
O POETA E O SERTÃO: REFLEXÕES SOBRE HAROLDO DE CAMPOS
E GUIMARÃES ROSA

DIANA JUNKES MARTHA TONETO*

RESUMO

O poema *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos, é um espaço dialógico, marcado por múltiplas convergências. Neste artigo, procuraremos discutir os diálogos estabelecidos com aspectos da obra de Guimarães Rosa, cuja presença no texto parece delinear uma parte da jornada empreendida pelo eu-poético, simulacro do próprio Haroldo de Campos, em busca de sua própria origem. Ao romper fronteiras diacrônicas, Haroldo traz à luz os labirintos e as veredas, (re)criando, nos moldes borgianos, Guimarães Rosa, seu precursor.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, *A máquina do mundo repensada*, poesia, sincronia.

A MÁQUINA POÉTICA, O SERTÃO E O MUNDO: CONVERGÊNCIAS

Haroldo de Campos, em *A máquina do mundo repensada*,¹ estabelece diálogos com a tradição literária e com outras áreas do conhecimento, notadamente, a física. Por meio da *terza rima*, dos decassílabos e do *enjambement* constante, o poeta de “campos e espaços” construiu um poema de 152 estrofes, mais uma coda de verso único, distribuídas em três cantos. Neles, apresenta um diálogo explícito com os grandes cânones literários universais – em especial, com Dante e Camões – e com brasileiros, como Drummond, passando em revista os dilemas da criação do universo, vistos pelos olhos da ciência e da religião. Ao retomar a alegoria da máquina do mundo, são restabelecidos parâmetros para a compreensão dessa tópica, a qual é transformada no próprio poema,

* Professora da Universidade de Ribeirão Preto (Ribeirão Preto, SP).
E-mail: dianarud@uol.com.br

tornando-se, desse modo, a máquina do mundo no maquinário da palavra poética.

Além dos diálogos explícitos, perceptíveis já no título, há uma diversidade de referências literárias, bíblicas e científicas presentes no texto, que convidam a uma leitura atenta, marcada, como ensina João Alexandre Barbosa (1986), pelo jogo entre poeta e leitor, mediado pela linguagem do poema. O poeta é, por isso, um enxadrista a conduzir o jogo-texto, desafiando a argúcia de seu parceiro, o leitor, que deve estar disposto a rastrear outras referências além daquelas que surgem explicitamente no texto. Dentre os enigmas e as grandes jogadas de *AMMR*, diante dos múltiplos atalhos de leitura que podem ser percorridos pelo espaço das páginas, e que conduzem a um mesmo caminho central, qual seja, a busca do poeta, optou-se, neste artigo, por tratar da presença rosiana no poema de Haroldo de Campos.

Dada a sua postura vanguardista e a sua preocupação com a construção do poema, Haroldo de Campos é normalmente visto, no âmbito da literatura brasileira, como herdeiro de Oswald de Andrade e de João Cabral de Melo Neto. Entretanto, se a antropofagia oswaldiana e o rigor cabralino são invariantes de seu trabalho, as heranças rosianas marcam também a obra haroldiana, surgindo ora como estudos críticos, ora como incorporações nos próprios poemas.

No caso de *AMMR*, o Haroldo da maturidade volta-se para a sua tradição de forma mais contundente, já que a reinvenção desta é uma constante em sua obra (CAMPOS, H., 1998, p. 24-25). Nela, ainda se redescobre herdeiro de uma estirpe que tem sólida base em Cordisburgo. E repensa a máquina do mundo, transfigurando-a em máquina do poema (PIRES, 2006), ao recolocar grandes mestres como agentes de uma “poética em ação” que se revela não apenas pelas referências explícitas ao cânone e pelos aportes científicos, como também pela articulação da matéria significativa.

Nesse poema cosmogônico, o eu-poético parte em busca de respostas para a gesta universal ou para suas próprias origens. Mais do

que selecionar do cânone os grandes poetas para lhe servirem de guias, o poeta-viajor, que se revela no périplo do texto, refaz os caminhos de seus precursores, recriando-os, por meio de sua leitura, de modo que esta se torna a própria viagem pelo espaço-tempo da linguagem do poema. Mais do que buscar a compreensão da origem, o leitor percebe que o eu-poético acabará por notar que a compreensão está na própria busca.

Em texto de 1979, João Alexandre Barbosa já havia assinalado exatamente esses aspectos da viagem e da busca, ao comentar o poema “Signantia quasi coelum: signância quase céu”, de Haroldo de Campos e os seus diálogos com a tradição. Pode-se entender, portanto, que para Campos o cânone é repensado sempre em função da leitura, centrando-se em dois aspectos: (1) a leitura dessa mesma tradição, entendida como viagem e como busca, feita pelo poeta; (2) o modo pelo qual ele a incorporou e a recriou, em termos sincrônicos, em sua obra, compondo seu paideuma pessoal ao longo dos anos.

A presença da obra de Guimarães Rosa em AMMR, aqui discutida, procura sublinhar em que medida o sertão, indeterminado “nonada”, engendra aspectos do poema haroldiano, não apenas no que concerne ao conteúdo, mas também em relação à matéria significativa, a qual revela, ao mesmo tempo, um palimpsesto e um caleidoscópio, uma vez que as referências/afinidades são várias, prismáticas e rotacionam pelo corpo do texto.

O SERTÃO

Para tentar compreender os diálogos com Rosa, estabelecidos por Haroldo de Campos em AMMR, é importante retomar as primeiras estrofes do Canto I do poema. Nesse canto, o poeta começa a sua jornada mergulhado na poeticidade recuperada da história literária. Nos demais cantos, a ela somam-se jogos intelectuais e temas da física que obliteram, parcialmente, a exacerbação significativa. Isso porque desafiam a erudi-

ção do leitor das formas mais variadas, seja pelo aprofundar do refinamento do léxico, pela presença de temas científicos, ou ainda, por meio de diálogos com textos bíblicos.

O Canto I é a dura passagem pelo *Inferno*. Os diálogos são difíceis, as hipérboles transbordam-se densas e viscosas, violentas, como se, para o eu-poético viajor, fosse necessário reviver o enfrentamento das feras dantescas, o mar tenebroso de Vasco da Gama, o sertão de veredas como lugar de encontro consigo mesmo. E acabasse, por fim, contagiado pela acídia drummondiana. O Canto I parece refletir o desassossego que acompanha o eu-poético, ansioso por encontrar *o seu* caminho e também explicações para a origem do universo.

