

3.

LABIRINTOS DA MODERNIDADE

3.1.

A AVENTURA CRIATIVA

Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos insta a percorrer a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como se fosse da madame Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os livros mais pacatos. Atribuir a Louis-Ferdinand Céline ou James Joyce a *Imitação de Cristo* não será uma renovação suficiente desses tênues conselhos espirituais? (BORGES, 2007: 44-45)

A atualização de elementos poéticos do barroco possui centralidade na reflexão do poeta, crítico, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos. Engendrada por um movimento sincrônico, que pôs em relevo o caráter experimental da vanguarda concretista, a atualização do barroco como procedimento artístico que questiona uma suposta permanência do neoclassicismo tornou-se pedra angular da crítica que se propunha renovadora e criativa – interessada, sobretudo, nas possibilidades de invenção formal e na expressão de uma sensibilidade poética que refletisse os desafios impostos pela contemporaneidade.

A produção crítica de Haroldo de Campos, assim como sua peculiar apropriação do procedimento barroco, insere-se num quadro mais amplo que abarca o projeto vanguardista da poesia concreta. A fundação da revista *Noigandres* em 1952, que tinha como figuras de proa também os poetas Décio Pignatari e Augusto de Campos, tornou-se a primeira plataforma de divulgação teórica da poesia concreta. Além dela, os concretistas divulgaram suas intervenções críticas e poéticas também na revista *Invenção* e em *ad – arquitetura*

& *decoreção*.¹⁵ Sem nos atermos à trajetória dessas publicações de escopo vanguardista, ou que abrem espaço para uma atualização do debate estético-cultural por meio de uma fruição livre entre arquitetura, poesia e designer, o foco direciona-se, neste momento, para uma exposição das linhas centrais do projeto crítico-poético dos concretistas, objetivando tecer um fio que nos conduza à atualização dos procedimentos do barroco.¹⁶

O movimento concreto emerge como organizada reação à retomada dos valores neoclássicos expressos pela chamada Geração de 1945. A rebelião diante da normatividade poética implicou uma deliberada releitura do modernismo, uma peremptória oposição às convenções mobilizadas pela produção poética do período, que acabou por atualizar o debate estético-cultural. Atualização, nesse caso, significava revisitar o ímpeto vanguardista da experimentação, a atitude empenhada do modernismo no estudo e proposição de outras possibilidades de expressão artística, que, por sua vez, estariam em sintonia com seu próprio tempo. Ou seja, ultrapassado o hiato neoclássico e reconhecidas as devidas nuances no interior da vanguarda histórica identificada no movimento modernista, a neovanguarda concretista retoma a estratégia de irrupção que é tipicamente vanguardista, a saber: “a deslegitimação dos consagrados, a reorganização do arquivo mediante a postulação de um repertório distintivo, a individuação pela diferença – na qual a inscrição do nome ocupa um lugar central – e a construção de um ‘novo’ objeto” (AGUILAR, 2005:166).

¹⁵ “Até o início dos anos 1960, a produção do grupo concreto distribuía-se em diversos meios: os poemas eram publicados em *Noigandres*, os ensaios em *O Estado de São Paulo* e no *Jornal do Brasil* e os manifestos em *ad – arquitetura & decoreção*. Havia, evidentemente, cruzamentos, mas a dificuldade básica de *Noigandres* e dos outros meios residia pincipalmente no fato de que não podiam *reunir* e *articular* a produção do grupo em sua totalidade. O fim de *Noigandres*, em 1962, é também o encerramento de um tipo de estratégia de participação pública que começava a evidenciar suas limitações. Somente dez anos depois do primeiro número de *Noigandres*, seus membros (agora aliados a novos integrantes) conseguiram fundar um organismo editorial autônomo e com as pretensões próprias de uma revista (diversidade de materiais, homogeneidade de *design* e formato, periodicidade e participação nos debates conjunturais). 1962 é o ano da finalização de *Noigandres* e do primeiro número de *Invenção (Revista de Arte de Vanguarda)*”. AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 89.

¹⁶ Talvez seja oportuno sublinhar que, enquanto projeto de vanguarda, os manifestos críticos redigidos na fase inicial do concretismo têm sua feitura marcada por uma composição coletiva, sendo fruto de intensa reflexão programática entre os poetas. Por esse motivo, devido às afinidades simpoéticas do grupo, torna-se quase que desnecessário identificar a autoria dos ensaios-manifestos. Mesmo priorizando a reflexão de Haroldo de Campos no bojo das preocupações e propostas do concretismo, o aspecto de simpoesia – afinidades que remetem a uma disposição poética comum – permite o estabelecimento de um diálogo entre os poetas concretistas como forma de ampliar o debate aqui proposto.

Sendo plausível auferir uma motivação comum, pode-se dizer que o modernismo serve como retaguarda que permite o livre movimento da vanguarda concretista. As conquistas são consideradas no que elas possuam de esteticamente subversiva, tirando-as da comodidade em que a crítica as assentou. Ou seja, a relação verificada entre as gerações não é de oposição, mas de continuação sediciosa; assim, o afã anticonvencional serve como elemento aglutinador ou traço comum nas diferentes manifestações de vanguarda. O que parecia conferir sentido à vanguarda, independentemente das diferentes manifestações no espaço e tempo, aglutina-se no lema aventado por Ezra Pound: “Make it new!” Portanto, a neovanguarda concretista, em seus manifestos críticos ou intervenções poéticas, almejava, como estratégia demarcatória, produzir uma alteridade poética em relação ao cânone estabelecido pela tradição. A diferença se configura na própria identidade dos poetas que se pretendem inventores, a individuação implica uma premente reavaliação dos procedimentos poéticos, espécie de desalienação poética da contemporaneidade.

Imbuída de uma disposição sensível em vivenciar esteticamente as mudanças técnicas de seu tempo, a experimentação poética concretista restabelece a arte à vida, num descarte militante da “arte pela arte” (concepção gerada pela distorção tanto do ato criativo como de seus efeitos), pois, sendo fruto de um contexto nacional e internacional que quase impõe o estribilho da modernização material, alicerçada pelo progresso industrial, o concretismo não se furta a apropriar-se poeticamente das mudanças em curso.¹⁷ Ambientado numa sociedade em acelerado processo de transição, “o poeta contemporâneo não pode sentir-se envolvido por melancolias bizantinas de constantinoplas caídas” (CAMPOS, 2006: 53). Longe de reclamar a inexorável perda da aura que envolve o ato de criação artística, de expor certo esvaziamento essencial provocado pela reprodutibilidade técnica na sociedade industrial – para nos valermos do clássico ensaio de Walter Benjamin –, cumpre ao poeta ampliar sua sensibilidade, burilá-la

¹⁷ Sobre uma relação contextual entre a modernização estrutural brasileira nas décadas de 40 e 50 e as manifestações artísticas do período, ver: NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/1950: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, Jorge; e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.) **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (O Brasil republicano; v.3); ver também: AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

para a compreensão de seu próprio tempo. Nesse sentido, a atrofia da aura dá lugar à produção serial, provocando um novo tipo de concepção e recepção da obra de arte que não pode ser ignorado. Marjorie Perloff, referindo-se ao gênio não original que define o criador moderno, aponta que “a *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (PERLOFF, 2013: 41).

Em passo similar, Haroldo de Campos indica que “a poesia concreta elimina o mágico e devolve a esperança” (CAMPOS, 2006: 81). É justamente tal compensação, entre o esmorecimento da autenticidade e as possibilidades advindas da reprodução técnica, que os concretistas tendem a explorar em sua poética. Ao invés de nostalgicamente impregnarem-se de uma sensação de degenerescência, exaurem as possibilidades comunicativas do presente, já que o poeta não pode alhear-se do inexorável processo *culturmorfológico* que o convida à aventura criativa.

No ensaio *poesia e paraíso perdido*, publicado em 1955 no *Diário de S. Paulo*, Haroldo de Campos explica que por processo *culturmorfológico* entende a noção de aventura criativa que norteia a produção concretista e que se liga a um reconhecimento das mudanças qualitativas esboçadas temporalmente. Tais mudanças não seriam hierarquizadas por seu valor convencional, por sua capacidade de adequar-se aos modelos estabelecidos, mas sim de indicar novos vetores criativos, por sua capacidade de expressar esteticamente as metamorfoses da sensibilidade. A própria conjuntura desenvolvimentista tende a forçar uma remodelação da capacidade sensível do poeta, permitindo que capte as transformações estimuladas pela emergência de novas formas de comunicação. Assim, fazer uso das novas possibilidades criativas advindas da música, da arquitetura, da pintura ou do designer significa inserir-se criativamente na contemporaneidade. Aceitar a imprevisibilidade da criação é o que define a aventura poética e a inserção no processo *culturmorfológico*, evitando a “nostalgia do jogo sem imprevistos, produzindo uma arte de senectude cujo álibi é o descanso remunerado e que vive às expensas dos dividendos menstruais das chamadas ‘peças antológicas’”. Apropriar-se de diferentes formas de linguagem, com o intuito de potencializar o signo poético, passa a ser um dos eixos centrais da teoria da poesia concreta. Seria uma forma de evitar lamentar-se pelo paraíso

perdido das convenções que tolhem a criação, “como se a bela, a nobre, a fecunda palavra *humano* fosse um vocábulo-eunuco, destinado a nomear a esterilidade ao invés da criação” (CAMPOS, 2006: 45-46).

A miscelânea dos estímulos sensoriais provocados pelos avanços técnicos, segundo a percepção crítica dos concretistas, incita a uma aproximação *isomórfica*. O interesse se espraia para todas as manifestações visuais: “desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até à extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas de Max Bill” (PIGNATARI, 2006: 65). Tais analogias morfológicas permitem que Haroldo de Campos esgarce a noção de linguagem, numa atitude comum à poesia concreta, tendendo a transformar qualquer manifestação icônica em texto, admitindo mesmo certa submissão da semiologia à linguística. Nesses termos, “a poesia concreta é portanto poesia consciente, que comunica inteiramente a sua realidade estética numa linguagem de signos cujas categorias ela combina, e esses signos são palavras”. Todavia, “a palavra não aparece como um portador convencional de significado, ela tem de ser compreendida estritamente como portador constrictivo, visual ou vocal da forma” (BENSE, 2009:83). O signo verbal tornar-se-ia catalizador dos signos não verbais, desse modo, corroborando a afirmação de Roland Barthes de que a semiologia seria um ramo da linguística.

Em oposição ao modelo semiológico europeu que advém da linguística de Saussure e mantém-se relevante nas reflexões de Umberto Eco e Rolando Barthes, Décio Pignatari, em conferência intitulada *A ilusão da Contiguidade* de 1976, envereda pelo estudo do signo, segundo a semiótica norte-americana de Charles Pierce. Assim, revelando o equívoco de um modelo que opera através de associações por contiguidade, em detrimento das similitudes, o que, portanto, expressaria a própria lógica discursiva ocidental ou o seu logocentrismo, Pignatari ressalta que “quando a palavra é tomada como código central, somos levados a crer que todos os signos só adquirem ‘sentido’ quando traduzidos em ‘palavrês’, em código verbal” (PIGNATARI, 2004: 167).¹⁸

¹⁸ A experiência estética triádica, proposta pelo sistema de Charles Pierce, envolve uma primeiridade (“modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa”), uma secundidade (“modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um

Em *evolução de formas: poesia concreta*, ensaio publicado em 1957, Haroldo de Campos, talvez em resposta aos críticos do movimento, indica a preocupação comunicativa expressa pela poesia concreta. O objetivo concentra-se na “presentificação do objeto verbal, direta, sem biombo de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema” (CAMPOS, 2006: 79). Coloca-se a materialidade do poema e o esforço centrado na forma como necessidades para que se alcance uma evolução qualitativa. Diferentemente de outras manifestações criativas, “a poesia concreta compreende essa dialética de formas: não foge para o ‘paraíso perdido’ de retrocessos pusilânimes”. A proposta de jogo criativo faz com que se rejeitem “as estéticas solipsistas que ofuscam a história e a culturmorfologia em prol de um conforto artístico livre do pânico da invenção” (CAMPOS, 2006: 81).

Aqui se desenha uma consideração relevante para a poética concretista: a apreciação crítica da dimensão morfológica não exclui a historicidade das formas. Assim, a consciência histórica se manifesta na inelutável diferença provocada pela sucessão temporal, advém da inevitabilidade da renovação, da irrupção de novas sensibilidades e meios expressivos. Em outro plano, o esforço de renovação não objetiva dirimir as distinções entre campos específicos, numa sedição sem maiores consequências, não se almeja defender uma obra de arte total, trata-se de explorar confluências e dilemas de diferentes estratégias comunicativas. Haroldo de Campos expõe de maneira dialógica o equívoco do exagero e o ganho analítico das intercessões que não excluem a diferença:

Pretender que poesia concreta, música concreta e pintura concreta sejam conceitos dados aqui como inteiramente reversíveis, é produto de utopia wagneriana (*Gesamtkunstwerk* – a “obra de arte total”), ou, mais certamente, de ignorância dos meios de expressão peculiares a cada uma dessas artes, mesclada do propósito de turvar as águas, derradeiro recurso da “culinária fúnebre” em que se especializa certa crítica. Negar, por outro lado, radicalmente, uma permeação honesta de experiências, é manifestação de análogo obscurantismo, caracterizado

segundo, mas sem levar em consideração qualquer terceiro”) e uma terceiridade (“modo de ser daquilo que é tal como é, ao estabelecer uma relação entre um segundo e um terceiro”). Numa espécie de matematização da experiência estética, conclui que: “São primeiros: sentimentos e sensações, a indeterminação do mundo físico, qualidades, crenças, artes. São segundos: o querer e a volição, a força, os fatos, a dúvida, o mundo dos negócios. São terceiros: o conhecer e a cognição, a regularidade estatística no mundo físico, as leis, o hábito, a consciência”. PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. Ver principalmente o capítulo 2, *A Semiótica de Pierce e sua Proto-Estética* (pág. 39-83).

ainda pelo miúdo tecnicismo solipsista que quer reduzir cada tipo de artista à clausura de seu *métier*, como um vidro de remédio numa farmacopeia ideal, munido de respectiva etiqueta, para que a digestão mental do crítico possa se cumprir sem sobressaltos... (CAMPOS, 2006: 83).

