


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RENAN EVERTON PELLEGRINI

**O RESGATE DA POÉTICA BARROQUIZANTE
HAROLDIANA: o concretista (neo)barroco das *Galáxias***



ARARAQUARA – S.P.
2016

RENAN EVERTON PELLEGRINI

**O RESGATE DA POÉTICA BARROQUIZANTE
HAROLDIANA: o concretista (neo)barroco das *Galáxias***

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

ARARAQUARA – S.P.
2016

Sobrenome, Prenome do autor.

Título principal do trabalho: subtítulo/ Nome completo do autor. – Local (cidade)

xxx f : il. ; xx cm

Trabalho de Conclusão de Curso - TCC (Graduação) –
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Universidade
Estadual Paulista, Local (cidade), ano.

1. Descritor. 2. Descritor. 3. Descritor. I. Autor II. Título.

RENAN EVERTON PELLEGRINI

O RESGATE DA POÉTICA BARROQUIZANTE
HAROLDIANA: o concretista (neo)barroco das *Galáxias*

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Data da entrega: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Universidade Estadual Paulista – UNESP. Câmpus de Araraquara.

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Diana Junkes Bueno Martha
Universidade Federal de São Carlos.

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Patrícia Aparecida Antonio

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

In memoriam de meu avô, Sr. Christovam (1931-2016), homem de espírito e personalidade expansivos e, *ipso facto*, barroquizantes.

“[...] me deixe me esqueça me largue me desamargue
que no fim eu/acerto que no fim eu revento que no fim
eu conserto e para o fim me reservo/e se verá que
estou certo e se verá que tem jeito e se verá que
está feito/que pelo torto fiz direito [...]”
(CAMPOS, 2004, s/p)

RESUMO

O presente trabalho terá como objetivo explorar e deflagrar as ressonâncias barrocas que perpassam a poética de Haroldo de Campos, partindo de sua incipiente obra vinculada à voracidade da vanguarda concretista às *Galáxias*, obra exploradora dos limites entre prosa e poesia, impregnada de uma linguagem barroca; obviamente ressignificada, rearranjada e realocada às necessidades da contemporaneidade, o que se convencionou denominar neobarroco. Far-se-á a escolha de alguns fragmentos, à guisa de pinçar características aplicáveis à obra *Galáxias* em geral, haja vista o fato de que, apesar dos cinquenta fragmentos que a compõem, há certa independência e liberdade de leitura entre eles, muito por conta do caráter epifânico e da metáfora da viagem que permeiam suas gêneses, o que, portanto, não inviabiliza tal método analítico. Deter-se-á, *a posteriori*, na análise de excertos de alguns dos fragmentos das *Galáxias*, com o intento de deflagrar as técnicas compositivas, calcadas nas multirreferências a autores e obras que lhe são caros e na experiência de proliferação barroca, o que faz desse livro de ensaios uma viagem espaciotemporal, composta de epifanias vertiginosas, nas quais, *pari passu*, convivem e complementam-se ludicidade e extrema engenhosidade ou artesanaria signica.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Haroldo de Campos. *Galáxias*. Neobarroco. Epifania.

ABSTRACT

This present work will aim to explore and come to the baroque resonances that pervade the poetics of Haroldo de Campos, from his incipient work linked to the voracity of concretist vanguard to *Galáxias*, explorative work of the boundaries between prose and poetry, impregnated with a baroque language; obviously resignified, rearranged and reallocated to contemporary needs, which may be called neo-baroque. It will be done the choice of some fragments, by way of pinching applicable characteristics to the *Galáxias* in general, considering the fact that, despite the fifty fragments that compose it, there is a certain independence and freedom of reading among them, much because the epiphanic character and the metaphor of the journey that permeate their origins, which, therefore doesn't preclude such an analytical method. The focus will be, *a posteriori*, in the analysis of some fragments of *Galáxias*, with the intent of come to the compositive techniques, treated on multi-references to authors and works that are estimated by him and in the experience of baroque's proliferation, which makes this book of essays be a spatiotemporal journey, made up of vertiginous epiphanies in which, *pari passu*, coexist and complement themselves playfulness and extreme ingenuity and craftsmanship signic.

Keywords: Brazilian contemporary poetry. Haroldo de Campos. *Galáxias*. Neo-baroque. Epiphany.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O SURGIMENTO DA POESIA CONCRETA: UMA VISÃO HISTÓRICO-TEÓRICO-CRÍTICA.....	13
1.1 Do surgimento do Concretismo: transcendendo os limites do nacional	13
1.2 Dos diálogos concretistas com as vanguardas e da seleção crítico-excludente do <i>paideuma</i>	14
1.3 Defecções: o (in)surgimento dos movimentos dissidentes frente ao Concretismo	18
2. HAROLDO DE CAMPOS: O BISPO BARROCO-CONCRETO	22
2.1 Haroldo de Campos, o poeta da concreção barroca.....	22
2.2 A premência pela (re)inserção do Barroco na modernidade: o diálogo nacionalista e latino-americano com o universal	24
2.2.1 O primeiro Barroco: da Europa Ibérica para o Novo Mundo	24
2.2.2 O Barroco na literatura brasileira: uma não-origem reivindicada	27
2.2.3 Os conceitos de poética sincrônica e obra aberta: confluências para o (neo)barroco na modernidade.....	31
2.3 A univocidade poética haroldiana: poeta, tradutor e crítico entranhados numa só voz	37
3. GALÁXIAS: À PROA DA PROESIA HAROLDIANA.....	40
3.1 Análise das ressonâncias barrocas: viajando pelos fragmentos das <i>Galáxias</i>	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS.....	55
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	58
ANEXOS.....	59

INTRODUÇÃO

Encetando um pensamento de cunho histórico – subsequentemente, sociológico e político –, o mundo vivia anos de assombro com a ocorrência da Segunda Grande Guerra. Período este cronologicamente findado a 1945, acarretando afetações não apenas sociais, econômicas e políticas, mas também na esfera das artes.

No período entreguerras, especificamente no Brasil, surgiram as propostas vanguardistas com a Geração de 22 – encabeçada por Oswald e Mário de Andrade –, estendidas pela Segunda Geração dos modernistas de 30, os quais encontraram território já desbravado e, valendo-se do verso livre, espraíram possibilidades temáticas outras, caras ao estilo de cada poeta e às necessidades do período, em que possuem produções cronologicamente inseridas poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes.

Com o término do segundo grande conflito mundial, houve certa disforia quanto a exercer práticas vanguardistas, sobretudo, objeto de análise deste trabalho, na área da poesia. Alegava-se não haver clima para refacções, por exemplo, dos poemas-piada oswaldianos, assim como quaisquer espécies de experimentos poéticos. Retomaram-se, então, características caras à poesia conservadora, de pureza e elevação vocabular, recuperando a forma fixa soneto, tal qual se efetuara em fins do século XIX pelos poetas do Parnaso. Daí a ideia de classificar e encerrar tal grupo de poetas num movimento literário denominado Geração de 45. As propostas calcavam-se no combate ao que diziam libertinagem poética, de cunho formal sobretudo, trazidas à baila pelos modernistas de 1922.

Os afeitos às propostas da famigerada Geração de 45 primavam pela ausência de noção formal de que teriam sido acometidos os modernistas, como preconiza Haroldo de Campos (2002), em seus *Depoimentos de oficina*.

Devido a tal redução à forma poemática, ressalta Haroldo (2002) que forma, para os de 45, seria mais adequadamente aplicada no termo fôrma, no seu sentido estrito, de molde. Investia-se no soneto à parnasiana como forma ideal e perfeita, o que levou Antonio Candido e José Aderaldo Castello, em *Presença da Literatura Brasileira*, a dar-lhes o título de “neoparnasianos” (CANDIDO & CASTELLO apud CAMPOS, 2002, p. 16).

Na então dita Geração de 45, alguns poetas acabaram por ser inseridos por mera cronologia ao movimento – dentre os quais, o mais emblemático, João Cabral de Melo Neto –, uma vez que transcenderam seus horizontes (do limitado culto à forma), o que demonstrava a fragilidade do ideário propugnado por essa geração, descabido ao momento, certamente não atendendo às necessidades e ao espírito da época (*Zeitgeist*). Haroldo, por exemplo, fizera uso

da forma soneto em alguns poemas de seu primeiro livro, publicado em 1950, *Auto do Possesso*, época em que o poeta publicava nos cadernos do Clube de Poesia de São Paulo, o qual se afeiçoava às propostas da Geração de 45; portanto, tal forma poemática não fora de todo alheia ao poeta, defensor pertinaz do (re)aproveitamento de todas as formas tradicionais, porém necessitando-se inventariá-las e rearranjá-las ao momento (contexto) artístico de produção.

Insurgindo-se frente a tal cenário poético, que pregava o conservadorismo e o antiexperimentalismo, surgiram, em princípios da década de 1950, poetas eruditos, interessados em deglutir, como propugnava Oswald, as ideias vanguardistas que figuravam em outras artes no continente europeu – pintura, música, por exemplo –, açambarcando-as à poesia, de modo a rearranjá-las à época e suas respectivas necessidades quanto ao consumo artístico.

Ver-se-á, claramente, em Haroldo – já em sua incipiência vinculada à vanguarda concretista – as questões atinentes ao resgate da tradição (literária), da tradução crítico-criativa de obras estrangeiras – denominadas por ele próprio “transcrições” – e, sobretudo, a questão da obra de arte aberta, o que abre caminho para a recuperação de suas origens poéticas barroquizantes, realocadas à realidade e necessidade de seu tempo – o que se classifica como neobarroco –, que perpassam a produção poética haroldiana ao longo de meio século de composições. Tais assertivas, relacionadas ao atendimento das necessidades artísticas contemporâneas, podem ser corroboradas com o dito por Machado de Assis, em *Instinto de Nacionalidade*: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 2008, p.1205).

Isto posto, pretende-se neste trabalho, num primeiro momento, uma apresentação crítica do Concretismo, ao qual o poeta Haroldo de Campos, além de ser um dos mentores, é comum e intimamente vinculado; num segundo, do autor, sua obra e pensamento crítico-teórico-estético; enfim, uma análise de sua obra máxima, *Galáxias*, enfatizando-se aspectos neobarrocos da obra (de alguns fragmentos e dos formantes inicial e final) – selecionados para elucidar tais ressonâncias barrocas, devido à exiguidade deste trabalho de monografia. A opção metodológica privilegiará os aspectos construtivos dos textos.

1. O SURGIMENTO DA POESIA CONCRETA: UMA VISÃO HISTÓRICO-TEÓRICO-CRÍTICA

1.1 Do surgimento do Concretismo: transcendendo os limites do nacional

“É estranho que um pequeno grupo de poetas tenha aterrorizado a poesia brasileira. Ou esta era muito fraca, ou as ideias eram muito fortes” (CAMPOS, A. et al., 2006, quarta capa).

Foi sob tal pressuposto que os poetas paulistanos Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, comungados a tais ideais de inovação no campo da poesia, fundaram o movimento vanguardista da Poesia Concreta; movimento ligado às artes plásticas e visuais, de cunho intersemiótico, voltado às questões da materialidade da linguagem, ou seja, do signo, em que se priorizaria o significante em detrimento do significado, a partir de uma técnica “verbivocovisual”, fazendo com que o poema deixasse transparecer ou plasmar seu conteúdo na própria forma poemática. “O poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é” (PIGNATARI, 2006, p.70). Característica importante da poesia concretista, portanto, é o estruturalismo, preconizado sob a justificativa de que o poema é dotado de uma autonomia artística, que o faz apontar para o interior de si, bastando-se; o poema “não está ligado à comunicação de conteúdos [...], sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo (CAMPOS, H., 2006, p.109); conforme reitera Décio Pignatari em “Depoimento”: “Todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planejada. Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dessemelhança do autor [...]” (PIGNATARI, 2006, p.19).

Com publicações já nos primeiros anos da década de 1950, sob organização do Clube de Poesia, o movimento da Poesia Concreta teve início, de fato, em 1952, com a primeira tiragem da revista *Noigandres*, cuja nomenclatura, segundo estudos de Risério (1989)¹, remonta ao poeta provençal Arnaut Daniel, referendada por Ezra Pound no Canto XX de sua obra *The Cantos* (1948). O termo, a partir de uma interpretação de viés filológico, corresponderia a “flor que afasta o tédio”, definição que Haroldo promove para representar o rechaçar então proporcionado pelo conservadorismo tedioso da poesia tradicional e, conseqüentemente, impingir uma premente inovação no cenário poético.

Em 1956, como assevera Marques (1986), o movimento teve oficializadas suas bases com o advento da I Exposição de Arte Concreta – ano também da terceira tiragem da revista *Noigandres* (*Noigandres 2* saíra em 1955). Passados dois anos, em 1958, é lançado o Plano-

¹ Informação obtida em arquivo digital sob domínio de Antonio Miranda, em que é citado o estudo de Antonio Risério presente no capítulo “Formação do Grupo Noigandres”, reunido no livro *Cores Vivas*, de 1989.

Piloto para a Poesia Concreta, em *Noigandres 4*, espécie de manifesto que arregimentava as produções poéticas concretistas, um norteador e delimitador das técnicas compositivas de que se valiam os integrantes do movimento. A publicação do Plano-Piloto desempenhou um caráter formalizador e firmador do movimento da Poesia Concreta, estabelecendo as justificativas para as produções poéticas, da referida vanguarda estética, as quais embebidas de elevado embasamento teórico-crítico, voltando-se estritamente para a poesia e passando a limpo o já esboçado, dois anos antes, na I Exposição Nacional de Arte Concreta.

Foi nesse contexto de insurgimento ao conservadorismo que surgiu o Concretismo; contudo, o movimento foi mais amplo do que a produção de poesia: atrelou-se às artes gráficas, plásticas e à publicidade, como o apontado por Marques (1986). Espirando o espaço de alcance do poema, trouxe ao cenário poético e literário nacional inovações de grande valia, como um sem-número de traduções de grandes obras das mais variadas línguas, textos críticos, manifestos e arrolamentos históricos da poesia nacional e mundial, de eminente teor crítico, sempre de modo a recuperar a história, ressignificando-a e reinserindo-a no contexto de suas produções, mais especificamente em Haroldo de Campos, poeta que será posto em análise neste trabalho.

1.2 Dos diálogos concretistas com as vanguardas e da seleção crítico-excludente do *paideuma*

Evidencia-se, no projeto concretista, uma retomada de diálogo com os modernistas de 22, geração esta calcada na ruptura com a poesia tradicional, promotora de uma dessacralização sobretudo formal, que, de certa forma, ecoava no plano conteudístico. Tal diálogo está diretamente relacionado ao projeto antropofágico oswaldiano, de deglutição das culturas alheia (estrangeira) e passadista (indígena, africana etc.), incorporando-as, criticamente, à nacional. Tratar-se-ia, pois, o concretismo como um movimento de neovanguarda, entendendo por vanguarda, nesse caso, como movimento de ruptura ostensiva, cujo propósito primeiro calca-se, *incontinenti*, em inovar.

A poesia concreta, portanto, dotada de voracidade inovatória cotejável à dos modernistas de 22, abalou o cenário poético nacional, (e)levando a ideia de poesia como dimensão crítica de sua realidade, revolucionando, de uma só vez, conteúdo e forma, fundidos num só propósito: inovar (re)visando, (re)visitando, criticamente, o passado literário. Vale a ressalva de que, por primeira vez, um movimento literário gestado no Brasil foi pioneiro nas artes internacionais, embora tenha contado com a importante colaboração (em solo europeu)

do suíço-boliviano Eugen Gomringer que, dedicado à “poesia-sem-verso” (PIGNATARI, 2006, p.90), criou as *konstellationen* (1953), extremando a proposta de que o poema concreto encerra-se, basta-se em si.

Ainda sobre a relação com os modernistas de 22, enquanto estes se insurgiram contra o uso do verso tradicional (mensurado e rimado), propondo sua abolição – e impondo uma lírica embasada em versos livres e brancos, em tom mais prosaico –, os concretistas, também na militância contra o uso do verso tradicional, propunham, distintamente aos modernistas, uma poética sintético-ideográfica – em detrimento de uma poética analítico-discursiva –, e uma passagem do ritmo linear ao espaciotemporal, abandonando a sintaxe tradicional. Sintetizando-se o ora dito, tem-se a definição fugaz de Poesia Concreta dada por Augusto de Campos (2006, p.72): “[...] TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO”.

Juntamente a tal, propor-se-ia uma atomização dos versos na página, à guisa de otimizar o espaço, em que os brancos exprimem o silêncio pungente que, necessariamente, deveria permear o processo composicional do poema, ritmando-o, o que convencionou denominar-se sintaxe espacial. Basta corroborar-se o dito anteriormente com o assertado por Sartre, que diz ser o silêncio “um momento da linguagem” e “como a pausa, em música, recebe seu sentido dos grupos de notas que o cercam” (SARTRE apud CAMPOS, H., 2006, p.50). Portanto, o contraponto som e silêncio é que embasa a lírica. Ademais, propunha-se uma representação gráfica diferenciada, com distintas cores ou distintos tamanhos dos grafemas, de modo a criar um sistema enfático-entoacional prioritário de vozes dentro do poema (importância e força de pronúncia); pode-se pensar em influências do Futurismo, de Marinetti e, principalmente, na feitura de *Un coup de Dés* (1897) por Stéphane Mallarmé – poeta que compõe o grupo de inspiradores da Poesia Concreta –, em que há o uso de grafemas maiúsculos para enfatizar fragmentos. Tal método composicional poético estrutural (advindo da música moderna, ao modo de partituras) – promotor de uma “fragmentação da ideia estética em imagens alotrópicas”, consoante denominação de Hugh Kenner (apud CAMPOS, A., 2006, p.32) – baseava-se, como dissera o próprio Mallarmé, em “subdivisões prismáticas da Ideia”. Por isso a exigência de uma tipografia funcional, em que os caracteres ditassem a preponderância dos motivos dentro da estrutura poemática e exprimissem as transmutações do pensamento, possibilitando, assim, leituras outras.

Os concretistas, amiúde preocupados com a questão estética que envolve o poema, voltaram-se, além das técnicas advindas do continente europeu, para técnicas orientais, como o ideograma chinês. Técnica esta explorada por outro dos inspiradores do movimento concretista: Ezra Pound (1885-1972). Seu coetâneo Guillaume Apollinaire (1880-1918) havia

passado a efetuar experimentos ideográficos em seus *Calligrammes* (1918), em que a forma poemática reflete e assume o conteúdo versado. Poema emblemático da técnica apollinaireana é “Il Pleut”, o qual, versando acerca da chuva, dispõe-se como tal, através de linhas dispostas obliquamente na página. Contudo, como menciona Augusto de Campos (2006), a poética sintético-ideográfica iria atingir sua depuração com Pound. Com mais destreza e profundidade para aplicar a técnica chinesa, Pound vale-se dela de maneira não impositiva, fazendo com que emergisse, sutilmente, de dentro para fora, distintamente de como efetuava Apollinaire (externamente às palavras).