Uma vez que, neste artigo, interessam, especialmente, os diálogos com a obra rosiana, é importante considerar que, para Guimarães Rosa, o sertão é o cosmo, é o próprio universo. Assim, a busca da origem universal, ou a do próprio eu-poético, não poderia evitar a passagem pelo sertão. Não será difícil perceber, portanto, que os acentos rosianos preenchem de sertão a máquina-poema de Haroldo de Campos desde o início, ao lado da retomada da *Comédia* de Dante, especificamente do *Inferno* e das feras que barraram o poeta italiano:²

quisera como dante em via estreita
extraviar-me no meio da floresta
entre a gaia pantera e a loba a espreita

(antes onça pintada aquela e esta
de lupinas pupilas amarelas)
neste sertão mais árduo que floresta

ao trato – de veredas como se elas
se entreverando em nós de labirinto
desatinassem feras sentinelas

barrando-me hýbris-leoa e o variopinto
animal de gaiato pêlo e a escura
loba – um era lascívia e a outra (tinto

de sangue o olho) cupidez impura:
dante com trinta e cinco eu com setenta –
o sacro magno poeta de paura

[...]

O que é árduo é o sertão de difícil trato, como as pedras drummondianas postadas no meio do caminho, entreverando-se em nós, sertão de veredas: Rosa é invocado nas expressões “neste sertão” (estrofe 2, verso 3) e “veredas se entreverando” (estrofe 3, versos 1 e 2) (CAMPOS, H., 2002, p. 69). Como nós e labirintos, a imagem do sertão parece amalgamada ao percurso do eu-poético, à sua jornada.

Do ponto de vista da literatura e do imaginário brasileiros, o sertão tem um significado muito marcado como lugar caracterizado pela aridez, em amplo sentido, sendo também um *topos* desconhecido, descomum, desmesurado, sentidos que, segundo Marchezan (2006, p. 3), foram a ele dados por Guimarães Rosa.

Há, no texto de Campos, o estabelecimento de um diálogo entre uma tradição espaço-temporalmente definida pela delimitação do lugar a partir do qual este diálogo é instituído. O sertão, marcado pelo demonstrativo “(n)este”, tanto promove a aproximação do eu-poético em direção ao *topos* insólito, quanto indica que é desse lugar insólito que ele passará a falar logo adiante. Há, ainda, nítida referência a Rosa, já que o sertão é de veredas e se entrevera, portanto, internaliza-se no sujeito poético.

Conforme diz Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, a internalização do sertão é a possibilidade de “libertar o homem” e “devolver-lhe a vida”. O sertão deve ser entendido do ponto de vista metafísico como o terreno “da eternidade e da solidão [...], onde o exterior e o interior já não podem ser separados [...] no sertão o homem é um *eu* que ainda não encontrou um *tu*, por isso ali os anjos e o diabo manuseiam a língua [...] o sertanejo está ainda além do céu e do inferno” (ROSA; LORENZ, 1983, p. 86).

Há, nessa citação de Rosa, aspectos que elucidam a caminhada do poeta em AMMR. É certo que a estreita via, o mato denso e árduo ao trato, surge na *Comédia* como também em *Os Lusíadas*. Entretanto, pelo que afirma Rosa, esse *topos* insólito e, ao mesmo tempo, equivalente ao universo, vale pelo seu sentido de travessia ainda mais contundentemente do que em Dante ou Camões. O homem do sertão rosiano está em busca da própria busca; o *tu* a que se refere Rosa pode assumir muitos significados e o sertanejo – que é aquele que vem do sertão, ou ampliando, aquele que *atravessa* o sertão – não está no céu e nem no inferno: está em nada, *nonada*. Isso porque céu e inferno são entendidos como lugares limítrofes na concepção ptolomaico-aristotélica do mundo, dominante no Canto I de AMMR. Portanto, nas estrofes supracitadas, não estar nessas duas instâncias é permanecer em algo que não se define, ou que escapa à compreensão, exatamente como escapa à compreensão o infinito: o fim ou o nexos do universo. Sobre isso assim declara Guimarães Rosa:

Eu creio firmemente [na ressurreição do homem e no infinito]. Por isso também espero uma literatura tão ilógica quanto a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. No sertão cada homem pode se encontrar ou se perder, as duas coisas são possíveis. (ROSA; LORENZ, Z, 1983, p. 93-94)

Antonio Donizeti Pires, ao analisar *O recado do morro*, de Guimarães Rosa, mostra que à idéia do sertão vincula-se o tema da cosmogonia, de modo que, em:

O recado do morro o escritor privilegia o sistema planetário antigo, aristotélico-ptolomaico e teocêntrico (o mesmo explorado por Dante e Camões), para configurar, no sertão mineiro, um mundo atemporal, bastante particular, cuja construção revela, na argamassa, vários elementos de várias tradições. Por outro lado, sua visão do homem que habita esse espaço é claramente antropocêntrica e universal, ainda que esse homem seja apenas parte de um mundo uno, essencial, perfeitamente idealizado. (2007, p. 16)

Talvez seja mesmo esse sertão de *O recado do morro* que coincide com a cosmogonia do Canto I de AMMR. De qualquer maneira, o poeta de AMMR reitera a visão de Rosa, ao revestir o início do poema de uma aura mitológica, proporcionada pela presença do labirinto, perceptível no plano significante. É o que acontece, por exemplo, com o espelhamento de “veredas se entreverando” (DIAS, s.d., p. 6) e com o fazer do sertão esse labirinto.

Nesse sentido, a convergência para o sertão rosiano faz com que as veredas se entreverem, como raízes, no eu-poético de AMMR, credenciando-o para o desenvolvimento de seu percurso, sua busca, que, por sinal, parece coincidir, sob muitos aspectos, com aquela presente na obra rosiana.

Não se trata, para o poeta de AMMR, apenas da observação da máquina do mundo ou da recusa em observá-la, mas de penetrá-la. Como em Rosa, penetra-se no mundo-máquina, no mundo que se abre como “leque de perspectivas, alegria cósmica ou círculo de enganos” (LIMA, 1983, p. 513). Penetra-se no sertão e, se esta travessia leva à revelação, ele equivale à própria máquina do mundo. Ainda mais, se a revelação é mediada por uma linguagem específica – como a poética e, no caso de AMMR, tal linguagem poética engendra o poema e seu tecido significante –, o poema resulta ser no que se poderia chamar de máquina-sertão-mundo.

