



Texto Livre: Linguagem e Tecnologia

E-ISSN: 1983-3652

revista@textolivre.org

Universidade Federal de Minas Gerais

Brasil

Tomasi, Carolina

NOVO DO VELHO: A POESIA EXPERIMENTAL DOS POETAS ENSAÍSTAS HAROLDO
E AUGUSTO DE CAMPOS

Texto Livre: Linguagem e Tecnologia, vol. 8, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 146-161

Universidade Federal de Minas Gerais

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=577163622012>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

NOVO DO VELHO: A POESIA EXPERIMENTAL DOS POETAS ENSAÍSTAS HAROLDO E AUGUSTO DE CAMPOS*

NEW OLD: THE EXPERIMENTAL POETRY OF THE ESSAYISTS POETS HAROLDO AND AUGUSTO DE CAMPOS

Carolina Tomasi

Universidade de São Paulo

tomasicarolusp@gmail.com

RESUMO: Discutir a *poesia aguda de expressão visual e sonora*, que partilha o sentido de renovar o antigo, mas não se desgarra do velho, ou de criar o novo, voltando à origem, é um dos motivos principais deste artigo. Mais do que barroquismo no século XX ou ruptura em relação ao passado, investigamos que os poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Affonso Ávila compartilham *procedimentos de agudeza* que se diferenciam por participarem de tempos discursivos diferentes, o discurso de barroco era um e o discurso do chamado “neobarroco” é outro. A partir de então, a vanguarda já não se faz como categoria operacional, mas apenas como um ponto na linha evolutiva. Temos, assim, um Haroldo de Campos que interroga a história literária de Antonio Candido, propondo-a não como formação, mas como transformação; menos como processo que se forma e mais como processo gerundivo, em que sobressaiam os momentos de ruptura, entendendo a tradição como um procedimento dialético, que coloca face a face diacronia e sincronia. Para exemplificação das reflexões, tomamos como base os poemas “Oportet”, de Haroldo de Campos, e “Novo novelo”, de Augusto de Campos, para discutir uma questão recorrente na literatura: tradição e ruptura, considerando questionável o rótulo “neobarroco” na literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Poesia experimentalista. Barroco. Neobarroco. Semiótica tensiva.

ABSTRACT: To discuss sharp poetry of sound and visual expression, which shares the sense of renewing the old, but not strays from the old, or create the new, returning to the origin, is one of the main reasons of this article. More than baroque style in the twentieth century or break with the past, we investigated that the poets Haroldo de Campos, Augusto de Campos and Affonso Ávila share sharpness procedures that differ by participating in different discursive tenses, the baroque speech is one thing and the so called “new baroque” speech is another thing. Since then, the vanguard is no longer an operational category, but a point in the evolutionary line. We have thus a Haroldo de Campos that questions the literary history of Antonio Candido, proposing it not as a training but a transformation; less as a process that forms and more like a gerundive process, in which stand out the moments of rupture, understanding the tradition as a dialectical procedure, which puts diachrony and synchrony face to face. For exemplification of reflections we based on the poems “Oportet” by Haroldo de Campos and “Novo Novelo” by Augusto de Campos to discuss a recurrent theme in the literature:

* Trabalho apresentado durante os STIS (Seminários Teóricos Interdisciplinares do SEMIOTEC) em maio de 2014: <<http://www.lingtec.org/stis/>>.

tradition and rupture, considering questionable the label "neo-baroque" in Brazilian literature.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Experimentalist poetry. Baroque. Neo-Baroque. Tensive semiotic.

Este artigo, tomando como base os poemas “Oportet”, de Haroldo de Campos, e “Novo novelo”, de Augusto de Campos, discute uma questão recorrente na literatura: tradição e ruptura.

“Oportet”, publicado no livro Crisantempo (2004), pertence a um fazer poético de desconstrução, de desarranjo da ordem sintagmática, propulsor da soberania paradigmática, de novos lances e relances, poesia que lança mão do desafio intelectivo. Poeta e leitor são convidados a recravar formas, a estabelecer inúmeras combinatórias de sentido, rearticulando a materialidade sensível a fim de revigorar o valor do significante poético. Mas que poeta não tem em vista vivificar o plano de expressão do poema, seja pela vivificação da sonoridade, seja pela vivificação da visualidade na página?

Vejamos o poema de Haroldo de Campos (2004a, p. 17-18):

o p o r t e¹

preciso
é ter paciência
decantar os vinhos
reler um verso velho que o citrino
sumo dos limões
verdecendo acidula

preciso
é ter ciência
depurar do limo
a água que filtra na palavra luz
o hino do menino char a voz

a vólubre voz
o timbre sibilino
do melro de ouro que clausura a aurora
preciso
é ter ausência
sutiliza
tactos
amor (o ato e os entre-atos)
dor prestimor querência

¹ Mantive o tipo de letra semelhante ao que Haroldo de Campos utiliza em Crisantempo, uma fonte sem serifa.

para fazer deste papel
poema

desta que mana do estilete azul
escura tinta esferográfica
preciso é ter
demência
obsessão
incerteza
certeza

escuridão gozosa
graça plena
fogo liquefeito
para fazer da tinta e da madeira
apisoada em polpa
que na cortiça antes portava
como brasão teu nome:
a coisa
o corpo
a coisa
em si
a dupla valva
o lacre sobre as pubescentes sílabas
o preciso desenho
que como ao deus de adão de uma costela
dá-me fazer deste papel poema e da insinuada
tinta faz
mulher