Outro poeta estadunidense destacado por Augusto de Campos (2006), praticante de uma mímica verbal capaz de produzir efeitos gráficos dos mais interessantes e sugestivos, foi E.E. Cummings (1894-1962), também integrante do *paideuma* concretista. Destituindo a palavra – tida por físsil, ou seja, passível de ser fendida – de sua grafia, Cummings evidencia seus aspectos formal, visual e fonético, tendo por fundamento poético a palavra, oferecendo dinamismo ao poema. Tal técnica de atomização vocabular promovida pelo poeta fazia com que seu labor poético se reduzisse ao grafema, além de inovar na disposição vertida dos vocábulos e sinais de pontuação em meio às palavras.

Aproveitando-se do ensejo proporcionado pelos ideogramas, outro inovador foi o irlandês James Joyce (1882-1941), o qual efetua superposições e montagens vocabulares, em que uma palavra ou unidade simboliza o todo da obra, é continente e conteúdo – denominado “micro-macrocosmo” por Augusto de Campos (2006, p.40) ou, como cunhou o próprio autor “verbivocovisual” –, capaz de promover uma ciclicidade infinita. Tal técnica faz-se factível em seu romance-poema *Finnegans Wake* (1939). Outra técnica, indissociável à verbivocovisual, de que lançou mão Joyce foi o “palimpsesto”, em que o autor fazia aflorar à narração uma coexistência de vozes (textos) passadistas referendadas (releitura da tradição), capazes de oferecer ao texto uma pluralidade léxico-sonora. Palimpsesto, em si, consiste num pergaminho ou papiro cujo texto primevo foi raspado, cedendo lugar a outro; sendo assim, o método palimpséstico contém, etimologicamente, a ideia do escrever sobre escrever ou sobrescrever, escrever algo novo sobre o que fora já escrito, ideia cara aos concretistas.

No Brasil, algumas questões caras aos concretistas já possuíam laivos no poeta recuperado e revisado por Augusto e Haroldo de Campos (2002), o maranhense Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade, 1832-1902), alcunhado “Terremoto Clandestino”, desajustado a seu tempo no quesito composicional, criou, em pleno Romantismo (em abordagem cronológica), obras que transcendiam os limites líricos da corrente, fazendo uso de técnicas à frente de seu tempo: uma amalgamada linguagem, uso de neologismos – implementando a

revolução lexical das ditas “palavras-valise”, caras aos concretistas – e sonoridade capazes de abalar as bases da métrica e do ritmo ortodoxos. O poeta do *Guesa* provou um longo ostracismo poético, até que sua *poiesis* fosse depreendida e explorada, como ele mesmo previra, pouco mais de meio século após sua morte.

No entanto, de modo mais contundente, o gérmen da Poesia Concreta, em território brasileiro, já se ouvira, primeiramente, em Oswald de Andrade (1890-1954). O poeta modernista, componente da Geração de 22, impactou o cenário literário nacional com suas pílulas poéticas, inebriadas de uma ironia de alta acidez. Ademais, além dos poemas-pílula, Oswald legou aos concretistas a ideia já dita de Antropofagia, importante no quesito de releitura crítica da literatura estrangeira e passadista.

Tais ideais negligenciadores da poesia chegaram ao ápice exploratório e fizeram-se presentes em solo brasileiro, de modo mais palpável e projetado, com o pioneirismo cômico de João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Não o primeiro Cabral; aquele com uma poética ainda incipiente e não autônoma no cenário poético brasileiro, colado à vanguarda surrealista e ao onírico, como em sua primeira obra, *Pedra do Sono* (1942), ou à estilística de seus inspiradores, em que assomam veladas as poéticas de um Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, como em *Os três mal-amados* (1943); mas o segundo, detentor de suas próprias concepções poéticas.

É a partir da publicação de *O Engenheiro* (1945), que Cabral estabelece as bases de seu próprio projeto poético, desvencilhando-se de seus poetas-inspiradores e ganhando autonomia poética, adquirindo, assim, um lugar ao sol na poesia brasileira. O poeta pernambucano, dotado de extrema concisão, *secura* e *mensura* vocabulares, porém de igual maneira engajado, crítico, solidário à realidade em que estava inserido – nordeste brasileiro –, recebe o título de “O geômetra engajado”, ensaio redigido por Haroldo de Campos acerca da poética cabralina.

O legado cabralino passa, diretamente, pela lição do poeta-artesão (ou *factivo*, cf. Haroldo) – aversiva ao poeta inspirado –, aquele munido de extrema arquitetura e artesanaria com as palavras e o verso, de objetividade e antilirismo sobretudo, ensejando aos concretistas algo de que se valem em seu projeto poético: “o desaparecimento elocutório do eu”; como propugna Haroldo de Campos em seu texto crítico “evolução de formas: poesia concreta”: “A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios [...]” (CAMPOS, H., 2006, p.79).

Os poetas acima arrolados compõem o que chamam os concretistas de *paideuma*, termo utilizado por Pound. Pound, por sua vez, abeberou-se da teoria da culturmorfolgia,

criada por Frobenius, a qual prega a recomposição de uma cultura por intermédio de fragmentos selecionados, aplicáveis, assim, à reconstituição cultural. Aplicando-a criticamente à sua poesia, à maneira de habilitar o conteúdo – requestado à tradição – a uma forma afeita às necessidades de sua época; Ezra Pound denominou a tal conceito *paideuma*², do qual Haroldo e os concretistas se valeram para suas propostas vanguardistas, calcadas na brusca ruptura a partir de uma recuperação e releitura da tradição (viva), algo que pode soar como contraditório, pois: como fazer o novo (inovar) a partir do velho, do já feito? Foi o que propuseram os concretistas, uma vanguarda voraz, porém de elevado teor crítico, interessada em resgatar ideias que lhe eram caras à montagem de uma poesia que satisfizesse às necessidades da época.

Cabe ressaltar que, por conta da seleção do *paideuma*, ou seja, um grupo seletivo de autores que inspiraram as produções concretistas, acabando por preferir autores de elevada importância e contribuição à poesia, o movimento foi altamente atacado, taxado de sectarismo. Os poetas defendiam-se sob alegação contumaz de haver necessidade de delimitar autores que estariam mais próximos às propostas caras aos concretistas, de elaborar uma poesia que circulasse, através de uma forma vinculada à época, nos meandros da sociedade, o que demonstra coerência numa visagem ampla do movimento no seu intento poético de caráter inovador. Todavia, ver-se-á que as decisões poéticas – de escolha do *paideuma*, além de extremada visagem estruturalista – do grupo concretista engendraram distensões, levando alguns dos poetas, até então sectários ao movimento, a criarem movimentos insurgentes às posições ditas inflexíveis do concretismo.

1.3 Defecções: o (in)surgimento dos movimentos dissidentes frente ao Concretismo

Com as bases da Poesia Concreta já firmadas e asseguradas no cenário literário nacional – muito por conta do advento da I Exposição de Arte Concreta e da publicação do “Plano-Piloto para a Poesia Concreta” –, pouco antes de 1958, acusados de exacerbado estruturalismo das composições poéticas, de excessiva preponderância geometrizar em detrimento de uma preocupação com a comunicação contudística, como asserta Marques (1986), além de um fechamento a novas tendências, o grupo dos concretistas de São Paulo passou a ser alvo de críticas ferrenhas, as quais geraram defecções em parte de seus sectários como, por exemplo, os poetas do Rio de Janeiro. Ver-se-á que a causa por que surgiram os

² O conceito de *paideuma*, partindo de uma poética sincrônica, consiste numa escolha de caráter sectário para a construção de uma poética inovadora, em que acaba por ocorrer a exclusão de obras e autores tidos por “canônicos” por parte da crítica. Portanto, não deve ser confundido com o conceito de cânone.

movimentos dissidentes pautava-se na alegação de estruturalismo demasiado e inflexibilidade dos poetas filiados ao Grupo Noigandres quanto a alterações no rumo da *poiesis* concretista.

Em 1957, o primeiro movimento defector e dissidente do Concretismo foi o chamado Neoconcretismo. Em franca distensão com o movimento concretista, conforme assegura Marques (1986), os neoconcretistas, encabeçados por Ferreira Gullar, exalçam a obra sobre a teoria, sendo aversivos aos excessos racionalistas. Enquanto os praticantes da pura poesia concreta prendem-se, *a priori*, à estrutura, os neoconcretos aproveitam o espaço do real – a poesia corporifica-se nos objetos –, sem barragens ou limítrofes estruturais – o papel como suporte poético, neste caso – que a tolham de seus intentos poéticos. Ademais, exigia-se uma maior participação do leitor, gerando, assim, um caráter de subjetividade, uma vez que cada espectador teria suas próprias impressões e concepções a respeito das obras; fato esse preponderante para seu afastamento do Concretismo.

O movimento excedeu os limites da lírica, estendendo suas propostas também às artes plásticas, liderado pelos artistas plásticos Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988). Assim como na poesia defendia uma participação ativa do leitor, nas artes plásticas também exigia manipulação do espectador, ao qual se dava liberdade para deixar aflorar seu subjetivismo no contato com as obras, além de promover maior liberdade de cores e formas, opondo-se ao que chamavam de excesso de racionalismo pregado pelos concretistas. Como ressalta Marques (1986), o Neoconcretismo tem sua validação, apesar de historicamente datar de 1957, com a publicação do Manifesto Neoconcreto, de 1959, mantendo-se ativo por cerca de dois anos.

Em 1961, o Concretismo opta por assumir uma vertente social em sua poesia, todavia, como afirma Marques (1986), mantém a recusa a uma poética que sequer flerte com uma sintaxe tradicionalista, posição contrária às concepções de Mário Chamie, por exemplo, que se afasta das propostas inexoráveis dos concretistas, criando a segunda dissidência: Poesia Práxis. A feitura do poema práxis obedece a um método composicional estético regido por três condições: ato de compor (sintático), área de levantamento (semântico) e ato composicional (pragmático). A dissidente alcançou seu reconhecimento, de fato, com a publicação da obra *Lavra-lavra* de Mário Chamie, que foi a lume em 1962.

Em 1967, o carioca Wladimir Dias Pino rompe com o grupo concretista paulistano, criando o movimento dissidente chamado Poema/processo. Marques (1986) salienta que o movimento foi gestado num período de efervescência política no Brasil, em que os ideias, inclusive linguísticos, embebiam-se de um caráter revolucionário/racional, à guisa de problematizar o momento, vislumbrando possíveis renovações.

Por um viés semiológico, conforme sugere Marques (1986), pode-se entender o Poema/processo através do seguinte: enquanto os concretistas do Grupo Noigandres voltavam-se mais a um estruturalismo (a própria estrutura comunica seu conteúdo) e os neoconcretistas voltavam-se a uma visão fenomenológica do poema (o objeto como próprio poema), os adeptos do Poema/processo praticavam uma poética espacial (funcional), semiológica, visando à fisicalidade comunicativa e lidando com o significante, numa empreitada crítica de seu suporte e código.

Apesar das dissensões ao movimento concretista, tanto este quanto suas dissidências têm em comum um caráter experimentalista, uma força vetorial em busca, à procura de uma arte pertinente ao contexto vivido, que seja capaz de se adequar a seu tempo, ou seja, são todas artes vanguardistas, cujo objetivo primeiro consiste em inovar. Por vezes, tal busca ou procura incessante em inovar, em romper com o passadismo, em constituir um movimento de vanguarda – esteticamente falando, no caso dos movimentos então citados –, pode gerar uma visão ou leitura disfórica dessas organizações revolucionárias das artes.

Como exemplo de disforia em relação às vanguardas – mais especificamente ao Concretismo –, o poeta e crítico Alexei Bueno defende que a ideia de vanguarda, como conceito, é “um contra-senso filosófico, ou seja, não quer dizer nada” (BUENO, 2007, p.380). Afirmar, também, que a ideia de vanguarda é algo característico ao século XX, no qual a desespiritualização da arte é fator latente, o que é factível desde os modernistas de 22, que dessacralizaram as artes, maculando-as com o profano e a sujidade do mundo e da vida terrena. Alexei propugna o fato de que a arte deve, através das influências espirituais e, conseqüentemente, inspiradoras, transcender os limites da caoticidade vivida pela sociedade moderna, não apenas funcionando como espelho refletor do mal que assola e aflige o Homem hodierno.

O crítico alega, ainda, que tais movimentos se autointitulam e se autopromovem, escondendo-se atrás de postulações e alegações sectárias, constituindo-se uma espécie de *marketing*, de *lobby* que, mais que justificarem, favorecem os movimentos vanguardistas, que podem acabar sendo entendidos como seitas, como clãs, encerrados em suas concepções.

Alexei renega ao Concretismo o direito de pertencer ao campo da poesia. Em sua concepção, o movimento concretista seria, tão somente, “um ramo das artes visuais, não da literatura [...]” (BUENO, 2007, p.382). Nota-se, pelas palavras do crítico, que toda arte vanguardista ligada à poesia, de meados do século XX, que promove aprioristicamente o labor visual, relegando ao segundo plano questões mais clássicas da poesia como, por exemplo, os paralelismos sonoros e semânticos, não pode ser arrolada na história literária. Bueno atenua a

acidez de seus comentários apenas com relação à vanguarda da Poesia Práxis, louvando que as questões atinentes ao visual ocupavam posição secundária nos poemas.

Há, no entanto, que se considerar as propostas concretistas em relação ao momento em que foram aplicadas, o que fortaleceria a poética adotada pelos poetas da neovanguarda experimental e salvaguardaria sua validade, como afirma Bosi (2006, p.514) em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*: “[...] os tempos que vivemos são outros, tempos da técnica e de comunicação maciça, tempos em que outra é a percepção da realidade [...]; logo tempos em que já não faria sentido o uso da unidade versolinear [...]”. Por esse viés crítico, as opiniões deixariam de lado certo teor preconcebido, como o fez Alexei Bueno, que desvalidou os intentos inovadores dos concretistas, alijando-os do campo lírico e reduzindo-os à arte visual apenas. Corroborando o dito, tem-se que “O leitor crítico de poesia [...] não deve partir de qualquer apriorismo. O seu primeiro passo é *sentir* a experiência concreta e depois *examinar* os seus princípios teóricos sem prévio assentimento nem apressada rejeição”. (BOSI, 2006, p.516, grifos do autor).

O ataque promovido pelo crítico Alexei Bueno ao Concretismo, de caráter preconcebido, considera efetivamente literários apenas os trabalhos de crítica e tradução largamente efetuados pelos poetas da referida vanguarda, alijando ambas as tarefas da poesia, como a de Haroldo de Campos, especificado no corrente trabalho, em que os três atributos – poeta, crítico e tradutor – convivem entranhados, em direção a uma *poiesis* criticamente embasada, (re)visora da tradição literária, tradutora, ou transcriadora como prefere Haroldo – o que será posto à luz *a posteriori* neste trabalho –, de obras notáveis da história literária, sempre visando ao (re)ajuste do conteúdo às necessidades e à estética do momento.

2. HAROLDO DE CAMPOS: O BISPO BARROCO-CONCRETO

2.1 Haroldo de Campos, o poeta da concreção barroca

“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.” (CAMPOS, A., 2006, p.57); palavras do poeta e crítico (além de irmão) Augusto de Campos, em seu texto “poesia concreta”. O então dito servir-nos-á de mote para problematizar a poética haroldiana, que, apesar das contensões concretistas, embasa-se em proliferações barrocas lúdico-vertiginosas, como ficará factível no breve percurso evolutivo de sua poesia que faremos nesta seção.

Em participação ao programa Roda-viva, no ano de 1996 – no qual me embaso para as seguintes considerações –, HC, circundado de poetas, críticos (João Alexandre Barbosa, por exemplo) e artistas em geral, é interrogado acerca de suas concepções poéticas, o que, inevitavelmente, leva-o a redarguir questões atinentes ao movimento da vanguarda concretista. Um dos participantes da mesa indaga-o, classificando o movimento concretista como uma possível “seita”, oferecendo à neovanguarda em questão uma conotação militar-religiosa, e, conseqüentemente, nomeando Haroldo como, então, um dos “bispos” dessa seita. Explanando os motivos de certo sectarismo necessário – inclusive para afirmação no cenário literário – (de que eram taxados os poetas concretistas) ao movimento militante de vanguarda (aplicando-o, genericamente, a todos os movimentos vanguardistas), o poeta complementa, em seguida, que, apesar de não mais praticar poesia aos moldes estritamente concretistas, considera, irrepreensivelmente, ser um poeta da “concreção”. Seja qual for o poeta, para sê-lo, de fato, segundo HC, necessita lidar com destreza com a materialidade da linguagem, com o signo (a palavra poética), do contrário, incorrerá na banal confissão de sentimentos.

Em suma, após o supracitado, justifica-se o título oferecido a esta seção, pois HC (segundo sua própria definição) é, de fato, um poeta não estritamente preso às amarras concretistas, mas poeta da “concreção barroca”, o que se põe em consonância à citação de Augusto de Campos.

Já em sua primeira publicação oficial, *Auto do Possesso*, datada de 1950, Haroldo demonstrou à crítica literária vigente à época que sua poética extrapolava os limítrofes arregimentados pelos neoparnasianos. Preso a um cenário ainda sob domínio maciço da

famigerada Geração de 45 (sobretudo no Clube de Poesia de São Paulo), HC³ já produz uma poesia com marcas de dissonância frente ao neoparnasianismo conservador imperante, o que lhe valeu por parte do historiador e então crítico literário Sérgio Buarque de Holanda, o título de uma obra cuja voz seria de “difícil alvorada” naquele cenário poético dominado pela ponderação dos de 45.

Os poemas da referida obra, compostos a partir de “[...] *estruturas dinâmicas*, reversíveis, cambiantes [...]”; o vocabulário raro, escolhido, por sua vez, reverbera em timbres de Góngora e Mallarmé [...]” (CAMPOS, 2002, p.23, grifos do autor), elucidavam previamente elementos de uma poética lúdica, vertiginosa, em que não há mais vez para “[...] a apaziguada preceptiva neoparnasiana, neoclássica, dos novos árcades de 45, mas [para] o barroquismo que explode [...]” (CAMPOS, 2002, p.23). Poemas como “Lamento sobre o Lago de Nemi”, pertencente à obra haroldiana supracitada, exemplificam tal barroquismo. Ainda que sustentado em três quadras com versos todos de doze sílabas poéticas, o poema, que gira em torno da dialética do acaso, cara a Mallarmé, exacerba e refuta qualquer encerramento em forma fixa, pois se compõe de uma sintaxe “rítmico-permutatória”, capaz de oferecer-lhe caráter lúdico e paradoxal, além de dotá-lo de imensa mobilidade devido à permutação dos blocos frásicos que o constituem, os quais aparecem (re)integrados a outros em distintos versos (os mesmos constructos reintegram-se a outros nas distintas estrofes), caracterizando, assim, uma poética à barroca. Outros poemas coetâneos a este, como “O Jogral e a Prostituta Negra”, de Décio Pignatari, pertencente à obra *O Carrossel* (publicada em 1950), também são exemplos dessa explosão barroquizante que acaba por romper com o comedimento neoparnasiano dos sonetos de clima harmonioso arrematados com “chave de ouro”, abrindo as portas para a incipiência, de fato, do projeto concretista, que encontrara no barroco, além de respaldo para adentrar o cenário poético, confluências capazes de sustentar as propostas inovadoras dos poetas de *Noigandres*.