A atitude diante do sertão em AMMR é de dúvida investigativa. É o mergulho em busca da compreensão, definida, como já se disse, pela própria busca. Nesse sentido, diz Haroldo de Campos:

Minha perspectiva, não respondendo a uma fé inicial (como a de Dante e 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. (2002, p. 66)

Essa postura parece complementar a consideração feita por Guimarães Rosa, segundo a qual, apesar de que “no sertão um homem pode se perder ou se encontrar”, o que importa é a travessia, é penetrar no mundo, na própria máquina do mundo que é, para o eu-poético de AMMR, a linguagem poética. Essa linguagem da poesia ele procura resgatar do passado e projetar no futuro, enquanto a vai permeando de referências não-literárias, adensando-a, de modo que amplia as veredas do sertão-linguagem e torna mais imbricadas as engrenagens da linguagem máquina.

Para Costa Lima (1972, p. 54), é preciso entender o sertão rosiano sob um duplo dimensionamento: um é o do sertão como o território do medo, da desmedida, das interrogações irrespondíveis; o outro é a dimensão libertadora do sertão, utópica, que inverte a imagem do que ele é de fato. Nesse caso, a utopia é justamente o fato de o sertão e suas interrogações não terem resposta, sendo esse irrespondível marcado pelo sertão-noite, pelo sertão treva, pelo sertão linguagem.

A compreensão do sertão coincidiria, para Costa Lima, com a busca de um núcleo que unificasse a sociedade, não só como espaço geográfico, mas também como um insondável que existe para ser revelado: máquina do mundo? Entender o sertão é entender a sua linguagem cifrada: “não são bem enigmas que se propõem, mas sim irrespondíveis interrogações [...]. Os iniciados na linguagem cifrada do sertão-noite serão os tradutores de sua mensagem para aqueles que restam circunscritos à linguagem mediana e restrita da primeira dimensão”, ou seja, o sertão como lugar geográfico (1972, p. 57).

A forma como o poeta, em AMMR, considera o sertão, que se entrevera nas pessoas, mostra que ele está imerso nele. O sertão coincide com a linguagem enigmática e cifrada que o constrói por vias pedregosas e labirínticas. O eu-poético é conduzido pelo jogo de som e sentido dos significantes, que valoriza, exatamente, a postura rosiana assim definida na já citada entrevista a Günter Lorenz:

Sou precisamente um escritor que cultivava a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem

um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. (ROSA; LORENZ, 1983, p. 88)

A preocupação com a construção do plano significativo do poema é sempre uma constante na obra haroldiana, desde a fase que antecede a experiência concretista e sua orientação verbi-voco-visual. Tal preocupação, porém, se pensada em sincronia com a obra rosiana, permite dizer que o que diz Donald Schüler (1983, p. 370) sobre *Grande Sertão: veredas* – ao ressaltar a maneira pela qual os significantes nascem e são carregados de novos significados, como se a obra fosse se constituindo num significado único ligado a um único significante – se aplica também para o caso de AMMR.

O primeiro verso revela, logo de início, o desejo do eu-poético de trilhar um caminho como Dante trilhou, ainda que este caminho seja inóspito, pois é sabido que a viagem dantesca tem um início ruim, mas um final deslumbrante. Entretanto, ao que tudo indica, não é exatamente o que ocorrerá, pois *quisera* é o orientador de leitura que mostra que a jornada do poeta em AMMR será diferente. Afinal, não se trata do caminho dantesco, mas da travessia do eu-poético haroldiano por um sertão (brasileiro) nele entreverado.

A sonoridade do poema explode em opulências, fazendo ecoar os passos do poeta, ouvidos em festa sibilante nos seguintes vocábulos: *estreita, extraviar-me, floresta, espreita*. As rimas internas e as finais garantem esse jogo paronomástico que inclui, também, as rimas toantes em *quisera/floresta* e *floresta/pantera* e o parentesco sonoro entre *dANTE* e *pANTERa*. Impossível não pensar no efeito visual da *LOBA* dentro de *fLOrestA*, sendo que o mesmo valeria para *panTERA* e *floREsTA*, porém com inversões.

É preciso ressaltar a heterofonia entre *estreita* e *floresta*. Além disso, há assonância do /a/ e do /e/; a sonoridade de *gaia*, em especial, indica abertura e fechamento e pode sugerir o próprio rugido da *pantera*. Toda a estrofe, enfim, é composta de rimas graves, masculinas e interpoladas sob os andaimes dos decassílabos, orquestrados por *enjambement*, como

a própria história da tradição, espiral-movente, valorizada pelo poeta, por meio dos diálogos estabelecidos. Com pequenas variações das rimas, que poderão ser femininas e agudas, os decassílabos e o *enjambement* manter-se-ão ao longo do poema. A máquina do mundo põe-se a girar, engrenada (engendrada) pela matéria significativa do poema, valorizando a proximidade entre som e sentido, da qual, como destacado, Rosa também é adepto. Em AMMR, os sons da *terza rima* precisam ser solidários para garantir certo equilíbrio, ou ainda, o lastro.

Na segunda estrofe, pode-se observar a heterofonia de *antes/esta, neste/floresta*. A abertura da vogal *e* que estava em *quisEra, pantEra, florEsta* está em *aquEla* e *amarEla*, que rimam consoantemente entre si e toantemente com *floresta* e *pantera*, por exemplo. Vale ressaltar o espelhamento de *nESTe SerTão*, indicando que o sertão pode estar dentro do próprio sujeito poético. O som sibilante continua a ser percebido, sendo invadido pelo barroquismo de *lupinas pupilas amarelas*, cujo surgimento repentino é reforçado no plano significativo, porque aparece como um hipérbato, entre parênteses, a perturbar a caminhada do poeta.

De certa maneira, os diálogos estabelecidos pressupõem um exercício de leitura de textos barrocos. E o termo “barroco” é aqui empregado, não no sentido de pérola deformada – embora as metáforas deformadas e demais procedimentos sugiram isso –, mas segundo a acepção desse termo conforme o utiliza Sarduy (s.d.), ao indicar que a palavra “barroco” compõe o léxico do joalheiro, sugerindo não mais o natural imperfeito, mas o artificial, o elaborado com rigor e paciência de ourives.

