

# A (ÚLTIMA?) VIAGEM DE ODISSEU: A EPOPÉIA NA PÓS-MODERNIDADE

*Antonio Manoel Nunes  
(Museu da República/UFRJ)*

*Todos os homens precisam de ajuda dos deuses eternos.*

*Homero*

*A verdadeira história poética é a história de como poetas enquanto poetas têm suportado o peso de outros poetas, assim como toda verdadeira biografia é a história de como alguém suporta o peso de sua própria família.*

*Harold Bloom*

## UM

No jogo espelhar e especulativo das correspondências, arte e vida prosseguem juntas em seu ressonante bordão: o de ser uma simulacro da outra. Pelo menos é o que se desvela da leitura de *A angústia da influência*, de Harold Bloom, que, pelos filtros sombrios de um existencialismo tardio, resgata/reelabora o homem enquanto um heideggeriano *ser-para-a-morte*<sup>1</sup>. Abre parêntesis. Não um homem comum, mas um hercúleo Ulisses, *Odisseu multi-ardiloso*<sup>2</sup> que, reinventado, sirva de metáfora à poesia e ao seu diacrônico percurso: vetusta odisséia. Fecha parêntesis.

Em uma de suas teses, Bloom preconiza que, ao caminhar em direção à morte, *tiranía do tempo*<sup>3</sup>, a Poesia gera um ser angustiado (o *strong poet*)<sup>4</sup> que, consciente da necessidade/inevitabilidade daquela morte, se rebela e produz poesia: *desleituradas (misreadings)*<sup>5</sup> das séries poemáticas construídas por seu(s) precursor(es). Rompendo com

a linearidade do mito oficial das influências poéticas - onde um poeta é responsável pela formação de seu seguinte (*efebo*) -, o autor americano detém-se tão-somente nos *strong poets*, cavaleiros de triste figura capazes de fazer história *deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação*<sup>6</sup>.

São os *strong poets* que, até a morte, persistem no árduo combate aos seus *precursores fortes*, mesmo sabendo que *essa busca compreende, necessariamente, uma diminuição da poesia*<sup>7</sup>, pois como revela Harold Bloom, *os grandes poetas da Renascença inglesa - por exemplo - não têm rival entre seus descendentes no Iluminismo, e toda tradição pós-iluminista - isto é, o Romantismo - evidencia outro declínio ainda nas figuras de seus herdeiros modernistas e pós-modernistas*<sup>8</sup>. Em um irremediável movimento cristianizado de salvação, percebe-se no entanto que *não serão as cogitações de leitor algum que acelerarão a morte da poesia, mas parece-me justo presumir que a poesia, na nossa tradição, quando morrer, será de morte suicidada, assassinada pela força de seu próprio passado*<sup>9</sup>.

Harold Bloom desloca as leigas e constantes conjecturas sobre a morte da poesia para a matéria e para o espaço da crítica literária. Desenhando linhas incongruentes com o pensamento de T.S. Eliot (*a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar*<sup>10</sup>), o crítico extingue o traço cumulativo da tradição, presente no autor dos Quatro Quartetos, para fomentar uma relação antitética entre o ontem e o hoje.

Estabelece-se, portanto, uma contínua dessacralização do texto-origem, já que *todo poema é o desvirtuamento de um poema-pai*<sup>11</sup>. Para Bloom, a passagem do legado da tradição - herança da família poética perfeitamente constituída - mostra-se cambiada pela cisão com o anteriormente posto. Resta ao *strong poet* processar mecanismos de *desleitura*. Seca-se a fonte e acelera-se a *desapropriação (misprision)* poética<sup>12</sup>.

Pelo tênue fio da imaginação, desvirtua-se, assim, o que seria calma linearidade. Ao deflorar o eixo sucessório do passado, o poeta forte registra com sua obra o significado da obra que o antecedeu, posto que *o significado de um poema só pode ser outro poema*<sup>13</sup>. En-

quanto desvirtuamento de um poema-pai, o poema do efebo se afigura como a angústia de saber reconhecer que é *uma força lutando contra a morte da poesia*<sup>14</sup>. Ai está registrada a *angústia da influência*, modelar estado de consciência que envolve o poeta com um sentimento de estranheza radical, apontando-o para um desvalido e perdido vazio.

## DOIS

Finismundo chega ao leitor pós-moderno como possibilidade de uma “última viagem” à transcrição do texto de Homero. Dentro da linguagem das epopéias que, através de toda a história da cultura ocidental, foram se des-lendo, o poema-forte de Haroldo de Campos, antes de criar um elo aurático com a tradição da épica: *sucessão apostólica*, mantém um vínculo de influência, percebido do ponto-de-vista de uma distorção daquele sistema idealizante proposto por Eliot, prefigurando assim *uma caricatura da tradição*<sup>15</sup>.

O poema - que recupera o tema do naufrágio do herói Ulisses para desrecalcar a questão de sua morte calada na *Odisséia* - divide-se em dois movimentos. No primeiro, Haroldo de Campos constrói um quadro de desleitura que começa em Homero e vai até Mallarmé, passando por Dante, Virgílio e Boccaccio. O silêncio com que Homero envolvera a morte do herói (*ultrassom incaptado a ouvido humano*)<sup>16</sup> é enigma a ser decifrado. Por outro lado, no segundo movimento do texto, torna Ulisses ao espaço-tempo da contemporaneidade. Urbanamente, o herói acaba se misturando ao cotidiano dos humanóides pós-modernos, onde os deuses são diligentes *semáforos* ou telas de *líquido cristal verdefluente*<sup>17</sup>. Neste segundo tópico, acirra-se, pela via da *paráfrase irônica* o desvirtuamento do poema-pai, *desapropriação* do pathos épico em direção a uma *perversão disciplinada*<sup>18</sup>.

No processo de desleitura, proposto por Bloom, ressalta-se o caráter autônomo e, também, reiterativo que o poema mantém com sua série dissonante, mas sucessória. *Uma teoria da influência poética se torna uma teoria da desleitura, porque somente a desleitura permite ao poema continuar com suas próprias contradições filosóficas. A esquizofrenia é um desastre na vida, e um sucesso na poesia. Um*

*poema forte começa forte: ao saber e ao mostrar que ele deve ser deslido, que ele deve forçar o leitor a adotar uma postura que ele (o Leitor) sabe não ser verdadeira*<sup>19</sup>. Trabalhando pela via da reconstituição de uma anti-trad(u)ição que se impõe pelo impacto das imagens na organização do mundo (triunfo da linguagem/da metáfora), recorda-se Vico em seu cíclico andamento de *corso-ricorso*. Nele, a história é um constante movimento à base de ciclos que têm, na reiteração de cada elemento, uma volta em diferença. Assim, partindo da idéia de que tudo aquilo que o homem sente, pensa e produz em determinado tempo mantém vinculações entre si, formando unidades estruturais e partindo também do princípio de que essas estruturas modificam-se com o correr dos tempos, o filósofo napolitano chega à conclusão de que o homem percorre três etapas distintas em sua evolução: a *idade divina*, a *idade heróica* e a *idade humana*<sup>20</sup>.