No ano seguinte, 1951, HC publica o poema “Thálassa Thálassa”, coligido posteriormente no primeiro número de *Noigandres*, em que efetua um realce do barroquismo já aparente em sua obra anterior. O título do poema, proveniente do escritor grego Xenofonte⁴, nos remete à conclamação dos que, numa visão, reveem o mar, que será caro a Haroldo como temática de várias obras no decorrer de sua produção, pois nele reflete-se o tema da linguagem; mar-linguagem que desembocará na confecção das *Galáxias* (1963-

³ Doravante Haroldo de Campos será assim denominado.

⁴ Xenofonte (428 a.C. – 355 a.C.) foi um historiador, soldado e escritor grego, um dos eminentes biógrafos da Antiguidade. Foi, ao lado de Platão, discípulo de Sócrates, tendo deixado com suas obras (históricas e biográficas, socráticas e tratados de assuntos variados) um legado respeitável à posteridade.

1976), obra que será abarcada no capítulo derradeiro deste trabalho, e que, por fim, será tema também para a obra *Finismundo* (1989-1990).

Segundo classificação do próprio HC (2002, p.25), o poema “Teoria e Prática do Poema”, de 1952, consiste num “verdadeiro manifesto da estética neobarroca”, em que se faz referência ao Pe. Antônio Vieira (1608-1697), exímio sermoneiro do barroco brasileiro. Neste mesmo ano, HC publica um poema longo denominado “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (posteriormente coligido em *Noigandres 2*, de 1955), cujo título também remete ao escritor da Antiguidade grega Xenofonte, trata das descobertas da juventude de um poeta, que além de experienciar o afloramento da poesia em si (poder da palavra), experiencia também o início das pulsões sexuais (amorosas). A linguagem, tida como musa erótica, quando mencionada no poema o é através de um neologismo – “ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA” (CAMPOS, 2002, p.29) – construído através de um babelismo linguístico (amalgamam-se o português, o latim, o italiano e o espanhol), recorrente no poema, o qual acaba por referenciar Joyce e também é caro ao barroco.

Nota-se, até então nesse breve percurso evolutivo acerca da incipiente obra haroldiana, que, com a constante acentuação de uma poética barroca, a qual vinha num crescendo mesmo conjugada à práxis concretista, havia uma premência pelo barroco na poesia brasileira contemporânea, ou seja, uma espécie de “barroco moderno”, ou “neobarroco”, como se convencionou denominar. Fato esse muito familiar à história latino-americana, mundo historicamente subjugado política, econômica e culturalmente; neste último quesito, podemos incluir as questões atinentes à linguagem e ao seu trabalho estético, ou seja, a literatura.

É a partir de tais considerações que adentramos, mais especificamente, em questões caras à produção e à inserção (ideia de consumo) da arte na modernidade: a obra de arte aberta, a qual HC propugna, explicitamente, desde 1955, com a publicação de seu artigo-manifesto “A Obra de Arte Aberta”, e que se arrastará por toda a sua produção poético-crítica, sendo *Galáxias* sua obra máxima neste quesito, de que se tratará no capítulo último deste trabalho.

2.2 A premência pela (re)inserção do Barroco na modernidade: o diálogo nacionalista e latino-americano com o universal

2.2.1 O primeiro Barroco: da Europa Ibérica para o Novo Mundo

Com a derrocada do Renascimento em território europeu, surgiu, em fins do século XVI – arrastando-se pelo século XVII –, o movimento Barroco⁵, gestado sob a vigência da Contrarreforma proposta pela Igreja Católica frente ao surgimento da Reforma Protestante, logo foi circundado pela cisão religiosa, a qual apartava a cristandade do protestantismo. Ante o antropocentrismo cultivado pelos renascentistas, o teocentrismo coloca-se como indagação da posição humana perante a suntuosidade Divina; daí o caráter desordenador e contraditório do estilo barroco, também visto como a arte do exagero e do obscurantismo, problematizado por Chiampi (2010, p.12) a respeito da obra *Cobra* (1972), do escritor cubano neobarroco Severo Sarduy (1937-1993)⁶:

[...] as metamorfoses da palavra [...] sustentadas pela sobrecodificação linguística e pictural, recobram a concepção barroca do texto como cenário de uma desordem composta e artificiosa – uma espécie de arquitetura na qual o ornamento (elíptico) devora o Sentido (como na igreja barroca o ornamento esconde Deus).

O movimento artístico atingiu as esferas da arte – pintura, arquitetura, escultura, literatura –, obtendo maior êxito e longevidade “[...] nas esferas da Europa neolatina [...] na estufa da nobreza e do clero espanhol, português e romano” (BOSI, 2006, p.29). Contudo, foi na península ibérica que a arte barroca encontrou amplo espaço para se desenvolver e se ramificar mundo afora, haja vista a empresa ultramarina de Portugal e Espanha rumo ao descobrimento do Novo Mundo.

No âmbito literário, a escrita barroca, muito por conta de seu rebuscamento, assumiu duas vertentes estilísticas: a conceptista e a cultista. Na primeira, “O labirinto de significantes quase sempre remete a conceitos comuns que interessam [...] não pelo seu peso conteudístico, mas pelo fato de estarem ocultos. É o princípio mesmo do *conceptismo* usar de ‚palavra peregrina que velozmente indique um objeto por meio de outro“”. (GRACIÁN apud BOSI, 2006, p.31, grifo do autor). Segundo o *Diccionario Manual*, da Real Academia Española (1950 apud CAMPOS, 1989, p.48), o cultismo ou culteranismo, vertente nascida do conceptismo, “[...] consiste em não expressar com naturalidade e simplicidade os conceitos, mas sim falsa e amaneiradamente, por meio de vozes peregrinas, construções rebuscadas e violentas, e estilo obscuro e afetado”. A segunda, conhecida também como gongorismo à causa de seu maior expoente, o poeta espanhol Luis de Góngora (1561-1627), mais

⁵ Visto, por parte da crítica, como movimento intermediário entre o Renascimento e o Barroco, o Maneirismo (iniciado já na Alta Renascença) consistiu numa espécie de rearranjo dos valores clássicos, rompendo com tais valores, e demonstrando características que seriam mais bem desenvolvidas *a posteriori* com o Barroco.

⁶ Cabe ressaltar que Severo Sarduy escreveu sua obra no século XX, portanto já no que se convencionou chamar de “neobarroco”. A citação aparece referindo-se à arte barroca primeva; houve tão somente o intento de desdobrar a questão obscurantista, exagerada, contraditória e desordenada do estilo barroco.

concisamente consiste no jogo lúdico e vertiginoso com palavras, primando pela forma através de locuções embelezadoras, hipérbatos, metáforas e cultismos vocabulares, portanto voltada mais ao plano lexical. A primeira, em contrapartida, trabalha mormente no campo das ideias e de conceitos, consistindo no raciocínio e no pensamento lógicos, com intuito retórico. São expoentes dessa vertente o poeta espanhol Francisco de Quevedo (1580-1645) e o luso-brasileiro, prosador dos sermões, Pe. Antônio Vieira. Bosi (2006, p.31, grifos do autor) sintetiza o exposto, afirmando que o importante “[...] é não nomear plebeiramente o objeto, mas envolvê-lo em *agudezas* e torneios de *engenho*, critérios básicos de valor na arte seiscentista”.

Em meados do século XVIII, o Barroco expirava, cedendo lugar à mescla de estilos que propunham os poetas árcades, já dotados do neoclassicismo em voga no referido século. Efetuava-se, então, uma retomada dos valores clássicos, juntamente à incipiente Ilustração e ao “bom gosto” franceses, como afirma Bosi (2006). A tal decadentismo barroco, desde então perturbado pelo despontar dos valores neoquinhentistas, denominou-se Rococó, podendo ser compreendido ainda como “[...] um Barroco menor, mais adelgado e polido [...]” (BOSI, 2006, p.32).

No entanto, seria com a empreitada marítima de portugueses e espanhóis que a arte e, principalmente, a literatura barroca encontraria, de fato, seu regaço materno. Avesso, por natureza, ao espírito clássico e ao projeto eurocêntrico proposto pelas ideias iluministas, e preso aos ideais da Contrarreforma, o Barroco encontrou no território colonizado campo vasto para expressar todo seu caráter revolucionário e excêntrico, embasado na diferença e, conseqüentemente, na ruptura, rechaçando a ideia de história linear, esquematicamente vista como progresso homogeneizante, o que, por sua vez, acabou por comungar com os ideais historicamente cultivados pelo homem latino-americano.

Desta feita, com a vinda dos missionários da Companhia de Jesus para o continente americano (em cumprimento aos ideais contrarreformistas), e, mais especificamente, para o Brasil, no início do século XVII, o Barroco adquire voz em terras tupiniquins através dos padres jesuítas, tornando-se o estilo literário predominante no período colonial. No ano de 1601, para fins didáticos, o Barroco tem seu início marcado, como nos expõe Bosi (2006, p.36) com a publicação do “poemeto em oitavas heroicas *Prosopopeia*, de Bento Teixeira” (1561-1600). No entanto, o ápice da literatura barroca no Brasil-Colônia seria atingido mais adiante com o poeta baiano Gregório de Matos Guerra (1636-1696). Com isso, adentraremos numa questão polêmica, que consiste em justa e pertinente reivindicação por parte de HC em sua obra *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: caso Gregório de*

Mattos, em que defende ser imprescindível a inserção do Barroco na incipiência da formação literária nacional, da qual fora excluído pelo sociólogo e crítico literário Antonio Candido em sua obra *Formação da Literatura Brasileira*.

2.2.2 O Barroco na literatura brasileira: uma não-origem reivindicada

Historicamente subjugado, assim como toda a América Latina, o Brasil viu-se na necessidade da construção de sua própria identidade cultural, já quando se instaurava na Colônia um sentimento de revolta contra a virulenta colonização portuguesa. Com isso, literariamente falando, em meados do século XVII, o país, que até então possuía uma literatura diretamente subordinada à lusitana – destinada, sobretudo, a atender os interesses da metrópole –, encetou um movimento que visava a demarcar as diferenças e, assim, romper, de maneira inovadora, com a supremacia portuguesa, em que foi emblemático o poeta Gregório de Matos, valendo-lhe a alcunha de “Boca do Inferno”. Apoiemo-nos no dito por Oswald de Andrade, que declara: “Gregório de Mattos foi sem dúvida uma das maiores figuras de nossa literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginação, curiosidade e força em todos os gêneros, eis o que marca a sua obra e indica desde então os rumos da literatura nacional.” (ANDRADE apud CAMPOS, 1989, p.9). O nativismo ou a sede pelo original era premente, não menos importante no âmbito literário, que, por seu turno, funcionava como forma de denúncia em registro escrito do sentimento ufanista, que culminaria no Romantismo de maneira explícita mas não-original, tão logo o país conquista sua independência.

Todavia, Antonio Candido, ao problematizar o processo de formação da literatura nacional em sua obra *Formação da Literatura Brasileira* (1959), por intermédio de um raso e homogêneo ponto de vista histórico-linear⁷, ignora a existência e imprescindibilidade do Barroco – e, subsequentemente, de seu representante-mor, GM⁸ – no que chama de “momentos decisivos” da formação literária nacional (parte do Arcadismo, 1750, culminando no advento do Romantismo, 1836), legando à “questão da origem” (CAMPOS, 1989, p.7) mais que um problema incerto e inexplicado, um vazio na historiografia literária nacional, devido à sua harmoniosa perspectiva histórica. Segundo HC (1989, p.12), “essa ,perspectiva histórica“ foi enunciada a partir de uma visão substancialista da evolução literária, que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional”. Fato é que tal visão

⁷ HC caracteriza a obra *Formação da Literatura Brasileira* como o “mais lúcido e elegante (enquanto articulação do modelo explicativo) ensaio de reconstrução historiográfica de nossa evolução literária [...]” (CAMPOS, 1989, p.12).

⁸ Remeter-nos-emos, doravante, ao poeta Gregório de Matos, com as iniciais GM.

substancialista, apresentada por Candido, acaba por encerrar a busca pelo espírito nacional na homogeneidade apaziguadora de um dito classicismo nacional, voltado à tão almejada unidade nacional – daí a justificativa de o crítico utilizar uma perspectiva histórica para dirimir (ou ao menos tentar dirimir) a questão, uma vez que “O conceito metafísico de história , segundo Derrida, envolve a ideia de linearidade e a de continuidade: é um esquema linear de desenrolamento da presença, obediente ao modelo „épico“.” (DERRIDA apud CAMPOS, 1989, p.15).

À supracitada perspectiva histórica corresponde uma espécie de modelo de leitura, composto por um esquema que engloba produtores (literatos), receptores (público-leitor) e mecanismos transmissores (obras literárias), que, de certa forma, analisa o sistema literário de modo estrutural, tornando-o simbólico. A partir desse modelo triádico, cabe-nos refletir que o processo de formação da literatura brasileira exposto por Candido propende mais à esfera sociológica, uma vez que o sistema literário nacional teria se criado e amadurecido no que chama de “momentos decisivos” de tal formação, compreendidos entre 1750 e 1880. Dessa maneira, justifica-se e valida-se a análise candidiana, que foi capaz de deflagrar os “momentos” em que o país, paulatinamente, foi-se tornando apto a portar uma expressão literária quase totalmente formada. Em contrapartida, a visão haroldiana, voltada à recuperação do Barroco no cenário literário nacional, visa a destacar o aspecto estético-formal, em prol de uma poética sincrônica, donde advém certa distinção entre ambas as análises, haja vista que os pontos de vista diferem entre si.

Para embasar sua desconstrução do modelo proposto por Candido e evidenciar a importância do plano estético-formal, HC fundamenta-se nas Funções da Linguagem, teorizadas por Roman Jakobson. Ao cotejar essas funções aos elementos constituintes do sistema literário preconizado, HC conclui que se prima na obra candidiana por avultar as importâncias dos produtores literários (função emotiva) e as suas produções ou obras literárias (função referencial), olvidando-se da importância do texto em si, da informação estética (equivalente à mensagem no sistema jakobsoniano, tomado na visagem de Candido apenas metonimicamente em relação à obra produzida) transmitida ao público. Tal concepção privilegiada, fulcrada na “expressão do eu-lírico” (CAMPOS, 1989, p.28), volta-se, inevitavelmente, ao modelo romântico de literatura, “[...] imbuído de aspirações classicizantes (aspirações a converter-se [...] em „classicismo nacional“)” (CAMPOS, 1989, p.28).

HC une ambas as funções priorizadas pelo crítico, com base no modelo jakobsoniano, denominando-a “função COMUNICATIVO-EXPRESSIVA” (CAMPOS, 1989, p.27) e identifica, com isso, o motivo pelo qual Candido teria relegado a obra barroca da formação

literária brasileira: despreza-se o texto em si, a informação estética; logo, todo o texto que prima por refletir seu conteúdo na própria forma, ou seja, todo texto que efetua reflexões em torno da linguagem, portanto metalinguístico – preocupado em problematizar o próprio “código” ou a “mensagem”, para usar dois dos termos jakobsonianos⁹ –, não podem figurar nesse modelo de abordagem candidiano do sistema literário – “processo retilíneo de abasileiramento” (CANDIDO apud CAMPOS, 1989, p.29). Ambos os estilos (os que se centram na própria linguagem) são característicos da arte textual barroca, que, como afirma HC (1989, p.26), consiste “[...] numa prática literária com dominante lúdica ou crítico-escritural [...]”, práxis esta de desinteresse no modelo sistemático histórico-linear e homogêneo de Candido. Desta feita, o Barroco é afastado da formação da literatura nacional, muito por conta de seu caráter distinto, assistemático, avesso às características do “Romantismo ontológico-nacionalista” (CAMPOS, 1989, p.32), o que lhe valeu o título, por vezes, apenas de manifestação literária. HC (1989, p.33, grifos do autor) defende ainda: “Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a **função poética** e a **função metalinguística**, a auto-reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código [...]”.

Outra questão que subtrai do Barroco seu contributo para a formação da literatura nacional é um dos elementos componentes da tríade candidiana: o público, tido como algo homogêneo e integrado, relacionado, diretamente, à visão histórico-linear, progressiva e harmonizadora, propugnada pelo crítico. Salienta-se, segundo a perspectiva adotada, o baixo *quorum* para as produções barrocas, sobretudo as de Gregório de Matos. O que não houve, de fato, foi um público denso, homogêneo, sistematizado; contudo, na perspectiva defendida, a quantidade harmonizada de apreciadores possui peso relevante... Como destaca HC, Gregório, por sua escolha de escrita barroquizante, lúdica e, emblematicamente em seu caso, pendente à sátira, acabava por não atender à grande massa, satisfazendo-se mesmo em lidar com um público restrito. O que ocorria, de fato, era que o estilo barroco sofria com incompreensibilidade, além da massa, dos próprios críticos “letrados”, algo que remonta à semelhante rejeição sofrida por Góngora na literatura espanhola, o qual seria reconhecido séculos após sua produção.

Sendo assim, temos que a literatura brasileira, ao nascer em contato com o Barroco (tido por HC como não-origem)¹⁰, nunca foi “**in-forme**” (CAMPOS, 1989, p.64, grifo do

⁹ À luz da teoria proposta por Jakobson, a função voltada para o código é denominada “metalinguística”; a função preocupada em problematizar a mensagem em si a ser transmitida, denomina-se “poética”.

¹⁰ O termo não-origem, utilizado por HC, pode ser mais bem compreendido se desmembrarmos-lo no seguinte cotejo proposto pelo próprio autor: “Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância.

autor), sendo, portanto, esteticamente concebida já na sua fase adulta, sem antes ter passado pelo processo incipiente, metaforicamente aludido por HC na figura do infante.