A ambivalência de poeta e leitor pode ser vista no poema “Oportet” (em latim, significa “é preciso”): nesse sentido, o poeta recomenda *paciência* e *ciência*, tanto para construir o poema quanto para lê-lo. A competência de um e de outro leva o poema a combinações anagramáticas inesperadas, que, além de encantarem sensivelmente, dão prazer quando do reconhecimento inteligível. *Paciência* engloba *ciência*, bem como se pode ler na sílaba CI o pronome reflexivo SI e, nesse caso, ter *paciência* significa *ter ciência de SI*.

O prazer que pode advir da ciência e da argúcia intelectiva demanda sobretudo paciência, que é “a capacidade de persistir numa atividade difícil, suportando incômodos e dificuldades, constância e perseverança” e, em sentido lúdico, “passatempo, que consiste em reunir peças de um mosaico formando uma figura” (HOUAISS; VILLAR, 2001, verbete *paciência*).

A primeira estrofe, ao abrir-se com uma expressão latina, já põe o leitor de sobreaviso: é preciso ter paciência com os objetos literários, porque a leitura aqui não se faz às pressas, ou por meio de mera aplicação teórica e metodológica para investigação de produção de sentido nos poemas; demanda decantação para poder fruir e deleitar o que se esconde nas relações sígnicas. Na segunda estrofe, o poeta eleva o conhecimento artístico à categoria de ciência, a que se faz com observação rigorosa [do texto]. Mas será que só observação rigorosa dá conta da arte? Chama a atenção ainda, no último verso da segunda estrofe, para a figura do poeta francês surrealista, René Char (no último verso: "o hino do menino char a voz" – *char* [René Char]), cujo lirismo não é de fácil leitura. Metáforas enigmáticas fazem dele um poeta hermético, ou seja, está mais para a hermenêutica do que para submeter-se "cegamente" aos princípios estruturalistas cuja base é imanentista. Não seria bem-vinda, pois, uma reflexão sobre os limites desse imanentismo nas análises de poesia? (mais do que análises proponho na minha atual pesquisa de pós-doc "exercícios de leitura". Análise é secção. Ora, o analista ou o crítico secciona para organizar e propor uma interpretação. No meu caso, utilizo algumas ferramentas da semiótica tensiva de Zilberberg (2006a), bem como ferramentas de outras teorias linguísticas, que me ajudem a compreender o texto poético. Na maioria das vezes, recorro ainda aos textos dos parceiros da literatura e da teoria literária para aprofundar o exercício de leitura proposto). Haroldo de Campos toma o poeta René Char como motivo de seu poema para metalinguisticamente nos falar da relação leitor/poema e do poeta como criador.

A exploração anagramática faz dessa poesia um constructo em que dela surge a necessidade poética de sensibilidade linguístico-visual para que se note que as palavras nascem umas das outras. Esse tipo de procedimento é endossado na teoria dos poetas ensaístas, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Affonso Ávila. Destaco este último como propagador da linha de tradição criativa, a que ele chama de barroco no século XX (o neobarroco de Haroldo). No labirinto anagramático do fazer poético experimentalista, estão no comando *ciência* e *paciência*, que exigem argúcia do inteligível, sem desprezar a materialidade sensível, pois que esta última funciona como um adjuvante estratégico, um atrator sensual.

A sonoridade dos significantes converte-se em chamariz sensível aos ouvidos do leitor: (1) as articulações sonoras em "paciência, ciência, ausência, querência, demência"; (2) as aliterações em /v/: "vinho, verso, velho, verdecendo, vólubre voz"; (3) as enumerações paralelísticas em "preciso/é ter paciência", "preciso/ é ter ciência", "preciso/é ter ausência", bem como em "preciso é ter/demência/obsessão/ incerteza/certeza" (substantivos sem artigos) e, ainda, em "a coisa, o corpo, a coisa" (substantivos com artigos) etc. As constantes paronomásias do poema configuram-se em uma mola propulsora do refreamento no plano de expressão sonoro. No plano visual, temos a dança das letras, um tipo de anagrama que dá plasticidade ao grafema no papel.

A materialidade sensível funciona como o *canto da sereia*: esses poetas experimentalistas utilizam a visualidade no branco da página e a sonoridade como passagem para o reconhecimento inteligível. Valem-se dessas estratégias para encantar o leitor com o canto e com os jogos visuais, proporcionando-lhe saborosas tramas intelectivas. Vejamos algumas dessas tramas:

- **Trama sinestésica** – "timbre sibilino": enquanto *timbre* pertence ao sentido da audição, *sibilino*, significando enigmático, tem lastro no intelecto; o que surpreende é a combinação de *timbre* com *sibilino*, propondo como condição do fazer poético

atentar para “o timbre sibilino / do melro de ouro que clausura a aurora”. Estranhos ainda a substituição do clichê “idade de ouro da poesia” por “melro de ouro”. Nesse sentido, embora o timbre do poeta dos tempos áureos, da aurora da literatura, seja sibilino e sua “voz vólubre” – voz que voa pelo tempo e chega até a modernidade –, não resta à poesia senão *paciência* e *ciência* para ouvir os poetas da idade de ouro: os barrocos, Luis de Góngora, Quevedo, Gregório de Matos. Retomando o título do poema, o “recado” do poeta seria “é preciso ouvir os antigos”. Por isso, diz metaforicamente no terceiro e no quarto versos da primeira estrofe “decantar os vinhos”, “reler um verso velho”. Outra aproximação notável está entre *vinho decantado* e *poesia*. Ambos carecem de oxigenação do tempo de decantação.

