isso, do ser.

O orgulho (*húbris*) é a característica marcante do sujeito referido pelo poema. É a *húbris*, como chama Haroldo de Campos, que controla as ações do aventureiro. Para a escritura-leitura, o orgulho se define na viagem – como odisseia – entre a língua senil da *persona* e a possibilidade de se experienciar algo além para a desocultação. O mesmo Habermas (2002, p. 193) cita Heidegger novamente: “fazer a experiência da ausência do não ocultamento do Ser enquanto chegada do próprio Ser e refletir sobre aquilo de que assim se fez experiência”; é o que parece nos descrever Haroldo de Campos como seu Último Odisseu. Neste caso, o herói é a própria linguagem buscando algo além de si, e isto se dá apenas por meio de uma re-flexão dos processos de criação linguístico-poética. Desse modo, a *húbris* premedita sobre a cabeça alva do velho e da nau a fatídica morada sob os mares, tornar-se *subjectum*.

Mas a leitura-escritura deve continuar e o fogo-fátuo que Virgílio vislumbra no *Inferno* de Dante que “o mais: o além-retorno o após”. A escritura-leitura continua como um emaranhado de vagas e ondas a cobrir o palácio do texto; a enchente: “o mais” está além das perspectivas textuais expressas pelo poeta-artífice, o leitor o descobre e o re-propõe a cada nova leitura; “o além-retorno” mostra (*zeigen*) a propensão para a morte como o destino da leitura do texto, o que “fina” em poucas páginas, bem como para as artimanhas que prendem o ousado no

interior do mar salino (texto). Passar as colunas vigilantes de Hércules exige deixar-se envolver por um conjunto de procedimentos técnicos de composição que não permitem retornar: o leitor ao ler, morre; como o mito, ele fenece em suas verdades, pois cada texto transmite a verdade retórica que está inerente ao pensamento.

O que é mostrado pelo tecido de significação é um além-texto, que reflete condição – ambígua? – do leitor e de seu texto. A teia cerca os significados e recoloca o leitor em uma (im)possibilidade: ler significa decifrar? *Finismundo* parece não deixar esta proposição sem resposta, e não decifrar faz parte da leitura, pois o texto emaranha o contexto. O labirinto de Dédalo oferece como resposta ao seu criador a trans-lúcida morte do filho alado Ícaro. A escritura descrita em *Finismundo* segue os tortuosos corredores da significação e chega mesmo a des-significar: a contenção épica é superada, em uma atitude pós-utópica da modernidade, pela *hybris* dionisiaca (trágica) e des-Fundante. A esperança-Teseu para a solução labiríntica e o fim dos sacrifícios dos jovens é anulada por Haroldo de Campos, pois ir além-memória, além-retorno é estar sem o fio de Ariadne que confere a força de Teseu. A abolição do fio na escritura-leitura desnorteia o viajante-nauta e redimensiona a angústia da ausência: a experiência da ausência é exposta no texto como a fragmentação das palavras-ideograma e a utilização do espaço branco como ultrapassamento do sinal. “O além-retorno” está preso ao labirinto-texto, que consumirá o leitor até que seja derrotado – mas esta derrota não possui uma significação negativa/depreciativa, mas antes corrobora para a ideia de “luta” incessante entre texto e leitura, e entre leitura e exegese. O fim é um início, ao mesmo tempo.

A teia de Penélope não prevê a ousadia do marido: a linguagem poética como desprovida de lógica cartesiana. Desmesura, causa da *hybris* e da *áte* (cegueira da razão), faz com que o discurso de Haroldo de Campos siga em uma razão que poderíamos nomear de estética, e que, portanto, não estava presente na teia de Penélope, por esta representar – diferentemente da “fina carena” da nau do nauta – a previsibilidade discursiva. A razão estética, neste caso, seria outro artifício artístico para a consolidação de uma linguagem reflexiva, pois, na medida em que se esconde na tessitura do poema, ela precisa se pensar como (por que meios) se esconder e passar além: mostrar a mortalidade e finitude do ser.



Na composição das epopeias homéricas é impossível desvincular o sentido de memória/rememoração da tessitura da escritura. A memória, como bem expõe Jaa Torrano (1995), foi a principal fonte de arte e crêdulo na Grécia Antiga. Em “O mundo como função de Musas”, o autor discute o poder da Memória (*Mnemósyne*) como fonte da graça total de Zeus. Tendo as nove Musas sido geradas por Mnemósyne a partir da cópula com Zeus, a memória tem o poder de fornecer as Palavras-Cantadas, que são a única forma de crer em Zeus e em sua existência divina – bem como em todo o resto da plasticidade do mundo arcaico. As Musas são o proferimento da verdade epifânica e estas possuem a verdade, segundo Hesíodo. O inefável e o nefando se presentificam com a aparição destas deusas. Já para Haroldo de Campos, o presente é outro. O agora possui memórias artificiais e o Odisseu se modifica – em uma fortíssima mobilidade de arquétipos culturais – para um ser que parece dominar o alfabeto e o uso da moeda (para referir-se aos exemplos de Torrano, a respeito da destruição do mundo mítico). O “desmemoriado de Ítaca” deve ousar o “além-memória”: escritura renovada pela impossibilidade mítica da memória; o “além” permite uma escrita-leitura no contexto do niilismo. Interpretar o ser na linguagem à luz do que está reverso é o mesmo que uma escritura em que não há exigência do verso: estar além significa estar aquém. O poema se atém à palavra escrita – des-necessitando a memória – para divulgar um conteúdo ao mesmo tempo “memorioso” e “esquecível”, o mito odisseico da travessia e o artificioso jogo de reflexões sobre a linguagem – o meta-poema – respectivamente.

Comunicar pela pluralidade é dizer pelo vazio da memória. A rememoração do pensamento proposto por Haroldo de Campos se dá no exato momento da concepção de um mito desmemoriado ou de uma Ítaca ao avesso: ir além das colunas marítimas é ir de retorno à Ítaca insular: escrever vai além do futuro por meio de um passado estático. A mobilidade do “revés” constrói o sonho do (im)possível Livro, ao mesmo tempo que se consolida a viagem do além-túmulo. O sonho de Mallarmé se constrói no naufrágio da contenção, é criado pela falha racional do lance de dados – LE HASARD – pela viagem-torna-viagem.