Como corolário poético do diálogo com seu próprio tempo, emerge a necessidade de destacar-se certa materialidade da poesia. Os poetas concretos veem-se impelidos a buscar a autonomia das palavras enquanto coisas e não somente como signos. Abolindo o verso e defendendo a feitura de poemas visuais, almejavam uma arte sinestésica que dispensasse interpretações e se vinculasse às novas estratégias comunicativas. O intuito seria valer-se poeticamente da “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, diz-nos Augusto de Campos (CAMPOS, 2006:72). A fusão entre experiência e palavra numa poética de caráter fenomenológico, mais interessada em presentificar do que em apresentar ou representar, possibilita a criação de uma poesia *verbivocovisual*, segundo a proposta de James Joyce, que se tornou verdadeira bússola para os poetas concretos em seu desejo de explorar os elementos gráficos, sonoros e verbais. No manifesto publicado em 1956, intitulado *nova poesia: concreta*, Décio Pignatari resume a tentativa de superação da dicotomia significante-significado:

Com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra flor sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: jarro é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como la mers dans mers. Isomorfismo (PIGNATARI, 2006: 68).

A provocação crítica do poema concreto se estende à banalização do material e a uma concreção da palavra. Segundo Haroldo de Campos, “o poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico”. Desse modo, “a poesia concreta responde a um certo tipo de *forma mentis* contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os slogans, as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular etc.” (CAMPOS, 2006:81) Priorizava-se, dessa maneira, a sintaxe em detrimento da semântica, o significante impregnava-se de

possibilidades poéticas. Nesses termos, o que se buscava era antes uma eficiência comunicativa por meio das estruturas que potencializavam a mensagem poética derivada dos significantes, a densidade encontra-se na própria superfície textual e na inevitável intertextualidade poética. É justamente o interesse pela estrutura textual, pelas inúmeras combinações da palavra, pelo livre jogo de permutação que se extraem novos horizontes semânticos e visuais da palavra, que se explica a teorização recorrente sobre os procedimentos poéticos labirínticos do barroco.

A apropriação por parte da poesia concreta de procedimentos barrocos visa, entre outras coisas, a uma reverberação da palavra, o eco que mantém a palavra em suspenso e duplica seus efeitos sensíveis. Mais importante do que o caráter referencial da linguagem, seria a noção de jogo envolvida na poética barroca. Affonso Ávila sublinha a operação de lúdico encadeamento das formas plásticas, uma *sintaxe aleatória* que se verifica na poética seiscentista, visando principalmente mobilizar os sentidos:

A segunda grande linha condutora de tensão da linguagem literária do barroco, tão importante quanto a que se apoia nas formas de ambiguidade do discurso, é a da translação metafórica, de prevalência mais conotativa que denotativa, a da operação lírica que, conferindo à palavra poética uma função mais fonética e plástica de *coisa*, de imagem válida por sua mesma concretude verbal, do que propriamente de referência, de significado, propiciou ao poeta do período fazer de sua criação um objeto, uma entidade de assinalada autonomia. A metáfora, da maneira como a encarou o lirismo seiscentista, viria transformar a poesia numa espécie de idioma arte, num código portador de sinais primordialmente estéticos, numa estrutura que buscaria sempre como paradigma o elemento linguístico de maior potência compulsora dos sentidos, de maior força extasiadora da sensibilidade (ÁVILA, 1994:95)

A referência a um *idioma arte*, capaz de potencializar o impacto poético ao mirar os sentidos, chama a atenção para o artifício mobilizado na poética seiscentista. O uso plástico e fonético da palavra visa mobilizar os sentidos na apreciação estética, não configura de forma alguma uma linguagem oca ou destituída de sentido, mas sim a proposição de uma nova carga semântica que emerge do próprio jogo variável dos sentidos. O impacto visual desencadeando um tipo de sensação que extrapola a semântica do signo verbal e desnuda o próprio arcabouço textual, externando o artifício poético: o embate entre matéria e

procedimento. Assim, busca-se a aproximação entre a palavra barroca e a palavra concreta, costurando certa semelhança de estratégia que se impõe num primeiro plano: diagramação e tipografia representam uma visualidade de dimensão poética; os jogos de palavras, trocadilhos e anáforas, a sonoridade lúdica que desperta pacto tácito com o leitor; além do diálogo intertextual que referenda o próprio repertório vanguardista. A aventura criativa proposta pelo movimento concretista confunde-se com o jogo linguístico do barroco.

A palavra polida, que tende a ser somente veículo poético, é substituída pela palavra preta de carga metafórica – uma metáfora que ora se manifesta no âmbito do significante, ora no do significado. Ou seja, a palavra lisa dá lugar à palavra rugosa e nuançada, o retilíneo clássico dá lugar ao curvilíneo barroco. Segundo Gilles Deleuze, “o barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço”, remete-nos à dobra que leva ao infinito (DELEUZE, 2012: 13). O caráter funcional da palavra faz da intertextualidade ou da polifonia uma espécie de origami hermenêutico – para valerem-nos da imagem empregada por Gilles Deleuze. Esse ato barroco de dobra contínua foi apropriado pelos concretistas como procedimento crítico e criativo. Assim, “o barroco inventa a obra infinita ou a operação infinita. O problema é não como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito”. O que se pretende afirmar é que “a dobra não afeta somente todas as matérias, que se tornam, assim, matérias de expressão, de acordo com escalas, velocidades e vetores diferentes (...), mas ela determina e faz aparecer a Forma (...)” (DELEUZE, 2012:66).

A manutenção da dobra aproxima o procedimento barroco e a poética concretista, engendrando uma maneira peculiar de se lidar com o passado literário. Os poetas concretistas opuseram a tradição canônica, rigidamente construída segundo valores neoclássicos, ao que definiram como “tradição viva”. Buscava-se não a linearidade diacrônica, onde o passado revestia-se de uma normatividade castradora, mas sim uma presentificação do passado através de procedimentos que revelassem a inventividade, uma consciência reflexiva diante das limitações do material. O passado deveria se manifestar como presença viva, numa interseção de valores artísticos. Desse modo, ocorreria uma espécie de fusão de horizontes criativos, fazendo com que se articulasse uma constelação de autores e objetivos

comuns. Haroldo de Campos, respondendo às críticas que apontavam para certo hermetismo dos concretos, revela a preocupação evolutiva que impregna a reflexão e composição da poesia concreta:

A poesia concreta olha de frente para as formas poéticas e procura divisar o vetor qualitativo de sua evolução. Assume as responsabilidades da tradição viva e não tenta escamoteá-la sob a alegação de que os verdadeiros inventores na poesia contemporânea sejam casos extravagantes e levem a becos sem saída. A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaciotemporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do material, em pé de igualdade com os restantes elementos de composição (CAMPOS, 2006: 80-81).

A inventividade do procedimento, o desvio da norma, o estranhamento tornam-se o diapasão da poesia concreta, tanto na sua produção poética quanto na sua forma de aquilatar o passado literário. Silviano Santiago, ao analisar o conceito de vanguarda, aponta para a tensão estabelecida entre a normatividade vigente, engendrada historicamente como cânone, e o novo desvelado por uma atitude inventiva, o que teria como resultado o estranhamento típico da poética vanguardista. É justamente esse desconforto estético, essa posição contrária ao que se torna moeda corrente que fundamenta uma noção de *tradição viva*. Segundo o filósofo alemão Max Bense, importante interlocutor da poesia concreta, a surpresa teria a função de despertar o intelecto e produzir um novo tipo de fruição estética. Contudo, “o atributo da surpresa, o imprevisível, pouco incomoda o entendimento; o puro jogo do acaso mal atrapalha o hábito intelectual; e a diferença sutil entre surpresa e entendimento, entre jogo e hábito, parece constituir uma parte das dificuldades intrínsecas da arte moderna (...)” (BENSE, 2009:66). Desse modo, ao se suspender a indiferença, a inventividade emergiria como uma espécie de método onde a forma encontrar-se-ia sempre em processo de dilatação para que se obtenham novos horizontes semânticos. Assim, “a nova forma surge como um desvio que deseja operar o criador dentro do sistema retórico que já está sendo considerado habitual, clichê literário, dentro do

que já está circulando autônoma e impunemente pela comunidade” (SANTIAGO, 2007: 114).¹⁹

A tradição, para manter-se viva e relevante, precisa ser apreendida sincronicamente, precisa ser tocada pelos interesses do presente. Ezra Pound, segundo Haroldo de Campos, é quem melhor expressa o uso de uma poética sincrônica. A reavaliação do passado ou de sua manifestação enquanto tradição pressupõe um juízo que justifique a sobrevivência da arte para além de seu próprio ambiente histórico, ou seja, requer uma definição do clássico colada ao critério de estranhamento e inventividade. Dessa forma, pode-se asseverar que “um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor do clássico provavelmente jamais teve conhecimento)”, mas sim porque expressa “certa juventude eterna e irreprimível” (POUND, 2006: 21-22). Tal capacidade de pronunciar-se diante do presente, mantendo sua pertinência estética, deriva não do uso engenhoso das normas literárias, mas de um elemento transgressor que o mantenha capaz de dialogar com questões que extrapolam sua própria historicidade. Através do abandono da diacronia, que perfila o índice formativo da tradição, seriam arregimentados autores silenciados pela crítica canônica. A aventura criativa, agora estendida ao passado, dispensaria as hierarquias sedimentadas do gosto ou a anuência passiva de critérios estéticos. A crítica de Haroldo, desse modo, sugere uma nova relação com o passado, tangencia uma história literária ao questionar os critérios estabelecidos – no geral, ocupando-se em estabelecer uma genealogia do nacional ou em uma leitura neoclássica do passado.²⁰

¹⁹ Para uma concepção de estranhamento como procedimento literário de desnudamento das convenções sociais, como forma de expor o absurdo humano através de um olhar distanciado ou, ainda, como olhar revelador das representações, ver: GINZBURG, Carlo. *Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário*. In: **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Ou ainda como prolongamento consciente da percepção artística, ver: CHKLOVSKI, V. *A Arte como Procedimento*. In: **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

²⁰ Para um panorama da atividade crítica no Brasil, ver: COUTINHO, Afrânio. **Crítica e críticos**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969; do mesmo autor: **Da crítica e da nova crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. MOTTA, Leda Tenório da. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002; SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

Em ensaio intitulado *Poética sincrônica*, Haroldo de Campos expõe as premissas vanguardistas na reconfiguração da tradição. Vejamos a aproximação entre crítica e história literária, engendrada por meio da sincronia:

Não se sentindo solicitado por um sistema de valores estéticos que se haveria de pôr, necessariamente, no eixo do que lhe é coetâneo (sincrônico); não se aventurando a intervenções assim motivadas sobre a ordem dos fatos que identifica ao correr do eixo de sucessão (histórico), o crítico diacrônico aceita a “média” evolutiva da tradição, o gráfico já historicizado que esta lhe subministra quanto à posição relativa dos escritores nos vários períodos. E olha com olho cético (o “olho de Medusa dos guardiões de cemitérios”, de que fala Sartre...) as revisões e outras tentativas de eversão da ordem constituída, à frente das quais se põem, geralmente, não críticos, mas criadores. Daí por que, com tanta assiduidade, as Histórias da Literatura e as Antologias sejam tributárias de estereótipos encanecidos, seus planetários de papel impresso se rejam por estrelas fixas, e os veredictos literários, uma vez emitidos pelo primeiro historiador de tomo (o caso de Sílvio Romero entre nós), passem tão mansamente em julgado (CAMPOS, 2010a: 206).

Haroldo de Campos, em sintonia com o grupo concretista, esboça uma nova tradição pautada pela análise textual, aproximando, por meio da forma, autores separados espacial e temporalmente. A historicidade é subsumida pelo procedimento estético, a periodização rígida sede espaço aos critérios formais, o reconhecimento da dimensão inventiva num livre amálgama anacrônico permite uma construção sincrônica do repertório vanguardista. Em outros termos, essa nova visada que esvazia o caráter sociológico e histórico da literatura e prioriza sua dimensão inovadora – saltos qualitativos, segundo um padrão de sedição estética – engendra um tipo de olhar que prioriza uma busca pelo reconhecimento de precursores da atitude vanguardista em tempos pretéritos. Não se trata, portanto, de negar a tradição, “simplesmente a transformam de sujeito em objeto, de diacronia reverenciada em sincronia estratégica, de história necessária em invenção artificial” (AGUILAR, 2005:40). Tal postura configura um dos fundamentos do programa concreto, pois “a escolha de uma perspectiva sincrônica é, antes de mais nada, uma disposição metodológica, a maneira de privilegiar, para efeitos práticos, um ponto de vista estrutural” (CAMPOS, 2010a: 214).

Em ensaio, intitulado *O Samurai e o Kakemono*, Haroldo de Campos sintetiza o ganho crítico proveniente de uma leitura estruturalista da tradição e,

além disso, demonstra de que forma o barroco emerge dessas incursões sincrônicas. Ao se referir à leitura estrutural que Garcia Lorca e Dâmaso Alonso realizaram da poesia de Góngora, aponta que, dentro da perspectiva preconizada, a atualização através do ato de leitura se confunde com a própria obra analisada, configurando uma espécie de complemento do processo criativo. Num ato de reavaliar a tradição de acordo com os interesses contemporâneos, assevera que a leitura crítica se mantém “até que um novo lance de evolução literária, novas necessidades concretas de criação, ponham essa leitura em desfunção”. (CAMPOS: 2010a: 219).

A disposição metodológica expressa pela perspectiva sincrônica não descarta a diacronia, porém as coloca em relação dialética, já que expõe a inerente tensão crítico-poética entre escritura e leitura. A leitura, desse modo, emerge como ato crítico e criador de novos horizontes histórico-semânticos, derivando do ato de leitura não somente uma espécie de hermenêutica histórica, mas também um importante reflexo do presente. Assim sendo, pode-se depreender que através da leitura o presente vira palco de uma constelação que permite aproximar experiência do passado e expectativa de futuro, a sincronia redefine o próprio papel do passado para a crítica. “A sincronia surge somente em nossa atitude para com o diacrônico, em nossa aceitação ou recusa das tradições poéticas que nos foram transmitidas” (CAMPOS, 2010a: 218). Dessa forma, a valorização ou descarte pressupõe escolhas poéticas, atrela-se à questão da recepção. Entretanto, a recepção não revela um leitor ideal, mas sim uma latência definidora da contemporaneidade, têm-se um duplo movimento nessa relação texto e leitor: “ou seja, entre o efeito, como movimento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte”, dessa maneira, além do horizonte interno condicionado pela obra, verifica-se o externo implicado pelo leitor e suas vivências (JAUSS, 1979: 49-50).²¹ O ato de leitura cindido pelos efeitos previstos no texto e pela recepção

²¹ Como forma de reforçar o débito da reflexão crítica de Haroldo de Campos com a teoria da recepção, cumpre destacar as palavras de Hans Robert Jauss: “Meus ensaios de um novo método histórico da literatura e da arte, que partiram da primazia hermenêutica da recepção foram antecipados pelo estruturalismo de Praga, que desenvolvera o formalismo russo”. JAUSS, Hans Roberto. *A Estética da Recepção: Colocações Gerais*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

de caráter mais arbitrário e de difícil previsão permite outra explicação para o interesse concretista pelo barroco.