Esta digressão vale para lembrar que, segundo Vico, foi durante a construção dessa idade heróica que o povo helênico se afirmou como o verdadeiro autor da *Ilíada* e da *Odisséia*, visto que Homero (não o poeta disputadíssimo por diversas cidades gregas para ser o berço de seu nascimento) torna-se um *ente coletivo, mais uma criação do infatigável e inquieto espírito grego*<sup>21</sup>. Assim, o que Homero teria firmado, segundo esta abordagem, era tão-somente uma primeira desleitura, já na idade humana, dos mitos e fábulas da saga da epopeia ulissiana: *embate de forças iguais, pai e filho como poderosos opostos, Laio e Édipo na encruzilhada*<sup>22</sup>. Homero aparece, portanto, para Vico, como um compilador metafórico do imaginário fabular de um povo engenhoso<sup>23</sup>. Assim, neste intermitente movimento de *morte da poesia épica*, flagra-se na pós-modernidade um poema neo-épico (*última viagem?*) que se sustém pelo *peso* de seu assunto, mas que se deteriora - propositalmente - pela *massa* minimalista de sua construção estrutural<sup>24</sup>.

Aflora, portanto, a condição microscópica e minimalista desta (anti-?) épica pós-moderna, de onde se ressalta o topos da transgressão a disseminar-se por todos os poros do poema. Por transgressão, lembra-se sua acepção semântico-geológico de invasão, pelo mar, da parte firme do continente, o que representa uma nova demarcação de fronteiras entre terra e água e a criação de uma (nova) zona intervalar, intersticial, de confronto: *Averno tenso Limite*<sup>25</sup>. Em Finismun-

do - poema de limites que se marcam e remarcam -, transgride-se tanto no sentido da massa espacial que a épica geralmente comporta, quanto no seu tradicional modo (por excesso) de veicular o enredo. Haroldo de Campos, depois de enveredar nos anos sessenta e setenta pela épica contemporânea anti-construtivista e redescobrir, atualizando-o, o Sousâdrade de O Guesa, lança no início dos anos noventa uma épica clean, despojada, que se sustenta apenas por um microscópico recorte diegético: o tema do naufrágio do herói.

*Não conta a lenda antiga do Polúmetis o fado demasiado.*<sup>26</sup>

Assim, Finismundo - ilha à ocidente da Europa que, na cartografia antiga, representava a última porção de espaço físico conhecido - transforma-se em metáfora maior deste texto.

*o não-mapeado  
Finismundo: ali  
onde começa a infranqueada  
fronteira do extracéu.*<sup>27</sup>

Fronteiras que se remarcam como ondas a ganhar porções de terra, este poema de limites põe em confronto área binária de tensão. Ao se dividir em dois blocos distintos (cantos incongruentes), o poema desvela a pulsão interior que cada zona textual possui, franqueando o acesso ao *extracéu* de cada uma delas. Com isso, delimitam-se as fronteiras entre o antigo petrificado (primeira parte) e o novo virtualizado (segunda parte). Odisseu *senescente da glória* vaga pelos extremos espaços da clichêrizaçãõ e do estranhamento épicos, transgredindo, por sua vez, *as si-/gilosas siglas do Não*<sup>28</sup>.

Nauta do mito e do computador, Odisseu (ou será o poeta paulista transculturador?) ousa

*trans-  
passar o passo:           o impasse  
-a-ser:  
                                  enigma*<sup>29</sup>

e, na desleitura de sua errância (*Odisseu multi-/ardiloso (...) repropõe a viagem*<sup>30</sup>), acaba por desejar o proibido: a superaçãõ de seu indeci-

dível desfecho, transformado em monumento (de escombros) pelo pensamento cultural do Ocidente.

*Ousar o mais:  
o além-retorno o após: im-  
previsto flame  
na teia de Penélope.<sup>31</sup>*

Haroldo de Campos ousa em propor e superar os limites do poema épico e, partindo *o lacre ao proibido*<sup>32</sup>, resgata um

*Urbano Ulisses  
sobrevivido ao mito  
(...)  
do acaso computadorizado.<sup>33</sup>*

Mito e história se visitam, se androginizam: o poeta empreende uma troca entre o *Éden - Paradiso / terreno*<sup>34</sup> (cosmos do sagrado) e um trivial e reprodutível *postal do Éden*<sup>35</sup>. Transgredindo o grandiloqüente retórico do gênero, o poeta forte usa da ironia para destruir/des-ler mitos e clichês. O fogo purificador - metáfora que acompanha as diferentes ondas de rupturas/mudanças das ordens político-culturais<sup>36</sup> -, por exemplo, é o mesmo *fogo prometéico*, só que agora