Estar elíptico permanece em silêncio: a página/espacos em branco conota este vazio da memória, diferencia a escrita da fala. A

escrita segue uma norma própria que recomeça e refina no início da leitura. Dispor signos sob a forma de “documento” compromete a língua a um sistema de além-memória e incomunicação. Enquanto a fala diz o comunicável – aquilo que pode ser dito, sem restrições (a não ser socioculturais) – e previsível pelo “filame de Penélope”, a escrita condiz no avesso da história da velha Ítaca: “ousar o revés” é estar disposto a embarcar em um ambiente – *il folle volo* – tresloucado, onde o NÚMERO (os sinais gráficos do alfa-beto) se combina a si mesmo formando o *omphálos* do conteúdo sem-memória, mas presentificado por uma ação dupla, escritura-leitura.

Aquilo que permanece no silêncio – espaço branco – é o significativo para o texto e sua constituição como tal. Haroldo de Campos pretende demonstrar como a concepção presente na ideia de fio de Ariadne pertence a parte da língua correspondente à fala; a escrita concebe novos mitos – a pedra de João Cabral de Melo Neto, por exemplo – que se tornam suficientes no que diz respeito à história. *Finismundo: a última viagem* mostra-se ligado à história da escrita, e não ao contexto social da História, portanto, o des-lugar-além faz menção intertextual à *Comédia* dantesca guiada por Virgílio no além (claro que com um sentido diverso, pois Haroldo de Campos está no além-Morte-de-Deus, no próprio des-Fundado); a New York (Wall Street) de Sousândrade, que permite o Guesa errar linguisticamente; a Dublin joyciana percorrida em *Ulysses*; e, sobretudo, ao Mar-Posêidon de Homero que abre vagas e consome as vítimas como uma “vulva violeta”. A história em *Finismundo* é o percurso da escrita e da leitura que se complementa, se define em ressonância.

A noção de palimpsesto serve-nos, neste momento, para re-velar o processo compositivo de *Finismundo: a última viagem*. Haroldo de Campos re-começa a viagem a partir de uma “raspagem” do pergaminho anterior e reutiliza o texto como base de sustentação metapoética. Quando se afirmou que Haroldo de Campos estabelece um vínculo indissociável com a história literária, trata-se justamente em notar este procedimento discursivo de re-aproveitamento do material. Por meio do intertexto “palimpsestual”, Haroldo de Campos nos oferece a escrita que se encontra anterior à escrita precedente. Pois ao re-ler Homero, Dante, Mallarmé, Pound, Joyce, ele re-interpreta a possibilidade de expressão literária, sobretudo no que diz respeito à hermenêutica

dos processos textuais utilizados por estes autores, ou seja, Haroldo de Campos reconhece a metalinguagem presente nestes autores e faz, deste micropaideuma, seu próprio processo de escritura-leitura. O duplo palimpsesto é raspado mais uma vez para a criação “ressonante” e dialogal do poema.

O texto é este afastamento e ao mesmo tempo uma aproximação do impensado, mas escrito. A escrita se vale por si mesma – tendo em vista sua contraparte constitutiva, a leitura. O “aventuroso” deslugar é um trans-finito da palavra e a luta do sujeito expressivo na apreensão desta possibilidade tresloucada (*il folle volo*) da imagem além do mar Mediterrâneo da língua. O lar-deísmo que finaliza esta reflexão “desmemoriada” mostra o choque necessário para a feitura deste poema, entre fala-memória e escrita-estética. Estar esconjurado da fala mostra a curvilínea forma espacial na qual o tempo-espço da escrita se dá no fim-começo entre a memória (categoria divinatória) e a estética (categoria nietzschiana).

Ao escrever, em *Galáxias*, “por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobreescrevo sobreescrevo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever”, Haroldo de Campos (1997, p. 75) sintetiza toda uma poética da reflexão sobre a escritura. O sujeito que escreve tece condensadas milumanoites/ milumapáginas e se “escraviza” na própria atividade de re-contar para não ser morto: Sherazade teme a lâmina sobre o pescoço. A escravidão da escrita dialoga impostoramente com o autor-leitor, oferecendo-lhe a servidão – permaneça no labirinto – em troca da existência da palavra desmemoriada (além-Ítaca, a escrita).

Este diálogo sempre é, como quis Martin Heidegger (2001, p. 63), “um pôr-em-obra da verdade”, mas em seu sentido urbanizado: a verdade está na linguagem que fala o sujeito, o *subjectum*, submetendo-o ao conceito retórico. Provar pela lógica retórica da conveniência social tem sido o meio, a poesia não foge a essa possibilidade. Ainda não existe uma superação maior que a necessidade de Verdades. O pluralismo significante absorve toda a perspectiva discursiva, sobretudo na feitura literária, da contemporaneidade. As vozes em uma harmonia atonal se refletem e buscam no ocaso o oriente e no oriente o ocaso. A

plurivocidade presentifica-se em *Finismundo* após o tresloucado voo à des-memória. “Reincidir na partida” atém-se ao significado primeiro da composição da obra, ou seja, o retorno ao início da viagem faz-se necessário na medida em que Odisseu é projetado para o “atrás mar”. Haroldo de Campos retoma a ideia inicial do ousar do orgulhoso (“húbris-propulso”) para re-colocar Odisseu em uma odisseia além do Mediterrâneo: o “atrás mar” da escrita mostra-se no aspecto revoltado do poema – no próprio sema principal do campo lexical “mar”, a ideia está contida – nas (im)possibilidades de latência e potência, de visível e escondido. O mar engolirá os nautas, como o texto o fará com o leitor-escritor de *Finismundo: a última viagem*.