A paciência de ourives, certamente, lapidou a imagem da loba, belíssima e repleta de significado sonoro. O *i* em *lupinas* e *pupilas* descreve o próprio olhar arguto da loba que explode no *amaRELAS*, espetáculo toante que recupera *pantERA* e alude à fERA. Nesse conjunto, além da sonoridade, impera a plasticidade, visível, também, na cor *amarela* da pele da *onça*. Essa é introduzida no verso anterior, em substituição à *pantera*, com o intuito de trazer, para o *topos* brasileiro, a fera dantesca, como se discutirá a seguir.

No início da terceira estrofe continua a brusca interrupção do verso anterior, configurando uma exacerbação do hipérbato, pelo uso da sínquise, ou seja, confusão causada na fluência sintática: *o sertão é mais árduo que floresta ao trato e é sertão de veredas*. As mais instigantes paronomásias da terceira estrofe são as vibrantes em *trato* e *entre-verando*, e mais suaves em *veredas*, *labirinto* e *feras*. De início, as vibrantes sugerem mesmo o árido sertão; são as *pedras no meio do caminho do poeta*, nas quais ele, embora tropece, sôfrego, tenta prosseguir. Embora as pedras já estivessem presentes nas estrofes iniciais, a introdução do sema sertão é que faz com que o leitor se atente a elas e retome o *estreita*, *extraviar-me* e *espreita* da primeira estrofe, percebendo, pela redundância da repetição, a aridez do caminho. Como ensina o próprio Haroldo de Campos, “realmente, a extrema redundância (repetição), fugindo à normalidade da expectativa, acaba se convertendo em fator surpresa e gerando informação original” (1998, p. 22).

A despeito de todos os efeitos do tecido sonoro mencionados, considerando especificamente a sibilização, pode-se ampliar o diálogo com a obra rosiana. Há, em *Grande sertão: veredas*, uma forte sibilização em diversas passagens. Mas, numa delas, especificamente, percebe-se a aproximação entre o sertão e satã e, conseqüentemente, do *Inferno*, lugar onde justamente está o eu-poético de AMMR, quando inicia sua jornada, conforme a intertextualidade com a *Comédia* indica. Diz Augusto de Campos sobre o livro de Rosa:

O tema *sertão*, numa passagem que é um dos momentos ápices do livro, é reduzido, fenomenologicamente, ao fonema *S*, ao mesmo tempo que se estabelece uma associação reveladora: SERTÃO-SATÃ (este último vocábulo como que sotoposto àquele):
– e então, eu ia denunciar o nome, dar a cita... *Satanão! Sujo!* e dele disse somentes – *S...* – *Sertão... Sertão...* (CAMPOS, 1983, p. 345)

As mesmas revelações ótico-acústicas e reverberações timbrísticas, apontadas por Augusto de Campos, a propósito do livro de Rosa, podem ser encontradas nas estrofes anteriormente mencionadas de

AMMR, justamente onde o sertão e o *Inferno* são temas. Também nessas mesmas estrofes prevalecem os hipérbatos que poderiam sugerir o próprio labirinto em que se encontra o eu-poético. Recurso semelhante é usado por Rosa em *Grande sertão: veredas* e em muitos outros textos, cumprindo uma função importante no estabelecimento do lastro entre os significantes e o significado.

As inversões, por violentas que sejam, não constituem mero capricho do escritor. Desarticulam o discurso lógico, autonomizam a palavra, visualizam. Os conjuntos seccionados são pequenos, interrompidos sempre por vírgulas e pontos. [...] É um passo além no aproveitamento do anacoluto. Pode corresponder à técnica da música de Webern: não há desenvolvimento melódico. Razão psicológica. São os pensamentos que apenas se esboçam e são cortados por outros. Estilisticamente é a aceitação do caos. (SCHÜLER, 1983, p. 375)

É evidente que esses recursos estilísticos não são exclusivos dos textos rosianos ou haroldianos, fazendo-se presentes em muitas outras obras. Entretanto, é interessante notar que Haroldo de Campos, em AMMR, retoma seus precursores também em suas estéticas. Como num jogo de xadrez, as peças vão deslizando pelo tabuleiro, diagonalmente, como os bispos. Aos saltos, como os cavalos, levando o leitor a um ou outro ponto da tradição, como se as jogadas articulassem “*flash backs* e *travelings* para incursões em tempos e espaços diversos daquele em que se situa” o eu-poético. Exatamente como acontece, segundo indicação de Augusto de Campos no *Grande sertão: veredas* (CAMPOS, 1983, p. 327).

Captar, pela melopéia e pela logopéia, as pegadas da tradição e os rastros deixados pelo eu-poético de AMMR permite entender a atualização do cânone pautada pela abordagem sincrônica da literatura que corresponde, segundo Haroldo de Campos, a uma postura diante do passado, marcada pela ótica da modernidade que se sustenta e se articula, fazendo-se novidade, por meio, justamente, dessa releitura da tradição:

A expressão “modernidade” é ambígua. Ela tanto pode ser tomada de um ponto de vista diacrônico, historiográfico-evolutivo, como de uma perspectiva sincrônica: aquela que corresponde a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma certa “escolha” ou construção do passado. (CAMPOS, 1997, p. 243)

O sertão-linguagem atende a esse movimento de leitura sincrônica, na medida em que se constitui como espaço de convergências da linguagem em amplo espectro (LIMA, 1972, p. 59) e das mais variadas estéticas de diferentes autores.

O tratamento dado à linguagem que se revela pela travessia do sertão, entreverado no eu-poético de AMMR, corresponde a uma renovação das formas envelhecidas, por meio de certa dicção da “agoridade” (CAMPOS, 1997), preocupada em revolucionar o antigo através do resgate da sua potencialidade inventiva. Essa “agoridade” é extensiva à máquina do poema e faz com que para ele convirja uma peculiar diversidade de estéticas e formas de pensar o mundo, marcadas pela diacronia da escolha do poeta que articula o passado, o presente e o futuro a partir das experiências que vivencia no limiar do milênio.