Haroldo de Campos realiza a primeira referência à existência de um barroco moderno em texto de 1955, intitulado *A obra de arte aberta*. Nesse ensaio-manifesto, o poeta-crítico aborda a multiplicidade de leituras que podem ser extraídas das obras de Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, Cummings. Todas carregariam enorme porosidade, expressando uma composição de princípio gestáltico, onde a configuração das partes em um todo aberto possibilitaria diferentes perspectivas interpretativas, tornando-se um aspecto central para a atualização do procedimento barroco. O que está em jogo, portanto, seria o abandono do que considerou como modelo de arte *tipo diamante*, simétrica e adequada aos preceitos neoclássicos, em detrimento da *obra aberta*, possível de ser assediada em diferentes partes. O barroco moderno ou neobarroco, desse modo, responderia por uma nova concepção criativa, pela precipitação *culturmorfológica*, pela consciente incompletude que retira o leitor de sua passividade silenciosa. Todavia, tal proposta encontra imediata reação, pois “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” (CAMPOS, 2006: 53).

Haroldo de Campos chama a atenção novamente para a aventura criativa que impõe um jogo hermenêutico ativado pela recepção, por isso a similitude entre o procedimento de vanguarda e o barroco. Desse modo, a atualização do barroco é, sobretudo, o artifício, a capacidade criativa de condensar o elemento poético em formas abertas. Em um primeiro momento, portanto, o barroco é mobilizado como oposição à normatividade clássica. Assim, antes que Umberto Eco apontasse para a liberdade interpretativa que emerge da fruição estética numa obra aberta; ou de apontar, que “cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2010: 40), Haroldo de Campos, utilizando-se de uma aproximação com a música de Webern, já indicava “o contraponto do som e do silêncio” como brecha interpretativa. Sem nenhuma ambição de sublinhar a sugestiva antecipação de Haroldo de Campos, cumpre lembrar que o próprio Umberto Eco, em prefácio à

edição brasileira, aponta que tal coincidência “significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso” (ECO, 2010: 17). Nesse sentido, a própria coincidência teórica reforça o argumento de que a reflexão dos poetas concretos era fruto de certo regime de historicidade, da imersão histórica em seu próprio presente.

O trânsito estético livre, sancionado pela poética sincrônica, tem como principal consequência teórica a formação do *paideuma*. Um repertório vanguardista que será exaustivamente mobilizado para sancionar a produção poética concretista e sua atividade crítica. Repertório formado por um “elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico”, ou seja, referência para a “evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas” (CAMPOS, 2006: 74). Trata-se de uma espécie de atalho ou mapa da inventividade, ou ainda, seguindo a proposta de Pound, pode-se falar na organização do conhecimento para que as gerações vindouras possam encontrar de maneira rápida a parte mais viva e esteticamente relevante da produção pretérita, evitando, com isso, perder tempo com autores com pouco ou nada a dizer no âmbito da inventividade. Em *pontos-periferia-poesia concreta*, Augusto de Campos resume os pontos cardeais do *paideuma*, especificando a apropriação seletiva dos autores elencados:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” joyciana e a mímica verbal de cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA (CAMPOS, 2006:42).

Elencado os autores, ou fragmentos da obra de autores, que podem servir como uma espécie de mirante para a criação de vanguarda, todo empenho concretista passa a ser a divulgação das inovações reconhecidas no interior do *paideuma*. O repertório se configura numa espécie de espelho ou lente: espelho porque os poetas concretos se reconhecem nos autores mencionados e reverberam

seus saltos estéticos; e lente porque as intervenções críticas imprimem claramente suas opções teóricas e seus critérios valorativos, fazendo grande cisão entre aqueles que consideravam convencionais, meros reprodutores de normas clássicas, e os inovadores, que se detinham ao progresso formal da arte por meio de uma atitude consciente diante do ato criativo. Assim sendo, distintas formas de expressão artística seriam aquilatadas de acordo com a presença ou ausência de determinados procedimentos. A produção de seus contemporâneos ou antecessores será avaliada segundo a capacidade de inserção no *paideuma*.

Sublinhada a força aglutinadora do repertório, realçando uma postura de militância crítico-criativa, torna-se interessante notar como a poesia concreta, segundo a perspectiva assumida por Haroldo de Campos, adquire um aspecto autorreferente. Ou ainda, como o *paideuma* é mobilizado tanto na crítica como na poética concretista, formando peças híbridas onde o ato criativo é sempre problematizado, sempre posto em primeiro plano, identificando-se uma recorrente utilização de elementos dialógicos num constante exercício metalinguístico. Debruçar-se sobre o aspecto estruturante da criação configura atitude interessada e autorreferente, ao expor as querelas advindas do ato criativo no próprio objeto criado, entrevê-se o momento do artifício. Esses elementos não são mobilizados de maneira aleatória, sintetizam uma vontade de intervenção estética de vanguarda que se encontra para além da simples fruição do prazer, marca uma atitude militante e reflexiva. Indica uma profícua e interessada contaminação da poética pelo ensaio crítico – o que representa uma marca-d'água também nos escritos de Borges e Cortázar.

Em suma, crítica e poeticamente, por meio de um intenso estudo das formas, torna-se perceptível a fatura barroca na produção dos poetas concretos. Haroldo de Campos reconhece, em entrevista, que “tinha sempre uma espécie de casulo barroco na minha poesia, que consistia num tratamento bastante insistente, bastante radical do problema da metáfora, da estrutura fônica, de certas possibilidades semânticas da decomposição das palavras”. (CAMPOS, 1977:52) Em “poesia concreta”, publicado em 1955, Augusto de Campos indica, na poética de Haroldo de Campos, um débito com os procedimentos do barroco e sua fusão com o horizonte experimental dos concretos, considerando-o como “um

‘concreto’ barroco, o que o faz trabalhar de preferência com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros” (CAMPOS, 2005:57).

A instituição de um *paideuma* de caráter sincrônico e que privilegiasse a reflexão sobre o ato criativo e suas possibilidades de recepção e atualização permitiu a mobilização do procedimento barroco como oposição à obra de *tipo diamante*. A crítica, os ensaios e a poética de Haroldo de Campos giram em torno dos elementos inovadores, das múltiplas possibilidades de leituras, da obra com sentido em aberto, priorizando-se o jogo estético em detrimento do sentido único e mais provável. Desse modo, o jogo intertextual do barroco serviu de base para os experimentos estéticos da vanguarda concretista. Contudo, essa dimensão crítico-poética traz corolários instigantes em termos de provocação para uma nova maneira de se lidar com o legado da tradição.

3.2.

ANTROPOFAGIA COMO POÉTICA TRADUTÓRIA

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias.
(ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago).

O interesse crítico de Haroldo de Campos representa incisivamente a fatura de suas afinidades eletivas. Sua reflexão ensaística, nesse sentido, funciona como uma espécie de afirmação de procedimentos poéticos considerados segundo o critério de suas qualidades desestabilizadoras da redundância, do já sedimentado, daquilo que se tornou moeda poética corrente. O diapasão da inovação será mobilizado para reavaliar uma produção nacional ignorada pela inadequação aos padrões estéticos que vigoravam no momento de sua criação. Sem restringir-se à iconoclastia de uma vanguarda heroica, sua crítica acaba por estender-se em direção a uma reconsideração do passado, pode-se dizer: a uma espécie de tradução da tradição.

Fazendo uso do lema poundiano de leitura do passado segundo as perspectivas do presente, o repertório concretista expande-se em uma dupla direção: um olhar retrospectivo, através do qual se avalia a formação literária nacional em seus silêncios, procurando nas margens da tradição reconhecer precursores; e um olhar prospectivo, onde se propõe uma nova constelação de criadores relevantes à contemporaneidade que comungariam das mesmas preocupações formais e esteticamente desestabilizadoras. Tendo isso em vista – esse duplo direcionamento –, delineiam-se escolhas radicais e interessadas que demonstram que a crítica, a poética ou os ensaios elaborados a partir de fragmentos de historiografia literária são tecidos a contrapelo do estabelecido pela tradição. Tal postura empenhada em erguer uma nova tradição, interessada na hipertrofia do *paideuma*, por vezes acusada de demasiadamente sectária, configura corolário central da reflexão haroldiana.

A atitude interessada e seletiva da crítica de Haroldo de Campos pode ser acompanhada através da ampliação de seu arco de interesse ou, como foi dito anteriormente, da expansão do *paideuma*. Cada autor ou fragmento de obra que for incorporado ao repertório concretista funciona como uma espécie de confirmação das teses ou técnicas de vanguarda, tanto em relação ao passado quanto ao presente. Todos contribuiriam para adensar o refrão sedicioso, cada autor anunciado serviria como espelho do outro, reconhecendo no outro o compartilhamento de técnicas e procedimentos, numa associação que permitisse sincronicamente validar métodos criativos e identificar precursores.

Colocada a força desse repertório e sua mobilização pelo concretismo, cumpre mencionar que no *plano-piloto para poesia concreta*, manifesto redigido a seis mãos e onde se afirma a proposta de um realismo solucionado em termos de linguagem sensível ou como arte geral da palavra, dois autores são citados como precursores: Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Em *O Geômetra Engajado* Haroldo de Campos afasta a poesia de João Cabral da Geração de 1945 e, por conseguinte, da depuração neoclássica que se segue ao experimentalismo modernista. Ao analisar a poética do autor de *O Engenheiro*, Haroldo de Campos destaca, além das epígrafes que expressavam afinidades poéticas com autores que compunham o repertório concretista, a feitura de “uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista”. Trata-se de sublinhar o uso de uma linguagem direta e a arquitetura funcional do verso. Além disso, a dimensão metalinguística, a forma que expõe a própria artesanaria do poema, seria tomada como elemento central de sua criação. João Cabral, em linguagem áspera e objetiva, empreende verdadeira “desmistificação do poema, que é sacado de sua aura de mistério e de infável”, expõe o labor criativo que antecede a feitura do poema e afasta-se de qualquer menção ao acaso na criação (CAMPOS, 2006b: 81).

A composição poética de João Cabral, onde se entrelaçam temática e estrutura, exemplificaria, em alguns momentos, o procedimento concretista. Benedito Nunes sublinhou a técnica de substituições, utilizada em *A Educação pela Pedra*, como proliferadora de imagens objetivas que se assemelha à proposta

de unidade visual semântica do concretismo. Não somente, menciona também a série de permutações de palavras e versos como outro ponto de contato. “Todos os motivos, temas, intenções satíricas e estéticas constituem, ao mesmo tempo, partes da composição e elementos significantes, que a máquina do poema produz e movimenta” (NUNES, 1969:266). Além disso, Haroldo de Campos se interessa pelo caráter metalinguístico das primeiras poesias de João Cabral de Melo Neto, reconhecendo nelas a autoria de um poeta-crítico que problematiza sua própria construção, que se detém atentamente à mecânica da criação, demonstrando significativa aproximação com a obra de Mallarmé. “O projeto cabralino é agora decididamente mallarmaico: a criação considerada como luta contra o acaso” (CAMPOS, 2006b: 81). Por outro lado, destaca o labor construtivista do poeta que prioriza a imagem em detrimento da mensagem, a manipulação consciente e metódica do objeto, certa carnadura concreta: ato contínuo de desalienação da linguagem e de dessacralização da poesia.²²

Gonzalo Aguilar sublinhou que a inserção de João Cabral de Melo Neto no *paideuma* significava inflexão importante no seio do concretismo, posto que:

A incorporação de João Cabral de Melo Neto foi o elo que vinculou os poetas concretos às possibilidades da tradição literária nacional (nexo que a pintura de Volpi sugeria mas que, por se tratar de outra linguagem, não possibilitava). E é por isso que, quando se fala de “tradição de rigor”, a figura que se evoca imediatamente é a de João Cabral: ele deslocava os critérios modernistas das referências universais ou cosmopolitas, e os fazia avançar em função de procedimentos, repertórios e temas nacionais (AGUILAR, 2005:68).

O rigor construtivo da poética cabralina confere precisão matemática às palavras. Sua composição dimensiona uma racionalidade ausente nas vanguardas de início do século, nada transborda do inconsciente e nada se assemelha ao fluxo

²² Max Bense, após intensa interlocução com os poetas concretos e visitas ao Rio de Janeiro e Brasília, realizou de maneira ensaística uma interessante tentativa de fundir o espírito tropical ao espírito cartesiano, demonstrando a utilização dos preceitos do construtivismo e da semiótica pela neovanguarda brasileira. BENSE, Max. **Inteligência brasileira**: uma reflexão cartesiana. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Sobre a relação entre arte e indústria estabelecida pelo construtivismo alemão da escola de Staatliches Bauhaus, ver: RECAMÁN, Luiz. Bauhaus: vanguarda e mal-estar da metrópole. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). **Pensamento alemão no século XX**: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil (volume III). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

contínuo da imaginação. Essa geometrização de engenheiro faz com que Haroldo de Campos aproxime o método de composição do poeta ao construtivismo de Mondrian – referência constante para os poetas concretos. Mondrian, em seu manifesto neoplasticista, publicado em capítulos entre 1917 e 1918, apontava para a concretude da pintura abstrata, conferindo à cor e à linha reta centralidade na pintura. Tal postura seria uma forma de ultrapassar a reprodução ordinária, em seu volume e plasticidade, obtida através do registro fotográfico. Uma busca pela abstração lógica e universal baliza essa nova percepção da arte. Partindo de uma lógica de composição, de acordo com Mondrian, “o neoplasticismo, a coerência do estilo à maneira da arte, tem início quando a forma e a cor são expressas como unidade dentro de um plano retangular”, numa economia formal onde “o meio universal de expressão plástica, a complexidade da natureza pode ser convertida em pura expressão plástica da relação definida” (MONDRIAN, 2008:41).