A nova odisseia do multiardiloso é uma travessia linguística. Estar no “atrás mar” pressupõe uma preexistência dentro da cosmogonia da escrita: a palavra necessita do sinal gráfico para tornar-se mar. O “atrás” reflete o obscuro (“ínvio-obsuro”) daquilo deformado pelo discurso. A quebra promovida por *Finismundo* se dá na não aceitação (orgulhosa) da linguagem referencial e na busca de uma língua(gem) “pelagínosa” em que vagas e ondas se definam por meio da oposição nítida entre estes dois aspectos. A língua(gem) do *Finismundo* deve ser a poética verbivocovisual compreendida pelo vazio-preenchido do ideograma: o mar é o vazio por ser o mais completo provocador de buracos (vagas) preenchidos: a língua(gem) do des-lugar é a poesia-*nihil* em que Haroldo de Campos (des)fundamenta sua reflexão.

LE HASARD mallarmaico é a parte apreendida por Haroldo de Campos para esta nova odisseia linguística. A própria noção de mar já seria capaz de fornecer esta leitura, mas sem dúvida o “naufrágio” de *Un coup de dés* e a morte final de Odisseu e seus companheiros em *Finismundo: a última viagem* se relacionam intertextualmente em uma interpretação que não deve ser inocente: a queda (*katabasis*) dos dados nunca pode ser uma anábase, pois a feição que Mallarmé propõe ao seu (im)possível poema é a des-estruturação da referencialidade, ou seja, a quebra frasal não pode ser interpretada de um ponto de vista transcendente (verticalmente para cima), pois é por meio da queda – como bem mostra o aspecto gráfico do poema – que se constrói o Pensamento daquele “jogo-poema”. O mesmo ocorre em *Finismundo*, o naufrágio de Odisseu é uma catábase do pensamento mítico: o herói morre e não há onde está o corpo (“*ma l’un di voi dica / dove per lui*

*perduto a morir gisse*”), o multiardiloso foi-se juntar àquilo que lhe conferiu fama, ao poderoso cor-de-vinho.

Este naufrágio odisseico corrobora a ideia de leitura metalinguística, ao passo que o sentido da língua poética ainda permanece em pauta. O caótico sistema de funcionamento linguístico em *Finismundo* mostra uma preferência pela parataxe, pela frase absoluta: neste sentido, podemos identificar a especificidade que se dá a cada imagem-reflexo linguística em sua estruturação estrófica. Esta não subordinação pertence também ao campo lexical utilizado por Haroldo de Campos, do qual a própria húbris de Odisseu é um exemplo marcante. E, além disso, na coordenação, sobretudo assindética, possibilita-se o apagamento maior de termos que explicitariam um sentido determinado ao poema. O naufrágio de subordinação confere um “esconderijo” à língua(gem) do “além-memória”, “atrás mar”: o que se esconde neste além pode ser – se não fosse impossibilitado pelo apagamento definitivo – revelado se pudermos ler a sequência sem a montagem ideogramática de Haroldo de Campos.

Na continuação do poema de Haroldo de Campos, o caos poético confere/oferece a saída (ou o caminho náutico) para a significação escondida e a relação em ler o texto/saber o mito. A exegese possibilitada por este poema é tida como o descobrir “até onde se esconde a proibida / geografia do Éden”, ou seja, a leitura ou vislumbre do “atrás do mar” capacita o Hermes-Odisseu (leitor) a enxergar qual é a parte do discurso poético que se esconde dentro da (im)possibilidade narrativa do *épos* proposto em *Finismundo*. Nesse sentido, o “Paradiso terrestre” nada mais é que a descoberta pela leitura (viagem) de instâncias que estão à frente do leitor, que estão nele (a velha Ítaca). Aquilo que se cobre (“umbráculo interdito”) se mostra na leitura textual das fronteiras do verso, ou seja, Haroldo de Campos mostra como escreve *Finismundo*: a *última viagem* por uma noção vinculada diretamente à língua escrita (do contraste entre grafema e folha branca) e de seu oposto complementar, a língua falada, cantada (Musas), da qual necessita o mito: a (im)possibilidade de tudo estar escrito em “enciclopédias imaginárias” que formariam o *Corpus hermeticum* da interpretação acerca do humano e de sua idade.

A imagem de uma “lucarna” conclui de modo bem interessante esta re-flexão a propósito da escritura que se esconde no caos alfabético

das palavras poéticas. A fresta se abre na medida da aproximação que o leitor se coloca ou se mantém: a atualização de *Finismundo* só será frutífera e aproveitada por um leitor familiarizado aos textos revelados pelo palimpsesto de Haroldo de Campos. Assim, à “lucarna” segue a minúscula parcela de terra que possibilita a chegada do leitor ao “céu terrestre”, ou seja, a uma significação do poema. Novamente Haroldo de Campos se torna a Ítaca, a ilha é sempre rememorada, pois o valor do mito-Odisseu só se justifica na presença de sua genealogia, seu vínculo familiar (*machina fatalis*), e Ítaca é o ponto de apoio para a leitura segura do mito. A ilha é o destino/fado do intérprete, pois na medida em que se vai ao “atrás mar” está-se voltando circularmente à origem das coisas: ler o obscuro, neste caso, é poder ler as palavras expressas, a latência e a potência se complementam como jogo discursivo. O leitor-nauta se sente seguro nesta torna-viagem, pois o mar não pode se estender ao infinito, e a leitura será algo que supera a simples grafia, mas que revelará algo da Ítaca, para que ainda permaneça como fonte segura do mito: a leitura é o transfinito.

Ao velho Odisseu é conferido o papel de Hermes, intérprete. Ao ler, o sujeito singra os mares: a descoberta de códigos linguísticos revelados por uma escrita caótica (por agrupar elementos do mítico e do lógico). Inicia-se a leitura mais perigosa de Odisseu, a (im)possibilidade exegética do seu próprio mito por meio de uma linguagem racional. “O espelho de Poséidon”-texto mostrará todas as suas (in)crédulas possibilidades de tessitura, e Haroldo de Campos quer, mostrando, desafiá-las e construí-las como um discurso plurívoco e contrastivo, no que diz respeito ao dito e ao não dito propriamente pelo poema.