A revolução da forma em AMMR está em forjar, na estrutura da tercina e nos decassílabos, a invenção e a reinvenção, a criação, a tradução e a crítica, marcadas pela densidade dos significantes, pelo caráter erudito do léxico e pela transformação da ciência em matéria do repensar do mundo, principalmente, o poético. Entretanto, a jornada empreendida não se fará sem o enfrentamento de grandes óbices, como as feras sentinelas, no caso das estrofes aqui consideradas. Dentre elas, chama a atenção a onça, devido às referências que sua imagem traz ao leitor brasileiro. Como afirma Leda Tenório da Motta,

tudo nessa dicção introduz o próprio significante, trazendo-o para perto de nossa cultura: onça pintada envelhecida (mas não velha, e confundir uma coisa com a outra redundaria num palpite tão infeliz quanto pensar que as telas de Van Gogh são sobre girassóis e não sobre o amarelo [...]. [o poema] pede para ser percebido como uma

outra forma, senão como a suprema forma – o poema sendo deslumbrante – de reflexão estética e de provocação. (2004, p. 167)

A provocação e a ironia refletem-se na erudição proposital do léxico. O preciosismo é intencional e tensional. Visa à tensão da leitura ao dirigir-se para um leitor-parceiro-de-jogo que possa perceber, ainda que não possa apreender na totalidade, a profundidade dos diálogos estabelecidos por Campos em AMMR. Um leitor capaz de captar os jogos cifrados no plano de expressão do poema, uma vez que “a engenhosidade dessa máquina-poema só se oferece a quem puder dominar o projeto mais íntimo da sua engenharia” (DIAS, s.d., p. 2) e os caminhos mais tortuosos do sertão.

Para dominar o projeto mais íntimo dessa máquina-poema, no caso específico do sertão e das feras, talvez seja urgente seguir os rastros dessa onça pintada. Desde que é o sertão rosiano que se entrevera também no leitor, a onça pintada parece sugerir a onça de “Meu Tio o Iauaretê”. A linguagem do “Iauaretê” reproduz, em onomatopéias e expressões cunhadas do tupi, a “linguagem das onças”, conforme indica Haroldo de Campos (1992, p. 60), em um estudo dedicado ao conto:

Então já se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumbres práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua [...] um procedimento prevalece, com função não apenas estilística, mas fabulativa [...] que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo. Para ver como funciona o processo, basta atentar para o fato de que o tigreiro [...] enquanto conta, para seu hóspede desconfiado e que reluta em dormir, histórias de onça, está também falando uma linguagem de onça.

Também em AMMR as assonâncias e as aliterações cumprem função onomatopaica e sugerem os ruídos das feras, porém mais do que decisão estilística, tais mecanismos parecem cumprir, no poema haroldiano, a mesma função fabulativa apontada por Campos em referência ao texto rosiano em questão, de modo a fornecer, à máquina

poética, “seu ser mesmo”. É como se Haroldo adotasse, parcialmente e em conjunto com outros procedimentos, advindos de outros autores, as estratégias estilísticas e fabulativas adotadas por Guimarães Rosa. Em AMMR, assim como na obra rosiana, a linguagem “identifica-se, isomorficamente, às cargas de conteúdo que carrega, e passa a valer, ao mesmo tempo, como texto e pretexto, em si mesma, para a invenção estética” (CAMPOS, 1983, p. 321).

Quem repensa a máquina do mundo/ máquina do poema não é apenas o eu-poético, mas também o leitor. É diante dele que a maquinaria se abre e gira. A cada volta, novos significados são revelados, novas descobertas são feitas. Como se sabe, tal recurso encontra-se em João Cabral e em Graciliano. Está também em Euclides e outros. O sertão que se entrevera é, com efeito, rosiano, porém talvez assim se manifeste porque, mais do que a referência a Rosa, deve-se pensar que em Rosa outros sertões também se presentificam e se enveredam. Assim, o sertão é o Universo, o cosmo, galáxias. Em AMMR, o sertão é a máquina do mundo que se faz máquina do poema; a própria linguagem o engendra, vela e revela: ∞.

O NEXO E O NEX

Da mesma forma que as estrofes iniciais do Canto I, as estrofes finais do Canto III de AMMR também ecoam Guimarães Rosa, como se um ciclo se encerrasse para de novo começar. O poema sugere, assim, a imagem da serpente que devora o próprio rabo: o uroboro.

do sol incinerado a sombra e pulsa
– umbra e penumbra – em jogos de nanquim
sigo o caminho? busco-me na busca?

finjo uma hipótese entre o não e o sim?
remiro-me no espelho do perplexo?
recolho-me por dentro? vou de mim?

para fora de mim tacteando o nexos?
observo o paradoxo do outrossim
e do outro não discuto o anjo e o sexo?

À beira do indecidível e do inominável, o poeta hesita e demonstra o que resume a tônica do poema: “sigo o caminho? busco-me na busca?” O eu-poético surpreende-se ao descobrir que o que talvez estivesse buscando fosse a si próprio, ou ainda, a matriz de sua escritura: “re miro-me no espelho do perplexo? recolho-me por dentro? vou de mim?” Da mesma maneira que o herói do romance grego antigo, o poeta recolhe-se e, simultaneamente, sai de si para vivenciar a experiência extraordinária da aventura a que se dispôs, navegando o mar da tradição e da novidade com a poesia-barco a rasgar galáxias. Ou mesmo com a poesia-espçonave, que singra oceanos de inventividade e de ancestralidade extremas, ou, pura e simplesmente, atravessando o sertão que se entrevera, como espelho, nele mesmo, fazendo o leitor rememorar outro texto de Rosa: “O espelho”.

Vale observar a ressonância, ou rumor especular, se é que se pode colocar assim, dos pronomes oblíquos *me* e *mim* em: *nanquim*, *caminho*, *finjo*, *sim*, *re miro-me*, *recolho-me*, *mim*, *outrossim*, que sugerem a dissolução do eu-poético ao longo do caminho percorrido, pois se misturou a Rosa e a muitos outros, e as imagens que se lhe espelham são muitas. Enfim, dissolveu-se o eu-poético como se a imagem do seu rosto, que aparece na estrofe 132 de AMMR, tivesse se misturado, definitivamente, à historicidade e à poeticidade da face, que aparece em AMMR, estrofe 36: a deslumbrante face da máquina do mundo que engloba a face de tantas e tão divergentes influências.