A pintura de Mondrian e suas considerações sobre o neoplasticismo, além do diálogo com a composição cabralina, serão mobilizados para a valorização de uma expressão universalista na obra de Alfredo Volpi – considerado o maior pintor brasileiro e quem melhor expressava o concretismo na pintura, segundo Décio Pignatari. Em artigo publicado em 1957, intitulado *a exposição de arte concreta e Volpi*, Pignatari aponta para a existência de intercessões programáticas importantes entre o verso concreto e os trabalhos plásticos de Volpi. A visualidade que dispensasse a necessidade de interpretações ou, em termos barthesianos, a sintaxe que dispensasse à semântica, figura como principal elo entre os diferentes movimentos de composição e expressão. Entrecruzando referências fragmentárias, construindo verdadeiro móbile através da similaridade, Décio Pignatari, ao comentar a fusão da arquitetura visual das casas com a feitura do próprio quadro (principalmente nos trabalhos da década de 50), reconhece o repertório construtivista e concretista na obra de Volpi:

E assim como Mondrian supera a ortogonalidade estática de sua obra neoplasticista propriamente dita com a movimentação barroco-impressionista de elementos no boogie-woogie da última fase; e como Calder transpõe o neoplasticismo de Mondrian para o dinâmico-planetário de seus móveis – Volpi acaba por agitar, pela variação de uns poucos elementos (janelas, portas, bandeiras de portas), a calma, giottesca fachada de suas casas (preto-e-branco, verde-e-vermelho), propondo-se um problema de movimento, que acabaria por

resolver tomando como pretexto um tema típico do movimento: a ventoinha de papel, à qual se seguiria, finalmente, a pura estrutura dinâmica de seu extraordinário quadro em xadrez branco-e-vermelho, onde um fenômeno de refração, por interferência de elementos (que se reconciliam no centro do quadro retangular: incidência do olho), confere a um mesmo branco duas qualidades diversas (PIGNATARI, 2006: 91-92).

A semelhança de Volpi com os procedimentos estéticos do concretismo parece confluir, então, para uma poética que tem como princípio o “rigor estruturante do construtivismo”, como apontou o crítico de arte Rodrigo Naves. Novamente, a dimensão reflexiva que desnuda o ato criativo revela-se, pois “as telas de Volpi precisam a todo instante indagar sobre a forma de aparecer: a maneira como se mostram reluta em apagar o vínculo com um trabalho manual alegre mas penoso” (NAVES, 2011: 195). A metalinguagem que torna a arte autorreferente e que expõe o artifício mostra-se como elemento aglutinador das manifestações elencadas pelos concretistas. Com outras palavras, a “linguagem-objeto passou a identificar-se com a metalinguagem” (PIGNATARI, 2004:127).²³ Max Bense, expressando certo deslumbramento diante da “personalidade mais interessante entre os pintores brasileiros contemporâneos”, elabora uma espécie de síntese do método de composição de Alfredo Volpi:

A inclinação para se proceder metodicamente também na esfera da arte, inclinação que se entrega à representação geométrica, e o pendor para o místico ou o visionário, que admite a imprecisão, a dispersão, a alusão ao simbólico, parecem encontrar-se nestas imagens e produzir uma curiosa disposição lírica (vibração do metro) ou musical (trítomos de cores) da forma instável, das cores fugidias, do traçado suave das linhas. Um cartesianismo da simplificação e da perturbação consciente do discreto nuançar, da obliquidade espirituosa, da sobriedade na exibição (“princípio favela”), com a qual o “princípio configuração” se eleva acima do “princípio pureza”, nos cantos mais deslocados ou inesperados do quadro. Não há sobras não comunicativas. Mas também não resta nenhuma perspectiva de futuras possibilidades de comunicação no campo visual (BENSE, 2009: 63).

²³ Escusado mencionar que extrapola o argumento aqui delineado uma exposição mais densa e nuançada da obra de Volpi e de suas diferentes fases; interessa somente a forma como os poetas concretos mobilizam o pintor para o *paideuma* nacional. Para uma análise crítica mais complexa da obra de Volpi, ver: NAVES, Rodrigo. Anonimato e singularidade em Volpi. In: **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011; ver também: NAVES, Rodrigo. **A complexidade de Volpi**. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. 2008, n.81, pp. 139-155. ISSN 0101-3300. Acessado em: 15/10/2014

Nesse sentido, o abstracionismo da estrutura matematicamente elaborada sugere a preocupação visual, tão cara aos concretistas.²⁴ Visualidade persuasiva que encontra sincronia nos elementos do barroco aventados pela poesia concreta, principalmente em certa economia das formas que mantém a obra aberta a múltiplas abordagens interpretativas. O que se ressalta, numa aproximação estética com o procedimento barroco, é justamente a condensação de distintas perspectivas na própria configuração da obra.

Retomando o *plano-piloto para poesia concreta*, outro nome destacado ainda na década de 50 foi o de Oswald de Andrade, que adquire um papel catalizador na formação do *paideuma* nacional. Movimentando-se dialogicamente numa leitura retrospectiva do passado, Haroldo de Campos tangencia a desgastada tópica nacionalista que mobilizava a crítica em busca de genealogias. Nesse cenário, o resgate crítico-poético do pensamento de Oswald de Andrade serviu tanto para evitar um populismo retórico como para não resvalar na armadilha do solipsismo poético.²⁵ No entanto, o que marca a especificidade da reflexão oswaldiana para as propostas dos concretistas seria, justamente, a atualização da antropofagia. Mais especificamente, como a antropofagia permitiu outro olhar sobre a tradição literária e artística nacional e, ainda, por conseguinte, propiciou uma atualização do procedimento barroco, tornando-o válido para o experimentalismo concreto.

Por meio de uma *razão antropofágica*, desenhou-se um giro interpretativo, uma nova lente através da qual se observa a tradição nacional, permitiu-se enxergar o que havia ficado às margens dessa tradição. Reação à crítica

²⁴ Como maneira de enfatizar a aproximação sugerida, segue o elogio de Pignatari ao pintor: “Volpi, além do mais, é um dos raros artistas brasileiros que não só não decaiu depois dos quarenta, mas teve a sábia e justa coragem de dar um belíssimo “salto qualitativo” em plena maturidade. Por tudo isto, os concretistas, que – empenhados justamente na fundação de uma tradição do rigor para a cultura brasileira, foram entre os primeiros (Waldemar Cordeiro à frente) a chamar a atenção para o “caso” Volpi – consideram-no não somente o maior pintor brasileiro, mas entre os grandes num confronto internacional. Ostia!... – diria Volpi.” PIGNATARI, Décio. A exposição de arte concreta e Volpi. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p.92-93.

²⁵ No entanto, cabe apontar que o pioneiro na reconsideração crítica da poética de Oswald de Andrade foi Antonio Candido, ainda em meados da década de 40. Alguns elementos importantes dessa reconsideração serão analisados no próximo capítulo.

historicista dominante, a *razão antropofágica*, segundo Raúl Antelo, instalava um fator corrosivo ao modernismo já aceito e sedimentado pela crítica nacional (ANTELO, 2005: 150). O que significa dizer que, através do resgate histórico-literário de manifestações marginais ao esteticamente aceito, fosse alcançada certa autonomia cultural, uma feição particular tanto à produção artística colonial como à poética contemporânea, inclusive retomando o impulso criativo aventado pelo primitivismo.²⁶

A leitura antropofágica da formação literária nacional, além de provocativa e irônica, tencionava uma inversão entre centro e periferia. A crítica literária estruturalista de traços sincrônicos, que num primeiro momento permitiu uma autoconsciência em relação aos procedimentos de vanguarda, posteriormente seria mobilizada para construção de um *paideuma* nacional que fosse capaz de minar a rigidez historicista no registro da produção literária canônica. Trata-se, portanto, de um delineamento histórico que, por meio da intertextualidade, esboça novas veredas para a interpretação do passado. O arcabouço crítico concretista, todo o repertório cosmopolita que visava a saltos qualitativos diante de uma tradição enrijecida, é mobilizado para reconsiderar a produção nacional priorizando as inovações formais. Haroldo de Campos, em seu ensaio *Da Razão Antropofágica*, expõe de maneira transparente o ganho adquirido pelo resgate das teses de Oswald de Andrade:

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana – já formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliadora do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação,

²⁶ Para uma interpretação do primitivismo oswaldiano e sua relação com as vanguardas, ver: AUGUSTO, Leonardo de Carvalho. **O primitivismo no Pau-Brasil de Oswald de Andrade: originalidade nativa como mensagem do espírito novo.** Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: 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 (CAMPOS, 2010b: 234-235).²⁷

A citação mostra-se rica em desdobramentos, sobretudo, por conta de sua dimensão histórico-literária. Trata-se, neste momento, de destacar a necessidade de questionar um nacionalismo que prima pela tessitura de uma narrativa genealógica nativista: certa tendência em desvelar traços de uma identidade pregressa em meio a uma situação colonial ou, no extremo oposto, pressupor uma arte que invariavelmente emulava uma sensibilidade europeia. A crítica, enveredando por tal caminho, direciona-se para uma suposta submissão da historiografia literária em relação à política, ou ainda, da literatura à história, impedindo com frequência uma descrição desinteressada da produção colonial, uma apreciação estética destituída de elementos que a desabonasse de saída. Nas palavras de Afrânio Coutinho, “a história literária era mais *história* do que *literária*”, encarando a literatura ora como documento, ora como monumento (COUTINHO, 1975:15-16). Em ambos os casos, a literatura seria mutilada em sua autonomia estética, seria sempre subsumida à história.

Haroldo de Campos, com intuito de evitar o que considerava como equívoco, propõe uma transculturação derivada da *razão antropofágica*: uma dinâmica de apropriação criativa do elemento exógeno – provocando verdadeira

²⁷ Haroldo exemplifica a inversão proposta e, na sequência do trecho citado, renova com sopro crítico o processo antropofágico do próprio modernismo: “Oswald de Andrade inspirou-se até certo ponto no cubismo poemático-itinerante de Blaise Cendrars (sobre quem, por outro lado, não deixou também de exercer influência no período heroico da criação da chamada ‘poesia pau-brasil’, 1923-1924). No entanto, ao invés da ‘kodak’ excursionista do ‘pirate du lac Leman’, preocupada em registrar o pitoresco e o exótico nas suas andanças por terras brasileiras, o ‘câmera-eye’ do poema-minuto oswaldiano deflagra, no meramente paisagístico, um elemento crítico, capta um registro satírico dos costumes nacionais estratificados, detona uma capsula de humor dessacralizante, que não encontramos nos turísticos poemas brasileiros de Cendrars, recolhidos em *Feuilles de Route*. Com Oswald na década de 20, já estamos mais próximos, por antecipação, do antiilusionismo da poesia lacônica do Brecht do final dos anos 30 (os poemas escritos em *basic German* e aguçados de farpa crítica) do que da cromotipia descomprometida de Cendrars. O suíço pensou que tinha redescoberto o Brasil e escaldado o amigo brasileiro numa panela de ‘foudu’ cosmopolita. Oswald pediu-lhe emprestada a máquina fotográfica e retribuiu-lhe a gentileza comendo-o”. CAMPOS, Haroldo. Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. In: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.235.

torção no paralelismo advindo da noção de que a literatura necessariamente deve acompanhar uma narrativa política, portanto, tornando-se uma espécie de apêndice cultural. Todavia, a questão não se apazigua em um maniqueísmo ocioso que oponha o elemento nacional ao estrangeiro, mas sim ao problema histórico-cultural advindo da própria experiência colonial, tornando a cultura de matriz europeia um estorvo quase que intransponível – tema incontornável para a crítica que se desenvolve em regiões periféricas, como já foi apontado anteriormente. Um fardo que se constitui historicamente – não por acaso, faz menção à intempestividade nietzschiana diante da história – mas que, através de uma atitude de sedição antropófaga, talvez possa ser redimensionado. Valendo-se do olhar antropofágico e estendendo-o ao passado, Haroldo de Campos engendra a percepção do barroco como uma espécie de constante histórica. Aproximando-se, portanto, das teses de Eugenio D’Ors, percebe laivos barrocos em manifestações culturais díspares, reminiscências que revelariam a hibridez e as fissuras de um passado poroso à dissonância.²⁸ Vejamos as palavras de Haroldo de Campos sobre a relação entre barroco e *razão antropofágica*:

Já no Barroco se nutre uma possível “razão antropofágica”, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente. Diferencial no universal, começou por aí a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo. É uma antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras. Não se trata de uma antitradição por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial dentro da historiografia normativa (CAMPOS, 2010b: 243).

Mirar o passado não implica ratificar a tradição que se manifesta em linha contínua. A *razão antropofágica* que nutre a própria composição barroca funciona como uma constante meta-histórica, sugerindo, portanto, um tipo de assimilação

²⁸ Em *A Marcha das Utopias* Oswald de Andrade se refere à possibilidade de aproximar elementos que pareceriam inconciliáveis na obra de Eugenio D’Ors: “Um escritor, um sociólogo, um crítico podem rotular, numa ampla latitude ideológica, um fenômeno que parecia restrito a certos compromissos de origem ou de destino. Assim, Eugenio D’Ors, no seu livro clássico sobre o barroco – admirável lição de história e de crítica –, coloca dentro do conceito de barroco as coisas mais estranhas e longínquas. Rubens para ele é barroco, talvez por ter sido católico. Como barroco são Bach e Mozart e até a tauromaquia”. ANDRADE, Oswald. *A Marcha das utopias*. In: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. p.228.

corruptora dos modelos europeus e que perpassa toda a formação nacional. Diante dessa peculiar releitura do passado por meio de uma atualização da antropofagia, Haroldo de Campos apoia-se numa crítica sincrônica como estratégia de aproximação no âmbito eminentemente estético. Interessa-se em identificar certo estranhamento ou ruído de feição vanguardista no passado literário nacional, uma atitude antropófaga e questionadora dos cânones que permitisse o reconhecimento de precursores, distanciando-se, com isso, do que considerava uma condenável percepção formativa da crítica. Dando pouco relevo à rotinização, porém sem excluir a dialética entre permanência e ruptura, sublinhava a alteridade como fator constitutivo da tradição:

Daí a necessidade de se pensar a *diferença*, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo): 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. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova ideia de tradição (antitradução), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao cânon prestigiado e glorioso (CAMPOS, 2010b: 237).