A (re)inserção, portanto, do Barroco e de GM no cenário de formação da literatura brasileira, careceria de uma abordagem sincrônica, a qual rechaça “uma concepção linear e finalista da história literária” (CAMPOS, 1989, p.51), logo puramente diacrônica, em que os “momentos decisivos (formativos numa acepção retilínea de escalonamento ontogenealógico) [são] encadeados com vistas a um instante de apogeu ou termo conclusivo” (CAMPOS, 1989, p.52), pendendo para “o movimento sempre cambiante da diferença; [...] mais interessado nos momentos de ruptura e transformação (índices sismográficos de uma temporalidade aberta, onde o futuro já se anuncia) [...]” (CAMPOS, 1989, p.52). Haroldo admoesta a crítica literária quanto à opção por uma abordagem que não exclua as exceções e, conseqüentemente, não enrijeça o sistema literário (ideia criada de cânone literário); “deve, antes, „manter a diferença das obras enquanto diferença“, e, assim, „pôr em relevo a descontinuidade da literatura em relação à história da sociedade“.” (CAMPOS, 1989, p.61), resumindo-se a um “constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia.” (CAMPOS, 1989, p.63).

Frente ao método diacrônico (meramente histórico) de abordagem literária, o método sincrônico, por seu “critério estético-criativo” (CAMPOS, 1969, p.205), pinça apenas os momentos de ruptura, de inovação, ou seja, momentos em que tais autores e tais obras desgarraram-se das amarras de movimentos literários fechados, estanques a fôrmas ou moldes (estéticos literários) rijos de produção. Ao que pode parecer, a opção por uma poética sincrônica excluiria ou ignoraria os levantamentos diacrônicos, porém não ocorre deste modo. Há que se aplicar a abordagem sincrônica em meio à diacronia, ou seja, valer-se da poética sincrônica como instrumento “crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica”. (CAMPOS, 1969, p.207). Portanto, nada mais que “[...] a colocação em perspectiva diacrônica (histórico-evolutiva) de quadros sincrônicos sucessivos”. (CAMPOS, 1969, p.213).

Atendo-nos, ainda, à ideia de sincronia poética, trazendo à luz os ideais defendidos pela poesia concretista em seu período áureo, HC alinha a essa proposta de abordagem, justificando a reivindicação do Barroco e de GM pelo seguinte exposto:

É com Gregório, com sua poesia da „função metalingüística“ e da „função lúdico-poética“, com sua poética da „salvação através da linguagem“ [...], que „sincronizam“ e „dialogam“ o João Cabral, engenheiro de poemas

Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas [...] e falando um código universal extremamente elaborado: o código barroco [...]" (CAMPOS, 2010, p.239).

combinatórios, ou a vanguarda que, já em 1955, propugnava por uma „obra de arte aberta“ e por um „neobarroco“. (CAMPOS, 1989, p.66)

Com tais considerações acerca das ideias de poética sincrônica e, em decorrência, de obra de arte aberta – cujo conceito será pormenorizado na seguinte seção –, não tida como algo conclusivo, estanque, mas aberta a inventariar as possibilidades, ainda que passadistas, de uma poética instigadora, cujo lema poundiano de “*make it new*” (fazê-lo novo) seja o objetivo. Com isso, adentramos mais detidamente em ambos os pormenores teórico-críticos trabalhados amiudadamente na obra haroldiana.

2.2.3 Os conceitos de poética sincrônica e obra aberta: confluências para o (neo)barroco na modernidade

A reivindicação da presença barroca no cenário literário nacional foi, de igual maneira, posta em execução em todo o continente latino-americano. Passados os anos da conquista territorial latino-americana, em âmbito literário, criou-se no continente certa visão de que a literatura tida como modelo a ser seguido, como cânone inquestionável, também denominada “literatura maior”, seria a dos colonizadores, sendo a obra literária produzida no território colonizado (latino-americano, por exemplo) taxada de “literatura menor”. Porém, tal visagem não prospera quando se considera o código barroco e, em consequência disso, uma abordagem do literário que não despreze a diferença ou a ruptura frente a uma visão embebida num classicismo nacional, fundando um “nacionalismo modal, diferencial” (CAMPOS, 2010, p.236). HC (1989, p.65) salienta:

[...] não há propriamente „literaturas menores“, apassivadas diante do cânon radioso, do „significado transcendental“ das literaturas ditas „maiores“. Assim como os cânones não são „eternos“ e o belo é historicamente relativo, também não há falar em influência de mão única, que não seja reprocessada e rediferenciada no novo ambiente que a recebeu [...].

Essa excentricidade em que se fundamenta a literatura barroca encontrou no subjugado e subdesenvolvido continente latino-americano o espaço que lhe faltava para se fazer ouvir no plano literário. Em resposta à conquista que fora, primeiramente, imposta pelos europeus aos povos americanos, os latino-americanos, por sua vez, se apropriaram da “acepção diferencial” barroca, fazendo do “Barroco americano” uma “arte da contraconquista” (LIMA apud CAMPOS, 1989, p.65). Tal arte da contraconquista pode ser mais bem compreendida se cotejada à “devoração antropofágica”, proposta por Oswald de Andrade, na década de 20, a qual consiste na necessidade de se apropriar e, conseqüentemente, de se deglutir a cultura

universal (europeia) e somá-la à nacional, pois “A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal”. (MARX & ENGELS apud CAMPOS, 2010, p.233).

Uma literatura que queira, portanto, ser nacionalista deve, obrigatoriamente, fundamentar-se no diálogo dialético com o universal, questionando, assim, a diferença e marcando o deveras nacional: “o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo.” (CAMPOS, 2010, p.237), como já discutido no subcapítulo anterior. Nesse quesito, foi exemplar e máxima a obra *Macunaíma* (1928), do modernista Mário de Andrade (1893-1945), que refletiu essa construção do caráter brasileiro a partir de diversos caracteres – daí a ideia jocosa que rege o título da obra em questão, uma vez que o anti-herói não possui (um único, fechado, conclusivo) caráter, mas vários.

Se destacarmos os vocábulos “devoração”, “antropofágica” e “deglutir” – característicos do movimento oswaldiano em questão –, logo podemos fazer alusão à figura do indígena, contudo não àquele integrante do Romantismo indianista, portanto idealizado e parodiado segundo os moldes europeus (o “bom selvagem”), mas ao “„mau selvagem”¹¹, devorador de brancos, antropófago.” (CAMPOS, 2010, p.234). Sob tal abordagem, de certo modo canibalesca, a literatura da latino-américa colonizada, *a posteriori* vista como subdesenvolvida, não se põe em relação de sujeição, mas de “transculturação” (CAMPOS, 2010, p.234), envolvida por um contato que se quer dialético-dialógico com o universal, de forma que esse, além de “mau selvagem”, “canibal” devore todo o alheio – inclusive através de uma visão crítica e deglutidora da história, da tradição. À guisa de esclarecimento, evoca-se o exposto por HC (2010, p.235): “[...] o canibal era um „polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um „antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais...”, ao explicar sobre o movimento antropofágico.

Toda essa questão antropofágica incutida em nosso primeiro modernismo reavivada pelo movimento concretista décadas adiante, liga-se, originariamente, ao Barroco latino-americano, em que os escritores como Gregório de Matos, no Brasil, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), no México e Juan del Valle y Caviedes (1652-1697), no Peru, num constante diálogo com a tradição e com a cultura alheia (europeia, por exemplo), deixavam

¹¹ O poeta Sousândrade aplicara essa vertente do índio como “mau selvagem” ainda em pleno período romântico, com sua versão do *Guesa Errante* (1874-1877) – tida pela crítica como sua obra máxima –, o que confirma seu vanguardismo e modernidade ainda em meados do século XIX. Vide a compilação crítica da obra sousandradina feita por Augusto e Haroldo de Campos constada nas referências bibliográficas.

transparecer em seus textos o caráter da diferença, do objetivo em marcar o diferencial no universal, espécie de bradar nacionalista codificado em abundância e engenhosidade signíca.

Levando-se em conta a questão originária que envolve o Barroco, este, ao encontrar seu verdadeiro regaço materno na América Latina colonizada – palco de um peculiar sincretismo cultural –, foi e é o responsável pela gênese do moderno na literatura, daí o motivo de seus desdobramentos rearranjados à modernidade, pois se faz possível plasmar aquele caráter de “arte da contraconquista” propugnado por Lezama Lima, em que se embasa “a fundação do autêntico devir americano”. (CHIAMPI, 2010, p.XV). Portanto, tal resgate e consequente rearranjo do Barroco na modernidade fundam-se na relação antagônica estabelecida entre o primeiro Barroco, visto, historicamente, como estilo discursivo e contrarreformista, pertencente ao século XVII, e a vertente barroca eternizada, perene, sempre prestes a refutar o classicismo homogeneizante e conclusivo. Reforçando o dito, alega Carpentier (apud CHIAMPI, 2010, p.11, grifo do autor): “erro fundamental considerar o barroco como „uma criação do século XVII“, ou um „estilo histórico“, [...] [há que se] definir essa estética como „uma constante humana“, [...] pulsão criadora que volta *ciclicamente* através de toda a história da humanidade”.

A reciclagem do Barroco na literatura moderna, ou comumente denominado neobarroco, tomou corpo com os textos (teórico-críticos e literários) dos cubanos Alejo Carpentier (1904-1980), José Lezama Lima (1910-1976) – nas décadas de 50 e 60 – e Severo Sarduy (1937-1993), tidos como mentores de tal projeto. Quanto à valoração desta reciclagem barroca, deve-se levar em conta que, sincronizando o passado ao presente, visa-se a uma constituição cultural fulcrada nas contradições desse processo sincrônico, de modo que determinada cultura constitua a modernidade. No que tange ao propósito do neobarroco na modernidade, este consiste em exumar e enfatizar o barroco como estilo artístico indispensável para a composição de uma identidade cultural, preocupando-se em exaltar o novo, a diferença, através de um experimentalismo estético voltado à ruptura com o cânone.

Os momentos em que o barroco ressurgiu na cultura latino-americana são marcados pelo caráter de ruptura e renovação, ou seja, movimentos revolucionários – modernismo e vanguarda – que se insurgem frente a movimentos tradicionais ou canônicos e que, por meio de exacerbado experimentalismo (principalmente no âmbito estético da obra), otimizaram a “legibilidade estética” (CHIAMPI, 2010, p.4) do barroco na modernidade. Entretanto, para atingir sua validade e plenitude na modernidade latino-americana, o barroco necessitava unir a forma – tendo já conquistada sua legibilidade estética – a um conteúdo condizente à histórica

busca identitária americana, que possui entranhado o barroco que lhe servira instrumento estilístico da contraconquista. Assim, a total

[...] inserção do barroco na modernidade literária da América Latina só se inaugura quando a experimentação (e recreação) com as formas barrocas se conjuga com a atribuição de um conteúdo americano [...] a uma consciência americanista, reivindicatória da identidade cultural, que explicita ideologicamente o que as formas poéticas só consignam *sub specie metaforica*. (CHIAMPI, 2010, p.6, grifos do autor)

Quanto ao conteúdo aplicado no barroco americano, visando a atender reciprocamente à tensão formal, temos que, levando-se em conta o processo de colonização americana, o barroco, gestado a partir de uma estética da curiosidade (relativa ao descobrimento americano), constrói-se de uma “*poiesis* diabólica” (CHIAMPI, 2010, p.8) – ao que Lezama denomina “plutonismo”¹², uma vez que a prática barroca converte-se no “fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica” (LIMA apud CHIAMPI, 2010, p.8). Desdobrando o termo “*poiesis* diabólica”, notamos que, etimologicamente, o vocábulo diabo provém do verbo grego *dia-ballein*, significando rompimento ou separação. Desta maneira, somos levados a concluir que é por intermédio da escrita barroca, calcada na ruptura e consequente união de opostos, de fragmentos, que se pode obter o novo (a modernidade) e sincronizá-lo às necessidades da contemporaneidade.

O uso de uma poética sincrônica vincula-a, diretamente, à noção de cultur morfologia ou de *paideuma*, os quais se voltam à reinserção barroca na contemporaneidade, pois todos visam a revisar criticamente o passado, resgatando os lances de inovação e ruptura (portanto destruindo o cânone), para utilizá-los, dialógico-dialeticamente, na construção de uma nova poética. O dito anteriormente ficará mais claro à luz do assegurado por Pound quanto aos estudos poéticos sincrônicos:

O duro tratamento dado [...] a um grande número de autores meritórios não é sem propósito, mas nasce da crença firme de que a única maneira de manter em circulação o melhor do que se escreveu [...] é através de uma drástica separação do melhor face a uma grande massa de obras que foram longo tempo consideradas de valor, que pesam dominadoramente sobre todos os currículos [...]. (POUND apud CAMPOS, 1969, p.208)

Sinteticamente, a poética sincrônica tem como objetivo discutir as inovações formais, pondo em sincronia as inovadoras formas passadistas às inovações contemporâneas, visando a legar o futuro de uma poética sempre em progresso e que preze por marcar o novo (como defendia Pound).

¹² Termo proveniente de Plutão, o senhor dos infernos, mas que também remete às rochas ou magmas ígneos formadores da crosta terrestre.

A vanguarda concretista levou ao extremo o exercício de uma poética sincrônica, sendo este um dos sustentáculos do movimento. Com a poesia concreta, tratou-se de “assumir, criticar e remastigar uma poética” (CAMPOS, 2010, p.246), tendo em vista dialogar, desde seu âmbito nacional, com o que vinha sendo produzido de mais inovador e instigante no cenário poético contemporâneo universal, à guisa de constituir uma poética que acompanhasse e atendesse às necessidades do mundo contemporâneo, imerso no frenesi dos avanços tecnológicos. Conforme afirma HC acerca da inovadora, revisora e, sobretudo, crítica poética concretista, diz ser ela uma “nova poética [que] veio, desde logo, acompanhada de uma reflexão do Barroco” (CAMPOS, 2010, p.247). Essa proximidade foi logo detectada pela fortuna crítica, muito em conta do cotejamento que se fazia entre a poesia concreta brasileira e a poesia concreta praticada por Gomringer, por exemplo, esta tida por mais austera e clara face ao barroquismo polifacético, consistente na multiplicidade de leitura dos poemas, na ludicidade sintática, no engajamento político e no erotismo impingidos às obras pelos poetas de *Noigandres*, corroborando as ressonâncias barrocas.

O maestro, compositor e ensaísta musical francês Pierre Boulez (1925-2016), afeito às propostas vanguardistas dos poetas concretistas, as quais aplicava também em suas composições musicais, afirma, em consonância com a premência por uma obra neobarroca, que: “Pierre Boulez [...] manifestou o seu desinteresse pela obra de arte „perfeita“, „clássica“, do „tipo diamante“, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um „barroco moderno“.” (CAMPOS, H., 2006, p.53, grifos do autor). A partir disso, os poetas de *Noigandres* (ante)viram a necessidade de uma “obra de arte aberta” (artigo publicado em 1955, por HC), aos moldes barrocos, sendo contrária à obra estanque e cerrada, portanto clássica – teoria que seria abordada anos à frente pelo italiano Umberto Eco (1932-2016), em sua obra *Opera Aperta* (1962) –, pois: “Toda a literatura, fechada em si mesma, acaba por definhar no tédio, se não se deixa, renovadamente, vivificar por meio da contribuição estrangeira”. (GOETHE apud CAMPOS, 2010, p.255).

Desta feita, os antropófago-canibais latino-americanos, visando a marcar a diferença e o nacional que lhes são caros e, para tal, valendo-se do neobarroco, agem como verdadeiros bárbaros, apropriando-se e devorando a cultura que um dia os subjugou¹³ e, conseqüentemente, revertendo tal esforço deglutidor na criação de obras abertas, descentradas (excêntricas) e polifônicas, em que o remastigar converte-se no reescrever ou, melhor, no sobrescrever, tendo em vista que, à luz do neobarroco em voga, da antropofagia oswaldiana e da “carnavalização” preconizada por Bakhtin

¹³ Plasma-se, aqui, a ideia de Barroco como arte da contraconquista, conforme assegurou Lezama Lima.

A mandíbula **devoradora** desses novos **bárbaros** vem manducando e „arruinando“ desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida **excentricadora** e **desconstrutora** funciona como império marginal da antitradução **carnavalesca**, dessacralizante, profanadora evocada por Bakhtin [...]. Ao invés, o **policulturalismo combinatório** e **lúdico**, a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização **aberta** e **multilíngue**, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista [...] (CAMPOS, 2010, p.251, grifos nossos).

Por conseguinte, esse “policulturalismo combinatório e lúdico”, capaz de engendrar uma obra aberta (neobarroca), em que não há recusar a tradição e a diversidade linguística, vem a enriquecer a arte literária, de modo a “ampliar-lhe os horizontes, e [...] definir a especificidade possível de sua contribuição.” (CAMPOS, 1969, p.10). Contribuição essa destinada a cumprir as exigências da arte contemporânea que, “produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser.” (CAMPOS, 1969, p.15). Desta forma, devido à transitoriedade caracterizadora da obra de arte no cenário contemporâneo, pode-se pensar em seu caráter provisório no quesito estético, haja vista a necessidade de inserir-se “no horizonte do provável”, abrindo-se a inúmeras possibilidades interpretativas (opondo-se, então, ao estreitamento interpretativo oferecido pela obra clássica), nas quais são partícipes diretos e ativos os leitores – co-produtores ou, ainda, intérpretes-operadores –, deixando notório o probabilismo, o aleatório e o acaso trabalhado engenhosamente (cf. Mallarmé) que devem envolver as produções contemporâneas.

Detendo-nos, ainda, ao embate forma e conteúdo, Lezama Lima, intentando evidenciar que a estética barroca é, de fato, latino-americana em sua essência, destaca que a principal distinção com o barroco europeu consiste na junção de elementos contrários efetuada pelos americanos, que, ao invés de simplesmente os oporem, complementam-nos, objetivando atingir a unidade, o uno, haja vista que a vertente europeia cultiva o acúmulo ou a justaposição tensional. Com isso, tal junção de opostos em prol de uma complementação – e não de uma reles justaposição – seria uma espécie de “[...] impulso voltado para a forma em busca da finalidade de seu símbolo”. (LIMA apud CHIAMPI, 2010, p.8). À guisa de enriquecer a questão do símbolo, deve-se ter em mente que, etimologicamente, o vocábulo provém do grego – *sum-ballein* –, correspondendo a harmonizar ou reunir, o que, por sua vez, justifica a acima dita complementação de opostos.

Devidamente rearranjado à modernidade latino-americana, o neobarroco, calcado na diferença, na ruptura em detrimento da visão histórico-linear, verocêntrica, homogeneizadora e classicizante, carrega consigo a ideia de uma poética sincrônica, uma poética que efetue

uma revisão crítica da tradição, jamais a ignorando, mas agregando poéticas que se quiseram e fizeram inovadoras, vanguardistas, com intuito em marcar a diferença (o nacional), o novo e, a partir disso, confluir tais fragmentos ou momentos destas distintas épocas (ideia de culturmorfologia, já abordada no primeiro capítulo deste trabalho), de maneira crítica, visando a dialogar, a pô-los em voga e em sincronia com as possibilidades poéticas da contemporaneidade. Então, foi partindo de tais necessidades, que se iniciaram as teorizações preocupadas em visar a um barroco realocado ao moderno, à contemporaneidade, um neobarroco, como o preconizado por HC (2006, p.53): “Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.”