O eu-poético misturou-se à matéria da poesia presente em AMMR, de modo que a escritura revisitada passa a ser a própria escritura do poema e reflete as escolhas criativas de Haroldo de Campos. O ecoar do *me* e do *mim*, compreendido como ruído de fundo, também sugere, além da dissolução, outro tipo de transformação: a fusão. Cientificamente, a fusão faz referência à passagem de uma substância em estado sólido

para o estado líquido, pela ação do calor. Nesse caso, pode-se dizer que o eu-poético, ao resgatar a tradição, cristalizada pelos anos, aquece-a e a liquidifica. Em estado líquido, pode misturar-se a ela, dando origem a uma nova substância, que se constitui em outra maneira de ver o resgate da tradição no texto haroldiano. Assim reaquecida, a tradição encontra condições para se misturar à novidade.

Em qualquer uma das analogias feitas, Haroldo de Campos cria, borgianamente, seus precursores. E o resultado da dissolução ou da fusão caracteriza-se pelas idiosincrasias de mão dupla que surgem resplandecentes em sua máquina: as suas e as de seus precursores.

As considerações acima parecem resolver alguns aspectos da leitura do poema, mas as indagações do eu-poético extrapolam-nas, como indica a última estrofe citada. O fato é que, ao supor que se busca na busca e que se recolhe e se remira diante do espelho, o eu-poético dá-se conta de que sua epopéia equivale à construção do poema. Ao dizer “vou de mim/ para fora de mim tateando o nexa”, na realidade, procura as conexões entre si e tudo o que o espelha e espelha a sua palavra poética.

O eu-poético de AMMR, *aedo*, organiza o seu canto e a sua palavra como ruído de fundo da tradição e das áreas de conhecimento que (re)visita, seduzindo pela proferição de sua palavra. Mas, ao contrário do que acontece na épica, a função de composição não se obscurece para ressaltar a função de proferição. Pelo contrário, a característica auto-reflexiva da poesia na modernidade, à qual se filia a obra haroldiana, e o “heliocentrismo” da mensagem, verificado na máquina do poema, fazem com que as suas *epéia* (vozes) seduzam, também, pelo desafio da arquitetura do texto, do maquinar que a sua presença desencadeia.

O jogo é estabelecido pela voz do eu-poético que, além de mostrar a costura das vozes, incita o leitor a descobrir os meandros dessa cerzidura na própria escrita do texto. As vozes e a escritura da tradição, seja ela literária ou não, são a linha do bordado de Penélope que o poeta Haroldo de Campos usa para tecer, no corpo de AMMR, a parábola de

sua própria escritura. Escritura revisitada com igual intensidade para reafirmar seu respeito ao cânone e à importância dos elementos ruptores que identifica nele e que motivam a construção de seu paideuma. Essa página é a colcha dos estilhaços da tradição e é o tabuleiro do enxadrista. Porém, o que a torna desafiadora de fato é que, entre uma e outra casa do jogo, há um labirinto que o leitor deve percorrer como se estivesse diante da urgência da busca calcada na travessia, seja do sertão ou do mar bravio (como acontece no Canto I), seja do universo (como nos Cantos II e III). Ou seja, ainda, do sertão compreendido em amplo sentido como o lugar em que o homem pode se perder e se achar. O mar, o céu, as lentes dos grandes telescópios só fazem revelar mais da amplitude que o termo “sertão” pode assumir em AMMR.

Mas a busca também é, não se deve esquecer, uma tentativa de encontrar a origem, para perceber que essa tentativa, marcada por tantos questionamentos, esvai-se, paradoxalmente, pela ausência de explicações: “observo o paradoxo do outrossim/ e do outronão discuto o anjo e o sexo?” Se a origem é indecível rasura, tentar estabelecê-la é, em certa medida, discutir o sexo dos anjos.

Há, ainda, outra questão crucial configurada pelos questionamentos do eu-poético: se ele se busca na busca e se a busca é, ao mesmo tempo, voltar-se ao passado e tentar, por meio das teorias físicas, apreender o futuro, sua luta é contra o tempo. Como se um agora, denso o suficiente para reunir tanto passado quanto futuro, impedisse o direcionamento da flecha do tempo. E o agora só pode ser um: *A máquina do mundo repensada*, capaz de atualizar o passado e antever o futuro pela mediação do presente; que eterniza, a cada leitura, o próprio poema, o poeta e a sua jornada.

Como aponta Roland Campos (2003, p. 104), no poema AMMR, o oxímoro existente entre forma poética antiga (terza rima) e terminologia cosmológica contemporânea resolve o paradoxo do tempo. Esse oxímoro estrutura-se a partir da perspectiva sincrônica de abordagem da história literária, estendida à abordagem da física, e se transforma

em experiência extraordinária possível pela poética em ação operante no texto, desconstrutora da linearidade temporal, reafirmadora dos labirintos do sertão.

Nas estrofes acima citadas, que são as últimas do Canto III, a busca do poeta pela origem do universo amalgama-se mais ainda à busca da origem da palavra poética original de nossa própria literatura, vista aqui como o sertão, que não está só na obra rosiana, embora nela exacerbe. E é por isso que este sertão de veredas entrevera-se no poeta, como espaço infinito, vazio quântico, carregado de potencialidades, nonada. Sertão equivalente ao universo, resumido na coda: “O nexo o nexo o nexo o nex”.

Como um enigma, esse último verso assinala a rasura na origem e na sua indefinição. Ao mesmo tempo, seu final impulsiona a leitura para o início, como tentativa de completar-lhe o sentido. Em latim *nex* é fim, morte violenta, interrupção súbita; *nexus*, que originou nexo, em português significa atadura, forte laço, elo, conexão. Entre o que rompe e o que conecta, situa-se o *jogo* empreendido pelo eu-poético no poema tabuleiro. Ao leitor cabe o preenchimento dos significados, não pela necessidade da interpretação, mas pelo prazer que o jogo poético do texto propicia. O prazer da palavra, a escrita justa; nada mais é importante quando o que se busca é a própria busca.