O que está em jogo, nesse momento, é a diferença como possibilidade de se acessar um código universal. O nacionalismo, tal como havia sido articulado por grande parte dos autores modernistas, espraia-se na cultura ocidental e contribui com suas particularidades para o concerto universal. Debruçar-se sobre a evolução literária nacional não envolve um esforço historiográfico qualquer, uma dança de autores ou o fomento a necrológios alternativos, mas sim um olhar dialético que define a diferença, que se expressa no nacional, como fundadora de uma nova síntese, ou seja, “mais do que o legado de poetas, aqui se tratava de assumir, criticar e remastigar uma poética” (CAMPOS, 2010b: 246). Com tal objetivo, Oswald de Andrade, em seu ensaio *A Arcádia e a Inconfidência*, realiza interessante esforço de reconsideração do passado. Busca compreender o exato momento em que as preceptivas clássicas do arcadismo cedem espaço para a emergência de um nativismo que reveste a poesia de um tom subversivo, momento de superação da apática submissão às convenções. Interessa notar aqui a singularidade de sua leitura da tradição barroca e arcádica. Senão, vejamos:

Coloque-se em face da Arcádia o gongorismo que a precedeu e que ela tão encarniçadamente atacou. Uma diferença existe. A poesia gongórica pode ser acusada de “divertimento”, de jogo culto, conceptualista ou erudito. Mas ela não pactua, em geral, com o mandato das tiranias. O poeta se evade, através dos jogos e dos brincos e não é sentinela inútil do cesarismo. Essa imigração interior traz o mesmo álibi que honra a poesia trovadoresca. Os adeptos de Luís de Gôngora não participam, é verdade, das lutas progressistas que se iniciam com a era da máquina. Mantêm a arte e a poesia distantes. Nesse apartamento existe pelo menos uma dignidade – a de não estar o escritor e o artista a soldo da reação e do mando. É o fenômeno que culminaria mais tarde, no século XIX, quando a “pintura infeliz” de Cézanne e Van Gogh ia abrir as catacumbas do surrealismo e do cubismo, para não pactuar com a burguesia em apogeu, a troco das honras fúteis dos salões acadêmicos. E mesmo com o sacrifício das comodidades materiais (ANDRADE, 2011: 99).

O alheamento poético, num primeiro momento, distancia o gongorismo das vanguardas, porém, imediatamente depois, por meio de uma leitura sincrônica, concede-se certa autonomia criativa, pois a *imigração interior* proporciona um horizonte criativo mais alargado – como se as convenções fossem insistentemente testadas e esgarçadas pela profundidade das metáforas e pelo jogo intertextual que impregna a criação barroca. À complacência arcádica opõe-se certa liberdade poética causada pela fuga barroca.²⁹ Porém, mesmo atentando para a sincronia expressa no raciocínio oswaldiano, vale dizer que tal interpretação reproduz a tese de que a brasilidade emerge da adequação da normatividade clássica às terras americanas, surge da tensão entre a forma neoclássica e o sentimento local. No entanto, se a normatividade prevalece na expressão poética árcade, a sedição manifesta-se através do espírito cívico que move os inconfidentes mineiros, desse modo, “os poetas da Escola Mineira não rompem com os cânones da Arcádia, ocupados que estão em libertar o Brasil. A roda da velha estética continua a girar. O seu sentido de revolução tem um primado, o político.” (ANDRADE, 2011: 109).

A leitura mais detida das reflexões oswaldianas por parte de Haroldo de Campos, assim como dos concretistas, ocupa lugar privilegiado para se

²⁹ “O que fizeram os trovadores e gongoristas não souberam fazer os árcades, perdidos de medo e de complacência ante o braço descompassado da tirania. O medo daria o tom maçante e sensorial das produções poéticas do século XVIII português. Daria a Arcádia.” ANDRADE, Oswald. A Arcádia e a Inconfidência. In: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. p.99.

compreender o papel desempenhado pelo barroco, sobretudo, no que diz respeito à recomposição de uma historiografia literária. Pois, segundo a leitura antropofágica, o barroco resguardaria certa identidade americana, uma dimensão trágica condizente com a experiência disforme que marca a expressão artística colonial. Vejamos as palavras de Oswald de Andrade sobre o lugar do barroco na marcha das utopias:

Resta uma palavra sobre o Barroco. O estilo utópico. Nasceu com a América. Com a Descoberta. Com a Utopia. Ninguém me convencerá de que no Barroco há uma descendência direta do Renascimento. Nego a Bernini o direito de se colocar com seus lençóis na herança duma plástica vinda do mundo colonial que se abria entre flores, lianas e frutos disformes. O Greco sim. É Barroco. É a alma disforme e trágica do Barroco. Da janela maravilhosa de Tomar ao César de Roma, o Barroco é o mundo novo. Aliás, nada conheço de maior na história plástico-arquitetônica que a abadia guerreira de Tomar em Portugal. O nosso Aleijadinho está perto dela (ANDRADE, 2011: 298).

O barroco como estilo utópico confunde-se com o primitivismo. Funciona não somente como futuro do passado, mas configura um espaço de experiência vanguardista e um horizonte de expectativa capaz de resguardar certo tom sedicioso. A ausência de forma e a dimensão do trágico caracterizam a expressão barroca, numa espécie de alegoria do novo mundo. Portanto, pode-se dizer que a razão antropofágica, como elemento chave desse resgate oswaldiano, indica não somente a extensão do repertório concretista ao âmbito nacional, mas, sobretudo, uma possibilidade de apropriação criativa do exógeno (AGUILLAR, 2005: 107). Mostra-se de grande valia, dessa maneira, exemplificar retrospectivamente os elementos de ruptura estética, os movimentos conscientes de autonomia criativa, fragmentos que se opusessem ao afã de revelar o nacional. Trata-se de uma expansão interessada do *paideuma*, incorporando autores nacionais numa constelação de cunho cosmopolita baseada não na dicção nacional, mas na inventividade, no estranhamento que questiona os modelos cristalizados pelas convenções. Tendo tal objetivo em mira, segundo Haroldo de Campos:

O primeiro passo para a revisão em profundidade de nosso passado poético, a partir de uma perspectiva sincrônica, seria, a meu ver, uma *Antologia da Poesia*

Brasileira de Invenção, onde os autores selecionados, da fase colonial ao Modernismo, o fossem por uma contribuição definida para a renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética. Não importa que alguns poetas viessem a ser representados por fragmentos ou mesmo simples pedras-de-toque, que outros, dos mais assíduos frequentadores de crestomatias, fossem sem maiores cerimônias postos à margem, e que, finalmente, a tábua habitual de poetas “maiores” e “menores” recebesse o tratamento que se dá às inutilidades (CAMPOS, 2010a: 208-209).

Propõe-se uma espécie de tábula rasa ou o descarte dos juízos estéticos de traços neoclássicos que hierarquizavam os autores sob a etiqueta de “maiores” ou “menores”. Busca-se lançar luz sobre autores que antes estavam à margem de uma tradição nacional por conta de certa inadequação formal; através de uma razão antropofágica, obtém-se uma fuga estratégica da linearidade evolutiva marcada pela normatividade dos juízos de gosto. Dessa forma, arma-se uma constelação que permite realçar a liberdade criativa ou o aprimoramento de procedimentos estéticos, tendo a poética sincrônica como grande catalisadora dessa tradição reinventada. A marca da continuidade é substituída pelo fragmento estético capaz de pôr em xeque a convenção, busca-se agora a exceção, o silenciado, o não assimilado pelo paladar clássico.

O que chama atenção, nesse momento, é como se efetiva essa releitura da tradição. Sincronicamente, são estabelecidos laços criativos que compõem uma rede intertextual onde, inclusive, autores canônicos podem ser relidos pela vanguarda. Tal desenho legitima a interpretação semiótica que Décio Pignatari realiza de Machado de Assis. Adentrando pelo que considerava brechas ou vazios deixados pela crítica tradicional, expõe o que teria sido pouco explorado – pois o valor do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* reside não no uso correto das referências e procedimentos, mas sim no reconhecimento de uma preocupação estruturante, elemento que o aproxima da vanguarda. A preocupação com a solidez dos enredos e a verossimilhança dos personagens desviou a atenção das paronomásias e dos pequenos experimentos tipográficos machadianos. Pode-se dizer, portanto, que “a crítica machadiana tradicional, acantonada em seus desvãos psicologizantes e filosofantes, viu-lhe os ‘tipos’, mas não a tipografia”. Décio Pignatari ressalta a natureza metalinguística do romance de Machado de Assis:

Mas a principal lição que aprendeu, com Poe e Sterne, foi de natureza metalinguística: a todo momento, leitor, autor e narrador são apartados da alienação narrativa por acidentes gráficos e tipográficos, que os despertam para o fato de que estão lendo um livro, um livro e nada mais – words, words, words. Saturar um código significa romper a regra do jogo, o que implica ao mesmo tempo uma operação intersemiótica e metalinguística (PIGNATARI, 2004:150-151).

Haroldo de Campos ironiza certa recepção crítica da obra machadiana, pois o elogio de determinada originalidade nacional é direcionado àquela produção de reconhecido cosmopolitismo. O equilíbrio alcançado em Machado de Assis deve-se ao registro antropófago, ou seja, à peculiaridade de sua assimilação: a antropofagia que permite um tempero nacional mesmo que fazendo uso de ingredientes estrangeiros.

O grande e inclassificável Machado, deglutidor de Laurence Sterne e de incontáveis outros (é dele a metáfora da cabeça como um “bicho ruminante”, onde, como lembra Augusto Meyer num atilado estudo de fontes, “todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas”). Pois bem, Machado – nosso Borges do oitocentos –, cuja obra marca o zênit da parousía na suma concordante dessas leituras logofônicas, é nacional por não ser nacional... Como Ulisses mitológico de Fernando Pessoa, que “foi por não ser existindo...”, e “nos criou...” (CAMPOS, 2010b : 236-237).

Machado procede como um antropófago, num anacronismo deliberado e estratégico. Além da ruminação, que pressupõe um movimento interpretativo, verifica-se o ato criativo derivado da emulação: “hermenêutica com dentição afiada, o resgate anacrônico da *aemulatio* possui sabor antropofágico” (ROCHA, 2013: 159).³⁰ Haroldo de Campos, seguindo uma intuição comum aos concretistas,

³⁰ João Cesar de Castro Rocha explora tal interpretação ao apontar para uma poética da emulação em Machado de Assis: “o anacronismo deliberado é uma operação de leitura que consiste na invenção de novas relações no plano da história literária. Tal método tende a relativizar a hierarquia tradicional dos atos de escrita e de leitura, sugerindo um gesto que possui clara afinidade com as inovações de Machado. Nesse domínio, sua interlocução constante com o leitor assume outra função. É chegada a hora de mostrar, teoricamente, que, se somos periféricos, não hegemônicos, ao fim e ao cabo, por isso mesmo, podemos reler radicalmente o conjunto da tradição: eis a tarefa da poética da emulação”. ROCHA, João Cesar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.208.

aglutina ao repertório fragmentos de uma tradição nacional já sólida, porém, ao traduzir esse passado, atinge outros significados.

Outro exemplo de autor revisto pelas lentes inventivas do concretismo foi Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), ou como preferia que fosse chamado: Sousândrade. Praticamente soterrado pela crítica tradicional, o autor tornou-se, segundo as palavras de Haroldo de Campos, um ruído importante em meio a segunda geração romântica, um terremoto que passou e permaneceu clandestino. Se, por exemplo, Sílvio Romero reconhecia a audácia criadora de Sousândrade, sua capacidade de projetar-se fora da “toada comum”, sua obra, no geral, figurava como ininteligível, portanto, incapaz de traçar com a geração que o sucedeu vínculos verificáveis de influência. Em certa consonância com Sílvio Romero, Antonio Candido inclui o poeta em *safrá mediana*, pois a originalidade e inquietação do autor de *Harpas selvagens*, na maior parte dos casos, não teria encontrado forma adequada (CANDIDO, 2009: 522-23).³¹

A despeito de tais considerações ambíguas, mas que ao fim tendem a desabonar os versos do poeta maranhense, Haroldo de Campos estende a proposta de renovação do concretismo empenhando-se no “redescobrimto de poetas e fases literárias boicotadas e obscurecidas pela rotina de uma tradição petrificante”. Imbuído por tal pretensão, reconhece o barroquismo latente da linguagem de Sousândrade: a proliferação de palavras raras, neologismos, hibridismos, elipses, um robusto processo metafórico, a utilização de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira. Além disso, “é inegável que, no plano tipográfico, devem ter atuado sobre Sousândrade manchetes e recursos compositivos dos jornais da época, que tanta influência exerceram no seu espírito (como de resto, e não por coincidência, sobre Mallarmé)”. Por conta de tais inovações, o poeta estaria fadado ao reconhecimento somente de gerações futuras, dificilmente teria boa acolhida em seu próprio tempo fazendo uso de tantas subversões estilísticas, pois

³¹ Após reconhecer em Sousândrade a originalidade e o papel desempenhado pela viagem como estímulo de emoção, assim como metáfora de sua própria busca pela plenitude artística, Antonio Candido expõe suas reservas: “Mas esta todavia é apenas esboçada, nem sempre se distinguindo dos temas banais do momento. Para livrar-se deles, o poeta recorre a certo preciosismo, geralmente do pior efeito, com um pendor para termos difíceis que roça o mau gosto, já que a simplicidade fundamental da sua concepção não se coaduna com o rebuscamento colado sobre ela. Maior liberdade, e desejo de dar nota pessoal, aparecem na ousadia de certas próclises, revolucionárias para o tempo”. CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009. p.523.

“simplesmente escapava ao limiar de frequência da sensibilidade de seus contemporâneos”. (CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo, 2002: 24-28-55).³²

Delineada a construção do *paideuma* nacional, a incorporação fragmentária de autores inventivos, interessa-nos somente ressaltar que a revisão propugnada pelos concretistas foi possibilitada por uma chave de leitura antropofágica e barroca. Haroldo de Campos percebe em Sousândrade um “texto impregnado *avant la lettre* de humor antropofágico”, sendo possível notar em seu verso “um curioso antegosto oswaldiano” (CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo, 2002: 77).³³

Em ensaio de 1962, *Da Tradução como Criação e como crítica*, Haroldo de Campos inaugura sua preocupação teórica e sistemática sobre os problemas relativos à tradução. Amparado pelas teses de Pound e Max Bense, Haroldo de Campos assevera a dimensão crítica da tradução, pois a *informação estética* seria de impossível decodificação – tomando como referência a noção de fidelidade ao texto original. Tal estorvo somente seria superado pela atividade crítico-tradutória que se opõe a pretensão de uma tradução literal, antes se visava uma didática através da qual a tradução se configuraria em leitura atenta que nutrisse o impulso criador. Em ato contínuo, a leitura-tradução engendraria o movimento criador. Assim, para o concretismo, “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mas sedutor enquanto possibilidade aberta

³² Anunciando a antologia de Sousândrade e sua pertinência para a modernidade poética, apontam os irmãos Campos: “E à margem continua. Clandestina. Ou quase. Se se tem falado algo dela nestes últimos tempos, não se cogitou sequer de reeditar qualquer dessas raridades bibliográficas, de remotíssimo acesso, em que se converteram seus livros. Este trabalho propõe-se a ser a primeira etapa para um estudo definitivo da obra sousandradina. Propõe-se a romper o “blackout da História”. A repor em circulação alguns dos textos básicos do maranhense, num amostragem preliminar, sem pretensão de exaustividade, mas suficiente para dar uma ideia das extraordinárias surpresas que o mundo do cantor do *Guesa* reserva para a mente moderna”. CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. **Re Visão De Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.24.