A viagem pelo “cor-de-vinho” se revela na possibilidade de apreensão metalinguística, pois é na leitura hermenêutica que está a negação da “consolação da paz”, que é o próprio fazer do poema. Nega-se a estagnação promovida pela grandiosidade mítica de Homero, Dante, Mallarmé, Pound, Joyce, e inicia-se o re-processo de elaboração da escritura (im)possível do Theuth (platônico) ou Thot (egípcio).

Para Jacques Derrida o texto se mostra como uma dissimulação da textura:

Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste

d’ailleurs toujours imperceptible. La loi et la règle ne s’abritent pas dans l’inaccessible d’un secret, simplement elles ne se livrent jamais, au *présent*, à rien qu’on puisse rigoureusement nommer une perception.

[...]

La dissimulation de la texture peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. La toile enveloppant la toile. Des siècles à défaire la toile. [...] Régénérant indéfiniment son propre tissu derrière la trace coupante, la décision de chaque lecture. Réservant toujours une surprise à l’anatomie ou à la physiologie d’une critique qui croirait en maîtriser le jeu, [...] sans se risquer à y ajouter, unique chance d’entrer dans le jeu en s’y prenant les doigts, quelque nouveau fil. [...] S’il y a une unité de la lecture et de l’écriture, comme on le pense facilement aujourd’hui, si la lecture *est* l’écriture, cette unité ne désigne ni la confusion indifférenciée ni l’identité de tout repos; le *est* qui accouple la lecture à l’écriture doit en découdre.

Il faudrait donc, d’un seul geste, mais dédoublé, lire et écrire. Et celui-là n’aurait rien compris au jeu qui se sentirait du coup autorisé à en rajouter, c’est-à-dire à ajouter n’importe quoi. Il n’ajouterait rien, la couture ne tiendrait pas. [...] Le supplément de lecture ou d’écriture doit être rigoureusement prescrit mais par la nécessité d’un *jeu*, signe auquel il faut accorder le système de tous ses pouvoirs. (DERRIDA, 1972, p. 71-72)

A viagem para a morte de Odisseu é a viagem para a redescoberta de uma leitura e, portanto, de uma escritura. Haroldo de Campos traz em seu tecido “pelaginoso” tudo o que o “espelho de Poséidon” pode oferecer como norma de composição poética: a utilização precisa de vocábulos (água como elemento constitutivo do mar); fissão e fusão de palavras abrindo os significados, seja para a abertura promovida pelos afixos, seja pela delimitação estabelecida em um ideograma (as vagas abertas pelas ondas “poseidéticas”); o jogo intertextual como fonte primária para a produção da poesia em *Finismundo*; a possibilidade de trans-posição de sentidos na construção paratática (a profundidade do mar-salino); e a periculosidade em se afirmar um discurso qualquer, a construção de um *phármakon* (remédio e veneno), como interpreta Derrida (os perigos trazidos pelo “coração maroceano”).

O remédio-veneno de Odisseu, em *Finismundo*, re-conduz o leitor a uma re-leitura de Homero, Dante, ao menos. Esta intenção

parece estar bem evidente no texto de Haroldo de Campos. A posição do leitor colocada por Haroldo de Campos é a daquela que pode acessar ao paideuma existente em *Finismundo*, e, com isso, retornar ao texto com a bagagem re-ciclada. O *phármakon*, em *Finismundo*, pode ser visto pelo mesmo princípio que o torna remédio e veneno. Enquanto remédio, o texto de Haroldo de Campos promove uma reflexão sobre a poesia, no que diz respeito à contemporaneidade desta espécie discursiva, esta re-flexão tende a uma re-leitura que re-arranja a necessidade de leitura dos clássicos universais como identificadores do espírito humanista presente nas obras (seja em sua humanidade ou ausência), o remédio aprimora o humano como leitor de suas próprias construções estéticas. Como veneno, *Finismundo* se frustra com unidade discursiva e talvez com isso alimente o pior da própria humanidade capaz de ser exercida por uma obra de arte literária: a não compreensão das significações existentes e exigidas pelo texto apresentado; o veneno dosado por Haroldo de Campos compromete a ética da leitura e, assim, a possibilidade de leitura em que a referencialidade seja exigida. O *pharmakeús* / *pharmakós* corre este risco cíclico de ser um benfeitor, e seu discurso se efetivar como poesia, ou ainda ser um malfetor social e apresentar, mostrar os defeitos da educação poética proferida pela cidade; se seu discurso falhar e então não for capaz de expor o conteúdo obscuro que “sulca mais uma vez” as entranhas do poético.

O “envenenador” proposto por Jacques Derrida é tido como peça fundamental da escritura. A poética de Haroldo de Campos persiste em se encaixar como propagadora deste sujeito que “constrói”/“manipula” substâncias para enfeitiçar e/ou fazer mal à sociedade. Tendo em vista a (im)possibilidade apresentada por Haroldo de Campos da *sapientia* completa do chamado *Finismundo*, que pressupõe a ida ao “extracéu” e o retorno a “Ítaca”, ou seja, o aprendizado solar da verdade significativa e a passagem/transmissão deste conhecimento (*to mathema*), o poema se fecha como um deslugar que se quer admitir como o lugar para o exercício niilista de ultrapassamento da metafísica e o deslocamento nietzschiano do centro (ideia do *Mythos*) para X (ideia da palavra escrita, *Lógos*), bem como o lugar onde a compreensão pode se tornar evidência por meio de uma hermenêutica da origem, em que seja substituída por uma *Khôra* (com Derrida) que é ela mesma a travessia linguística.



Dessa forma, o intérprete – e portanto, do produtor da escritura – se consolida nesta (im)possibilidade discursiva: a aventura odisseica, em *Finismundo*, é uma descoberta da possibilidade de apreensão do conhecimento “extracéu”, mas também a descoberta da impossibilidade de transmissão discursiva de tal verdade. Os dois pontos explicativos no título do poema resumem a noção norteadora do fim-começo da escritura: o conhecer é o mesmo que desconhecer; por isso a partida (“re-incidir na partida”) é tão importante, pois na medida em que se descobre que a ontologia da linguagem poética (para *Finismundo*) está na finitude da estória de Ítaca, temos a apreensão da significação importante para o *Dasein*, ou seja, o seu tempo não será gasto com um “veneno” além-mar, mas na possibilidade finita deste “mar”: o que importa é a finitude e não a metafísica, as palavras e não a suprassignificação destas.