Antes de concluir a análise é preciso dar voz a algumas explicações para a enigmática coda. Vejamos:

Conforme se vê, é justamente o arremate que injeta o imprevisto, a surpresa na regularidade anterior, desenhando uma ruptura imediata, resolutamente icônica. O artigo “o” [...] evapora-se no final. E este “o” admite ser lido alternativamente como “zero”, ou visto ainda como um pequeno círculo, a sugerir um recomeço. Aí estão expostas as opções terminais para o cosmos: a expansão indefinida com o falecimento por dispersão, ou então o vaivém cíclico das multividas e multimortes, em permutas sucessivas e conexas. Resolve-se então, na recorrência do “finício”, o conflito aparente entre o velho e o novo – nos horizontes do universo e da lingua-

gem –, que se reconciliam, por derradeiro. “Nexo radiocaptado”.
(CAMPOS, 2003, p. 105)

Segundo o físico Roland Campos, “o nexo/nex **O**” é o ruído de fundo da conexão estabelecida ao longo de todo poema entre o velho e o novo, para fazer a novidade emergir da ancestralidade. O movimento sugerido pelo último verso espelha o processo de nascer e morrer do poema e dispara o estopim da probabilidade da existência de uma grande explosão, que é aguardada pela interrupção do verso. A coda é, então, o *big bang*, tão discutido nos Cantos II e III de AMMR. Sobre o seu próprio poema, diz Haroldo de Campos:

Parodiando Guimarães Rosa [...] o efeito grafemático do **O** (em maiúscula e negrito) que inicia a incompleta (uma só linha), “terzina” terminal, recolhendo em modo retroativo o “o” final, reiteradamente rasurado, da palavra “nexo” (o nexo o nexo o nex), se superpõe, em meu percurso textual, ao “Zero ao zênit/nitescendo/ex-nihilo” do poema final do ciclo “O â mago do ô mega”, impresso em branco estelar sobre fundo negro noturno, antecipatório do “zero significante” [que resume] o conceito sânscrito-búdico de sunyata (vazio pleno). (CAMPOS, 2002, p. 69-70)

O zero significante haroldiano é rosiano. É o próprio Haroldo quem nos diz. Em *Grande Sertão: veredas*, Pedro Xisto nota o O como referência ao diabo, o fim do fim, a negação absoluta, o máximo de significado vinculado a um mínimo significante:

E neste sinal, que já se fecha em si próprio, encerra-se uma atmosfera rarefeita de denotações e conotações. Na simplicidade total e totalizadora deste “**O**” (o nada de “letrismo”) a concentração específica e suprema da Poesia (Dichtung), a tragédia irremissível, o “círculo” derradeiro, no fundo, no profundo, do vórtice infernal, o centro grave da terra [...]

E, aí, sob o peso de todo o Bem integrado pela Justiça, o Imperador do Mal, preso em si mesmo. Veja-se ainda: Esse “**O**” pode ser simbólico: uma letra, algebricamente; ou um zero. Pode ser alegórico:

o último círculo do Inferno dantesco; ou o círculo central, imóvel de Plotino [...]. Mas “o O” vale só por si, como letra-palavra. Apresenta (e não apenas representa) algo, quando sua presença demarca – fazendo com que, reciprocamente, se excluam – o nominável e o inominável. Um ponto – o O – por onde a Poesia, superando, igualmente, a tentação do inefável e a do nefando, cede lugar ao silêncio que paira sobre os abismos [para muitas coisas faltam nomes].

A poesia, além do mais, é uma lição de humildade. Ou melhor, de tranqüila coragem. Para o fim.

No fim, o herói luta consigo mesmo – a quem descobre e clama. O épico da grande aventura humana. O homem dantesco que, em si, cruza o tempo e o espaço, a criação e o destino, a vida e a poesia.

O verdadeiro poeta revela-se quando revela. Ele não joga nenhum véu sobre a realidade. Ele não precisa disto, já que lhe assiste a realidade poética. (XISTO, 1983, p. 133)

A longa citação de Pedro Xisto é de deixar sem fala, no nada, pois, ao que parece, ele já disse tudo o que poderia ser dito sobre “o O”. Quando um poeta fala de outro poeta, a poesia eleva-se ao quadrado, resta ao crítico a reflexão silenciosa. Todavia, para além do O, em AMMR, há o nexo e o nex. O eu-poético de AMMR luta consigo mesmo, mas luta pela manutenção da sua viagem, não é o fim do fim que encerra o poema, mas a possibilidade de que AMMR seja apenas a penúltima viagem de um eu-poético que não descobriu suas respostas, ou que não se satisfizes com as respostas encontradas, porque para ele, assim como para Haroldo de Campos, a poesia é sem-limites e é ilimitada pela urgência de ultrapassar o signo, de modo que responder importa menos do que buscar as respostas possíveis. Para um eu-poético viajor e cosmonauta, movido pela curiosidade e pelo desejo de aventura, cada viagem-leitura é, no máximo, a penúltima:

Penúltima

– é o máximo a que se aspira

tua penúria de última

Tule. Um postal do Éden

com isso te contentas.

Açuladas sirenes
cortam teu coração cotidiano.
(*Sobre finismundo a última viagem*)

O “O”, vazio e significante, é apenas uma etapa na travessia do eu-poético de AMMR, pois ele é movido pelo desejo fáustico do saber; é seduzido pelos mais profundos enigmas relativos à origem. Daí talvez sua tragicidade revelada, em especial, nas últimas estrofes do Canto III. Por isso, talvez, o eu-poético de AMMR, como o de *Finismundo*, acorrenta-se ao mastro dos navios e permite que açuladas sirenes correm-lhe o coração com seu canto inevitável. Entretanto, como ensina o grande Odisseu, é sempre melhor ouvir o canto enquanto dura a dura travessia, do que remar com os ouvidos tapados. Para o eu-poético, as palavras, sejam proferidas pelos homens da fé, da ciência ou pelos poetas, são o Sol que ele mesmo centra e descentra, são o canto das sereias e das sirenes que lhe atravessam os sentidos em sua busca incessante que se basta a si mesma (e a ele), aquele que está em constante viagem.

Como objeto circulante nesse O, a palavra do eu-poético se transforma em nexO. O último verso do poema é a última etapa do labirinto a que o leitor tem acesso. Ao chegar à coda, o leitor (des)cobre-se e retira de si as amarras que uma leitura canônica da poesia poderia impor. Não há referência absoluta para ler o poema de Haroldo de Campos. Múltiplos são os caminhos que conduzem aos nexos ou ao nex (o Hades?) do poema, porque o derradeiro verso faz perceber que todo o fio de Ariadne, que se acreditava ter percorrido, era fio de Ariadne.

Numa belíssima teia, de fazer inveja aos deuses, o discurso-canto do eu-poético enreda o leitor. Somente se esse leitor assumir também a sua postura sincrônico-antropofágica, terá chance de enfrentar o Minotauro, ou quiçá, uma grande aranha de tentáculos de cristal que pode estar esperando no nex, no fim do caminho, no meio da rua, do redemoinho, talvez, quem sabe: “o sertão é o mundo”.