³³ Os irmãos Campos indicam a subversão do indianismo às avessas que antecipa o modernismo, expresso na dimensão crítico-estético de certos cantos de Sousândrade, assim apontam-nos: “No ‘Tatutrema’ o hibridismo idiomático assume a natureza de um verdadeiro *tupilatim*, ou seja: enxertias de frases latinas e nheengatu num contexto macarrônico. Dessa miscigenação linguística se vale o poeta para caricaturar a corrupção de costumes que grassava entre os europeus nos primórdios da colonização brasileira, e da qual não escapavam nem mesmo os religiosos, como já denunciava o Pe. Manuel da Nóbrega em suas Cartas do Brasil (1549-1560). É o *oremus-tatu*, missa negra do ‘Tatutrema’, onde bailam em promiscuidade índios e corruptos catequistas, num clima antecipadamente ‘antropofágico’, oswaldiano”. CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. **Re Visão De Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.86.

de recriação” (CAMPOS, 2010b: 35). Não há qualquer passividade na leitura, os textos tornam-se laboratórios criativos onde se encontram tradutores e criadores:

Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual (CAMPOS, 2010b: 47).

Não por acaso, o esboço de uma teoria da tradução é concomitante ao período em que resgata a antropofagia oswaldiana. Tal paralelismo parece revelador de certa aproximação entre a *transcrição* e a antropofagia, pois “a tradução não consiste na assimilação do outro a si mesmo, mas uma aproximação da distância, uma transposição de uma cultura estrangeira através dos expedientes da escrita que transforma”. Dessa maneira, o ato tradutório funda-se no reconhecimento da alteridade, tornando-a, inclusive, um elemento central, já que “a tradução não é cópia, mas modificação do original” (MATOS, 2005: 139).

Ao evocar a diferença como pressuposto e consequência do ato de *transcrição*, a teoria da tradução preconizada por Haroldo de Campos afasta-se de uma visão instrumentalista da linguagem ou de qualquer ideal de pureza adâmica. Sua tradução se debruça sobre as dificuldades de transladar a dimensão poética para além do conteúdo meramente informativo, para além da simples intermediação de marcas externas ou de conteúdos semânticos. Nesse sentido, a tradução seria uma espécie de *reimaginação* que, em consonância com certa dimensão antropofágica, prioriza o aspecto dialógico, podendo-se identificar no procedimento um método de recriação que extrapola a própria dimensão linguística, podendo inclusive explicar o valor do barroco como expressão híbrida. Utilizando o exemplo de Gregório de Matos, Haroldo de Campos faz referência à “miscigenação idiomática de caldeamento tropical” que marcaria a poética do baiano, sendo, por sua vez, da mesma lavra do “hibridismo que se encontra em nosso barroco plástico”, para enfatizar uma nova perspectiva do ato tradutório que pode entender-se para o passado literário nacional. Pois acredita “que o enfoque

de GM [Gregório de Matos] ganharia nova luz se se levasse em conta a questão da dignidade estética da tradução, como categoria da criação”.

Em entrevista concedida a Rodrigo Naves em 1983, Haroldo de Campos demonstra consciência na aproximação entre crítica e tradução, explicando que havia um centro comum que amalgamava tais intervenções intelectuais, estabelecendo correlação estreita entre transcrição e transculturação. Em dicção barroco-anthropofágica, afirma Haroldo de Campos:

A tradução, melhor dizendo, a *transcrição* da poesia de várias latitudes e tempos, foi nosso dispositivo transculturador preferencial. Uma atividade tradutora provida de projeto crítico, com função ‘maiêutica’ (à maneira poundiana). Mas também a ensaística e a teorização serviram a propósitos semelhantes. (De passagem: é curiosa a suspeita que certa crítica levanta contra os poetas-teóricos, talvez por se ver por eles ameaçada naquilo que considera como um espaço privativo. Como se os poetas por definição, devessem ser “curatelados”: “bons selvagens”, “incapazes” eternamente afetados de “menoridade”, cabendo a crítica explicar-lhes o sentido de sua atividade, que lhes brotaria com pureza do “coração” e que qualquer exercício de auto-reflexão como que turvaria...) (CAMPOS, 2010b: 266).

O que parece estar em jogo é a proposta de uma poética tradutória de viés antropofágico, não somente a transposição textual de um idioma a outro, mas o ato criativo mobilizado em tal movimento – o fluxo da tradução-criação parece sedimentar-se no interior do repertório concretista de forma tão coesa que se torna difícil diferenciá-los. Não se trata de subsumir a atividade do tradutor ao do crítico, mas sim de realçar que a antropofagia compõe não só uma estratégia de ler a contrapelo a tradição – certa hermenêutica histórico-literária –, mas também supõe que a criação se alimente de uma inesgotável intertextualidade. Assim, a produção da diferença permite a confluência entre o crítico e o tradutor, costurando-se por meio da deglutição do outro, que significa, em última instância, “uma atitude não-reverencial perante a tradição: implica expropriação, reversão, desierarquização” (CAMPOS, 1998: 26). Dessa maneira, a proposta haroldiana sugere uma operação radical de transcrição, uma reescrita luciferina, na qual:

O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava (CAMPOS, 1981: 181)

A referência à pulsão dionisíaca, que dissolve a diamantização corrompendo o acabamento original, referenda não só no âmbito vocabular as pretensões antropófagas do resgate dos procedimentos barrocos, mas também a reflexão crítica presente na técnica tradutória. A ampliação da operação tradutória configuraria uma espécie de palimpsesto que, ao ser reescrito, não apaga por completo as marcas da escrita anterior, mas que, todavia, sugere a corrupção dos originais. Susana Kampff Lages aponta para o caráter usurpador e luciferino da empresa tradutória de Haroldo de Campos:

Se, por um lado, a tarefa do tradutor é empresa angélica, ou arcangélica, pois é anunciadora de algo de que todas as línguas compartilham e para o qual todas tendem – a dimensão messiânica da pura língua, ou pura linguagem, como espaço potencial de reconciliação das diferenças – por outro, Haroldo de Campos a caracteriza como uma “empresa luciferina”. Essa dimensão angélico-luciferina que está no gesto do “tradutor-usurpador” haroldiano-benjaminiano lembra uma imagem (...): a imagem do anjo como entidade simultaneamente benéfica e maléfica, prenunciadora de uma redenção futura e testemunha das ruínas do passado (LAGES, 2007: 191).

O tradutor-antropófago lida com a tensão provocada pelo desejo de reconciliação das diferenças – diferenças que se manifestam geograficamente e temporalmente. O não apaziguamento de tal desejo serve como estímulo para a manutenção do ato tradutório, estendendo-o inclusive ao passado. Haroldo de Campos, em seus empreendimentos tradutórios, demonstra, num primeiro momento, a preocupação em tornar o *paideuma* vanguardista mais acessível, traduzindo trechos de James Joyce, Pound, Mallarmé e Cummings, utilizando-os como epígrafes que comprovassem certas opções estéticas; na maturidade, o tradutor aponta uma dimensão mais profunda e subversiva, pois se dedica a

autores canônicos como Dante, Goethe, Homero e a bíblia hebraica, propondo leituras desestabilizadoras de certa tradição já sedimentada.³⁴

Em suma, o que cumpre destacar, nesse momento, é que, insistindo na transcrição como produtora da diferença, Haroldo de Campos pôde não somente divulgar a constelação concretista, mas também aplicar a antropofagia em chave mais ampla. O enfoque da produção nacional em lentes antropófagas enseja uma constelação inventiva que contraria a linearidade formativa, tencionando uma inversão onde a criação coadunava-se com a usurpação, o descarte da originalidade, tal como propugnada pelos românticos, aponta para a existência de uma espécie de engenho tropical. Vejamos tal operação em termos haroldianos:

A mandíbula devoradora desses novos bárbaros vem manducando a “arruinando” desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida excentrificadora e desconstrutora funciona com o ímpeto marginal da antritradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora, evocada por Bakhtin em contraparte à estrada real do positivismo épico lukácsiano, à literatura monológica, à obra acabada e unívoca. 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: a transenciclopédia carnavalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo. São mecanismos que esmagam a matéria da tradição com dentes de um engenho tropical, convertendo talos e tegumentos em bagaço e caldo sumoso (CAMPOS, 2010b: 251).

³⁴ Em 1982, em artigo publicado na *Folha de São Paulo* intitulado *Um Fausto Neobarroco*, José Guilherme Merquior não poupa elogios ao tradutor Haroldo de Campos: “Borges chamou certa vez o segundo Fausto de ‘uma das formas do tédio’. O mínimo que se pode dizer de *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, de Haroldo de Campos (Perspectiva, 1981), é que desmente vigorosamente o bocejo borgiano. Escrita em 1979, mas publicada, oportunamente, às vésperas do sesquicentenário da morte do poeta (1749-1832), essa leitura do *Fausto*, acompanhada da ‘transcrição’ em português das duas cenas finais da segunda parte, confirma a conhecida qualidade do tradutor, embora seja lícito preferi-lo ‘transcriando’ seu caro Dante, com quem, aliás, ele coteja longamente o poema de Goethe. Sobretudo, o livro renivela a inteligência da obra máxima (não necessariamente a melhor) de Goethe na crítica ibérica, por meio de um eixo conceitual – a noção estilística de barroco – bastante familiar nas literaturas hispânicas (v. agora o mesmo fino paralelo entre Goethe e Calderón traçado por Blas Matamoro, nos Cuadernos Hispanoamericanos)”. MERQUIOR, José Guilherme. *Um Fausto Neobarroco*. In: **O Elixir do apocalipse**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p.11.

3.3.

NEOBARROCO: FRAGMENTOS DE UMA ALEGORIA

Um poeta tiene que ser professor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más belas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia há de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas. (LORCA, 1952: 92)

Em 1927, por ocasião do tricentenário da morte de Luís Góngora, Federico Garcia Lorca ministrava a conferência que serviria como um marco para a reconsideração do legado do barroco nos países de expressão hispânica (LORCA, 1952: 85-115). Intensificava-se o debate em torno da metáfora e da densidade da estrutura textual barroca, assim como sua influência para a poética moderna. A irreverência poética de Luís Góngora, segundo os argumentos expostos por Garcia Lorca, assentar-se-ia em sua forte personalidade literária, no engenhoso artifício expresso nas imagens, numa inventividade que encontraria ressonância sincrônica nas experiências poéticas de Mallarmé.

Com o objetivo de resgatar o arcabouço que gera a agudeza da metáfora gongórica, Garcia Lorca aponta que mais importante do que ler esse poeta é estudá-lo. Uma única leitura não seria suficiente para a compreensão do encadeamento de imagens densas, sua escrita possuiria camadas de significados para além do jogo de palavras antitéticas encontrado na superfície do verso. Sua metáfora seria esculpida com a pretensão de uma universalidade nascida da intuição individual, fazendo da interioridade a substância a ser partilhada. Dessa maneira, o que poderia ser compreendido como traço classicista desdobra-se em uma sequência labiríntica de imagens, que se não torna sua poética obscura ou hermética – como foi rotulado pela tradição que almejava a contenção –, no mínimo exige uma recepção disposta menos à contemplação que ao embate com as imagens construídas. A leitura de sua obra necessitaria de certa contrição do leitor, um exercício trabalhoso de decifração da linguagem.

Pontuar as qualidades auferidas no autor de *Soledades* demonstra o quão interessada é o regaste de sua poética, visa apontar que o que está em jogo nessa nova recepção é a identificação de um prenúncio da lírica moderna nos meandros das imagens barrocas. Burlando a noção da extravagância e dos excessos, Garcia Lorca destaca a força da imagem poética como possibilidade de translação de sentido. Assim, a mecânica criativa que revela uma preocupação crítica, a dimensão técnica presente na arquitetura do texto, a expressão que almeja abarcar a totalidade dos sentidos, além da metáfora que une mundos antagônicos através da potência imagética, funcionariam como repositório poético profícuo para as inovações propugnadas nos movimentos de vanguarda de expressão hispânica. Tal esforço de interpretação sincrônica, ao reconhecer elementos estruturais inovadores que revelam uma subjetividade apurada, acaba por transformar o barroco em neobarroco – espécie de “barroco moderno”, como foi denominado por Haroldo de Campos.

Lezama Lima, em *A Expressão Americana* (1957), estabelece um pilar importante dessa ressignificação do barroco para a poética da vanguarda latino-americana. Evitando a hipertrofia do conceito, provocada pelo uso indiscriminado pela crítica, o ensaísta cubano define sua peculiar apropriação do barroco:

“Nossa apreciação do barroco americano estará destinada a precisar: primeiro há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica); terceiro, não é um estilo degenerescente, mas plenário, que na Espanha e na América Espanhola representa aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, móveis para a vivenda, formas de vida e de curiosidade, misticismo que se prende a novos módulos para a prece, maneiras de saborear e de tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e ensimesmado, errante na forma e arraigadíssimo nas suas essências” (LIMA, 1957: 79-80).

O barroco, tal como foi articulado por Lezama Lima, não se restringe à dimensão estilística ou cultural, reveste-se de uma dimensão quase que ontológica: expressa uma espécie de essência da identidade latino-americana. A tensão, proveniente da experiência colonizadora, somada ao caráter luciferino do mestiço, impinge um sentido revolucionário à estética barroca: expressão errante que corrompe e transforma o legado metropolitano. Ao contrário da visão

sedimentada pela historiografia literária, aquela que compreende o barroco como uma manifestação declinante nas terras americanas – um estilo amaneirado –, como mera expressão da contrarreforma, sinônimo da retórica jesuítica ou do influxo da razão humanista e neoclássica, o ensaísta assinala que o verdadeiro barroco expressa-se em sua plenitude somente no Novo Mundo (CHIAMPI, 1988: 33).