A viagem continua e surge o “véu” que deve ser desvirginado, ao mesmo tempo em que a significação do poema tenta se configurar. E é nesse sentido que Haroldo de Campos constrói sua argumentação metapoética sobre o lance de dados de Mallarmé. Assim, a “circunstância” que se abre em “Abismo” do naufrágio do MESTRE (*LE MAÎTRE*) revela novamente a intenção de *Finismundo* em se autorreferenciar (autorrefletir). O cadáver que aparecerá nas próximas linhas do poema não é capaz de re-velar os segredos (“*hésite / cadavre par le bras / écarté du secret qu’il détient*”) da significação poética: do próprio LANCE DE DADOS. *Comme si* o silêncio das palavras mutiladas por Haroldo de Campos confirmasse a quebra de sentido proposta por uma escritura proferida por Theuth, ou seja, uma escritura em que uníssemos o escrito (*LE NOMBRE*, para Mallarmé) e o falado (*LE HARSARD*) para um fim notadamente exegetico racional, como a sentença mallarmaica que encerra *UN COUP DE DÉS JAMAIS N’ABOLIRA LE HASARD*: “*Toute Pensée émet un Coup de Dés*”.

A “missão” devoradora do intérprete no poema *Finismundo* se lança como UMA CONSTELAÇÃO (também no sentido mallarmaico) que necessita de olhos e astrolábio para guiar a interpretação: a leitura do poema está na fórmula, proposta pelo próprio texto, de leitura de um paideuma em que cada texto se refere a outro, constituindo um palimpsesto que confirma a importância de ambos os poemas desenvolvidos, ou seja, o texto de Haroldo de Campos se constrói pela noção de intertexto e, por isso, sua leitura deve ter como meta

a metapoesia, não só no sentido de produção e modo desta produção, mas em sentido amplo de reflexão acerca do fazer poético de todos os tempos (de Homero ao LIVRE). Para *Finismundo*, escrever a escritura acerca de Odisseu é ter lido.

Haroldo de Campos então nos mostra outra faceta da viagem: a morte de Odisseu. Neste ponto do poema parece seguir a estrutura cinematográfica proposta por Sergei Eisenstein. A montagem se dá por cenas estanques, formando uma espécie de ideograma, pois na medida em que o poema segue, esperamos qual seria a verdade proposta por esta “viagem” de Odisseu, o que não ocorre *ipse literis*: logo que é apresentada a partida do herói, a imagem seguinte é a de sua morte, do naufrágio. Abre-se um vão entre a partida (início da escritura-leitura) e a morte-fim-infinito (des-possibilidade acerca da transmissão do conhecimento), ou seja, da viagem nada se sabe, propriamente. A montagem deste poema lembra certos cortes propositais promovidos por Eisenstein para a criação de uma imagem em que a formação se dá, no mínimo, por dois aspectos distintos da mesma cena. O corte caracteriza esta construção como ideogramática, o que o torna mais plástico e abre uma possibilidade de sentido. Talvez seja neste sentido que *Finismundo* tenha recebido o mesmo corte. Amplia-se o sentido como um aspecto formal (construção por ideograma, parataxe) e deixa em aberto a possibilidade da morte do “Polúmetis” (construção interessante para “multiardiloso”, do grego Πολύς, “muito”, “numeroso” e Μητις, “inteligência prática”, “astúcia”) ser uma superação da palavra mítica (que não explicita nada acerca da morte do herói).

Neste ponto também, Haroldo de Campos mostra fazendo a estrutura de um tipo de poema específico, que poderíamos chamar de poema-móvil, nestes termos, toda a escritura verbal é construída por ligações aparentemente imperceptíveis, mas que são fundamentais para a construção imagética. Os ganchos e espaços vazios formam o todo da imagem e, por extensão, da significação do poema. Na medida em que Haroldo de Campos promove estes cortes e elipses, em *Finismundo*, temos a aparência de um móvil bem armado em que seus ganchos e espaços vazios não estão perceptíveis aos olhos nus, mas estão lá, colocados para gerar o efeito de movimento originado na mente do espectador que observa a plasticidade do material e, por um processo de rememoração, re-constrói a imagem em seu imaginário. *Finismundo*

cria uma imagem mítica na (im)possibilidade escrita deste relato, ou seja, ao mesmo tempo em que o leitor deve se aproximar da leitura mítica, atualizando os textos do paideuma, ele deve se afastar, atentando para as ideias linguísticas contidas nas transformações dos sentidos expressos por estes sintagmas: “Não conta a lenda antiga / do Polúmetis o fado demasiado / ou se conta / desvaira variando: / infinda o fim”.

A explicitação do momento da morte é apresentada logo em seguida. O retorno à ilha-Ítaca é o próprio partir inicial re-proposto por Odisseu no início do poema, e este será o fim, a Última viagem, a última leitura do mitema. “Abismar-se”, neste sentido, quer dizer ter chegado ao Finismundo, a totalidade do sentido, mas como vínhamos mostrando, esta é apenas uma (im)possibilidade – marcada pela morte, silenciadora dos sentidos todos.

A imagem do “torvelinho” aproxima a noção de perda do sentido promovido por alguém-algo (“Poséidon”). O discurso inefável e nefando não deve ser dito por humano, salvo aquele escolhido pelos deuses para, assim, ser inspirado, e muito menos deve ser “conhecido” por este. O “torvelinho” transforma a vontade em “Águas só”, ou seja, há sob esta ideia a (im)possibilidade de se saber tudo aquilo presente no texto; a aparência das águas já é aquilo possibilitado aos olhos e ouvidos humanos. O desejo de Odisseu por ousar, ser um Hermes (segundo a leitura metapoética), é punido com o silenciamento do discurso e, portanto, com a anulação do ser-aí.