Nessa esteira, possui fundamental importância a tradução poética, ou, como a prefere HC, transcrição (espécie de tradução criativa; recriação), exercício intimamente atrelado aos ideais de poética sincrônica e que prima, essencialmente, pela manutenção da mensagem poética – importando-se, também, com o significante – em detrimento de uma simples tradução de significados, como será abordado subsequentemente.

2.3 A univocidade poética haroldiana: poeta, tradutor e crítico entranhados numa só voz

Quando se fala em tradução textual, logo surge um problema para o tradutor: como significar proficuamente ao leitor estrangeiro o dito originalmente pelo autor em sua língua materna? Como incutir-lhe as nuances, as construções linguísticas metafóricas e conotativas peculiares de determinada língua a outra de construções distintas?

A tradução é tarefa árdua, ainda mais no âmbito poético, em que a carga semântica é veiculada por uma exígua quantidade lexical (se comparada à narrativa, por exemplo), levando o tradutor a significar e trazer para a realidade em que será lida a tradução não somente as construções presentes no branco do papel, como também intentar ressignificar as ausências/lacunas gráficas, ou seja, o silêncio poético, imprescindível para a recriação do ritmo poético. Ou, como afirma Fabri (apud CAMPOS, 2010, p.32), não apenas “[...] se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem.” O objetivo, portanto, é oferecer à tradução uma originalidade tal e qual detém o texto que lhe serviu de origem.

Recuperado e, mais que isso, (re)valorizado pela vanguarda concretista, o maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864), alcunhado de “Pai Rococó” (pelo conterrâneo Sousândrade), é louvado por HC como o precursor da tradução criativa ou transcrição. Com

seu estilo barroquizante – uso de hipérbatos e cultismos léxico-sintáticos –, Odorico “tentou helenizar e latinizar o vernáculo” (CAMPOS, 2002, p.56), sendo incompreendido à época pela fortuna crítica¹⁴, apesar de já cumprir os ideais tradutores que seriam, pouco mais de um século depois, defendidos pela Poesia Concreta, o que deflagrou todo o seu vanguardismo em matéria de tradução poética. O pioneirismo de Odorico corresponde às traduções criativas de notáveis obras: *Iliada* e *Odisséia*, do grego Homero, e *Eneida*, do latino Virgílio.

Assim, na linha tradutora de Odorico, HC, além de renomado poeta e crítico, foi exímio tradutor, responsável pela veiculação em território nacional de obras importantes da literatura internacional. Mais que uma simples tradução do significado – que funciona apenas como balizador do processo –, as traduções haroldianas lidam com a camada do significante, ou seja, o signo propriamente dito, em sua materialidade e fisicalidade, é objeto de exploração, objetivando reproduzir e recriar no poema de chegada as propriedades sonoras e a imagética visual; outrossim, relegando e rearranjando os efeitos rítmicos e semânticos dos poemas originais às suas ditas “transcrições poéticas”. Tal empresa transcriadora, deflagrada da erudição e do ecletismo poético-linguístico-cultural de HC, sempre em vetor crítico, trouxe à baila obras de Homero, Dante, Goethe, Mallarmé, Pound, Joyce, Maiakóvski, Octavio Paz, poesia japonesa e chinesa e, ademais, transcrições bíblicas a partir do hebraico, originando a obra *Cântico dos Cânticos*.

HC (2010) considera o proposto por Max Bense (1910-1990), filósofo e crítico alemão vinculado à vanguarda concretista, o qual, visando a negligenciar a tarefa árdua que envolve uma tradução criativa, centra a problemática afirmando ser o texto tripartido em informações documentária, semântica e estética. Entendendo-se por informação documentária uma sentença empírica, pura e simplesmente correspondente ao real observado, por informação semântica, que extrapola os limites da informação documentária, oferecendo à sentença algo não observável, portanto novo, podendo ser verdadeiro ou falso, fica legado à informação estética, que supera a semântica, o caráter do imprevisível e do improvável, fazendo com que a fragilidade de que é acometida a informação estética dificulte a codificação, e conseqüentemente, a tradução, uma vez que está vinculada ao momento criativo, à versão original. Desta feita, reforça o crítico alemão:

O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização [donde], „pelo menos em princípio, sua *introduzibilidade* [sic] [...] Em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a

¹⁴ Figura emblemática do reproche crítico a Odorico Mendes foi Sílvio Romero, que alegava serem as traduções “monstruosidades escritas em português macarrônico” (CAMPOS, 2002, p.56).

informação estética não pode ser semanticamente interpretada". (BENSE apud CAMPOS, 2010, p.33, grifo do autor)

Com isso, chega-se ao conceito de transcrição poética, a partir da qual não se atém unicamente à tradução do significado, bem como do signo – enquanto materialidade sonora e visual –, fato que acaba por propiciar autonomia (criação paralela, recriação) ao texto de chegada, ainda que preserve a reciprocidade com o texto de partida. Conforme tais lições, cultivadas amplamente por Pound, Kenner (apud CAMPOS, 2010, p.37) alega que o tradutor estadunidense “[...] não traduz palavras [...] Se é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom.”

A ideia proposta por HC voltada à recriação poética, que estabelece uma relação de estrita dependência com a leitura – não apenas do poema em si, mas da língua e cultura de origem – requer, além de demasiada destreza com a materialidade da linguagem, elevado grau de experiência com o fazer poético e largo conhecimento da história da poesia geral e nacional. Obviamente, adjunto ao convívio com a historicidade poética, faz-se necessária a tradução crítica, a partir da qual, além de consistir numa revisão igualmente crítica da tradição de determinada língua/cultura a ser objeto de tradução, deve-se reflexionar o próprio instrumento linguístico de que se vale para o processo de recriação, exemplo poundiano em que se abeberou Haroldo.

Há em cada uma das três facetas haroldianas (poeta, tradutor e crítico) uma inegável prevalência do sentido poético da linguagem, portanto, a figura do poeta está sempre velada em suas produções, sejam elas manifestos, traduções ou textos críticos, de modo a oferecer aos seus textos um uníssono poético, em que se entranham poesia, crítica e tradução, capazes de estabelecer uma revisão crítica da tradição, reformulando-a e remodelando-a à época. Neste diapasão, conclui Barbosa (1986, p.20, grifo do autor):

Poesia, tradução e crítica [...], neste caso, não são senão *personae* de um criador empenhado em buscar os limites (ou as ilimitações?) de uma inserção na história de seu tempo, quer dizer, na linguagem de seu tempo.

3. GALÁXIAS: À PROA DA PROESIA HAROLDIANA

Findo esse percurso acerca das produções e da poética haroldiana, somos conduzidos à sua *magnum opus* – ao menos para boa parte da fortuna crítica: *Galáxias*. A referida obra, produzida ao longo de treze anos (1963 a 1976), concentra em si as lições poéticas concretistas e a *poiesis* barroca, esta intrínseca a HC, o que, por seu turno, nos leva a refletir sobre o caráter dúbio dessa obra, cujos limítrofes impostos pela práxis concretista convivem com as excessividades lúdico-vertiginosas da poética barroca.

As *Galáxias*, “livro de ensaios”, como o intitula HC, que foi a lume, na íntegra, em 1984¹⁵, compõe-se de cinquenta fragmentos, sendo que cada um detém cerca de quarenta versos-líneas, perfazendo um total de, aproximadamente, dois mil versículos, pautados pela “[...] exuberância vocabular, sintática, linguística („barroca“ [...]). [...] de um livro que, embora altamente erudito e sofisticado, mantém uma proximidade particular com seu leitor, conquistando-o pela respiração e pelo batimento que sustentam o ritmo.” (SISCAR, 2006, p.172) Tal afirmação corrobora e justifica a ausência de pontuação, o que relega o plano semântico e, em contrapartida, exalça o plano rítmico, do qual surgiriam os nexos; herança esta da poesia moderna, encetada pela corrente simbolista de que foi precursor Mallarmé, cujas pesquisas embasadas na participação do Inconsciente na produção do ritmo poético alegavam que em tais textos a-semânticos “O canto jorra de uma fonte inata, anterior a um conceito, tão puramente que reflete, de fora, mil ritmos de imagens.” (MALLARMÉ apud BOSI, 1993, p.82) Valéry, posteriormente, partindo das considerações mallarmeanas, alega que “[...] tais ritmos profundos impõem-se ao poeta antes de se articularem com os significados nas frases.” (VALÉRY apud BOSI, 1993, p.83)

O título da obra sugere, conforme Siscar (2006), as inumeráveis possibilidades de combinação e estabelecimento de significados, metaforizada no número inestimável de estrelas, bem como suas possíveis combinações no cenário astral. No entanto, a imagem do céu e de seus astros não é amplamente explorada na obra, cedendo espaço para a figuração do mar como imagem preeminente, tida como imagem contrária e terrena do cosmos (celeste).

¹⁵ Antes de 1984, ocorreram algumas publicações esparsas – na revista *Invenção*, por exemplo, em sua quarta e quinta edições, datadas de 1964 e 1965, respectivamente. Ademais, traduções de fragmentos vertidos para o alemão, francês, inglês e espanhol também foram publicadas antes da versão integral e ideal deste “livro de ensaios” haroldiano. Ademais, parte substancial do livro aparece em *Xadrez de estrelas* – percurso textual 1949-1974 (CAMPOS, 1976, p.199-251), inclusive com algumas traduções, para o francês, de Inês Oseki et al.

Passada pouco mais de uma década de produções poéticas, Haroldo, que até esse período seguia no encaixe de uma obra que figurasse nos limites entre prosa e poesia¹⁶, portanto híbrida, finalmente a realiza. Fato é que os anos de prática concretista serviram-lhe de preparação para que, enfim, o poeta explorasse e deixasse aflorar todo o barroquismo que sempre lhe fora peculiar. Como assera HC (2010, p.270, grifo do autor),

Para passar às *Galáxias* [...] foram decisivos, [...] a ideia de „concreção“, de „blocos semânticos“ associados por um súbito curto-circuito de significantes [...]. Esses dispositivos de engendramento textual, só a extrema disciplina no trato da linguagem, requerida pela prática da poesia concreta [...] possibilitaria desenvolver.

Foi através da confluência de ambas as poéticas citadas que se tornou possível e, mais que isso, factível a confecção de tal projeto, pois “As *Galáxias* concluem, de certo modo, a trajetória na poesia concreta, que se iniciara com a fundação de *Noigandres*. O barroco frondoso, selvático, furioso, se deixou decantar numa geometria legível, despojada até à transparência do projeto [...]” (SARDUY, 1979, p.125, grifos do autor). O próprio HC (2002, p.42) justifica sua empresa poética nesta obra, alegando nela ter sido “[...] retomada toda a pré-história barroquizante de [sua] poesia.”

No decorrer de cada um dos cinquenta fragmentos da obra, HC vale-se, para formação de sua microestrutura, das técnicas empreendidas na poesia concreta, como a paronomásia, a permutação e proliferação fônica. Em contrapartida, quanto à macroestrutura dos textos, HC abeberou-se nas técnicas utilizadas pela música contemporânea, então em voga sob a batuta de Pierre Boulez. É do maestro francês e de suas partituras musicais que Haroldo extrai e ideia de compor um livro que seja balizado entre dois formantes, um inicial e outro terminal, ambos tipografados em itálico, demarcadores de uma ciclicidade, em que o começo-fim é também fim-começo (-recomeço), por entre os quais orbitem, aleatoriamente, todos os outros fragmentos, caracteristicamente intercambiáveis. Ademais, o livro é permeado por uma preocupação compositiva e visual por parte de HC, haja vista todo o projeto para publicá-lo em “[...] formato grande, visibilidade de leitura, verso das páginas em branco, fazendo as vezes de silêncio ou pausa intercorrente e perfazendo o total de 100 páginas” (CAMPOS, 2004, p.119). Desta feita, põe-se em prática o ideal de uma “obra de arte aberta”, “neobarroca”, em que o leitor tem participação ativa no livro, sendo dotado de autonomia manipulatória e interpretativa dos textos galácticos, o que, também, atende à leitura convencional de obras poéticas, uma vez que, diferentemente das leituras prosaicas –

¹⁶ Precedente às *Galáxias*, a obra *Ciropédia ou a Educação do Príncipe*, “prosa-poema” datado de 1952, já continha prelúdios das intenções exploratórias dos limites entre prosa e poesia, que puderam ser consumadas em sua obra galáctica.

sequenciais, metódicas e rígidas por essência –, costumamos ler de modo esparso, *ad libitum*, deleite próprio da leitura (preponderantemente erótica) de poesia.

Ao embarcar nesse livro-viagem, o leitor-viajante, à proa da (“proesia”)¹⁷ embarcação que segue mar adentro, é convidado a navegar por esse mar que é linguagem¹⁸, mixórdia de línguas, de signos (significantes remetendo a múltiplos significados), de experiências e de tradições literárias, tendo uma vista portentosa e atuante na empreitada poética haroldiana, sendo-lhe oferecida a oportunidade de vislumbrar toda a obra e, ao mesmo, uma diferente obra a cada fragmento ou, ainda mais minuciosamente, a cada palavra transcrita de línguas outras, que faz tal embarcação atracar em terra firme. Daí provém a ideia da viagem como livro ou do livro como viagem, temática esta (a viagem) que rege, semanticamente, o discorrer de todos os “cantos galácticos”, pois cenários dos mais variados cotidianos são descritos, desde paisagens japonesas, passando pela Europa, América Latina e chegando ao nordeste brasileiro. Assim, as vertigens epifânicas (visões de distintos e distantes locais imbricam-se) otimizam e corroboram a presença de uma poética barroca, fazendo-se necessárias para o prevaecimento do caráter poético, impedindo que, apesar de haver “[...] neste livro caleidoscópico um gesto épico, narrativo – miniestórias que se articulam e se dissipam com o „suspense“ [...]” (CAMPOS, 2004, p.119), se precipitasse na linearidade de uma épica (narração). A prosa acabou tornando-se tão somente o método, a metáfora de um poema longo.

Assim, temos que em *Galáxias*, HC, ao fazer “[...] da palavra o objeto de seu livro” (CRUZ, 1995, p.38), exalçando a linguagem ao protagonismo e priorizando a camada significante (materialidade da linguagem), volta-se aos códigos linguístico e poético, trabalhando nos estratos metalinguístico e, conseqüentemente, metapoético do texto. Vale ressaltar, ainda, que tal trabalho com a camada significante acaba por levar à polissemia semântica, ou seja, ao (des)dobrar os signos ou mesmo ao omiti-los¹⁹, vão sendo-lhes atribuídos uma multiplicidade de significados, o que, por sua vez, corresponde aos ideais “neobarrocos”, de “obra aberta”, em que o leitor-partícipe-atuante (res)significa, a cada leitura, os versos e/ou fragmentos lidos.

¹⁷ Termo cunhado pelo cantor e compositor Caetano Veloso, o qual musicou parte do fragmento “circuladô de fulô”, em 1991.

¹⁸ Segundo HC (2010, p.272), a linguagem é o “[...] verdadeiro e principal personagem do livro.”

¹⁹ Haroldo aplicou, severamente, as *lacunae*, lacunas, que, quanto à camada sintática do texto, correspondem à parataxe, ou seja, há “hiatos sintáticos”, uso quase nulo de conectivos.

As análises de excertos de alguns dos cantos galácticos, a serem efetuadas na sequência deste trabalho, terão como intuito aclarar e comprovar as considerações atribuídas, genericamente, à obra como um todo.

3.1 Análise das ressonâncias barrocas: viajando pelos fragmentos das *Galáxias*

No formante de abertura (-fechamento) das *Galáxias*, chamado formante inicial (ideia emprestada das partituras de Boulez) – “e começo aqui”²⁰ –, logo em seu ideal denominador e compositivo somos conduzidos aos preceitos (neo)barrocos, haja vista o dialogar com as artes da contemporaneidade – no caso, a música bouleziana –, visando a acompanhar os progressos em voga na sociedade e, mais que isso, a atender às necessidades do contemporâneo, confluindo ambos para os ideais (neo)barrocos, por uma obra de arte que se queira “aberta”. Ademais, logo no primeiro (-derradeiro) grafema do livro, “e”, ocorre uma referência ao versejar bíblico, sendo que esse conectivo se repetirá amiúde no transcorrer do formante, como bem elucidada HC em “ora, direis, ouvir *galáxias*”, presente nos anexos à 2ª edição da obra, lançada, postumamente, em 2004: “A repetição anafórica da conjunção „é” [...] dá ao movimento do texto uma escansão de versículo bíblico. Gênese [...] do livro.” (CAMPOS, 2004, p.119)

Ao reverberar ou ecoar lúdico-vertiginosamente a estrutura fônica [mɛ'so] (-*meço* ou -*nesso*), acrescentando-lhe estruturas fônicas outras ao início (*começo*, *recomeço*, *remeço*, *arremesso*, *arremeço*, *descomeço*), o eu lírico, ao efetuar tal frenético jogo de palavras, promotor de um alucinante encadeamento vocabular, em que ocorre uma relação de contiguidade semântica e fônica (mesmo que tais relações beirem o *nonsense*), acaba por fazer imperar a paronomásia – trocadilho, ludicidade ao dispor e relacionar vocábulos –, técnica que, segundo Jakobson é “[...] a figura-rainha da estruturação poética [...]” (JAKOBSON apud ACHCAR, 2000, p.104). Há, ainda no primeiro formante, outras reverberações fônicas, como nos versos-líneas sexto ao décimo, em que se tem a utilização exaustiva da estrutura “-escrev-”, em que a aliteração em “v” marca as passagens – escrever, escravo, sobrescrever, sobrescravo. Do décimo nono verso-línea ao vigésimo segundo, a aliteração em “f” é responsável pela ludicidade léxico-sonora: fimcomeço, fina, refina, afina, fim, funil, afunila, fuzil. Do vigésimo sétimo verso-línea ao trigésimo a aliteração em “n” pautava o ritmo: nada, néris, nemnada, nures, nacos, necas, nanjas, nullus, nenhures, nesgas, nulla, nenuhumzinho, nemnada, nunca. Na transição do trigésimo para o trigésimo primeiro

²⁰ O formante consta, em versão integral, nos anexos deste trabalho.

verso-línea imperam as aliterações em “t” e “s”: tudo, todo, total, tudossomado, somassuma, suma, somatória, assomo, assombro; enquanto nos trigésimo segundo e trigésimo terceiro versos-líneas “ecoa” a aliteração passa a ser em “c”: eco, soco, oco. Estes casos compõem algumas das ocorrências paronomásticas que permeiam todo o fragmento; há ainda outras tantas até o seu findar. Fazendo-o, o eu poético haroldiano prima pela função poética da linguagem, laborando a camada significativa do poema, cumprindo, desta forma, o uso de uma das funções preponderantes do código barroco por excelência – a função poética.