O começo arquetípico do americano, segundo Lezama Lima, seria o *senhor barroco*. Uma fábula que descreve não a origem, mas um devir atrelado ao sentido subterrâneo da reação à conquista ibérica, uma sedição calcada na plasticidade do ameríndio. Assim, o barroco definiria não somente uma estética mestiça, mas, sobretudo, um devir cultural, cuja ressignificação estabelece um sentido histórico alternativo, acionado através da corrupção transculturadora. Por consequência, representaria a expressão mais vigorosa de uma tensão nunca apaziguada, um permanente estado de suspensão que seria fruto da alteridade inerente ao encontro, do elemento fáustico da colonização, ou seja, síntese hispano-indígena e hispano-negroide. O neobarroco, portanto, seria mobilizado como uma espécie de identidade recôndita, como elemento formatador da experiência histórica latino-americana. Entretanto, paralelo ao novo sentido histórico descolado do ensaio, cumpre apontar para o destaque dado à curiosidade barroca e ao domínio da forma, pois se tornam centrais para a definição de um estilo que se igualava ao do europeu – reconhecendo-o como singular manifestação da diferença. Mesmo estendendo seu modelo interpretativo à América anglo-saxônica e portuguesa – daí sua singularidade diante de outros ensaios de interpretação da formação³⁵ –, a interpretação enfatiza uma definição da forma:

O barroco como estilo conseguiu já na América do século XVIII o pacto da família do índio Kondori, e do triunfo prodigioso do Aleijadinho, que prepara já a rebelião do século seguinte e é a prova de que se está maduro para uma ruptura. Eis aí a prova mais decisiva, quando um esforçado da forma recebe um estilo de grande tradição, e longe de diminuí-lo o devolve enriquecido, símbolo de que este

³⁵ Nota-se a diferença em relação a outros ensaístas que usavam a América anglo-saxônica como uma espécie de antítese para se realçarem ausências e atrasos dos latino-americanos, feito um espelho do próspero que concedia uma imagem invertida. Ver: MORSE, Richard M. **O espelho do Próspero**: cultura e ideias na América. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

país alcançou a sua forma na arte da cidade. É a gesta que no século seguinte ao do Aleijadinho vai realizar José Martí. A aquisição de uma linguagem que, depois da morte de Gracián parecia ter sido soterrado, ia demonstrando, por sobre qualquer pessimismo histórico, que a nação tinha adquirido uma forma. E a conquista de uma forma ou de um reino situa-se dentro do absoluto da liberdade. Somente se narram os sucessos dos reis, diz-se na Bíblia, isto é, dos que alcançam uma forma, a unidade, o reino. A forma alcançada é o símbolo da permanência da cidade. Seu suporte, seu esclarecimento, sua compostura (LIMA, 1999: 105).

Remediar um suposto pessimismo historicista que impôs certo vazio cultural ao continente e compreender a forma que emerge da tensão proveniente da translação de convenções para novas paragens, esse parece ser o teor do argumento de Lezama Lima. Outra vez mais, o historicismo em sua manifestação linear-evolutiva surge como um estorvo à emancipação cultural e à positivação do barroco. No entanto, segundo o ensaísta, a assimilação teria provocado um aperfeiçoamento do estilo; numa inversão oswaldiana, pode-se dizer, anuncia-se a configuração de um ato libertário, manifesta-se uma essência mestiça. Segundo Irleamar Chiampi, “Lezama pinta o seu americano como uma espécie de Caliban, irreverente, corrosivo, rebelde e devorador (e nisto, mais próximo ao antropófago em quem Oswald de Andrade metaforizou o modo de ser brasileiro)” (CHIAMPI, 1988: 32). Desse modo, opera-se uma extensão da metáfora de apropriação de conhecimento, da estratégia ruminante da antropofagia, para uma definição de certa essência latino-americana. Tal desenho interpretativo, ao reconhecer no barroco uma expressão formal definidora, mesmo que tenha permanecido subterrânea, almeja apontar o valor de sua atualização porque a “astúcia para beliscar naquelas zonas do passado onde haviam se recolhido viveiros de inovações, que haviam permanecido inexpressivas na sua totalidade e que agora se lhes atribuíam uma espécie de fragmento aditivo” (LIMA, 1988: 161-162).

Nota-se a semelhança com a proposta de uma antologia inventiva, como foi defendida por Haroldo de Campos. Em ambos os casos, o barroco seria despido de sua dimensão convencional e tornar-se-ia sinônimo de uma nova forma – símbolo de uma atitude criativa de assimilação, numa potencialização histórico-poética da antropofagia oswaldiana. Destaca-se, tanto em um quanto em outro, a especial capacidade plástica latino-americana, uma flexibilidade cultural que permite amoldar-se aos influxos estrangeiros. Dessa maneira, funda-se “um saber

crítico que era ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, muito criador; um conhecimento intuitivo, que se hipostasiava no histórico” (LIMA, 1988: 164). A estratégia ensaística de Lezama Lima baseia-se na tensão entre elementos díspares, na antropofagia que produz a diferença e concede capacidade crítica ao barroco americano, revelando uma aproximação com a arte de vanguarda e, além disso, tornando-o um conceito meta-histórico – nesse sentido, em consonância com a ressignificação haroldiana.

Ademais, outro ganho crítico enfatizado pelas propostas do neobarroco latino-americano é a substituição da natureza pela noção de paisagem. A natureza foi destituída de sua posição de grande alvo do processo de mimesis artística e tornou-se uma espécie de segunda natureza do artista. Foi internalizada enquanto procedimento criativo e transfigurou-se em paisagem. Sua totalidade torna-se inapreensível, sendo necessária a delimitação de uma moldura como expressão subjetiva do artista. Lezama afirma que “depois do senhor barroco, bem instalado no centro do seu desfrute, a paisagem recupera uma imantação mais poderosa e demoníaca. O homem, deslocado do seu centro, volta a ele, mesmo que sua paisagem se mostre irreconciliável, para sempre longínqua” (LIMA, 1988:173).

Ainda em registro antropofágico, Severo Sarduy, em seu ensaio *O Barroco e o Neobarroco*, também ressalta a ambiguidade semântica como fator constitutivo da expressão barroca. A paródia como carnavalização, como produto da mescla dos contrários, exemplo de cultura mestiça e símbolo de intertextualidade. Desse modo, através de colagens, citações ou reminiscências, define-se uma decodificação do outro. Assim, o barroco representaria:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. Na carnavalização do barroco insere-se, traço específico, mescla de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro – carta em um relato, diálogos nessas cartas, etc. –, isto é, como indica Bakhtin, a palavra barroca não é só o que figura, mas também o que é figurado, é o material da literatura. Defrontando-se com as linguagens entrecruzadas da América – com os códigos do saber pré-colombiano –, o espanhol – os códigos da cultura europeia – viu-se duplicado, refletido em outras organizações, em outros discursos (SARDUY, 1972: 170).

A tensão como produto da diferença permanece como marca-d'água da manifestação do neobarroco. No entanto, minimiza-se o fundo teológico que alimentava e tencionava a escrita barroca e acentua-se o caráter metalinguístico, produto da eminente intertextualidade, da tensão advinda da própria criação, em debate ininterrupto com a tradição renovada.³⁶ Ao comentar *Paradiso* de Lezama Lima, Haroldo de Campos destaca a plasticidade do signo e seu caráter de escritura como maneira de definir esse resgate poético. Além disso, se indaga sobre o momento histórico definidor desse hibridismo:

E será, quem sabe, justamente no barroco, em seu transplante ibero-americano, - quando, a par do fusionismo próprio desse estilo, se dá a mestiçagem peculiar a um confronto de culturas e raças diferentes, - que se poderá encontrar no embrião, essa atitude de não conformidade à partilha clássica dos gêneros e suas correlatas convenções literárias, de parte do escritor da América Latina (CAMPOS, 2013:184).

No âmbito formal, essa tensão constitutiva do neobarroco se expressaria, então, na mescla de gêneros: uma espécie de *caldo criollo* temperado nos trópicos – para utilizarmos uma expressão de Octavio Paz em referência à linguagem de Lezama. O questionamento da pureza dos gêneros serve como corolário crítico do neobarroco, torna-se estratégia produtiva para o engendramento de novos horizontes de expectativas. Assim, “o gênero é despojado de seus atributos normativos e mesmo de suas prerrogativas classificatórias, para ser reformulado em termos de um simples ‘horizonte de expectativa’, que nos permite avaliar a novidade e a originalidade da obra” (...) (CAMPOS, 2013:163).

Após o estabelecimento, em traços largos, de um diálogo latino-americano, pautado pelo neobarroco, faz-se necessário depreender a singularidade do olhar de

³⁶ Emir Rodríguez Monegal, ao descrever a literatura latino-americana do pós-guerra, atenta para o tema da linguagem: “É um tema subterrâneo do romance latino-americano mais recente: o tema da linguagem como lugar (espaço e tempo) onde ‘realmente’ acontece o romance. O meio que é a mensagem. Parece-me que é inútil acrescentar que este é também o tema da poesia concreta brasileira, dos experimentos dinâmicos e visuais de Octavio Paz, do teatro experimental, de toda a literatura latino-americana em sua dupla busca de uma terra incógnita e de uma (nova) tradição”. MONEGAL, Emir Rodríguez. *Tradição e Renovação*. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p.159.

Haroldo de Campos. Evitando as definições de viés ontológico, o crítico não aderiu ao discurso latino-americano como substituição ao nacionalismo do qual objetivava se distanciar. Portanto, é necessário certo cuidado para que a sinalização de um movimento neobarroco latino-americano não acabe por subsumir o esforço crítico e poético cosmopolita do autor de *Galáxias* em outra identidade mais abrangente. Em referência à literatura latino-americana, Haroldo de Campos defende a manutenção de certa objetividade crítica para que se evitasse a complacência com a “prata da casa”. Assim, alerta para a manutenção de critérios universais:

A não ser que queiramos que os nossos juízos tenham um valor meramente local e não aspiremos ao tribunal mais exigente da “literatura universal”, onde não teriam curso, por estarem referidos a índices artificiais. Seriam juízos provisórios, fruto duma indulgência consentida, que acabariam por relegar nossas literaturas à condição de meros “protetorados”, literaturas “menores”, sujeitas a permanente regime de curatela estética. O crítico latino-americano, sobretudo no atual momento de emergência de nossas literaturas para o cenário mundial, não pode ter duas almas, uma para considerar o legado europeu, outra para encarar o caso particular de sua literatura. (CAMPOS, 2013:170-171).

Ainda numa apreciação conjunta da literatura latino-americana, Décio Pignatari identifica certa similitude entre a metáfora barroca e a surrealista. Minimizando a especificidade de procedimentos como a escrita automática surrealista e o caráter retórico-convencional do barroco, o poeta concretista aponta para um privilégio da metáfora do significado, em detrimento do significante. Enquanto o concretismo operava no âmbito do significante, elaborando através de paronomásias um lúdico jogo de palavras, o barroco tende a buscar a semelhança dos referentes. Segundo tal embocadura, João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade exemplificariam a metáfora barroca. Por outro lado, Guimarães Rosa teria sido o primeiro a lidar com uma metáfora do significante, sendo inclusive pioneiro no uso desse recurso na literatura latino-americana (PIGNATARI, 1998:104).³⁷

³⁷ A conjunção desses dois tipos de metáfora configuraria grande ganho poético para a literatura latino-americana. Assim, diagnostica Décio Pignatari: “A grande novidade da literatura em prosa hispano-americana dos anos 60 e 70 – a do famoso *boom* – reside justamente na conjunção da metáfora do significado com a metáfora do significante, ou seja, em termos semióticos, rumo a

A utilização de uma metáfora que aja tanto no âmbito do significante como no do significado caracteriza a tentativa de potencialização do signo verbal levada a cabo pela poética neobarroca – seu hibridismo, portanto, manifesta-se não somente na questão dos gêneros. Por outro lado, estabelece-se uma aproximação entre surrealismo e barroco, no que diz respeito ao uso da metáfora. Se Décio Pignatari aponta para a dimensão semântica da imagem barroca que se coaduna com o surrealismo, Walter Benjamin, ao contrário, indicava a proeminência da linguagem na expressão surrealista, tornando o sentido um elemento de ordem secundária. Em ensaio de 1929 sobre o surrealismo, escreve Benjamin:

A vida parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido” (BENJAMIN, 1994:22).

A palavra mobilizada pelo surrealismo visava expressar uma experiência eminentemente sensorial. Seria, dessa maneira, uma experiência mágica que esvazia o signo de sentido unívoco, que abandona um escopo mimético, que expressa certo modelo irracionalista e o próprio vazio autoral. Essa aproximação analógica, portanto, objetivava sublinhar a manifestação do mundo como ritmo verbal, o ato deliberado de pôr o mundo na linguagem, ou, para enfatizar a permanência barroca, o mundo como livro. Aproximação semelhante é verificada na reflexão de Alejo Carpentier. Na conferência *Lo barroco y lo real-maravilloso*, pronunciada no Ateneo de Caracas, em 1975, Carpentier apontava para o equívoco de se considerar o barroco como estilo de época – acreditava tratar-se de uma constante histórica, valendo-se também da leitura de Eugenio D’Ors.³⁸

iconização do verbal (em especial *Rayuela*, de Cortázar, e *Três tristes tigres*, de Cabrera Infante), Mas Guimarães Rosa os antecedeu nesse processo e lhes é superior. *João Miramar*, *Macunaíma* (em parte), *Grande sertão*, *O mez da gripe*, *Galáxias*, *Catatau*, ‘*Frasca*’, assinalam passos do inovador percurso da prosa narrativa brasileira deste século, a única da América Latina que desautomatizou a escrita neste quase findo e finado milênio. Quantidade pouca, originalidade muita”. PIGNATARI, Décio. **Cultura pós-nacionalista**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998. p.106.

³⁸ “También se ha tratado de definir el barroco como un estilo, se le ha querido encerrar en un ámbito determinado, en el ámbito de un estilo. Eugenio D’Ors, que no siempre me convence enteramente con sus teorías artísticas, pero que indudablemente en algunos ensayos es de una penetración extraordinaria, nos disse en un ensayo famoso que en realidad lo que hay que ver en el

Segundo Carpentier, trata-se não somente de um elemento da modernidade trans-histórica, como também transgeográfica, por isso seria possível ver a experiência surrealista como expressão do barroquismo. Ressalta uma vontade de surpreender, a mutação e a transformação como características presentes na estrutura: o insólito como expressão do belo. Daí sua defesa da composição do realismo mágico como fruto de uma particularidade essencial latino-americana, onde a combinação subversiva das formas reais acaba por se descolar de uma realidade mais chã.³⁹ No caso latino-americano, o surrealismo reveste-se de uma dimensão mais realista que no Velho Mundo, torna-se quase que uma redundância.

Segundo Irlemar Chiampi, para além do resgate interessado do barroco, existe uma distinção importante entre Lezama Lima e Alejo Carpentier. “Carpentier eleva o real maravilhoso à categoria do ‘ser’, enquanto Lezama insiste na ideia do americanismo como um devir (um ser e um não ser), em permanente mutação”, donde se conclui que “Carpentier fala de uma retomada do barroco como estilo pelo escritor latino-americano”, como medida consciente de representação da essência, “enquanto Lezama converte o barroco numa ‘forma em devir’, um paradigma contínuo” (CHIAMPI, 2010: 11).