A composição do poema se dá da mesma forma. O leitor não vê as “partes cortadas”, não lhe é permitido observar, à primeira vista, os “ganchos” interpretativos: poema-móvil. Na retina do leitor aparecem apenas as imagens (fanopeia) e os sons (meloqueia), e ambos com um caráter cortado, sincopado e fragmentado. A construção por parataxe define bem esta mobilidade e multiplicidade das imagens. O “mar salino” que causa a morte (*thánatos eks halós*) é, na leitura metalinguística, a própria estrutura de *Finismundo*: uma escrita caótica (“o ínvio-escuro / caos pelaginoso”) em que podemos observar imagens estanques recondicionadas por uma leitura intertextual, e, portanto, apresentadas como palimpsesto, mas dispostas de maneira paratática.

Por fim, o intérprete é consumido, como já foi dito, pela escritura. O mítico se reúne ao lógico. O mar orgânico de Poséidon (*Mythos*) torna-se o ponto em que houve a morte do herói e cria-se um ambiente em

que o homem e a natureza estão desvinculados (*Lógos*): “o doceamargo pranto das sereias / (ultrassom incaptado a ouvidos humanos)”.

A primeira parte do poema termina com uma citação dos versos dantescos (“*ma l’un de voi dica / dove per lui perduto a morir gisse*”) que representam, no contexto de *Finismundo*, o fim-começo do homem-Odisseu (intérprete-envenenador). Com a morte e o não paradeiro (o próprio “deslugar”) do corpo de Odisseu finda-se o mito, mas inicia-se a estória. Dante Alighieri coloca esta cena no Inferno (c. XXVI), ambiente do completo des-vínculo entre natureza e homem, pois pressupõe uma punição com artifícios morais de um Deus-uno onipresente e soberano, ou seja, um lugar onde saber onde está o corpo de Odisseu não é o mais importante, dentro da doutrina cristã, pois tudo será encontrado no Inferno ou no Limbo (no caso dos mitemas gregos): há uma perda da força. Mas ao mesmo tempo a frase de Dante, na verdade do Virgílio dantesco, corrobora para o início de uma nova exegese do mito, na qual o corpo de Odisseu interessa para saber até onde foi (vai) a possibilidade de significação de um texto literário – para Dante isso permanece em aberto e o mesmo ocorre em Haroldo de Campos em que: “Só um sulco / cicatriza no peito de Poséidon. / Clausurou-se o ponto.”, ou seja, há uma possibilidade em se revelar, mas quem ousará?

O final da primeira parte de *Finismundo* pode ser interpretado como uma epígrafe para o segundo momento do poema – seguindo o mesmo paralelo para a iniciação do poema. Nesse sentido, temos uma acentuação do teor de quebra com o mito e uma predominância do *lógos* – conforme se verá na apresentação deste espaço. Na perspectiva apresentada aqui, Odisseu se transforma em Ulisses e, com isso, temos já a noção deste herói como apenas uma personagem da literatura. Portanto, é estabelecido um ambiente em que esta *persona* possa agir e comunicar-se esteticamente com alguém (campo do leitor, do eu-artificial e do autor).

O encerramento do poema mostra o Ulisses pós-*Ulysses*, um personagem pós-Leopold Bloom, ou seja, do joycianizado mito, Haroldo de Campos constrói um homem que se contenta em ser cotidiano: viver é apenas uma aparência do ousar odisseico, mas isso o define como ser. Ele sobre-vive ao mito, pois se mantém em sua racionalidade pragmática (“computadorizada”). Este Ulisses é o retrato do próprio leitor, como homem vivente; não o mesmo leitor divagado na primeira

parte do texto – que mereceria o nome do intérprete, comparável à própria Travessia do homem no mundo ocidental – mas um ser quase desprezível e comum que nunca ousaria combater as fronteiras do Éden (“colunas de Hércules”): Haroldo de Campos tem a noção exata de este ser o seu leitor contemporâneo.

A figura Urbana de Ulisses mostra, metalinguisticamente, a escritura se moldando dentro de um pressuposto do escrito, ou seja, não há mais a duplicidade entre as construções fala/escrita existentes na primeira parte. Sobre-viver ao mito pressupõe não haver uma memória coletiva – propriedade inerente ao contexto mítico – mas uma memória documental: a não necessidade em se guardar “mitos/lendas”, ou melhor, estórias, de cor, mas tê-las todas em manuscritos comprováveis por pilhas de livros ordenados por assunto e autor em uma imensa caixa de guardar coisas mortas – a biblioteca.

O leitor e o autor de *Finis mundo: a última viagem* são/estão representados por esta urbanização da verdade (para nos aproximar de Habermas) do mito. Uma des-divinização da escrita enquanto algo sagrado; o “o hipo-côndrico leitor” serve-se daquilo que lhe é material, da verdade que lhe está aparente: os temas não transcendem ou não almejam a transcender. O cotidiano cerca a temática escolhida para ser expressa no poema: o homem apático e todas as artimanhas da pragmática que o cerca. Mas a forma não, esta permanece com uma importância ainda mais significativa, pois só partir dela se é possível corromper este ideário monótono e re-discutir, re-fletir acerca dos usos padrões de língua(gem). A poesia, neste caso, está ligada intimamente à palavra escrita e, portanto, ao signo artificioso elaborado pelos humanos. Não há, neste caso, nenhuma alusão possível ao sentido divino em que o *mythos* possa existir, ou seja, ele não pode existir, mas apenas sobre-viver, pois se trata de um período Histórico (e portanto, documental).

A escritura que pressupõe o leitor é, antes de tudo, uma mensagem estética: algo que não pretende informar uma realidade (papel do Mito na Antiguidade), mas problematizá-la, no caso, linguisticamente. O leitor “hipocôndrico” estará atento a toda menção feita pelo texto a algo que o comprove como tal, artisticamente. A existência deste texto como escritura artística dependerá de “*la texture du texte*”, como afirma Derrida (1997, p. 9), ou seja, no espaço entre “a leitura e a escritura,

a mentira e o jogo, os paradoxos da suplementaridade e as relações gráficas do vivo e do morto”.