Mas talvez não haja necessidade desse enfrentamento. Não importa descobrir o caminho. Importa menos enfrentar as feras, óbices do poeta.

Não cabe ao leitor descer ao *Inferno*, nem ascender ao *Paraíso*. A antropofagia apreendida ao longo da leitura sincrônica serve para suprir de historicidade e de poeticidade a postura investigativa que o leitor precisa assumir diante da máquina do poema que se abre: rosa, alcaçofra, sertão, O.

Apoteótico, o último verso é obscuro e parece estabelecer uma ruptura com as metáforas luminosas apresentadas ao longo do poema. Falta-lhe fulgor. Como um fogo fátuo, evapora-se o “O”, disse Roland Campos. Mas é na volatilidade do O evaporado que os rastros de *noigandres* exalam seu perfume de flor-linguagem, sertão em que o homem se encontra, flor-linguagem cujo olor afasta o tédio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da densidade do poema, de tantas e divergentes formas de pensar o mundo, a sensação que se tem é de que haverá sempre diálogos deixados à margem. Isso significa que o poema é grandioso o suficiente para continuar instigando a pesquisa. O movimento de leitura aqui exposto, aproximando Haroldo de Campos de Guimarães Rosa, foi se construindo dos rastros deixados pela voz do eu-poético, nos labirintos poéticos do texto, em especial nas estrofes ressaltadas.

A dimensão do que ainda poderia ter sido dito sobre o poema advém dele próprio. A cada verso, uma pétala da rosa se abre, uma estrela nasce, algum grande pensador é trazido à luz pelo eu-poético – Orfeu, ou ainda Odisseu, em constante retorno ao Hades, em busca de espelhos e cantos que refratem sua imagem cindida e ecoem sua voz nas vozes dos companheiros de viagem. A leitura do poema “A máquina do mundo repensada” é também, como o próprio poema, um ritual de passagem, a descida aos infernos à procura de Tirésias, do

passado e do futuro, para garantir a perenidade do presente no corpo da escritura, máquina, jogo, partida: poema.

Não há palavra limítrofe para dar conta das fronteiras da poesia sincrônica que Haroldo de Campos construiu em “A máquina do mundo repensada”. Como um universo em expansão, o poema é fechado, mas in-finito. Há tempo para tudo e, no poema, tudo é tempo, porque é também o espaço da conversão da linguagem em medida do tempo poético, histórico, científico, humano. É pela travessia da linguagem poética em ação no texto, é por sua corporalidade, que a palavra pode dizer o indizível e percorrer os labirintos do sertão entreverado tanto no eu-poético quanto no leitor. A palavra poética de AMMR é sempre um depois que sugere um antes e, portanto, é preche de significados.

Ultrapassar os signos pela leitura de AMMR é impossível, mas aceitar o convite da máquina do poema haroldiana para fazê-lo, torna a leitura alguma coisa regida por *týkhe philókainos*, acaso e busca de aventura. Desse modo, o mundo revelado pelo poema é espetáculo, marcado pela potencialidade da ocorrência de acontecimentos extraordinários, os quais, dada a auto-reflexividade da mensagem poética haroldiana, são frutos da exacerbação dos signos, palpáveis e autônomos lastreados pela escritura do poeta, pelo enfrentamento do sertão, capaz de mostrar em que medida um Haroldo-leitor recria Rosa, seu precursor.

THE POET AND THE WILDNESS: REFLECTIONS ON HAROLDO DE CAMPOS AND GUIMARÃES ROSA

ABSTRACT

The poem “A máquina do mundo repensada”, written by Haroldo de Campos, is a dialogical space, marked by many convergences. In this article, we intend to discuss the dialogues established with some aspects of Guimarães Rosa’s work, which presence seems to define part of the poet’s journey and his search of his own origin. By breaking diachronic frontiers, Haroldo brings to light labyrinths and byways: in Borgian terms, he crates his precursors.

KEY WORDS: Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, “A máquina do mundo repensada”, poetry, synchrony.

NOTAS

- 1 Daqui em diante, referências a essa obra serão feitas pela seguinte abreviatura AMMR.
- 2 Apesar de poder-se perceber uma grande semelhança entre as estrofes apresentadas e o texto de Dante, não é objetivo, neste artigo, discutir tais relações.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*: signância quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 11-24.

_____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. *Prosa completa*. Buenos Aires: Bruguera, v. 2, 1979. p. 226-228.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de dêz no Grande Sertão. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 321-349. (Coleção Fortuna Crítica).

CAMPOS, Haroldo de. *Finis mundo*: a última viagem. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

_____. A linguagem do Iauaretê. In: CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 57-64.

_____. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-270.

_____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.

CAMPOS, Roland de Azeredo. *Arteciência*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DIAS, Maria Helena M. *Rotações poéticas da Máquina do Mundo*: de Camões a Haroldo de Campos. São José do Rio Preto: Unesp, mimeografado, [s.d.].

COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 321-349. (Coleção Fortuna Crítica).

LIMA, Luiz Costa. Explorações no sertão cósmico. *Cadernos PUC*, Rio de Janeiro, n.11, out. 1972. p. 51-86.

_____. O mundo em perspectiva In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 501-513. (Coleção Fortuna Crítica).

LORENZ, Günter; ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-98. (Coleção Fortuna Crítica).

MARCHEZAN, Luis Gonzaga. O sertão no interior da máquina do mundo. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2006. (Artigo).

MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último século*. São Paulo: Imago, 2004.

PIRES, Antonio Donizeti. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In: FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro et al. *Estrelas extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2006. p. 109-136.

_____. Cosmopoesia e mitopoesia no recado de Rosa. *Itinerários*, v. 25, p. 13-39, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 37. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SARDUY, Severo. *O barroco*. Lisboa: Vega Universidade, s.d.

SCHÜLER, Donaldo. *Um lance de nadas na épica de Haroldo*. Ponta Grossa: UEPG/ Museu Arquivo da Poesia Manuscrita, 1997. (Coleção Mapa).

_____. Grande sertão: veredas. Estudos. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 360-377. (Coleção Fortuna Crítica).

TONETO, Diana Junkes Martha. *Convergências em A máquina do mundo repensada: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Araraquara, 2008.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 113-141. (Coleção Fortuna Crítica).