Em *Os filhos do barro*, Otavio Paz explora os procedimentos de vanguarda enfatizando sua dimensão crítica e sua intertextualidade, a obsessão de Baudelaire sobre o papel do poeta se estende para as vanguardas históricas:

barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve ciclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas, o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando disse que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial”. CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real-maravilloso. In: **Razón de ser**. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2007. p.47.

³⁹ “En lo que se refiere al surrealismo, no debemos olvidar que el surrealismo (y Breton lo decía en su manifiesto: ‘Todo lo maravilloso es bello, sólo lo maravilloso es bello’) perseguía lo maravilloso a través de los libros, a través de cosas prefabricadas. Pero hay que recordar también que Breton, al igual que Perrault, cuando hablaba de lo maravilloso no consideraba que lo maravilloso fuese admirable por bello sino por insólito, porque cuando en el *Primer manifiesto* nos cita los clásicos, los que habrán de ser los clásicos del surrealismo, empieza por un libro absolutamente macabro como son *Las noches* de Young, y sigue Swift que es uno de los escritores más crueles y más terribles que ha tenido Inglaterra en su siglo XVIII, con aquel famoso episodio de la carnicería en que se vendía carne de niños; nos habla de Edgar Poe, que no siempre es placentero, sino todo lo contrario, necrófago y macabro muy a menudo; nos habla de Baudelaire, que ha cantado las carroñas, al igual que ha cantado las mujeres, que ha cantado la podredumbre, al igual que ha cantado la invitación al viaje y el mar inmenso; em fin, Jarry, cruelmente polémico, Roussel y otros más”. CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real-maravilloso. In: **Razón de ser**. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2007. p.66-67.

Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra. O poema é um duplo do universo: uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos. Escrever um poema é decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do poeta: a leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta no poema do leitor. A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução; essa tradução é múltipla e nos apresenta um paradoxo: a pluralidade de autores. Uma pluralidade que se resolve da seguinte maneira: o verdadeiro autor de um poema não é o poeta nem o leitor, mas a linguagem (PAZ, 2013:79).

O ensaísta e poeta mexicano aponta que foi na segunda metade do século XX que essa percepção do poeta como tradutor torna-se um método poético. Esse incessante ato interpretativo-criativo remete ao conhecimento fundado em similitudes. “Por toda a parte há somente um mesmo jogo, o do signo e do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito, formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único” (FOUCAULT, 1999: 47). O neobarroco, nesses termos, não somente representaria um olhar em direção ao passado, por meio do qual se estipularia uma narrativa da alteridade que primasse pela transculturação ou, ainda, por uma atualização de procedimentos poético-retóricos, mas também teria um desdobramento de caráter epistemológico: o conhecimento seria uma espécie de glosa do mundo, uma decifração constante dos signos. Segundo Octavio Paz, a aproximação de elementos distintos, temporal e espacialmente, não significa silenciar as diferenças. Pelo contrário, ressalta-se, através de um movimento dialético, uma correspondência erigida por meio do reconhecimento dessa diferença. Assim, pode-se dizer que:

A analogia é a ciência das correspondências. Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra *é*: isto é *como* aquilo, isto *é* aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. Com a analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se organiza e se torna inteligível; a analogia é a operação por meio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças (PAZ, 2013: 80).

As incursões interpretativas que ressaltam a poética neobarroca possuem como corolário a construção de imagens de ruínas ou fragmentos do passado. Imagens que analogicamente tornaram-se relevantes na sedição vanguardista – esgarçando as possibilidades advindas do formalismo –, momento em que o simbolismo foi sendo gradativamente distorcido e cedeu lugar ao alegórico. Walter Benjamin define a alegoria barroca como expressão da convenção, não como retórica ilustrativa para fim persuasivo: a erupção da alegorese impõe certa plasticidade à linguagem, lastreando as antinomias que compõem a linguagem barroca. A sensação de transitoriedade, a instância do agora que emana da linguagem barroca teria sido captada através da expressão alegórica – sensação da transitoriedade do presente e impulso de renovar as artes, não uma simples reação ao classicismo. Segundo Benjamin:

Quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da ação, ela fá-lo sob a forma de escrita. A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto da ruína (BENJAMIN, 2011: 189).

A história seria estilhaçada, representando a dimensão efêmera e trágica da vida, transformando a materialidade da cultura em fragmentos. A ruína, portanto, representa a ambiguidade presente na materialidade histórica, onde civilização e barbárie coexistem em qualquer resquício do passado, concedendo-se, assim, uma dimensão inevitavelmente trágica à própria narrativa histórica. A história, enquanto possibilidade de conceder sentido ao passado, só poderia ser captada por clarões, ou, nas palavras de Benjamin: “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”. Dessa forma, a articulação histórica apresenta-se como reminiscências (BENJAMIN, 1994:224). Segundo Flávio René Kothe, para Benjamin, “o estudo das obras do passado é, contudo, como que um processo de reconstrução dessas ruínas, uma

ressurreição delas: a descoberta de um dos sentidos que a alegoria pode guardar” (KOTHE, 1978:70).

Buscando ruídos no próprio repertório concretista, pode-se destacar que, em contrapartida, Ezra Pound – um autor que desempenha papel nevrálgico para os concretistas – delimitou a extensão da analogia e sua capacidade comprobatória, comparando com uma espécie de andar às tontas, já que “usada como um salto lateral para provar alguma coisa, ou, pior ainda, forjada para esse fim, ela só pode levar à argumentação inútil” (POUND. 2006: 79-80). Pound destacava a imprecisão das imagens, fruto de aproximações arbitrárias que mais confundem que esclarecem – a restrição poundiana ao uso da analogia demonstra o caráter fragmentário do próprio repertório, o mosaico é formado não por autores e suas nuances, mas por delimitadas experiências estéticas. Haroldo de Campos, inclusive, já havia mencionado que uma das lacunas do *paideuma* de Pound seria a negação do valor poético do barroco e do gongorismo.⁴⁰

O que deve ser destacado no deslocamento proporcionado pela alegoria barroca é a valoração da diferença, mais do que o ornamento do discurso ou a modalidade da elocução, como sugeriam os modelos clássicos. Hansen aponta para a existência de dois tipos de alegoria, a saber: uma de dimensão poética, manifestando sua capacidade construtiva ou retórica; outra de uso teológico, que propõe a interpretação ou hermenêutica. Essa dupla dimensão parece manifestar-se no neobarroco, posto que “a alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado” (HANSEN, 1986:14). A incompatibilidade semântica requereria a mobilização do intelecto e da imaginação do leitor na recepção dos experimentos de traços barrocos.

Haroldo de Campos, em ensaio de 1981, talvez numa inspiração benjaminiana, estabelece o que denominou *Tópicos (fragmentários) para uma*

⁴⁰ Em entrevista publicada originalmente no Folhetim (Folha de São Paulo), em 21/08/1983, Haroldo faz uma ressalva quanto à peculiaridade poética de Eliot e Pound. “Quanto a Eliot e Pound, são antes “alexandrinos” (como Borges), do que barroquizantes. É verdade que Eliot contribuiu para o resgate dos “poetas metafísicos” (os “conceitistas” ingleses), mas Pound sempre negou o barroco e Góngora (é uma das lacunas do seu *paideuma*). No fundo, ambos têm uma vocação neoclássica, inexoravelmente coartada pelas imagens de ruínas e de fragmentação, que, como W. Benjamin o demonstrou, pertencem ao repertório barroco.” CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.262.

historiografia do COMO, uma espécie de método para uma historiografia erigida por meio do procedimento analógico.⁴¹ A citação é longa, no entanto, central para esclarecer o papel do conhecimento advindo da analogia na construção de uma singular historiografia literária:

Para a escritura do “como”, no princípio não era o verbo, mas o advérbio. O status desse “como” (conjunção adverbial comparativa) não é alicerçado pela lógica-discursiva, mas pela analógica da similitude. E aqui entre de novo Aristóteles, pai da lógica ocidental, “rector” do Logos, e teórico da metáfora, ou seja, padrao da Analógica, da – por assim dizer – não-lógica do terceiro incluído, onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença, desde que postulada uma relação de similaridade, cabendo ao poeta (sendo mesmo sinal de seu gênio) perceber essas relações, - essas afinidades “simpoéticas”, capazes de reconciliar, no amplexo da mesmidade assim relativizada, o estranhamento subversivo da outridade. Se as poéticas classicizantes da “imitatio” e as poéticas sociológicas do “reflexo” não podem esconder um étimo aristotélico, não é menos exato (embora seja menos frequente insistir neste aspecto) que as poéticas barroco-maneiristas do “maravilhamento” e as oitavas de vanguarda do “estranhamento” têm expresso um débito com o Estagirita (CAMPOS, 2010b:149-150).

O estranho e o maravilhoso, como expressão do desconhecido ou do inusitado, fundamentam as experimentações estéticas do neobarroco. A composição paradoxal impedia a possibilidade de verdade única, instituía a dúvida na própria estrutura, “utilizou-se da perspectiva, criou profundidade, para arremedar a realidade e, assim, abriu caminho para uma alternância de significados” (THEODORO, 1992:147) Porém, o que parece estar em jogo no fragmento é a possibilidade de se redigir uma historiografia literária através das similitudes, um mosaico sincrônico montado a partir da possibilidade de respostas que o passado pode conceder às indagações do presente. Haroldo de Campos comenta ter estabelecido uma relação musical com a tradição, pois lê “a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (CAMPOS, 2010b: 258). O “como” remete à diferença, ao reconhecimento da alteridade, mas também à operação empática da seleção

⁴¹ Sobre a recepção dos escritos de Walter Benjamin no Brasil, ver: PRESSLER, Gunter Karl. **Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira.** São Paulo: Annablume, 2006.

fragmentária do passado. Assim, segundo Haroldo de Campos, “dessa leitura musical (partitural) da tradição parece resultar um efeito de mosaico (...). Não me interessa a especialização, que se lineariza e parece caminhar em busca de um ponto cego. Considero-me um desespecialista em fragmentos” (CAMPOS, 2010b: 258).

A produção do fragmento é derivada do predomínio da forma barroca, do ato de isolar deliberadamente os elementos de seus contextos de origem – inutilizando, com isso, seus significados originais. Desse modo, a alegoria “determinou uma certa distância entre a natureza e seu sentido, permitindo que o engenho do artista barroco transformasse tudo, se assim o quisesse, em um universo aparentemente unívoco, ou abrisse a porta da diferenciação, se assim o preferisse” (THEODORO, 1992:149). A obra aberta coaduna-se com a expressão de uma forma miscigenada; na suma teológica, a aparência poderia confundir-se com a dissimulação, expondo antes a falsidade que o engenho da criação. No entanto, “o que foi concebido pelo europeu, como adorno ou luxo, ganhava na América outras significações. Esvaziavam-se os antigos conteúdos para delegar à forma um significado múltiplo” (THEODORO, 1992:145). Assim, a alegoria talvez fosse capaz de imputar um sentido histórico alternativo para à América Latina:

A América construída era também ruína, fragmentos dispersos com que os cronistas colonizadores tentavam compor continuidades. Ruína de acervos culturais recompostos cenograficamente, deixando transparecer o grande drama indígena e europeu. Decididamente, nem um nem outro podiam resgatar todas as significações de seu universo cultural. A América em tudo parecia a Europa, mas não era a Europa apesar das aparências. A morte concebida dentro do espírito do cristianismo tornou-se uma estampa, uma imagem cristalizada, petrificada de forma a instituir uma manifestação solene de força. A estética barroca reproduziu-se por toda a América, fragmentando e cristalizando a imagem de uma aparente miscigenação (THEODORO, 1992:150).

A correlação entre mestiçagem e barroco foi explorada como elemento de distinção da cultura latino-americana, forma de distanciar-se de uma passiva ascendência ibérica. Na tentativa de se tecer uma narrativa histórica alternativa à tradição se revela estratégica e utópica. Susana Kampff Lages indicou a relação

entre a tarefa do tradutor e a alegoria benjaminiana, demonstrando uma conexão útil para o argumento aqui proposto:

O conceito benjaminiano de alegoria, desenvolvido no livro sobre o drama barroco, conecta-se com a teoria de linguagem anunciada no ensaio sobre o tradutor: figura em que “a incidência do original e a plenitude de sentido único são postos em questão”, remetendo ao paralelo entre a dupla concepção benjaminiana da linguagem e a duplicidade manifesta na contraposição entre alegoria (fundamentalmente arbitrária, profana, tendencialmente fragmentária, ou fragmentadora) e símbolo (não arbitrário, religioso, totalizante). Nesse sentido, é precisamente o conceito de alegoria que propicia a inserção da tradução na história como “instância de ruptura e possibilidade de tradução transgressora”, isto é, momento de cisão e desdobramento afim ao da constituição da literatura da modernidade (LAGES, 2007: 192).

Como epílogo, talvez seja proveitoso recorrer à imagem do alegorista-colecionador barroco: aquele que por meio de fragmentos reconstrói um mosaico histórico. Aquele que realiza uma colagem de pedaços desconsiderados, uma montagem das ruínas, resíduos literários ignorados pela crítica. Talvez seja lícito reconhecer tal procedimento na operação historiográfica preconizada por Haroldo de Campos em suas inserções reflexivas. Disperso entre crítica, traduções e ensaios teóricos, vislumbra-se um esboço de história literária, um olhar não convencional diante do passado. Antes da linearidade ou escrita panorâmica, o poeta concretista buscava a manifestação interessada nas minúcias, nas exceções, nos saltos qualitativos.⁴² A *arquitextura* de sua proposta historiográfica confunde-se com o barroco, visto que “este percurso do barroco é uma pérgula debuxada ao longo da história e que a recolhe numa figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entre-espelham” (CAMPOS, 2013:149).

⁴² Faço uso da aproximação proposta por Márcio Seligmann-Silva entre o método benjaminiano e o projeto inconcluso de Aby Warburg do Atlas de imagens. SILIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Em suma, para Haroldo de Campos, longe de qualquer função fundadora de identidade, o barroco torna-se recurso iluminador da dissonância que lastreia a vanguarda concretista – posteriormente, as vanguardas latino-americanas. Como estilo, refuta o acabamento de ordem neoclássica; como resultante da transculturação, permite a inversão antropofágica; como poética, inaugura procedimentos criativos fundamentais para certa arqueologia da sedição. Enfim, a questão do neobarroco torna-se ponto fundamental de sua reflexão crítica e de sua proposta historiográfica erigida a partir das ruínas.