Este “Você” idealizado por Haroldo de Campos é aquele que hoje se costuma chamar de “leitor ideal” ou “virtual”; como o próprio autor o nomeia, ele é indispensável para a construção da civilidade em uma obra literária: factótum. Mas este maiúsculo “Você” é a parcela que “se foi” com o Odisseu mítico e o epitáfio deve ser posto, mas onde? A inversão de sentido entre “Polúmetis” e “polúmetis” se evidencia com esta análise: não há possibilidade de deificação neste intérprete, Odisseu não é Ulisses.

O “verdefluente” cristal que mantém o erro a propósito da morte do “leitor virtual” se contrapõe ao mar cor-de-vinho: a imensidão de ondas e vagas e a complexidade dos *microships* que se proliferam na máquina. A nova memória é representada por este acaso e a leitura se perfaz por artifícios controláveis no texto; não há necessidade sequer de se guardar dados, mesmo culturais, sem dispor de uma máquina (memória-ram) para fazê-lo.

A pergunta “Périplo?” confirma esta ideia de esvaziamento do sentido mítico. A viagem em torno da terra não demonstra senão um conteúdo linguístico. “Não há” nem mesmo embarcações para propor a viagem. A viagem não sai do papel, ela está no limite que a imagem poética impõe aos olhos do cotidiano leitor. A escritura em parataxe, o poema-móvil insiste em existir como forma de problema à realidade existente e aparentemente desgastada de sentido humano, mas, ao tornar-se o *phármakon*, nenhum saberá des-enformar as palavras e delas extrair um sentido amplo e plurívoco: o veneno da hermeticidade (que deveria se remédio) exclui e mantém o silêncio da obra de arte literária.

A escritura-leitura *Finismundo* se afunila para uma leitura do código como código instantâneo: a consagração instantânea de Octavio Paz. Esta se delimita em um projeto, trazido por Ezra Pound, de escrita ideogramática, tanto no tocante à construção linguística – “flamífera”, “aquele que traz / carrega” (-fero, como elemento compositivo) a “flama” – quanto na produção imagética – os semáforos tornam-se um fogo primordial que se acende em um instante, como um fósforo – a interpretação, nos dois casos, exige um olhar (espectro) atento de um leitor – e não de um ouvinte. O leitor-autor, neste poema, é tomado por esta luz flamejante de Prometeu que está a poucos metros dele, mas

o domina como a um anjo caído (“Lúcifer”) que, por metonímia, se estende ao Inferno. O instante é o momento poético por excelência e mesmo neste inferno mundano ainda torna a presença cotidiana em um discurso fragmentado e poético: ao ver o semáforo como todas essas imagens, torna-se ainda mais necessária a leitura ousada do “polúmetis”. A “ninharia flamífera” demonstra plurivocamente toda compreensão do homem perdido (“*dove per lui perduto a morir gisse*”), em uma leitura exegética da noção de ser-aí (*Dasein*), proposto por Heidegger, como um ser que depende da noção de tempo e portanto se afirma em tal: o instante seria a afirmação poética deste ser-aí, “à pressa cancelado”.

A descrição do orgulho é a parte final do poema, e neste momento há a inversão propositada pela cotidiana existência do texto. A húbris é racionalizada e, com isso, se cede às possibilidades no mundo “trivializado”. A astúcia multiardilosa não mais existe para um “herói contemporâneo”; a paródia segue os rastros do mito épico. O tom elevado deve se extinguir no momento da poética contemporânea, pois tudo é re-velado pelo tempo aparente que controla as sensações. A “(cabeça fria)” descrita por Haroldo de Campos é representativa da posição racional do leitor e da própria escritura como tarefa estética. O papel do autor, neste caso, é diminuído a um trabalho formal e consolidado por aquilo que representa a sua morte, a obra. Ceder à “sangue frio”, eis o ideal poético em *Finismundo: a última viagem*.

A quebra com o discurso mítico-épico toma esta parte final do poema. Haroldo de Campos afirma por negação tudo aquilo – e o jogo paradoxal (caótico) com os modos de enunciação discursiva “afirmar”/“negar” torna-se necessário para a compreensão da escritura dúbia em *Finismundo: a última viagem* – que estava na primeira parte do poema. O “canto da sereia” é silenciado, a ideia de término (“última viagem”) é amenizada por uma “penúltima”, a busca pelo “Paradiso terrestre” é suspenso a um simples contentamento.

O discurso fragmentado é, agora, a própria quebra com o discurso anterior, ou seja, a segunda parte do poema complementa o sentido de poema-móvil existente no início do poema. A construção dos versos iniciais é acentuada por uma contenção e condensação maior da palavra poética – inclusive graficamente os versos tornam-se menores. Neste ponto, o poema-móvil de Haroldo de Campos (1999, p. 40) assume o conceito poundiano de literatura como “linguagem carregada de



significado até o máximo grau possível”. A condensação chega ao extremo de se referir a um conteúdo apenas por uma palavra, ou pela ausência de vocábulos (nos espaços em branco deixados no meio dos versos). A quebra é intensificada como única possibilidade de se referir ao mito em um ambiente contemporâneo de linguagem. A verdade velada da poesia permanece sob o obscuro linguístico e não aspira ser des-velada por processo nenhum, ou seja, *Finismundo* não apresenta pretensões para a decifração do código em móbile que é proposto, mas, ao contrário, requer para si a possibilidade de interpretação somente em um contexto leitor-escritura. A exegese só é capaz de se realizar no momento em que o leitor percebe quais são os “ganchos” existentes para a construção do poema e os aceita. Esta aceitação não pressupõe verdade alguma, tanto para des-velar o sentido Absoluto do poema (o que possivelmente nem existe) quanto para uma relação de leitura correta ou incorreta. As únicas exigências feitas pelo poema são aquelas a respeito da leitura do palimpsesto (ou melhor, do paideuma de *Finismundo*) e da compreensão da estrutura paratática e ideogramática dos signos linguísticos e da visualidade no texto. *Finismundo* quer-se como qualquer texto, seguindo o pensamento de Derrida (1972, p. 71), ocultar “a lei de sua composição e a regra de seu jogo”.