- **Trama aliterativa** – dos fonemas /v/, /p/, /r/, /f/, /k/.
- **Trama de hipérbatos** – “para fazer deste papel/poema”; “desta que mana do estilete azul/escura tinta esferográfica”.
- **Trama em ecos** – “paciência/ciência/ausência/demência”; “amor/dor/prestímor”.

Outras tramas configuraram um enunciado engenhoso em:

1.

“depurar do limo”

a água que filtra na **palavra luz**” (destaques nossos)

Ao substituir o adjetivo *lúcida* pelo substantivo *luz*, ganha-se em condensação sensual; se em *lúcida* prevaleceria o semântico de inteligibilidade, em *luz*, prevalece o sentido visual, mais sensível, mais concreto, portanto. Depurar é outra forma de decantar: o enunciador depura valores semânticos. A metáfora do *limo*, cujo sentido é lodo, sujeira esverdeada, lama, pressupõe o tema da necessidade de o poeta triar suas emoções e seus recursos linguísticos.

Esse sentido de “limo” está também relacionado ao sentido da criação em que Deus, do *barro*, criou o homem e da costela de Adão criou a mulher. O poeta seria aquele que, como Deus, cria poemas: “como ao deus de adão de uma costela/dá-me fazer deste papel poema e da insinuada/tinta faz/mulher”. Ao isolar *mulher* no último verso, destaca o produto do *fazer*: o de Deus, é a mulher; o do poeta, é a poesia. *Mulher* convoca no poema a beleza e o feminino; a primeira ligada ao estético, à arte e à segunda à procriação, capacidade de dar à luz. Duas seriam, pois, as funções da *poesia*: criar estesias no mundo, bem como *dar à luz* em dois sentidos, o de iluminar e o de constituir-se em “óvulo”, semente estética da tradição para novas gerações de poetas, que têm em vista a ruptura.

2.

“preciso
é ter ausência
sutiliza
tactos
amor (o ato e os entre-atos)

dor prestimor querência
para fazer deste papel
poema" (destaques nossos)

Concentremo-nos no verso em destaque. Ele explora a ambiguidade de *prestimor*, um amálgama de *presto* + *mor*. *Presto* significa *ligeiro*, *rápido*, *célere*, *veloz*, *depressa*; *mor* é uma redução de *maior*. Curioso, porque, pela redução de MAIOR → MOR, articula-se no conteúdo a ideia de rapidez, de velocidade. *Prestimor* é ainda formação de *préstimo* + *maior*, utilidade maior que compõe um neologismo, que pode ser também *préstimo* + *amor*, amor utilitário, típica combinação cara à poesia de agudeza de expressão. E, ao combinar todos esses sentidos com *querência*, o enunciador indica que, “para fazer deste papel/poema”, é preciso (*oporetet*) voltar às origens, aos antigos. A palavra *querência*, do verbo *querenciar*, além do sentido de “ter afeição à”, significa “inclinação do homem e dos animais a voltar ao lugar onde se criaram, origem” (HOUAISS; VILLAR, 2001, verbete *querência*, destaques nossos).

Como defendemos em nossa pesquisa de doutorado, a forma experimentalista moderna, antes que repetir a antiga, reformula-a e isso é um modo de voltar às origens; o “Ovo”, de Símias de Rodes, por exemplo, não ganha uma reprodução com o “Ovo novelo”, de Augusto de Campos, mas uma recriação:

o v o
n o v e l o
novo no velho
o filho em filhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
f e t o f e i t o
dentro do
centro

n u
des do nada
a t é o h u m
a n o m e r o n u
m e r o d o z e r o
c r u a c r i a n ç a i n c r u
s t a d a n o c e r n e d a
c a r n e v i v a e n
f i m n a d a

o
p o n t o
onde se esconde
lenda ainda antes
e n t r e e n t r e s
quando queimando
o s s e i o s s ã o
p e i t o s n o s
d e d o s

n o
t u r n a n o i t e
e m t o r n o e m t r e v a
t u r v a s e m c o n t o r n o
m o r t e n e g r o n ô c e g o
s o n o d o m o r c e g o n u
m a s o m b r a q u e o p r e n
d i a p r e t a l e t r a q u e
s e t o r n a
s o l

O texto original de Símias de Rodes no visual reproduz um ovo:

Κωτίλας

τῇ τόδι ἀπρον νέον
πρόφρων δε θυμῷ δέξο· δῆ γάρ ὅγνᾶς
τὸ μὲν θεῶν ἡριβός Ἐρμᾶς ἔκιξε κάριξ
δηνωγε δ' ἐκ μέτρον μονοθάμονος μέγαν πάροιθ' ἄνεξιν
θυσὶς δ' ὑπερθεν ὅκα λέχον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίερασκεν
θυσὶς τοι' αἰπλαις νεφροῖς καὶ διλλάσσων δροπιζόδιων ἔλαφον τέκεσσιν
πάσαι κραυπνοῖς ὑπέρ ἄκρων ἴεμναι ποι λιφρον κετ' ἀρθυιας ἥγνος τιθήνας
καὶ τοις ἀμφότελον αἴψις αὐδῶν θήρεν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχοπάτερ
καὶ δέκα βοῦς ἀκούν μεθέπων. ὅγις διφορ λάσιον νιφαβόλων ἀνδρέων ἵσπεται ἄγκος
τοῖς δῆ δαιμῶν κλυταῖς ίσα θυσὶς δονέων ποιει πολυπλοκα μετει μέτρα μολπᾶς
ρήμαρα πετρόκοιτον ἔκλιπτόν ἔρουσ' εἰνάντι ματρής πλαγιετούν μαιόμενος βαλλας Ἀλεντέκος
βλαχαι δ' οἵαν πολυβύτων ἀντ' ὄρεων νομίνιν ἔβαν τανυπόρων εἰς ἀντρα Νομφιόν
τοι δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρής ρύθοντ' αἴψα μεθ' ἱερόεντο μαζόν
ἵχναι θένωι .. ταν παναϊόλον Πιερέδων μανδδούσπον αὐδῶν
ἀριθμόν εἰς ἄκρων δεκάδ' ἥγνιαν κόσμον νέμοντα ρυθμάν
φυλ' εἰς βροτών, ὑπό φίλας ἔλων πτεροῖσι ματρής
λίγεια μιν κάρ' Ιφι ματρὸς ὥδης
Δεορίας ἀηδίνος
ματέρος.

No conteúdo do poema de Símias de Rodes, temos a trama de uma mãe cantante. Hermes, mensageiro dos deuses, arrebata-a e lança-a entre os homens para multiplicar-se. O ovo figurativiza o nascimento e o mistério da vida, ao mesmo tempo que desencadeia a metalinguagem, ou seja, a da formação do próprio texto. A figura de Hermes não é sem propósito: de Hermes origina-se em português *hermético* (o que é fechado de forma que impeça a entrada). O fazer poético tem relação estreita com o sentido de veicular sentidos enigmáticos; a arte poética guardaria sempre mistérios, revelações, cujo acesso estaria reservado aos iniciados.

Em Augusto de Campos, a sucessão de quatro ovos, distribuídos verticalmente como estrofes, configura a multiplicação do “Ovo” de Símias: agora, são quatro ovos erigidos pela distribuição espacial de fonemas e de grafemas em esferas. Ocorre que em A. Campos temos duas figuras: a do ovo, a do nov[elo] e a do “elo”, dentro da palavra novelo, entre a tradição e a chamada ruptura. Enquanto a figura do ovo tematiza a fertilidade literária, cujos textos brotam uns dos outros, num diálogo intertextual permanente, a do nov[elo] tematiza a continuidade de uma tradição estética, cuja linha estabelece o trabalho reflexivo, criativo e de tessitura da linguagem poética. Novelo engloba ovo e elo e significa amontoado de fios têxteis enovelados. Ora, texto e tecido têm etimologicamente a mesma formação: “texto vem do latim texo, is, xui, xtum, ere, tecer fabricando, [...] compor ou organizar o pensamento em obra escrita” (HOUAISS; VILLAR, 2001); “entrelaçamento, tecido” (CUNHA, 1996). Portanto, temos algumas direções:

- A da multiplicação da vida (ovo) e da fertilidade literária (tradição poética de geração em geração).
- A da continuidade da tradição: as poesias de tradição são formadoras de textos entretecidos, os que se dizem de ruptura.

No lugar de repetição de formas, há um trabalho de re-forma da forma original, ou seja, A. Campos, em vez de romper com a tradição, dá continuidade visual a ela, mas o faz segundo uma forma renovada. Assim é que, no primeiro ovo do poema de Augusto, o enunciado estabelece diálogo com o texto original: “ovo /ovelho / novo no velho”. A palavra *ovelho* aglutina “novo + velho = novelo”, bem como figurativiza o enovelar-se.

Com efeito, a literatura enreda o velho no novo e o novo no velho; enovela-se, não se sabendo onde está a ponta inicial da linha do novelo, o que é velho, o que é novo. É, pois, com base em operações formais do plano de expressão visual que Augusto de Campos atualiza Sírias de Rodes. As aliterações em /v/, /f/, /j/ produzem um desdobramento rítmico de uma linha que se enovela, cujos sons se dobram uns sobre os outros.

Vejamos alguns exemplos:

em /v/: ovo / novelo / novo no velho

em /f/: o filho em folhas; infante em fonte; feto feito

em /j/: na jaula dos joelhos

Diferentemente do “Ovo” de Sírias, em “Ovo/novelho” temos a aglutinação aguda de duas figuras: ovo + novelo. Logo no início, numa justaposição de imagens, “o filho em folhos (babadouro) dentro do berço (“na jaula”) observa a mãe tecendo (“ovo novelo”).