*(...) se resume  
à cabeça de um fósforo - Lúçifer  
portátil e/ou  
ninharia flamífera.<sup>37</sup>*

## TRÊS

Harold Bloom divide em seis os tipos de intervenção do poeta em seu(s) precursor(es), com o fim de proceder ao trabalho de *desapropriação (misprision)* em suas obras poéticas. O primeiro denomina-se *clinamen* e refere-se diretamente ao processo de desleitura. Em *tesse-  
ra*, segunda fase, há uma espécie de preenchimento (complementação ou antítese) do texto-origem pelo seu precursor. Por outro lado, *keno-  
sis* já mostra a ruptura entre esses dois elementos. Por *demonização*, entende-se um movimento de contra-sублиmação, já que é *conquista-*

do à custa de uma repressão renovada e maior que o Sublime do precursor<sup>38</sup>. Na *askesis*, surpreende-se um processo de purgação e solipsismo, onde o poeta salva-se pela interpretação de seu precursor. E, por último, tem-se as *apophrades*. Nesta fase - que Bloom chama de o *retorno dos mortos* - fica patente o estágio de amadurecimento pleno do poeta des-leitor. O precursor retorna *como se fosse, ele mesmo, obra do poeta mais novo*<sup>39</sup>.

Assim, a relação de Haroldo de Campos com a série épico-poemática da cultura ocidental vai desaguar em *Finismundo*. Este poema acaba funcionando como um autêntico *apophrade*, visto que implica em *visões tardias que se purificam à custa dos antecessores*<sup>40</sup>. Nesta etapa, os *mortos fortes* da épica retornam para fulgurar, muito mais ainda, o texto épico pós-moderno que, embora transgressor (refazendo limites), contém os ecos abissais de seus precursores. *Os grandes mortos retornam, mas retornam com nossas cores e nossas vozes*<sup>41</sup>.

Haroldo de Campos redime a épica de seu comportamento oficial e ideologizante. Traz, fantasmaticamente, à tona a essência do tom grandioso do gênero adormecido, ressuscitando o longo pacto entre o ouvinte/leitor e seus distanciados arquétipos:

(...) *O invio-obsuro*  
*caos pelaginoso*  
*até onde se esconde a proibida*  
*geografia do Éden*<sup>42</sup> (...)

Almejando *uma claridade última* - síntese espetacular de todas as desleitura - , o texto de Campos corresponde aos *apophrades* - *os dias infaustos, dias de má-sorte em que os mortos retornam para habitar suas velhas casas*<sup>43</sup> -, e estabelece um movimento *revisonário* e purificador que termina por compor um ciclo viconiano recorrente.

Na letra apocalíptica de *Finismundo*; *a última viagem*, Haroldo e Homero confundem-se e contentam-se em manter um elo de (des)continuidade, *Duplo gnóstico, a alteridade sombria, ou antítese, que tanto ele quanto o precursor gostariam, mas tinham medo de ser*<sup>44</sup>. Haroldo de Campos como outros poetas fortes deste século atingem *um estilo que captura e estranhamente retém prioridade sobre os precursores, de tal forma que a tirania do tempo é sobrepuja-*

*da e é possível crer, por alguns momentos surpreendentes, que estão, eles mesmos, sendo imitados por seus ancestrais*<sup>45</sup>.

Nestes dois Haroldos (o Bloom e o de Campos) teoria e prática poéticas são captadas e resumidas através de uma questão formulada pelo primeiro deles: *o tema oculto da maior parte da poesia dos últimos três séculos tem sido a angústia da influência, o medo de todo o poeta de que não haja nada mais puro para ser feito*<sup>46</sup>. Em resposta a este pavor simbólico é que o poeta forte contra-ataca, articulando sua desleitura apofrática, tal como persistente Odisseu que sobrevive ao mito e se exila na era pós-utópica. Descrente dos deuses e do sagrado, sugere um epitáfio em mármore e laser à poesia que se debate frente a um minúsculo e abstrato byte de computador:

*Açuladas sirenes  
cortam teu coração cotidiano.*<sup>47</sup>

## Notas

- 1 – Cf. Heidegger (1988) parte 1.
- 2 – Campos (1990) f. 2. O folheto em que está impresso o poema não tem suas folhas numeradas, portanto, utilizaremos aqui nossa própria numeração, que começa a partir da folha de rosto.
- 3 – Bloom (1991a), p.38.
- 4 – Utilizaremos, primeiramente, a terminologia original, para passarmos posteriormente à tradução em português.
- 5 – Cf. também artigo "A necessidade da desleitura". In: Bloom (1991b), p.105-37.
- 6 – Bloom (1991a), p.33.
- 7 – Bloom (1991a), p.38-9.
- 8 – Bloom (1991a), p.39.
- 9 – Bloom (1991a), p.39.
- 10 – Eliot (1989), p.41.
- 11 – Bloom (1991a), p.132.
- 12 – Cf. Bloom (1991b), p.107.
- 13 – Bloom (1991a), p.132.
- 14 – Bloom (1991a), p.41.
- 15 – Bloom (1991b), p.113.

- 16 – Campos (1990), f. 5.
- 17 – Campos (1990), f. 6.
- 18 – Bloom (1991a), p.133.
- 19 – Bloom (1991b), p.122.
- 20 – Cf. Vico (1974), livros 1 e 2.
- 21 – Dourado (1982), p.34.
- 22 – Bloom (1991a), p.40.
- 23 – Cf. Vico (1974), livro 3.
- 24 – Cf. Merchant (1977), p.4.
- 25 – Campos (1990), f. 2.
- 26 – Campos (1990), f. 4.
- 27 – Campos (1990), f. 4.
- 28 – Campos (1990), f. 2.
- 29 – Campos (1990), f. 2.
- 30 – Campos (1990), f. 2.
- 31 – Campos (1990), f. 2-3.
- 32 – Campos (1990), f. 4.
- 33 – Campos (1990), f. 5-6.
- 34 – Campos (1990), f. 3.
- 35 – Campos (1991), f. 4.
- 36 – Cf. Starobinski (1988), p.38-43.
- 37 – Campos (1990), f. 6.
- 38 – Bloom (1991a), p.145.
- 39 – Bloom (1991a), p.19.
- 40 – Bloom (1991a), p.181.
- 41 – Bloom (1991a), p.183-4.
- 42 – Campos (1990), f. 3.
- 43 – Bloom (1991a), p.183.
- 44 – Bloom (1991a), p.190.
- 45 – Bloom (1991a), p.183.
- 46 – Bloom (1991a), p.190.
- 47 – Campos (1990), f. 6.

## **Bibliografia**

- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 1991(a).
- \_\_\_\_\_. **Cabala e crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1991(b).
- CAMPOS, Haroldo de. **Finismundo; a última viagem**. Ouro Preto: Tipografia de Ouro Preto, 1990. 8 fls.
- DOURADO, Autran. **O meu mestre imaginário**. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ELIOT, T.S. **Ensaio**. São Paulo: Art, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, parte 1, 1988 e parte 2, 2.ed. 1990.
- HOMERO. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- MERCHANT, Paul. **The epic**. London: Methuen & Co., 1977.
- NUNES, Antonio Manoel. **Tem papagaio no pombal; leitura d' O Uruguai**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, p. mimeo., 1989.
- STAROBINSKI, Jean. (1789). **Os emblemas da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova; acerca da natureza comum das nações**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