Outra função que se faz presente no texto, igualmente cara à poética barroca, é a metalinguística – neste caso também metapoética –, pois, ao hesitar em encetar o processo de escrita do livro, o eu lírico haroldiano problematiza a própria atividade de escritura, em que o papel em branco apresenta-se como adversário a ser vencido²¹. Tal assertiva torna-se factível ao notarmos, como considera Cruz (1995), as várias vezes que o vocábulo “começo”, bem como “recomeço” aparecem no transcorrer dos versos-líneas, como tentativa de retomar a escrita: no terceiro verso-línea (“por isso começo escrever”), no décimo (“por isso começo descomeço”), no décimo quarto (“por isso começo pois a viagem é o começo”), no trigésimo segundo (“e aqui me meço e começo”), no trigésimo sexto (“começo re começo”), desembocando, por fim, na expressão que fecha o formante – “pois começo a fala” –, fazendo-nos perceber o quão difícil é encetar o processo de escrita (o eu lírico demora-se em todo o formante inicial para começar, de vez, a escrita do livro).

Ao final do terceiro verso-línea, diz o eu lírico:

[...] escrever/mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para/começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso/recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é/o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo [...] (CAMPOS, 2004, s/p)

Ao prosseguir na problemática da escritura, portanto persistindo no metatexto, o poeta marca nestes versos-líneas o teor cíclico da escrita que, antes mesmo de começar, findara, e ao findar, inicia-se, factível no neologismo (junção de dois verbos) “acabarcomeçar”, perenidade própria da obra (neo)barroca. Ademais, faz-se alusão à técnica palimpsestica (“sobrescrevo”), cara aos concretistas que, por sua vez, tomaram-na de James Joyce e que, outrossim, atende ao ideal de poética sincrônica²² e de escrita (neo)barroca, ao versar: “[...] escrever sobre escrever é/o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo [...]”. Fica claro o intento de escrever sobre, escrever a partir da tradição, relendo-a, ressignificando-a à

²¹ Podemos relacionar, intertextualmente, tal afirmação com o poema “Lição de poesia” (presente na antologia *O Engenheiro*, 1945), de João Cabral de Melo Neto.

²² No que tange ao diálogo com o que houve de inovador na tradição literária, e que pode ser posto em sincronia com o que é feito (necessita ser feito) na contemporaneidade.

contemporaneidade, legando, assim, o futuro da escrita (modernidade). Podemos pensar, ainda, na imagem do escritor como escravo do processo de escrita – “sobrescravo” – que, ao ser conhecedor da tradição literária, é também escravo desta, de modo a, como num eterno retorno, referenciar as obras lidas, pagando tributo à importância destas, para, então, marcar o novo no cenário literário contemporâneo – o “novo no velho”²³.

A interferência de línguas estrangeiras mescladas ao português é marca do mar de linguagens pelo qual o leitor-viajante navegará. Ocorrências latinas como *nullus* e *nulla res*, neste fragmento inicial, são os germens da mescla linguística que permeará os fragmentos. Inúmeras outras ocorrências nos fragmentos seguintes – vocábulos ou expressões em inglês, espanhol, italiano, francês, alemão, japonês e tcheco –, são deflagrações desta mistura de línguas, correspondente a um “babelismo” linguístico²⁴, técnica joyceana que, até por seu carácter barroco, atende aos ideais de uma “obra aberta”, “neobarroca”, corroborada no fragmento “esta é uma álealenda”²⁵: “[...] **discordia concors**/recolonização biológica por isto esta cidade **babelbarroca** por isto/esta cidade é uma **opera aperta** [...]” (CAMPOS, 2004, s/p, grifos nossos).

No terceiro fragmento, “multitudinous seas”²⁶, o eu poético segue em sua empresa “babelbarroca” pelo mar-texto, mar multitudinário que simboliza, a um só tempo, unidade e multiplicidade, enquanto abarcador das mais diferentes linguagens, que convivem nesse mar-texto, nesse mar-livro e, por fim, nesse mar-linguagem. O eu lírico haroldiano macula esse mar-texto – “[...] cor de vinho ou cor de ferrugem [...]” – com as multirreferências literárias que estabelece no transcorrer do seu texto: já no início – *multitudinous seas incarnadine* –, conforme ressalta Pereira (2012), referencia Shakespeare, em sua obra *Macbeth*, alusão “[...] ao mar multitudinoso, que de verde se transmuda em vermelho-sangue [...]” (CAMPOS, 2004, p.119); ou seja, como assinala Carvalho (s/d), assim como as águas oceânicas não lavariam as mãos ensanguentadas de Macbeth, as mãos do poeta, que macula seu texto com seu arsenal de leituras e, conseqüentemente, referencia-as – resignificando-as em seus textos –, também não seriam limpas nesse mar multitudinário, pelo qual navega o poeta em sua embarcação, sempre acompanhado de seu *paideuma*, de seu seletivo grupo de escritores e suas respectivas obras, embarcação essa cuja “[...] popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz/contínua na popa violeta do oceano [...]”, maculando e lastreando o

²³ Aludimos ao poema “Ovonovelo”, de Augusto de Campos, datado de 1955, coligido em obra epônima.

²⁴ Há, ainda, uma clara referência ao texto bíblico, em que a “Torre de Babel” é caracterizada pela mixórdia confusa de línguas dos mais variados povos à época.

²⁵ Vide fragmento na íntegra nos anexos.

²⁶ Vide fragmento completo nos anexos.

caminho (metaforizado na escrita) mar adentro. Importante ainda ressaltar o tema oceânico, tratado com maior minúcia neste fragmento, remetendo-nos a Homero, o qual também é referenciado neste fragmento, podendo ser constatado expressamente no vocábulo grego que fecha o texto – *poluphloisbos*, que significa “polissonoro” –, “[...] aplicado por Homero (*Iliada*, I, 34) ao bater das ondas na praia.” (CAMPOS, 2004, p.120). Odorico Mendes, pioneiro nas traduções homéricas para o português, é referenciado lepidamente no excerto: “a dedirrósea aurora” (CAMPOS, 2004, p.120).

Os ideais neobarrocos são, uma vez mais, trazidos à baila pelo eu lírico haroldiano no fragmento terceiro. Explicita o eu poético: “[...] esse livro que se folha e refolha que se dobra/e desdobra nele pele sobre pele pli selon pli [...]”; “[...] mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o/aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte”. Nestes excertos, nota-se, além do aspecto metalinguístico evidente, a referência expressa ao ideal de obra de arte aberta, neobarroca, em que, conforme propugnava Pierre Boulez, os signos dobrassem e se desdobrassem (“pli selon pli”), cedendo ao texto uma multiplicidade de leituras que o conduz à infinidade, à ciclicidade, à pervivência ainda no “horizonte do provável” que permeia o ser e o estar da obra artística na contemporaneidade. Flagra-se no primeiro dos excertos supracitados do fragmento em questão, estendendo-se a todo o texto galáctico, uma espécie de movimento dúplice “[...] de contração e de expansão, de idas e vindas, [...] de vaivém, de fazer e desfazer [...]” (OLIVEIRA, s/d, s/p); de “descer descer katábasis até tocar no fundo e depois/subir subir subir anábasis até aflorar à tona das coisas [...]” “[...] para baixo/para cima katábasis anábasis²⁷ o ritmo das coisas do mundo [...]” (CAMPOS, 2004, s/p); que caracteriza, em suma, a constituição de dobras, caras ao estilo, ao processo operatório barrocos. Tais dobras figuram num constante e infinito desdobrar, conduzindo-nos, dessa forma, à multiplicidade, que, conforme assera Deleuze (apud OLIVEIRA, s/d, s/p), “[...] não é apenas o que possui muitas partes, mas – a partir da própria etimologia da palavra, oriunda do termo latino *plicare* – o que é dobrado [...] de diversas maneiras.” As dobras barrocas trazem à baila a ideia primeira de dialética, de embate entre forças que se confrontam: interior/exterior que, por seu turno, podem ser plasmadas, metaforicamente, no embate espírito/matéria. “Pele sobre pele”, os signos implicados, ou seja, envolvidos vão, à medida que se proliferam, se explicando, portanto, se desenvolvendo: “o que parecia obscuro e confuso aparece de modo claro e detalhado.” (OLIVEIRA, s/d, s/p)

²⁷ Ao executar a katábasis, o eu poético desce aos infernos, ou seja, estabelece contato com aqueles que já se fizeram cômicos do grande mistério que rege o mundo (a morte), trazendo-os à tona numa anábasis, emergindo numa tentativa de explicar tal mistério das coisas mundanas. Remontamo-nos, portanto, ao movimento de Orfeu, em busca de Eurídice. Além dele, Odisseu, Eneias e vários outros fizeram esse percurso.

Desta feita, atingimos a máxima barroca da *coincidentia oppositorum*, em que os movimentos dúplices (vistos, inicialmente, como antagônicos) se complementam, como bem destaca Oliveira (s/d, s/p): “tudo que explica, por isso mesmo implica; o que desenvolve pressupõe o envolvimento; só se desdobra o que se encontrava previamente dobrado.” Por isso, a obra “[...] é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar” (CAMPOS, 2004, s/p), espécie de “giroscópio em caleidocamaleoscópio [...]” (CAMPOS, 2004, s/p), podendo ser lida “[...] como um drama neobarroco, dominado por uma técnica de espelhamento e de formas reversíveis [...] Mais do que contrastes, ou encontro de contrários, trata-se de um jogo de imagens, e de palavras que voltam e se repetem [...] numa metamorfose da forma e da fala” (JACKSON apud COSTA, 2016, p.146).

As dobras referenciadas pelo eu poético haroldiano, além de caras a Boulez, remetemos, também, à poética mallarmeana, aludidas no seguinte excerto do fragmento “mais uma vez”²⁸: “os signos dobram por este texto [...] contendo todo o rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa transoprar [...]” (CAMPOS, 2004, s/p). Além dos flagrantes metatexto e intertexto, uma vez que versando acerca do fazer poético o eu lírico alude à “palavra-búzio”, “concha” que é também dobra, presente no “Soneto em ix”, de Mallarmé²⁹, o eu poético põe em prática um intratexto, em curso no diálogo estabelecido entre os fragmentos terceiro – “multitudinous seas” – e quadragésimo quinto – “mais uma vez”. Nesta expressão de abertura do fragmento, faz-se possível a leitura intratextual, inclusive demarcadora de certa continuidade, já que “mais uma vez” enceta uma retomada, ou seja, o mar polissonoro (polúphloisbos, que encerra o fragmento terceiro) é uma vez mais trazido à tona na obra galáctica.

A referida polissonoridade, ou seja, essa confluência de vozes no texto galáctico haroldiano, caracteristicamente neobarroca, autoriza formalmente a menção ao barroco latino-americano, “[...] **eldorido feldorado latinoamargo** [...] barrouca mortopopéia ibérica [...]” (CAMPOS, 2004, s/p, grifos nossos), pois os signos barrocos latino-americanos, “[...] excessividades de linguagem [...]” (CAMPOS, 2004, s/p), insurgindo-se frente ao doloroso processo de colonização – como evidenciam os vocábulos grifados³⁰ –, dobrando-se, sobrepõem-se, apossando-se, antropofagicamente, do barroco europeu como “arte da contraconquista”, por intermédio de uma *poiesis* diabólica, como assinalava Lezama Lima.

²⁸ Vide versão integral nos anexos.

²⁹ A poética mallarmeana será revisitada, também, em outros fragmentos da obra.

³⁰ Pensemos em **dorido** como dolorido, advindo da língua espanhola (majoritária no continente latino-americano); colonização de subjugo que sabe a **fel**, sabor **amargo** da sujeição latino-americana.

No concernente à presença de uma poética diabólica, o fragmento “circuladô de fulô³¹” trá-la com marcas expressivas, sendo utilizado, aqui, como mote analítico, haja vista que tal *poiesis* perpassa toda a obra. O eu poético, hesitante, declara diversas vezes ceder o seu cantar lírico a Deus ou ao demo: “circuladô de fulô ao deus ao demodará [...]” (CAMPOS, 2004, s/p); seguidamente alegando que o entregará aos cuidados divinos, já que seu canto fora, de fato, tomado pelo demo: “[...] que deus te guie porque eu não/posso guiá [...]” (CAMPOS, 2004, s/p). A clara junção e/ou aproximação do divino e do demoníaco pauta o ritmo deste formante, bem como de todo o texto galáctico, cujo ritmo dúplice de fazimento e desfazimento e, posteriormente, refazimento

[...] é do demo: caótico, veloz, erótico, febril, transgressor. É a transgressão presente na negação da pontuação, no aspecto da crueza paradigmática que seus versos exibem, e no aumento da temperatura verbal, levando ao derretimento do magma ígneo significante e conduzindo a leitura à proliferação de significados. [...] Animadas pela pulsão veloz das letras, a artificialização barroca vai, assim, percorrendo os versos de *Galáxias*, reforçando sua face diabólica. (COSTA, 2016, p.147)

Outra possível leitura para “ao demodará”, levando-se em consideração que o corrente fragmento trata da camada popular, seria a que leva em conta a etimologia do prefixo demo, cujo significado, em grego, é povo, sendo constituinte de diversos vocábulos da língua portuguesa. Desta feita, o canto seria de gênese popular, dada a sua origem ao povo, o “inventalínguas” e “melhor artífice”.

No tocante à questão da inventividade linguística, a tradição popular que, sobretudo no Brasil, compõe-se da miscigenação de uma diversidade de caracteres étnico-culturais – condizentes ao “[...] barroco „mestiço“, ibérico e afro-índio [...]” (CAMPOS, 2004, p.120) –, é também trazida à baila pelo eu lírico haroldiano. Ainda em “circuladô de fulô”, o eu poético problematiza acerca da importância da tradição e do poder de criatividade da camada popular frente ao despotismo erudito e burocrático da classe dominante, intelectual, socioeconômica e politicamente, que rege o povo, ditos “patronos do povo”. Para estes, a obra de arte ideal tem de ser ornamentada, bem-acabada, clássica, canônica “[...] de bordados/rebordos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para/os patronos do povo [...]”; “[...] mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila”, ou seja, a vertente popular é suficiente para decidir e constituir seu cânone, sem que outros, déspotas eruditos, o façam. Em alusão expressa ao poeta-símbolo da Revolução Russa, Vladimir Maiakóvski, detentor de uma poética engajada, diz-se: “o povo é o inventalínguas [...]” (CAMPOS, 2004, s/p), ou seja, o povo não necessita da tutela, da guia desses patronos para estabelecer sua própria cultura. As

³¹ Fragmento completo nos anexos.

marcas do léxico vulgar estão por todo o fragmento: circuladô, fulô e, sobretudo, na supressão do “r” ao final do verbo “guiar”, marcador de infinitivo, distinção fundamental entre o português castiço (erudito) e o português vulgar. Ademais, por sua alta capacidade inventiva, “[...] o **povo** é o melhor **artífice**” (CAMPOS, 2004, s/p, grifos nossos), diz o eu lírico haroldiano. Como destaca Simões (2012), há uma referência ao dito por Dante no XXVI canto do Purgatório a respeito do poeta provençal Arnault Daniel – *“Il miglior fabbro”* –, séculos mais tarde utilizado por T.S. Eliot na dedicatória de seu poema *“The waste land”* – *“For Ezra Pound: Il miglior fabbro”* –, em que Haroldo acaba por atender aos ideais do neobarroco e da poética sincrônica, referendando a tradição e colocando-a em relação dialógico-dialética com a contemporaneidade, ou seja, a erudição da poesia trovadoresca medieval posta em sincronismo ao canto poético nordestino, cedendo-lhe seus atributos.

Atrelando-se a questão de uma poética diabólica e de inovação linguística, a junção de palavras, de modo a criar neologismos, já aplicada na práxis concretista é, então, amplamente explorada pelo eu poético haroldiano, fazendo-a constar, metatextualmente, em seus próprios versos, consistindo nas ditas palavras-valise: “tudo cabendo dentro de uma valise [...]” (CAMPOS, 2004, s/p). Ocorrências, presentes no transcorrer de toda a obra, são, aqui, especificadas, de maneira genérica, de acordo com os fragmentos analisados, como: caleidocamaleoscópio (frag. 13), cabaléulístico (frag. 13), monstruário³² (frag. 45), barrouca (frag. 45), pesardelo (frag. 45), abracadabracabas (frag. 50), escribescravo (frag. 50), entre outras.

O caráter epifânico que permeia a composição dos fragmentos galácticos é outro fator decorrente do barroquismo que jorra, lúdico-vertiginosamente, por entre as “[...] *nesgas de nulla res* [...]” (CAMPOS, 2004, s/p) do texto. No fragmento “isto não é um livro”³³, o eu poético, metalinguisticamente, versa acerca de seu próprio livro em que, “princiava a encadear-se um epos [...]”³⁴ (CAMPOS, 2004, s/p), à causa de seu caráter narrativo, de fôlego épico, porém acabou por resolver-se num epifânico, devido à multiplicidade de visões sobrepostas vertiginosamente ao longo dos fragmentos. Portando um “caleidocamaleoscópio”, o eu poético haroldiano nos impinge uma viagem como livro; adverte-nos: “[...] quando muito [...] é um baedeker³⁵ de epifanias” (CAMPOS, 2004, s/p). Como bem destaca o próprio HC, com o caráter predominantemente epifânico da obra, “[...] o pólo poético termina por se impor

³² Tal palavra-valise fora empregada por Carlos Drummond de Andrade em seu poema “Mineração do outro”, coligido na obra *Lição de Coisas*, de 1962.

³³ Fragmento completo nos anexos.

³⁴ Fragmento trigésimo quinto do livro.

³⁵ Baedeker, palavra alemã, que remete a um guia turístico, de fato, cf. destaca Morales (2008), editado na Alemanha por Baedeker.

ao projeto [...]” (CAMPOS, 2004, p.119) e, ademais, favorecendo a presença de uma poética que se queira barroca. Vale ressaltar, ainda, que, atendo-nos ao título do fragmento – isto não é um livro –, constatamos um aforismo que se desenvolverá ao longo da obra, uma vez que há uma negação constante no transcorrer do fio narrativo das *Galáxias*, sendo a obra caracterizada como “[...] um/nigrolivro um pesteseller um horrídeodigesto [...]” (CAMPOS, 2004, s/p), ou seja, um não livro.