A conclusão do poema substitui o canto atonal das sereias, no tempo mítico, por sirenes alarmantes. O som se presentifica como sentido básico da sensação do homem e, portanto, da escritura. O ser do poema se constrói por esta imagem de “Açuladas sirenes / cortam teu coração cotidiano”, pois, na medida em que se visualizam os signos potenciais (vocábulos escritos), se tem a sonoridade presentificada pela língua representativa – em oposição à plasticidade do mítico – estabelecida pela noção de significância.

O trabalho com o significante resume o arcabouço poético de Haroldo de Campos; e, talvez por isso, conclua *Finismundo* com esta assertiva a respeito, metalinguisticamente, da sensação estética (“cortar o coração”) – mesmo que a expressão pareça pleonástica, pensa-se ser necessária a revitalização deste sentido da palavra estética (*aisthesis*, “o que é sensível”) – dependente da parcela sêmica da língua. O trabalho poético se dá pela escolha e re-criação destes “sinais gráficos” com uma intenção de sensibilizar os sentimentos e a razão de um leitor, ou seja, consolidar o conceito poundiano de logopeia.



A superação do deslugar, do Finismundo, eis o objetivo central do poema de Haroldo de Campos. Uma superação que não possui carga de depreciação a respeito do resultado final das obras que tratam do mesmo assunto, mas apenas mais uma manifestação criativa da possibilidade de re-flexão a propósito do fazer fazendo a arte poética. A superação, neste caso, não exige mesmo uma mudança de estado, mas apenas uma compreensão daquele espaço refletido pelo poema.

O ambiente propício para esta compreensão é uma hermenêutica erótica (como propõe Sontag), pois, como vimos, o texto de Haroldo de Campos exige a existência de um leitor (alguém que possa identificar os códigos) e, sobretudo, concentração sobre aqueles códigos sensíveis. A esta concentração, pode-se nomear interpretação. Portanto, a tessitura de Campos é um trabalho/exercício de interpretação e crítica. A hermenêutica, na medida em que possibilita um método des-metodologizado, permite uma liberdade maior para a compreensão do que venha a ser o texto de Haroldo de Campos e, principalmente, no que este é capaz de superação. A busca do sentido, em *Finismundo: a última viagem*, é apenas a compreensão daquilo que está visível pela camada latente do texto, ou seja, da parcela coberta que quer se mostrar. Saber o sentido de um texto literário exige, antes de tudo, saber que não há sentido, mas um plural. A descoberta sempre será um processo de revelamento da “costura” textual – na medida em que se observa um aspecto, outro é deixado de lado imediatamente.

A metalinguagem do texto de Haroldo de Campos mostra esta possibilidade de superação ao mesclar em um mesmo discurso dois outros que, até então, permaneciam desvinculados, o mítico-épico e o racional-poético. A construção deste poema se mostra e se realiza por esta mescla de plasticidade e capacidade intelectual – este é o princípio norteador do poema. Ainda metalinguisticamente, o poema mostra a necessidade em ser construído por elipses e estruturas paratáticas. Ao conceber o poema como uma unidade de estrutura formal e tema, Haroldo de Campos mostra a estrutura do poema como um real mar revolto, ou seja, constrói, para esta representação temática, uma escrita caótica e repleta de buracos que sugam o leitor desatento ou sonolento. A parataxe é utilizada para mostrar a capacidade de expressão do verso, como unidade de significação, mas também para dar suporte a esta estrutura ideográfica de cortes e suspensões de julgamento. O caótico

se consolida na morte de Odisseu, na imagem do mar-Poséidon, na figuração urbana de Ulisses e também no tumulto citadino que conclui o poema: todas as cenas se complementam formal e tematicamente.

Nesta mesma interpretação, o papel da escritura e da leitura pode ser discutido e observado no próprio tecido do texto. A escritura de Haroldo de Campos se baseia em um pressuposto para o entendimento da obra, a leitura precedente. O paideuma, neste poema, é construtivo do sentido e de sua estrutura. A herança homérica, dantesca, mallarmaica, poundiana e joyciana (só para citar os mais expoentes) torna-se necessária para a atividade de viagem (leitura) de *Finismundo*. A estrutura do texto, que se esconde na primeira leitura, é, se é permitido o neologismo, paidêumica.

Ainda dentro deste contexto, podemos observar e descrever um tipo específico de texto literário, o poema-móvil. Seguindo o aspecto visual de um móvil, o poema-móvil se caracteriza por possuir “ganchos” invisíveis e espaços vazios que unidos formam um todo visual e completo – em seu tema (a imagem produzida na retina do espectador da peça) e sua forma (o material, para o móvil). Logo, a escritura de Haroldo de Campos é um palimpsesto de formas e temas; uma mescla de reflexão textual e divulgação estética; a união entre modos de dizer o inefável (mítica e racionalmente). A escritura, em *Finismundo: a última viagem*, pode, sem prejuízos para a compreensão, ser confundida com a leitura; e esta união proposital, ao mesmo tempo em que propõe um problema de caracterização (ou mesmo taxionômico) destas duas atividades, possibilita “descosê-los”, como expõe Jacques Derrida. O texto de Haroldo de Campos re-propõe, pela figura mítica de Odisseu homérico, descoser a escrita do Livro mallarmaico, mostrando a impossibilidade da literatura como um sistema de significação absoluta. O texto é uma leitura: plurivocidade.

METALANGUAGE AS OVERCOMING OF *FINISMUNDO*: NIHILISM  
AND HERMENEUTICS IN POETRY

ABSTRACT

This essay aims to study the poetic problem of the fundamentals in contemporary poetry, taking as its reference Haroldo de Campos' poem *Finismundo: a última*

*viagem* (“Finismundo: The Last Voyage,” 1990). Therefore, while analyzing the relationship pointed out by Vattimo between nihilism and hermeneutics, I propose, through metapoetics disjointedness, to discuss the fracture of the poetic word in contemporary poetry. Therefore the metalinguistic analysis of the poem seeks to promote a discussion about the ideogrammatic model of the writing and the reading of the poet’s work.

KEY WORDS: metalanguage, writing, fundamentals, hermeneutics, nihilism.

---

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 2 v.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. *Melhores poemas*. Org. Inês Dépré. São Paulo: Global, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. Parte 1.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. Tradução de Samuel Ramos. México: FCE, 2001.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.