No segundo ovo/novelho, continuam a multiplicar-se as imagens, e o leitor/enunciatário é convidado a desenovelar os enunciados de dentro do novelo/ovo. O menino nu agora tem um ano: “nu des do nada” anagrama de “desnudado” até o úmido → “hum ano mero nu” = humano, úmido, um ano, mero [simplesmente] nu, número. Os anagramas intensificam a pouca idade da criança e a dependência da genitora: “mero do zero / crua criança incru/stada no cerne da / carne viva en/ fim nada”. As vibrantes /cr/, em crua, criança, e incrustada, no plano sonoro, são acentuadamente vibrantes sonoras, ressoando no conteúdo a agitação da criança com assaduras (“incravada no cerne da carne viva”) e a dependência absoluta em relação ao seu ser formador (“en/fim nada”). Considerando a formação do texto, o enunciado revela a dependência de um texto em relação a outro: o novo texto seria como uma criança desnuda atrelada aos elos de sua formação, os textos da tradição.

No terceiro ovo/novelho, o enigma mantém-se tonificado (“o/ ponto onde se esconde / lenda”); segundo o enunciado, a lenda esconde-se nas entradas (“lenda ainda antes/ entreventres”). Numa imagem altamente aguda e dolorida, visto ser a literatura um trabalho intenso e doloroso como queimar os bicos dos seios (“queimando/ os seios”), o poeta queima a ponta dos dedos no exercício da escritura (“peitos nos dedos”). Destitui, portanto, a ideia de literatura que tenha em vista as musas como fonte inspiradora do poeta. Outra figurativização é a do erotismo: a relação do poeta com o texto é a mesma dos amantes, que se bulinam; nesse caso, os textos têm uma relação erótica e tátil com outros textos (“queimando os seios são peitos nos dedos”).

Finalmente, no último ovo/novelho, o poeta escolhe os valores da literatura como trabalho. Labor incansável: “no/ turna noite”; “em torno em treva”, que se entrava como batalha insistente. Em “no/turna noite”, temos englobados noturna e turno; este último como virada da noite (turna a noite). Na aliteração em /t/: “turna”, “noite”, “turno”, “treva”, “turva”, “contorno”, “morte”, temos no plano sonoro uma oclusiva surda insistente, que evidencia no conteúdo do poema a solidão do poeta ocluso, sozinho em seu labor. Além disso, a metáfora do “morcego” configura a isotopia de sugar o sangue de outro para

sobreviver. Decorre daí o sentido de que a literatura sanguessuga outras literaturas para sobreviver na tradição. Ao poeta não resta nenhuma saída (“morte”, “nó cego”, que não desata), a não ser liberar luz (última linha do poema: “sol”) por meio de seus poemas (“preta letra que/ se torna sol”) e saltar no branco da página.

Menos que reproduzir a lenda original, a preocupação de OVO/NOVELO é com a agudeza do experimentalismo poético. Ainda que em Sírias de Rodes a acentuação no plano visual seja evidente, em A. Campos a agudeza recrudesce, pois os fonemas repartem-se, distanciam-se, os sons duplicam-se, um fonema sai do outro, uma palavra da outra, os contornos esmaecem-se, sempre no sentido de recuperação de uma proposta de ruptura que nada mais é do que um retorno às origens: ovo como semente, como embrião, como início; o novo está no velho, e o velho no novo, “ovelho”. Ademais, a multiplicação dos ovos em Augusto ideogramatiza, no visual da página, a multiplicação que um ovo como gérmen proporciona. A tradição multiplica-se, ressoando continuamente na literatura.

Com base nos dois poemas vistos, passemos a considerar a questão do neobarroco na literatura brasileira. Tenho afirmado em artigos e teses que seria preferível outra designação para determinados poetas do final do século XX.

A ensaísta portuguesa Ana Hatherly (1995, p. 13) esclarece que os poetas experimentalistas portugueses e concretistas brasileiros “puseram em prática as mais modernas teorias da Linguística, do Estruturalismo, da Semiótica, da Teoria da Informação”. Ernesto M. de Melo e Castro (In: CASTRO; GOTLIB, 1993) e Ana Hatherly (1995, 2003), ao advogarem a poesia barroca, fazem-no por alguns motivos:

- Como a poesia barroca era criticada escancaradamente, defendê-la era assumir uma posição subversiva.
- Na criação da poesia barroca, visual ou não, encontram-se valores lúdicos e retóricos que, em desuso, sob nova luz, surgiram como “belos”, “dinâmicos”.
- Porque há nessas obras barroquistas elementos idiossincráticos que possibilitam compreender a sensibilidade artística portuguesa atual, diferentemente da visão de neobarroco surgida tempos depois.

Embora Ana Hatherly não seja seguidora das ideias de Eugenio D'Ors, reconhece aspectos formais do chamado barroco na poesia do final do século XX (o que não quer dizer que seja um “novo barroco”, algo que refutamos na tese de doutorado). Como os textos poéticos do final do século XX nem sempre apresentam a característica de um objeto plástico-visual, optamos pela nomenclatura de poesia aguda visual, um tipo de poética de cunho experimentalista, não de ruptura, mas de retorno às origens (como vimos em “oportet”).

Ora, como temos discutido, a *poesia aguda de expressão visual e sonora* partilha o sentido de renovar o antigo, mas não de se desgarrar do velho, ou criar o novo, **voltando à origem**. Nessa esteira, há paralelismo entre sintagmas da tradição barroca e as escolhas do enunciador do poema “oportet” para compor enunciados marcados por inversões, hipérbatos, à moda de Camões, Dante, Virgílio entre outros: um retorno à tradição latina em que se criaram os poetas agudos do final do século XX. Essa tradição latina influencia sobremaneira os poetas elencados no cânone haroldiano. Daí afirmar uma constelação de obras de proliferação barroca:

De Gregório a Sousândrade: do “Boca do Inferno” da Bahia barroca ao Romântico maranhense “maudit”, cantor de *O inferno de Wall Street* (1870). De Gregório a Sousândrade e deste a Oswald: do derrisor da nobreza de “sangue tatu” ao oficial do Tatuturema (missa negra dos índios do Amazonas), ao recontador pau-brásílico da crônica da descoberta. De Oswald a Drummond e Murilo. De todos eles a João Cabral de Melo Neto, engenheiro de estruturas “mondrianescas”. Um outro desenho. Uma outra constelação. O antidiscurso geometrizando a proliferação barroca. O Padre Vieria e Mallarmé: ambos enxadristas da linguagem, ambos “syntaxiers”. A poesia sonorista tupi e o elogio da concisão [...] nos Manifestos oswaldianos (CAMPOS, 2006, p. 245, destaque nossos).

Mais do que barrocas defendemos que os poetas Haroldo, Augusto e Affonso Ávila compartilham *procedimentos de agudeza* que se diferenciam por participarem de tempos discursivos diferentes, o discurso de barroco era um e o discurso do chamado “neobarroco” é outro.

Haroldo de Campos (1976b, p. 139-150; 1977c, p. 34-35; 1989, 2001, p. 372-379, 2006, p. 231-255; In: DANIEL, 2004a, p. 13-16; 2006, In: CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 49-53), de modo geral, em virtude da ambivalência de ensaísta e poeta, apresenta o barroco e o neobarroco de forma euforizada. Além disso, há certo hiato entre Haroldo ensaísta e Haroldo poeta. Nem sempre o que ele apregoa nos ensaios é seu modo de fazer artístico, muitas vezes destinado ainda por uma práxis classicista e não “neobarroca”, como em *A máquina do mundo repensada* [2004b], em que há retorno ao verso e aos valores de absoluto, como o da constituição do Universo. Parece haver aqui certa oscilação, pois, ao mesmo tempo que Haroldo afirma uma continuidade da tradição na práxis enunciativa, nega-a na manifestação de seu enunciado de ensaísta crítico. Sugere uma continuidade barroquista quando mais pertinente seria afirmar uma continuidade da tradição clássica.

Nesse sentido, Krysinski (In: MOTTA, 2005, p. 77) aponta “a ligação de Haroldo com a fonte primeira da poesia ocidental, ou seja, com Homero”. Há nele uma oscilação no modo de fazer poético, a ponto de ele dizer ao final de sua vida que não era mais um poeta concreto como os críticos ainda o viam. Pertence à sua visão a ideia de progresso na poesia, marcado pela “metamorfose vatoriada, de transformação qualitativa”, que teria desabrochado nas formas vanguardistas da poesia brasileira (AGUILAR, 2005, p. 157). Para Haroldo de Campos, haveria uma linearidade progressiva na literatura que teria alcançado formas “mais elaboradas” no barroquismo das vanguardas brasileiras. Em alguns momentos de sua obra, Haroldo de Campos (1977a, p. 159) aproxima o barroquismo dos poetas concretos:

A poesia concreta brasileira – tal como representada na série “Poetamenos” e em alguns outros poemas então inéditos – era mais complexa, de construção não bidimensional (ortogonal) mas pluridimensional, menos concentrada, participando de um barroquismo visual, que, pode-se dizer, constitui uma das constantes formais da sensibilidade brasileira, visível, por exemplo, em nossa arquitetura moderna (destaque nossos).

Em nota final ao artigo “Uma arquitextura do barroco”, Haroldo de Campos (1976b, p. 144) afirma que “para a consideração de certos aspectos da própria poesia concreta brasileira do ângulo de um ‘neobarroquismo’”, o leitor de sua obra poderia retomar seu

artigo de 1955, verificando que ele engloba no neobarroco a poesia concreta, visto que ela é um objeto visual:

eu tinha sempre uma espécie de casulo barroco na minha poesia, que consistia num tratamento bastante insistente, bastante radical do problema da metáfora, da estrutura fônica, de certas possibilidades semânticas, da decomposição de palavras. Já em 52 eu fazia constante montagem de palavras, composição vocabular, verdadeiros ideogramas semânticos-visuais, que, se ainda não respondiam àquela estrutura rigorosa que depois se desenvolveu na poesia concreta (preocupada, a certa altura, com um “geometrismo” acentuado), já manifestavam uma vocação construtiva e uma tendência barroquista [...] (CAMPOS, 1976b, p. 144, negritos nossos).

Em outro texto, Campos (1977a, p. 159) afirma haver identidade entre neobarroco e concretismo, manifestada na tradição de visualidade da poesia brasileira e no desejo de a poesia aspirar à condição de objeto visual. Para ele, o barroquismo visual “constitui uma das constantes formais da sensibilidade brasileira” (p. 159). A amplitude haroldiana do conceito de barroco permite sua inclusão numa vasta gama de objetos estéticos. Parece que o ensaísta identifica função poética de base jakobsoniana com barroco, pois a descrição apresentada ressalta elementos de projeção do paradigma no sintagma. Sob esse aspecto também as formas clássicas apresentam tais características, visto ser um projeto de qualquer poesia que pretende provocar estesia.

Também Pignatari (In: CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 57), no texto “Poesia concreta”, aproximou o concretismo do barroco, quando ressalta que “Haroldo de Campos é, por assim dizer, um ‘concreto’ barroco, o que o faz trabalhar de preferência com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros”. Ao propor tal barroquismo ao longo da história, ficam evidenciados o recorte sincrônico e a criação de uma estética transbarroca que perpassaria a literatura. A ideia de progresso de formas literárias posteriormente cedeu lugar ao que Haroldo denomina “leitura sincrônico-retrospectiva”, isto é, “busca de grandes linhas de continuidade”, em que a poesia de vanguarda não era propriamente ponto de chegada, mas uma continuidade poética (cf. AGUILAR, 2005, p. 157).

Haroldo elege um cânone composto de autores heterogêneos, mas que tinham um ponto convergente (chamo a atenção para a eleição de um cânone. Sempre que ocorre triagem ou seleção intensifica-se um aspecto. Qualquer escolha implica uma exclusão [os autores que ficaram de fora], uma inclusão [os autores que foram incluídos] e uma orientação pedagógica autoritária [quem elege um cânone o faz segundo seus próprios critérios literários ou, ainda, para endossar seu próprio fazer poético]. Note-se, por exemplo, que Pound escolhe para seu cânone o nome "paideuma", que carrega em sua origem o sentido de "criança", de "pedagogia", e o justifica como uma seleção para as gerações futuras. O que seria isso? Segundo Pound, ele teria feito uma eleição de obras e de autores para "facilitar" a consulta de estudiosos e poetas que viessem depois dele. T. S. Eliot ressalta, no texto "Tradição e talento individual", que muitos cânones foram erigidos segundo o eurocentrismo. A partir dessa questão, pergunto quantas mulheres fizeram parte dos cânones na história da literatura no Brasil e no Ocidente? E quantos escritores da América Latina? Orientais?): todos eles apresentam comportamento inovador e radical com relação à linguagem. Assim é que de Joyce, os vanguardistas (barroquistas e concretistas) assumem o amálgama de palavras; de Cummings, a

desintegração morfológica; de Mallarmé, a disposição espacial prismática e em constelação, formando, por meio de palavras estilhaçadas, um mosaico visual; de Pound, o aproveitamento do ideograma de Fenollosa, bem como a reforma das tradições. Desse modo, a poesia “reformada”, simultaneísta, estaria ligada à supressão dos elos sintáticos, que equivale na pintura aos efeitos da libertação da perspectiva. Embora Pound estabeleça como princípio orientador de sua poesia o ideograma, Octavio Paz (2013, p. 128) vê em Apollinaire e Pierre Reverdy fonte inspiradora de seu simultaneísmo.

Em sua composição artística, Haroldo é movido por relações estruturais gestálticas e manifestações visuais de influência de uma tradição visual que vem desde Símia de Rodes (Ovo de Símias) e alcança Apollinaire. É por isso que nos parece mais adequado considerar a poesia visual uma linha de identidade que perpassa toda a história da literatura e desemboca nas vanguardas brasileiras pós 1955, com o concretismo e, posteriormente, o convencionado neobarroco. Esse tipo de poesia apoia-se na plasticidade da linguagem, ou, dito de outra forma, constrói uma poesia aguda tanto no plano visual, como no sonoro, como no plano de conteúdo, com suas metáforas vívidas.

Em *Galáxias*, um texto escorregadio para ser rotulado como prosa ou como poesia, com seus experimentalismos linguísticos, Haroldo parece ter alcançado um recrudescimento, atingindo formas agudas ainda não exploradas na sua fase de poeta concreto; em seguida, em *A máquina do mundo repensada* (2004b), retorna ao verso, à terza rima dantesca, ao decassílabo, diferentemente da exploração do verso livre, da despreocupação com os rigores da rima e com a distribuição espacial do poema. Essa mobilidade conceitual, atingida na maturidade poética, permitiu-lhe um redirecionamento de seu cânone, recuperando autores da tradição do verso.

A partir de então, a vanguarda já não se faz como categoria operacional, mas apenas como um ponto na linha evolutiva. Nesse momento, temos um Haroldo de Campos que interroga a história literária de Antonio Candido, propondo-a não como formação, mas como transformação; menos como processo que se forma e mais como processo gerundivo, em que sobressaiam os momentos de ruptura, entendendo a tradição como um procedimento dialético, que coloca face a face diacronia e sincronia.

Conclusão

Talvez seja arriscada a proposta de Haroldo de Campos de atribuir à ruptura um valor supremo. Nesse sentido, ver ruptura em muitos objetos literários constitui-se mais em uma idiossincrasia do que propriamente uma estratégia metodológica de leitura do texto poético. Como a Geração de 45 rejeitara as experiências da vanguarda de 22, os poetas concretos retomaram o modernismo apoiados no conceito de fazer literário como evolução, estabelecendo uma linha progressiva que via os poetas da geração anterior como retroativos.

Usar ou não o verso tradicional não se configura uma evolução poética, talvez técnica, mas isso não afeta o poético propriamente. O poético pode estar tanto no estilhaçamento do verso, na composição em constelação, como no soneto, na ode etc. Os poetas concretos, no entanto, consideravam menores as formas poéticas tradicionais.

Para nós, a linha de afinidade de determinadas práticas poéticas é constituída pela acentuação da agudeza fluidificadora, que conduz os objetos poéticos a maior ou menor

visualidade, a maior ou menor sonoridade. As características poéticas arranjam-se, assim, segundo um jogo tensivo (Cf. Ziberberg, 2006a, p. 35): mais ou menos acentuação de intensidade. Por isso, neste artigo, em vez do uso de barroco e neobarroco e de dar continuidade à euforização barroquista, optamos pela estudo da agudeza, que na expressão é marcada pela forte sensualidade, configurando um tipo de poesia visual tonificada e/ou de poesia altamente musicalizada.

Além disso, a construção de poemas visuais não é uma herança tão somente do chamado barroco. Essa forma poética transpassa toda a história da literatura e antecede até mesmo os séculos XVI e XVII, como se pode verificar em “O ovo”, de Símias de Rodes (séc. III a.C.), ou “O altar”, de Porfyrius Optatianus (325 d.C.).

A agudeza, como propomos na tese e neste artigo, ocupa-se de acentuar os enunciados poéticos que acabam por maravilhar pelo estranhamento que provocam. Essa linhagem contempla, pois, uma razão poética. Tal mistura de tradição e ruptura, um tipo de elo que os une, ao dialogar com os mais variados poetas, acentua ainda mais os refreamentos visuais e sonoros da poesia e da função poética no sentido jakobsoniano, refletindo sobre o próprio fazer poético ao voltar às origens, como vimos em “Oportet”, de Haroldo, e em “Ovo Novelo”, de Augusto de Campos.

Referências

- AGUILAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- CAMPOS, A. de. *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, A. de. *Re Visão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, A. de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, A. de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papirus, 1968.
- CAMPOS, A. de. *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CAMPOS, A. de. *Os sertões dos Campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. *Re visão Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, A. de. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, H. de. A linguagem do IAUARETÊ. In: XISTO, P.; CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultural, 1970.

CAMPOS, H. de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Cultrix, 1976a.

CAMPOS, H. de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976b.

CAMPOS, H. de. Barroco em trânsito [Uma arquitextura do barroco]. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976b [1971]. p. 139-144.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977a.

CAMPOS, H. de. Poética sincrônica. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: 1977a [1967]. p. 205-212.

CAMPOS, H. de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1977b.

CAMPOS, H. de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977c.

CAMPOS, H. de. *Signantia quasi coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, H. de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, H. de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, H. de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CAMPOS, H. de. *La educación de los cinco sentidos*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1990.

CAMPOS, H. de. *Sobre finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

CAMPOS, H. de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, H. de. Literary and artistic culture in modern Brazil. In: SULLIVAN, E. J. *Brazil, body& soul*. New York: Guggenheim Museum, 2001.

CAMPOS, H. de. Barroco, neobarroco, transbarroco. In: DANIEL, C. (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Tradução de Claudio Daniel, Luiz

Roberto Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004a. p. 13-21.

CAMPOS, H. de. *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

CAMPOS, H. de. *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004b.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, H. de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1981]. p. 231-255.

CAMPOS, H. de. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, H. de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, H. de. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CAMPOS, H. de. *Galáxias*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.

CAMPOS, H. de. *O sequestro do barroco*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

CAMPOS, H. de. Entrevista com Haroldo de Campos por Pedro Maciel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Ideias, 7 jul. 1995. Disponível em: <www.cronopios.com.br>. Acesso em: 5 ago. 2013a.

CAMPOS, H. de. *Um olhar sobre a América hispânica*. Entrevista com o crítico e poeta Haroldo de Campos por Rodolfo Mata. Ago. 1994. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br>. Acesso em: 7 ago. 2013b.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 163-180.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993a. p. 19-54.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993b. 2 v.

CANDIDO, A; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

CANDIDO, A; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira: das origens ao realismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1987.

CASTRO, E. M. de M. e; GOTLIB, N. B. (Org.). *O fim visual do século XX & outros textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1993.

CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio

de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

DANIEL, C. (Org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Tradução de Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004a.

HATHERLY, A. *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

HATHERLY, A. *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

HATHERLY, A. *Poesia incurável: aspectos da sensibilidade barroca*. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

HATHERLY, A; CASTRO, E. M. de M. *PO.EX: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRYSINSKI, W. Pensamentos fragmentários sobre Haroldo de Campos. In: MOTTA, L. T. da (Org.). *Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOTTA, L. T. da (Org.). *Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

ZILBERBERG, C. *Eléments de grammaire tensive*. Limoges: PULIM, 2006a.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006b.

Recebido em 08 de março de 2015.
Aprovado em 20 de maio de 2015.