O formante terminal – “fecho encerro”³⁶ –, que é também o de abertura, pois recomeça ciclicamente a obra, é, justamente pelo anteriormente dito, o espelho reverso e simétrico do primeiro, conforme destaca o próprio HC (2010). Escrito treze anos após o registro do formante inicial, houve, entretanto, espaço assaz suficiente para que se maculasse o transcorrer do texto galáctico, mácula ocasionada pelos “[...] acontecimentos, como cicatrizes [...]” (CAMPOS, 2010, p.270), haja vista que as *Galáxias* são, também, “[...] um registro crítico e paródico de *antiepifanias* [...]” (CAMPOS, 2010, p.270, grifo do autor); daí justificasse o registrado ao final do parágrafo anterior, remetendo ao livro como um “nigrolivro”, “pesteseller”, “horrídeodigesto”.

As multirrefências a autores e obras caras à poética (neobarroca) haroldiana fazem-se presentes também neste formante. No quarto verso-línea, valendo-se do clima negatório de menção ao encerramento (que, de fato, não ocorre), há uma referência ao maneirismo de Camões (*Lusíadas*, X, cxlv)³⁷, ao dizer, via processo de compósito vocabular³⁸, “[...] *nãomaisnãomais que destempero* [...]”³⁹ (CAMPOS, 2004, s/p, grifo nosso). Goethe também é revisitado, sendo aludido pela presença de uma *poiesis* diabólica, não apenas presente neste fragmento, mas acometendo o eu poético ao longo de todo texto galáctico; é ainda de maneira mais expressa, referenciado nos versos-líneas finais, ao assertar que, malgrado o projeto mallarmeano de um livro que se queira absoluto, o “faustinhausto” escritor/escriva, para salvar sua alma, apresenta aos seus „credores mefistofamélicos“ o livro feito, tecido, dado [...]” (CAMPOS, 2004, p.122).

Outra referência presente no fragmento remete-nos a Dante (*Paradiso*, XIII, 19-20), encontrada, sobretudo, ao findar do formante, ao dizer o eu lírico haroldiano, inclusive lançando mão da língua italiana, “[...] *della dopia danza*” (CAMPOS, 2004, s/p). Dizendo-o,

³⁶ Formante consta, na íntegra, nos anexos.

³⁷ Optamos por manter a citação referente ao canto 145 dos *Lusíadas* em algarismos romanos, conforme referencia HC à página 122 das *Galáxias* (edição aqui utilizada) – ainda que, como de praxe, deva figurar em algarismos arábicos.

³⁸ Prova de que HC ressignifica, rearranja a tradição, adequando-a ao contemporâneo, justificando, assim, seu neobarroquismo.

³⁹ Na obra camoniana, o verso se dá da seguinte maneira: “„Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho/Destemperada, e a voz enrouquecida”” (CAMÕES apud CAMPOS, 2004, p.122).

o eu lírico, além de referenciar Dante, mesclando-o ao texto em sua própria língua, cumpre, ainda, outro ideal (neo)barroquizante, afirmando ser esse “Um „multilivro“ no qual a mente „se emparadisa“, pois, se ainda não é, nem pode ser a „verdadeira constelação“; se ainda não lhe dobra, como um dúplice, a dança, já é „quase“ a sua sombra...” (CAMPOS, 2004, p.122)

Neste último fragmento, findando (mas também recomeçando, devido à ciclicidade) o périplo pelo mar-linguagem, extrema-se e defende-se toda a capacidade antropofágica (barroquizante) do nosso “*idiomaterno*”, sendo a língua portuguesa realçada pelo seu poder de apoderação linguística, “[...] por transgressão e transcriação, lançando-se a um „excesso ainda mais excessivo“ [...]” (CAMPOS, 2004, p.122) e, conseqüentemente, de mesclagem linguística, exalçando o barroco latino-americano como fora preconizado por Lezama Lima.

Este derradeiro formante é pautado por vocábulos e/ou prefixos que negam o processo de escritura, que se negam a prosseguir com o versar, elementos disfóricos que marcam o fim, o fechamento do périplo galáctico, que podem ser flagrados nos seis primeiros versos-líneas:

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto/não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo/me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa/nãomaisnãomais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sêde/me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o/fundo o fim o livro a sina não fica traço nem seqüela [...] (CAMPOS, 2004, s/p, grifos nossos)

Conforme observação de Cruz (1995), numa incessante tentativa de encerrar a escritura, o eu poético hesita ao se deparar com sua incapacidade em finalizá-la, pois “[...] enquanto o fecha a chave ele se/multiabre [...]” (CAMPOS, 2004, s/p). Desta feita, somos levados a pôr em cotejo o fragmento em questão ao fragmento inicial, numa relação dialético-dialógica, uma vez que “[...] para acabar com a escritura [...]” (CAMPOS, 2004, s/p), o eu poético, logo, acaba por “começar com a escritura [...]” (CAMPOS, 2004, s/p), jungindo, ainda no mesmo verso-línea do formante inicial, ambos os processos – “*acabarcomeçar com a escritura*” (CAMPOS, 2004, s/p, grifo nosso), dotando a obra de uma ciclicidade. Corroborando tal ciclicidade, o eu poético a reitera e a reverbera por diversas oportunidades, ainda no formante inicial, sendo que, logo no primeiro verso-línea afirma um “recomeço”, o qual será retomado no décimo nono verso-línea, pois “[...] o fim-/começo começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do/comêço afinila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o/recomeço [...]” (CAMPOS, 2004, s/p). Outrossim, assera o eu poético haroldiano, escravo da escrita (“*escribescravo*”), que ao findar a escritura deste “livro de ensaios” “[...] um outro é já mensageiro do/novo no derradeiro que já no primo se ultima [...]” (CAMPOS, 2004, s/p). Atentando-nos para o compósito vocabular “*escribescravo*”,

reportamo-nos à assertiva de Octavio Paz (1982, p.58) acerca da relação de subserviência do poeta para com a palavra: “O poeta [...] não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plena natureza, fã-las recuperar seu ser.” Institui-se, desse modo, o caráter cíclico de uma obra de arte que se queira neobarroca/aberta, (re)visora e (re)visitadora da tradição, sincronizando-a, adequadamente, à contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do percurso analítico estabelecido neste trabalho, durante o qual nos propusemos em deflagrar as ressonâncias barrocas na poética haroldiana, tornou-se notório que o barroquismo perpassou a *poiesis* de HC desde seus primórdios, ou seja, mesmo antes de voltar-se à práxis concretista, uma vez que já nos poemas que compunham sua primeira antologia, *Auto do Possesso*, e, sobretudo, o prosa-poema *Ciropédia ou a Educação do Príncipe*, boa parte da crítica pôde detectar o insurgimento de uma poesia de expressão barroquizante frente ao cenário comedido do neoparnasianismo então em voga. Com isso, concluímos que os anos de prática concretista serviram-lhe de aplicação e consequente amadurecimento de sua “pré-história” poética barroquizante, vindo a ultimar suas propostas nas *Galáxias*, passado o período áureo da Poesia Concreta. As *Galáxias*, como “livro de ensaios”, compilaram, ao longo de treze anos de composição, as experiências que objetivava HC de explorar os limites entre prosa e poesia, o que, através de um jogo vertiginoso – portanto barroquizante – de epifanias, acabou por fazer prevalecer o caráter poético nos textos galácticos, encerrando num epifânico um projeto que ia se constituindo num *epos*.

Desta feita, ao transcorrer de um poema longo, composto de cinquenta fragmentos, o eu poético haroldiano, valendo-se de seu *paideuma*, ou seja, das leituras de seu seletor (e até sectário) grupo de autores e obras, e da técnica joyceana do palimpsesto, cultivados desde os anos de práxis concretista, promoveu uma espécie de “multirreferencialidade” em meio ao mar-linguagem que perpassa os fragmentos galácticos, sempre tendo em vista, desde a proa de sua embarcação, os ideais de “obra aberta” ou “neobarroca” por ele defendidos de maneira antecipada ou, até mesmo, visionária, em seu artigo-manifesto de 1955; portanto volta-se para a necessidade de rearranjar e ressignificar tal conjunto de leituras que lhe eram caras à contemporaneidade, à luz de uma poética sincrônica, em que os momentos inovadores, de rompimento presentes na diacronia fossem postos em relação dialético-dialógica com a poética hodierna. Para tanto, recupera a antropofagia oswaldiana, atrelando-a – e, por isso, inserindo-se no cenário neobarroco latino-americano – ao resgate do barroquismo vigente na América Latina na modernidade, sob a égide de “arte da contraconquista”, conforme assegurava Lezama Lima. Com isso, HC abre espaço na literatura nacional para a entrada do universal, buscando sempre unir este lema goetheano ao poundiano de “*make it new*”, ou seja, inserindo o que há de instigador na literatura mundial de modo a impedir a estagnação do panorama literário nacional.

O neobarroco latino-americano, imbuído do preceito de arte da contraconquista e de sua *poiesis* caracteristicamente diabólica, portanto caótica e vertiginosa, permitiu a HC, sobretudo no atinente ao plano estético, a criação das *Galáxias*, maculando a artesanaria do projeto mallarmeano que se quisera de um “livro absoluto” com a proliferação sígnica, marcada pela ludicidade própria do (neo)barroco latino-americano. Textos sem pontuação, contendo vocábulos ou expressões em diferentes línguas, compósitos vocabulares e de leitura monadológica, propiciando-nos uma leitura livre, sendo o leitor partícipe ativo do processo composicional da obra, tal como se preconiza nos ideais de “obra aberta” ou “neobarroca”.

O estilo barroco, escuso e/ou excluído do panorama literário nacional por cerca de três séculos, volta a figurar no cosmos celeste brasileiro com a viagem galáctica haroldiana. Tal como o fizera, recobrando-o e reconsiderando-o quanto ao seu contributo para a gênese da literatura brasileira, HC, alinhando-se a escritores neobarrocos latino-americanos do século XX, compõe as *Galáxias* e acaba por concretizar, na acepção própria do termo, seu ideal de (re)inserção (re)adequada do barroco na poesia contemporânea. Com isso, crava, no plano celeste da literatura universal, uma estrela reluzente, significante, de exuberância cara ao (neo)barroco, a qual figurará perenemente – uma vez que a obra abre-se à multiplicidade de leituras e interpretações *ad infinitum* –, legando à poesia um construto artístico de porte deveras galáctico.

Por fim, o processo analítico deu-se de maneira a perpassar o percurso poético haroldiano, visando a deflagrar a presença de uma poética barroca já em suas produções precedentes às *Galáxias*; para tanto, elucidamos, efemeramente, sua práxis concretista – que, aliás, asseverou sua *poiesis* barroca – desembocando no mar-linguagem das *Galáxias*, em que se fazem presentes ambas as poéticas. Desta feita, após contextualizar brevemente o estilo barroco primevo – justificando seu legado para a modernidade –, servimo-nos das teorias que versam acerca do neobarroco e da obra de arte aberta, as quais nos auxiliaram a explicitar a presença de uma poética barroquizante na referida obra. À guisa de efetivar tais constatações, tornando-as palatáveis no texto galáctico, alguns fragmentos componentes da obra foram pinçados – os formantes inicial (“e começo aqui”) e final (“fecho encerro”), “multitudinous seas”, “isto não é um livro”, “esta é uma álealenda”, “circuladô de fulô”, “como quem escreve” e “mais uma vez”; fragmentos capazes de concentrar e sintetizar as ressonâncias de uma poética barroquizante nas *Galáxias*, haja vista a impossibilidade de, aqui, abarcar toda a obra, o que intencionamos desenvolver em projeto de Mestrado já em andamento.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade**. S. Paulo: Publifolha, 2000 (Folha explica, 3).
- ASSIS, M. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. **Obra completa**. 2ed. v.3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959. p. 1203-1211.
- BARBOSA, J. A. Haroldo de Campos: um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: _____. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986 (Debates, 196). p. 139 – 153.
- BOSI, A. Ecos do Barroco. Tendências Contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 29-53; p.409-523.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BUENO, A. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007. p.356-433.
- CAMPOS, A. et al. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950 – 1960/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H. Sousândrade: O terremoto clandestino. In: _____. **ReVisão de Sousândrade**. 3ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, H. Tradução/Transcrição/Transculturização. Tradição, transcrição, transculturização: o ponto de vista do ex-cêntrico. In: _____. **Transcrição**. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médiçi Nóbrega. Apresentação e posfácio de Marcelo Tápia. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Estudos, 315). p.155-156; p.197-205.
- _____. Texto e história. Uma arquitetura do Barroco. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: _____. **A reOperação do texto**. Obra revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Debates, 134); p.15-25; p.149-160; p.161-198.
- _____. **O segundo arco-íris branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010. p.9-62.
- _____. **Galáxias**. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2004.
- _____. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: UNIMARCO, 2002.
- _____. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. p.243-269.
- _____. Uma leminskíada barrocodélica. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992 (Debates, 247). p.213-220; p.231-255.
- _____. Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*). In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.269-277.

_____. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: O caso Gregório de Matos.** 2.ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. **Signantia quasi coelum. Signância quase céu.** Prefácio de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana.** São Paulo: Perspectiva, 1977 (Elos, 6).

_____. Texto e história. Uma arquitetura do Barroco. In: _____. **A operação do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1976 (Debates, 134). p.13-22; p.139-150.

_____. A arte no horizonte do provável. Poética sincrônica. O samurai e o kakemono. Apostila: diacronia e sincronia. In: _____. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1969. p.15-32; p.205-223.

CARVALHO, T. **Haroldo de Campos: Traduttore, traditore? Sobre a tradução da Ilíada.** ZUNÁI – Revista de poesia & debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/tida_carvalho_haroldodecampos.htm>. Acesso em: 21 ago. 2016.

COSTA, A. C. L. **A plagiotropia como procedimento de estudo relacional da criação, crítica e método de tradução de Haroldo de Campos.** 2016. 213 fls. Tese – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Câmpus de São José do Rio Preto. São José do Rio Preto, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/136384/costa_acl_dr_sjrp.pdf?sequence=3>. Acesso em: 21 ago. 2016.

CHIAMPI, I. O Barroco no ocaso da modernidade. In: _____. **Barroco e modernidade.** São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998 (Estudos, 158). p.3-22.

CRUZ, A. M. M. da S. Uma viagem pelos fragmentos de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. **Itinerários**, Araraquara, n. 8, p. 37 – 44, 1995.

MARQUES, A. da C. et al. Vanguardas. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. de F. (Dir.). **A literatura no Brasil.** 3.ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro/Niterói: J. Olympio/UFF, 1986 (v.5). p.230-262.

MIRANDA, A. **Noigandres: origem e significado do termo** (em pesquisa de Antonio Risério). Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/noigandres_origem_e_significado.html>. Acesso em: 15 abr. 2016.

MORALES, L. F. **Da Poesia Concreta a Galáxias: os procedimentos da composição constelar na poesia de Haroldo de Campos.** 2008. 65 fls. Monografia – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/letrasgraduacao/files/2014/08/Livia_Morales1.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2016.

OLIVEIRA, A. L. M. **O dobrar dos signos nas Galáxias de Haroldo de Campos.** Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-22.html>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

PAZ, O. **O Arco e a lira.** Trad. Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, P. S. **O mar homérico de Haroldo de Campos**. Cisma – Segundo Semestre de 2012 – 06 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cisma/article/viewFile/51572/55634>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

RODA Viva – Haroldo de Campos – 1996 (Entrevista completa). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0LcTkGEiV-U>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

SIMÕES, C. L. **Haroldo de Campos e a poética da confluência**. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 2, ano 8, n. 11, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/4347/3392>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

SISCAR, M. Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M. L. O., LEITE, G. M. M., & BALDAN, M. de L. O. G. (Orgs.). **Estrelas extremas**: Ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara/São Paulo: Laboratório Editorial/Cultura Acadêmica, 2006. p. 167 – 181.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AZEVEDO FILHO, L. de. (Org. e Introd.). **Poetas do Modernismo**: antologia crítica. Estudos de Carlos Felipe Moisés et al. Brasília: INL (MEC), 1972 (v. 6) [O grupo de 45; João Cabral de Melo Neto; Mário Faustino; O grupo concretista; O grupo da poesia práxis; O grupo do poema-processo].

BARBOSA, J. A. Meio século de Haroldo de Campos. In:_____. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê, 2002. p. 307 – 322.

CANDIDO, A. Ressonâncias. In_____. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p.43-51.

GUIMARÃES, R. **A estética neobarroca do poema Galáxias de Haroldo de Campos**. AISTHE, nº 4, 2009 ISSN 1981-7827. Disponível em: <<http://www.aisthe.ifcs.ufrj.br/vol%20III/RODRIGO.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

GRANDE Sertão Veredas: Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

LEITE NETO, A.; SCHWARTZ, A. Entrevista com Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. In: SCHWARTZ, A. (Org.). **Memórias do presente**: 100 entrevistas do **Mais!** (Conhecimento das artes). São Paulo: Publifolha, 2003. p.220-232.

OSEKI-DEPRÉ, I. Leitura finita de um texto infinito: *Galáxias* de Haroldo de Campos. In:_____. **A propósito da literariedade**. São Paulo: Perspectiva, 1990 (Elos, 37). p. 131 – 149.

PRIGOL, V. Uma constelação em concerto? Poesia e política em Haroldo de Campos. In: CAMARGO, M. L. de B., & PEDROSA, C. (Orgs.). **Poesia e contemporaneidade**: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001. p. 99 – 108.

QUIRINO, A. M. Do concretismo ao neoconcretismo: dissidência poética de Ferreira Gullar. **Contexto**, Vitória: UFES, p.159-174, 2º semestre de 2010.

ANEXOS

Formante inicial : e começo aqui

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noite e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro
o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o comêço
e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro
é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro
e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo
da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro
todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
regressa e retece há milumestórias na mínima unha de estória por
isso não conto por isso não canto por isso e nãoestória me desconta
ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode
ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende
da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada
de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas
e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total
tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro*

e aqui meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala

Fragmento 3 : multitudinous seas

multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta a turva vulva violeta do oceano óinopa pón-ton cor de vinho ou cor de ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas o mar multitudinário ao vento íris nuntia junonis cambiando suas plumas mas o mar mas a espuma mas a espuma mas a espumaescuma do mar recomeçado e recomeçando o tempo abolido no verde vário no aquário equóreo o verde flore como uma árvore de verde e se vê é azul é roxo é púrpura é iodo é de mas o mar mas o mar polifluente se ensafirando a turquesa se abrindo deiscente como um fruto que abre e apodrece em roxoamarelo pus de sumo e polpa e vurmo e goma e mel e fel mas o mar depois do mar depois do mar o mar ainda poliglauco polifosfóreo noturno agora sob estrelas extremas mas liso e negro como uma pele de fera um cetim de fera um macio de pantera o mar polipantera torcendo músculos lúbricos sob estrelas trêmulas o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar poliestentóreo também oceano maroceano soprando espondeus homéreos como uma verde bexiga de plástico enfunada o mar cor de urina sujo de salsugem e de

marugem de negrugem e de ferrugem o mar mareado a água gorda do mar
 marasmo placenta plácida ao sol chocada o mar machado quarando ao
 sol lençol do mar mas agora mas aurora e o liso se reparte sob veios
 vinho a hora polifluiu no azul polilendo-se polilido sob a primeira tinta
 da aurora agora o rosício roçar rosa da dedirrósea agora aurora pois
 o mar remora demora na hora na paragem da hora e de novo recolhe sua
 safra de verdes como se águas fossem redes e sua ceifa de azuis como
 se fosse um plus fosse dois fosse três fosse mil verdes vezes verde
 vide azul mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o
 aberto de um livro aberto e esse livro aberto é o livro que ao mar reverte
 e o mar converte pois de mar se trata do mar que bate sua nata de
 escuma se eu lhe disser que o mar começa você dirá que ele cessa se eu
 lhe disser que ele avança você dirá que ele cansa se eu lhe disser
 que ele fala você dirá que ele cala e tudo será o mar e nada será o mar
 o mar mesmo aberto atrás da popa como uma fruta roxa uma vulva frouxa
 no seu mel de orgasmo no seu mal de espasmo o mar gárgulo e gargáreo
 gorjeando gárrulo esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e
 vários murchado e flóreo multitudinoso mar purpúreo marúleo mar azúleo e
 mas e pois e depois e agora e se e embora e quando e outrora e mais e
 ademais mareando marujando marlunando marlevando marsoando polpúploisbos

Fragmento 8: isto não é um livro

isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem
 pois um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias
 quando pouco solerto é uma epifania em baedeker pois zimbórios de ouro
 numa ortodoxa igreja russobizantina encravada em genebra na descida da
 route de malagnout demandando o centro da cidade através entrevista
 visão da cidadevelha e canais se pode casar porquênão com os leões
 chineses que alguém que padrefrade viajor de volta de que viagem
 peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na entrada esplanada
 do convento de são francisco paraíba do norte na entrada empedrada
 refluindo de oito bocas de portasportais em contidos logo espriados
 degraus estendidas de pedra e João Pessoa sob a chuva de verão não era
 uma ilha de gauguin morenando nos longes paz paraísea num jambo de sedas

e cabelos ao vento pluma plúmea no verão bochorno e sentado num café
 em genève miss stromboli entreteneuse entertainer morta no apartamento
 ninguém sabendo como miss stromboli nom de guerre por causa do seu
 miriadamente temperamento um vulcão nos gelos suiços e um cachorro ao
 relento um peludo cachorrinho de pompom escorrido de chuva naquele dia
 em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo
 como um geysir dos cabelos ruivos estrangulamento porcerto e a
 esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana de morenos pentefinos
 pentelhos sem nom de guerre sangrando na morte cheirando urina nenhum
 cachorro ao relento nenhum refinado racé cocker-spaniel champanha ou
 pedigree prendado caniche gris chorando na chuva pois o zimbório ouro
 da igreja ortodoxa de genève brilhava bolas de ouro contra o sol e a
 igreja barroca de joão pessoa estacava no seu lago de lágeas flanqueada
 de dragões chineses na chuvasol do verão nada de novo no mundo sob o
 solchuva o semelhante semelhante no dissemelhante um baedeker de visagens
 sabem você aceita um palette die weitaus beliebste farbige filter-
 cigarette the exquisite taste of the finest tobaccos ses couleurs
 attrayantes et l'élégance de sa présentation piacciono o tutti in tutto
 il mondo signorina stromboli ou a pequena prostituta paraibana abrindo
 manchetes nos jornais de genève como o sangue golfado da garganta aberta
 num cubículo cheirando urina e esta é aquela ou aquela é esta enquanto
 o vento cresta quando um cisne morre no zürichsee é notícia nos jornais
 de zurique porque nada acontece nada nos anosdias dos dias de semanas-
 anos mas fräulein stromboli como entre os gordosglabros industriais de
 vida família e apartamento garçonnière sua loura alugada como um talão
 de cheques os chefetes de indústria os chefes de indústria os chefões de
 as notícias do dia e alguém escreve cartas num café de genebra tomando
 genebra e contando outras mortes e computando outras sortes enquanto a
 polícia die polizei investiga les flics investigam pontas fumadas de
 palette the supreme artistry of the attractive presentation mlle.
 stromboli no estojo apartamento de luxe para ócios noturnos de corado-
 gordos paisdapátria pupeta estrangulada sem saber como saber quem saberia
 que sua sorte sua morte seu porte minúsculo vulcão de matéria narrada

Fragmento 13 : esta é uma álealenda

esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar
 um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler
 em giroscópio em caleidocamaleoscópio e não ler e lernada e nunca ler
 como tudoler todoler tresmiller e estar a ponto e voltar ao ponto
 e apontar e despontar e repontar e pontuar e impontuar camaleoplástico
 cabaléuslístico rodoviagem à roda da viagem a esmo da mensagem o mesmo
 e de passagem uma faena uma fadiga uma falena será que vale a pena
 será que paga a teima será que põe um termo exânima o desânimo espanca
 o pânico e remaina o ânimo porque começa a faina gavilán gavilán
 gavilán cantavam na rue budé a patronne olhibovina escoltada por
 uma navalha corsa e madame meia-de-renda correntinha de ouro no
 tornozelo esquerdo respaldada em seu porta-cachorro monsieur apollon
 de quadris bailarinos de efebos requebros sem sapatos pois os pés
 doíam gavilán gavilán e a outra brunida em martinica thérèse mulâtresse
 açafirão aos ferinos caninos citando antonin artaud digo madame ranço-
 de-violetas no make-up fanado gavilán sobre um guai de guitarras
 no boul-mich' tom-mix texano e sua cow-girl lourolambida desafinam por
 moedas na outra vez fôra o argelino sob o arco da ponte guturando entre
 pandeiros círculos de curiosos palmas e moedas e moedas e palmas e
 'spèce de cocu poilu urlam de um beco o popeve malaiambrado em
 pantalonas marinheiras caçava malamadas turistas no boulevard
 ou não foi bem assim saia repuxada até o cós das coxas lendo o
 tropique no café flore a cara de sardas e óculos normalistas tomando
 talvez um café calvá a loiríssima abraçada a seu gigante negro o
 negríssimo enganchado a sua ninfeta loira saudável discordia concors
 recolonização biológica por isto esta cidade babelbarroca por isto
 esta cidade é uma opera aberta e você é você e é anônimo é sinônimo
 e é antônimo é não e é milhão a tour eiffel está plantada sobre
 sapatas no terreno móvel quem diria equilíbrio perfeito gavilán
 gavilán gavilán expulsara o venezuelano por se ter metido em política
 e antes bem antes muito antes puseram o outro na fronteira porque
 se engraçara com a filha da concierge acusado de agitador mas esse
 tempo parece estar passando le bon dieu est une vache o velhinho

metido no seu impasse fazendo la popote e movida um planetarium em plexiglas tudo cabia dentro de uma caixa nugas núcias mínimos de vidro irizado em fitas fios filames filandras nós de luz esculpida tudo cabendo dentro de uma valise e por isso a comissão o recusou escultura para eles era a massa de mármore e massa taurina de mármore mas preferia as fotos só nas fotos aquele ectoplasma de vidro virando luz no restaurante grego o garçon chamava todomundo de mon fils e a comida parecia comida síria e pão à vontade para ser comido mastigado manducado pão com gosto de pão mas o gregoiante preferiu pedir um beaf-steak no gasthaus iugoslavo pois assim ganhava tempo enquanto o outro o perdia ou perdeganhava pois afinal o tempo

Fragmento 15: circuladô de fulô

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e doendo doendo como um prego na palma da mão um ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao sol enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas cuias onde a boa forma é magreza fina da matéria mofina forma de fome o barro malcozido no choco do desgôsto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos de bordados rebordos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para os patronos do povo mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila o povo é o inventalinguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improvisado tentando a travessia azeitava o eixo do sol pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo galopado no crivo do impossível no vivo do inviável no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol mas aquele fio aquele fio aquele gumefio azucrinado dentedoendo como

um fio demente plangendo seu viúvo desacorde num ruivo brasa de uivo
 esfaima circuladô de fulô circuladô de fulô circuladô de fulôôô
 porque eu não posso guiá veja este livro material de consumo este aodeus
 aodemodarálivro que eu arrumo e desarrumo que eu uno e desuno vagagem
 de vagamundo na virada do mundo que deus que demo te guie então porque eu
 não posso não ousa não pouso não troço não toco não troco senão nos meus
 miúdos nos meus réis nos meus anéis nos meus dez nos meus menos nos meus
 nadas nas minhas penas nas antenas nas galenas nessas ninhas mais pequenas
 chamadas de ninharias como veremos verbenas açúcares açucenas ou
 circunstâncias somenas tudo isso eu sei não conta tudo isso desaponta não
 sei mas ouça como canta louve como conta prove como dança e não peça que
 eu te guie não peça despeça que eu te guie desguie que eu te peça promessa
 que eu te fie me deixe me esqueça me largue me desamargue que no fim eu
 acerto que no fim eu revento que no fim eu conserto e para o fim me reservo
 e se verá que estou certo e se verá que tem jeito e se verá que está feito
 que pelo torto fiz direito que quem faz cesto faz cento se não guio
 não lamento pois o mestre que me ensinou já não dá ensinamento bagagem de
 miramundo na miragem do segundo que pelo avesso fui destro sendo avesso
 pelo sestro não guio porque não guio porque não posso guiá e não me peça
 memento mas more no meu momento desmande meu mandamento e não fie desafie
 e não confie desfie que pelo sim pelo não para mim prefiro o não
 no senão do sim ponha o não no im de mim ponha o não o não será tua demão

Fragmento 19 : como quem escreve

como quem escreve um livro como quem faz uma viagem como quem
 descer descer descer katábasis até tocar no fundo e depois subir
 subir subir anábasis subir até aflorar à tona das coisas mas só as
 pontas as cristas as arestas assomam topos alvos de icebergs agulhas
 fagulhas por baixo é a massa cinza cetácea o grosso compacto de tudo
 a moleira opaca turva onde o pé afunda malares mongóis a pele cor-de-
 majólica sob um gorro de peles vogais molhadas líquidas vogais eslavas
 pipilando ptítsas outoniça beleza ainda segura de si nos cílios ruivo-
 claros quase sem mover o rosto que o queria como um filho que ninguém
 ninguém o conseguira deter do brasil para a alemanha e fôra para o

fronte russo porque quisera sombras na majólica sim porque quisera e a
 carta lhe caíra nas mãos majólica na sombra porque quisera a carta
 que le escrevera informando os parentes russa branca num hospital de
 campanha sim as duas pernas sombra e majólica serraram as duas pernas
 dele gangrenadas assistira a tudo e a carta não sabe como ainda hoje
 não sabia fôra parar nas mãos del com um tiro na cabeça sombramajólica
 por engano nas mãos dele talvez um parente talvez uma noiva alguém
 talvez sim no brasil não tivera mais coragem para dódj idiot dójd
 assim se diz está chovendo a neve plusmiscava lá fora ciscava branco
 e o diabo não é tão feio como o pintam leque de dentes amarelos
 o chofer lituano fizera a guerra fugira depois e os alemães não
 conhecem o frio o friofrio pravaler friomesmo não tem na terra dels
 se você não fica dando tapas nas orelhas beliscões seguidos nas
 orelhas elas apodrecem e caem a ponta do nariz também as pernas nos
 joelhos precisa mover sempre o corpo comer coisas grossas
 gordurosas chouriços de carne gorda senão o sono sonobomsono
 torporestupor de fomessonobom tudobom calmocálido tudoquente como
 um ninho um nicho bom de braço roliço um ventre macio de sonobom
 ohqueessoônoboom nesse colo fofo e quando acorda se-é-que não tem mais
 dedos não tem mais pernas não tem mais cara por isso tanta gente
 sem orelha sem nariz lepra glácea de inverno e guerra é isso guerra
 divide o amigo que comia em sua mesa desde criança o amigo contra
 ele por isso fugira para ficar livre de duma vez mas não é tão feio
 o diabo pscopiscando agora parentes escrevem filhos na escola pobres
 pobres não há operários estudando em faculdade lituânia tem uma língua
 difícil muitos falam alemão e russo ele já era brasileiro o cisco
 da neve doía nos olhos a majólica fanava no halo de sombra fôra melhor
 assim quem sabe aquele gorro de peles comprara em moskvá quase todo
 ano fazia essa viagem o marido representante comercial die worte sind
 wie die haut auf einem tiefen wasser palavras como pele sobre uma
 água profunda ou o derma do dharma o chilrear de pássaros daquele
 outono numa aquele outono de pássaros chilreando numa para baixo
 para cima katábasis anábasis o ritmo das coisas do mundo numa cama

Fragmento 45 : mais uma vez

mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro polivozbárbaro polúphloisbos
 polyfizyboisterous weitaufrauschend fluctissonante esse mar esse mar
 esse mar esse martexto por quem os signos dobram marujando num estuário
 de papel num mortuário num monstuarío de papel múrmur-rúmor-remurmunhante
 escribalbuciano você converte estes signos-sinos num dobre numa dobra
 de finados enfim nada de papel estes signos você os ergue contra tuas
 ruínas ou tuas ruínas contra estes signos balbucilente sololetreando a
 sóbrio neste eldorido feldorado latinoamargo tua barrouca mortopopéia
 ibéricaña na primeira posição do amor ela ergue os joelhos quase êmbolos
 castanho-lisos e um vagido sussubmisso começa a escorrer como saliva e
 a mesma castanho-lisa mão retira agora uma lauda datiloscrita da máquina-
 -de-escrever quando a saliva já remora na memória o seu ponto saturado
 de perfume apenas a lembrança de um ter-sido que não foi ou foi não-sendo
 ou sido é-se pois os signos dobram por este texto que subsume os contextos
 e os produz como figuras de escrita uma polipalavra contendo todo o
 rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa transoprar
 através do sucessivo escarcéu de traduções encadeadas vogais vogando
 contra o encapelo móvel das consoantes assim também viagem microviagem
 num livro-de-viagens na segunda posição ela está boca-à-terra e um
 fauno varicoso e senil a empala todocoberto de racimos de uva e revoado
 por vespas raivecidas que prelibam o mel mascavo minado das regiões
 escuras por dizer que essas palavras convivem no mesmo mar de sargaços da
 memória é dizer que a linguagem é uma água de barrela uma borra de
 baixela e que a tela se entretela à tela e tudo se entremela na mesma
 charada charamela de charonhas carantonhas ou carantelas que trelam e
 taramelam o pesardelo de um babuíno bêbedo e seus palradisos pastifíciosos
 terrorescendo os festins floriletos pois a linguagem é lavagem é resíduo
 de drenagem é ressaca e é cloaca e nessa noite nócuca é que está sua
 mensagem nesse publiexposto putriexposto palincesto de todos os passíveis
 excessos de linguagem abcesso obsessivo e houve também a estória daquele
 alemão que queria aprender o francês por um método rápido assimil de sua
 invenção e que aprendia uma palavra por dia un mot par jour zept mots
 jaque zemaine e ao cabo de um mês e ao fim de seis meses e ao fim e

ao cabo de um ano tinha já tudo sabido trezentas e sessenta e cinco palavras sabidas tout réglé en ordre bien classé là voui là dans mon cul la kulturra aveva raggione quello tedesco e a civilização quero que se danem e é sarro e barro e escarro e amaro isto que fermenta no mais profundo fundo do pélagio-linguagem onde o livro faz-se pois não se trata aqui de um livro-rosa para almicândidas e demidonzelas ohfélias nem de um best-seller fimfeliz para amadores d'amordorflor mas sim de um nigrolivro um pesteseller um horrídeodigesto de leitura apfelstúrdia para vagamundos e gatopingados e sesquipedantes e sestralunáticos abstractores enfim quintessentes do elixir caximônico em cartapáceos galáticos na terceira posição ela é signo e sino e por quem dobra

Formante terminal: fecho encerro

fecho encerro reverbero aqui me fino me zero não canto não conto não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa não mais não mais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sêde me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o fundo o fim o livro a sina não fica traço nem seqüela jogo de dama ou de amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina o amor despluma e tremulina a mão se move a mesa vira verdade é o mesmo que mentira ficção fiação tesoura e lira que a mente toda se ensafira e madriperla e desatina cantando o pássaro por dentro por onde o canto dele afina a sua lâmina mais língua enquanto a língua mais lamina aqui me largo foz e voz ponto sem nó contrapelo onde cantei já não canto onde é verão faço inverno viagem tornaviagem passand'além reverbero não conto não canto não quero descadernei meu caderno livro meu meu livrespelho dissei do livro que escrevo no fim do livro primeiro e se no fim deste um outro é já mensageiro do novo no derradeiro que já no primo se ultima escribescravo tinteiro monstro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas aqui desabas aui abracadabracabas ou abres sésamoteabres e setestrelas cada uma das setechaves sigilando à tua beira à beira-ti beira-nada vocêvoz tutresvariantes tua gaia sabença velhorrevelho contador

*de palavras de patranhas parêmias parlendas rebarbas falsário de
 rebates finório de remates useiro de vezos e vezeiro de usos
 tuteticomigo conosconvosco contingens est quod potest esse et
 non esse tudo vai nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro
 que saltimboca e desemboca e pororoca nesse fim de rota de onde não
 se volta porque no ir é volta porque no ir revolta a reviagem que
 se faz de maragem de aragem de paragem de miragem de pluma de
 aniagem de téssil tecelagem monstrogaiio boquirroto emborcado o
 teu solo mais gárrulo colapsas aqui neste fim-de-livro onde a fala
 coalha a mão treme e nave encalha mestre garço velhorrevelho
 mastigador de palavras malgastas malagaxas laxas acabas aquiacabas
 tresabas sabiscôndito sabedor de nérias com tua gaia sabença teus
 rébus e rebojos tuas charadas de sonegas sonegador de fábulas
 contraversor de fadas loqüilouco snobishomem arrotador de vantagem
 infusor de ciência abstractor de demência mas tua alma está salva
 tua alma se lava nesse livro que se alva como a estrela mais d'alva
 e enquanto somes ele te consome enquanto o fechas a chave ele se
 multiabre enquanto o finas ele translumina essa linguamorta essa
 moura torta esse umbilifio que te prega à porta pois o livro é teu
 porto velho faustinfausto mabuse da linguagem perseguido por teus
 credores mefistofamélicos e assim o fizeste assim o teceste assim
 o deste e avrà quasi l'ombra della vera costellazione enquanto a
 mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza*