

# DIÁLOGO CONSTELAR: O NEOBARROCO EM HAROLDO DE CAMPOS

Antonio ANDRADE<sup>1</sup>

- **RESUMO:** Este ensaio pretende destacar a tensão entre concretismo e neobarroco na obra de Haroldo de Campos como modo de reconfiguração dos paradigmas fundados pela vanguarda concreta, evidenciando, para isso, o seu importante diálogo com poetas-críticos representantes do neobarroco hispano-americano, bem como a presença simultânea das noções estéticas de ideograma e constelação no interior da sua produção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Concretismo. Neo-barroco.

## Concretismo e neobarroco

A visualidade barroca é considerada, por Martin Jay (2003), a forma mais radical de hostilidade em relação ao chamado “ocularcentrismo” da cultura ocidental. Face ao caráter hegemônico do olhar racionalizado, que naturalizou o ver como modo de comprovação científica do real, a *folie du voir* da representação visual barroca e neobarroca forma um tipo de crítica transistórica a esse processo, constituindo assim um lugar de estranhamento. Entenda-se, porém, que esse estranhamento não configura um campo isolado – “a

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense - Instituto de Letras, Rua Visconde de Niterói, s/n. Campus Gragoatá, Bloco C, sala 501 e 518, Niterói, RJ. Cep 242410-006. E-mail: francisandrade@predialnet.com.br.

alteridade de um Outro”, para usar uma expressão de Ricoeur – com respeito à cultura visual moderna. Ora, se é a partir da crise do sujeito, representada no ataque de Nietzsche ao *Cogito* cartesiano, que se começa a duvidar da idéia de identidade como mesmidade, não seria incorreto reconhecer, na modernidade, o fenômeno da ipseidade, segundo o qual “o Outro não é somente a contrapartida do Mesmo mas pertence à constituição íntima do seu sentido” (RICOEUR, 1991, p. 383). Desse modo, a história da visualidade moderna também pode ser entendida através dessa ligação intrínseca entre ipseidade e alteridade, já que ela se constitui de maneira plural e polissêmica. Atente-se ainda que a polissemia se dá de modo bilateral, não só como abertura do si mas também como polissemia do outro (RICOEUR, 1991).

Haroldo de Campos (2004), em “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do COMO”, oferece elementos para uma analogia entre essa noção produtiva de polissemia e a questão da metaforização hieroglífica da alegoria barroca, descrita por Walter Benjamin. Substituindo a rígida noção de identidade – no sentido de *idem* – pela flexível noção de “similaridade”<sup>2</sup>, segundo a lógica do “como”, na alegoria, qualquer coisa pode significar uma outra qualquer, o que abre brecha para uma vertiginosa rede de associações. Note-se, entretanto, que esse fenômeno não possui uma origem exclusivamente barroca, seiscentista. Pelo contrário, já Derrida, em “La mythologie blanche”, evidenciava o estatuto ambíguo da metáfora aristotélica, a qual mesmo subordinada ao patrulhamento doutrinário do Logos não deixa de constituir um índice de abertura para a

---

<sup>2</sup> Cf. a utilização deste termo por Haroldo de Campos (2004) no ensaio citado: “O ‘como’ torna lábil o estatuto da identidade (da continuidade, da verdade), abrindo nele a brecha vertiginosa da associação por analogia: a rígida equação de identidade ( $x \text{ é } x$ ) se deixa substituir por uma flexível, e arriscadamente idiossincrática, equação de similaridade ( $x \text{ é como } y$ )”.

proliferação do significante, “errância do semântico”, o que, segundo o Estagirita, caracterizaria as “más metáforas”. Tal categorização negativa do poder de deslocamento da metáfora tem em vista logicamente uma axiologia embasada numa teoria da verdade. Pois o redobramento metafórico, a elipse da elipse, de uma imagem que se compõe exclusivamente com o estranho, para Aristóteles, só pode conduzir ao enigma:

Se nenhuma referência está mais propriamente nomeada numa tal metáfora, a figura é arrastada na aventura de uma longa frase implícita, de um raconto secreto, com relação ao qual nada nos assegura que ele nos conduzirá ao nome próprio.<sup>3</sup>

Analogamente, podemos dizer que o concretismo, pela sua própria característica sincrônica de justaposição de contrários e reversibilidade dos avessos, também é capaz de incorporar a outridade, as suas diferenças.<sup>4</sup> Desse modo, reafirmamos a impossibilidade de se fazer uma separação nítida entre o Haroldo concretista e o Haroldo neobarroco, cujas linguagens se enlaçam numa relação de ipseidade, sobretudo no que tange aos modos de figuração da imagem poética. De modo que não é incorreto afirmar as diferenças entre a linguagem elíptica e ideográfica de textos como “âmago do ômega” – fruto do trabalho de contenção, atomização e espacialização do significante – e a

---

<sup>3</sup> Cito este fragmento de “La mythologie blanche”, de Jacques Derrida, traduzido e comentado por Haroldo de Campos (2004, p.151).

<sup>4</sup> Lembre-se o revolucionário ensaio “Por uma poética sincrônica”, onde Haroldo de Campos propõe uma nova forma de descrição historiográfica que leve em conta o caráter temporal e estilisticamente heteróclito do presente, considerando “[...] não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.” (CAMPOS, H., 1977, p.207).

mistura entre prosa e poesia na escrita constelar de *Galáxias*. Mas também não se pode ignorar o fato de que o impulso principal da produção lírica haroldiana sempre foi obliterar o referente externo da representação, transformando o próprio plano da expressão do texto em índice de configuração poético-visual.

Isso também é demonstrado no ensaio *Barroco da leveza* por Andrés Sánchez Robayna (1990-1991), que aponta Haroldo como uma das mais importantes vozes do neobarroco latino-americano, além de fazer uma análise do poema “klimt; tentativa de pintura (com modelo ausente)”, de *A educação dos cinco sentidos* (CAMPOS, H., 1985), nele evidenciando o trabalho verbivocovisual de aproveitamento dos traços supra-segmentais e gráficos através do jogo de interrupções abruptas de palavras e de um intrincado estilo de reiterações e parênteses, mediante os quais o poeta, segundo Robayna (1991, p.139), evoca e reconstrói a “trama plástica” de Gustav Klimt: “lourovioleta: um monstro uma/ figura em ouro cin/ zelada das unhas à raiz (crin/ a) metalizada dos cabelos pedi/ curada em roxo [...]”. Tal descrição é importante para este crítico no sentido de estabelecer uma relação entre palavra e imagem, aproximando assim a poesia haroldiana ao estilo neobarroco hispânico. Aproximação esta justificável, porque o neobarroco pode ser caracterizado por uma associação entre poesia e imagem, entendida como “uma variação do ‘pregar aos olhos’ barroco, procedimento segundo o qual, [...]’a palavra pinta, cria, suscita imagens; a imagem (esculpida, pintada) ajuda, determina a palavra” (ROBAYNA, 1990-1991, p.139, grifo do autor).

Mas não se deve pensar que o entrecruzamento entre uma e outra tendência visa apenas a naturalizar determinados mecanismos da composição poética neobarroca dentro do projeto estético concretista. Ao contrário, ele evidencia o movimento de extensão

do estranhamento do “outro” (neobarroco) ao estranhamento de “si mesmo” (concretismo)<sup>5</sup>. Não à toa o diálogo entre ambos apontado por Robayna (1990-1991) no poema de Haroldo atualiza na linguagem concreta o modo de configuração visual. Porque, em vez de transformar o texto em objeto gráfico, através de diferentes formas de espacialização da palavra no espaço da página, opta por explorar as relações entre linguagem poética e representação pictórica, através da qual associa a fragmentação do visível ao esfacelamento da subjetividade: “o corpo (a ci/ catriz li/ lás)/ o branco albino se diria/ o corpo um cor/ po de me/ nina”.

Tal movimento paradoxal de intensa flexibilização da noção de estranheza do outro – que a princípio residiria apenas na figura do estrangeiro –, a ponto de fazê-la percorrer todas as direções de “um mesmo nós”, conforme a interpretação de Julia Kristeva (1994), também poderia ser associado ao barroco brasileiro dos séculos 17 e 18. Neste caso, a visão estrangeira, ou o conjunto de suas visões, invade e abala a configuração identitária do “nós” através da vocação multilíngüe e transcultural de poetas como Gregório de Mattos e Botelho de Oliveira, tal como já assinalou Haroldo no artigo “De Babel a Pentecostes: uma utopia concreta”:

Esse plurilingüismo de adoção (fez “co-naturais”), diz Botelho (as musas transladadas para novos domicílios) que, longe de expressar uma veleidade cosmopolita, “alienada”, assinalava uma

---

<sup>5</sup> Certamente, poderíamos ter aproveitado também aí as noções, utilizadas por Paul Ricoeur (1991), de “polissemia da alteridade” e “polissemia da ipseidade”. Mas preferimos usar a idéia de “estranhamento”, porque doravante desenvolveremos as concepções de “estranho” e “estrangeiro”.

vocação dupla – para o universal e para a alteridade, o mesmo e a diferença.<sup>6</sup>

Note-se que tal concepção de estranheza pode ser associada ao plurilingüismo também presente em *Galáxias*, onde entra em cena ainda a idéia de *epifania*, que, grosso modo, significa fazer aparecer tanto o “local” quanto o “não-local” na “sua singular estranheza pela qual se revela sua crise” (SISCAR, 2003, p.148). Seguindo a esteira dessa colocação, tratar-se-ia não de anular no discurso a estranheza entre o local e o estrangeiro, suprimindo a potencialidade de um ou outro, mas sim de tentar engendrar numa cadeia discursiva uma torção entre aquilo que aproxima e afasta, simultaneamente, pólos distantes da experiência poética.

Pode-se supor assim que esse tipo de diálogo, ou troca de experiências, implica um deslocamento dúplice. O mesmo pode-se dizer em relação ao diálogo entre concretismo e neobarroco. No contexto da poesia contemporânea brasileira, a contribuição do neobarroco hispano-americano, sobretudo via poética haroldiana, é o que atualiza a produção poética concretista. Além do mais, esse diálogo vem sendo incentivado por autores que, em lugar de rechaçar o concretismo, buscam dinamizá-lo através de diferentes tratamentos de uma forma de visualidade convulsionada marcadamente neobarroca. Dentre eles, podemos citar, além de Haroldo de Campos naturalmente, Josely Viana Baptista, Wilson Bueno e Claudio Daniel. Confirmando a importância dessa contribuição, paralelamente ao surgimento desses poetas, cresceu, no Brasil, o interesse pelas obras dos cubanos Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, além de outros vanguardistas hispânicos

---

<sup>6</sup> Ver essa citação e os comentários em torno dela no estudo de Olgária Matos sobre esse artigo de Haroldo de Campos: “Babel e Pentecostes: heterofilia e hospitalidade” (MOTTA, 2006, p.138).

como, por exemplo, o chileno Vicente Huidobro e os argentinos Jorge Luis Borges e Oliverio Girondo. E a reboque deles, vem crescendo também a inserção de novas vozes desse neobarroco hispânico como as de Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, José Kozer, Marosa Di Giorgio, Tamara Kamenszain, Arturo Carreras, Eduardo Milán, entre outros, em revistas especializadas em poesia.

Tais publicações são fundamentais para a intensificação desse diálogo produtivo entre escritores de língua portuguesa e espanhola, imersos num contexto cultural complexo como o da América Latina. Pois estimulam, através dessas aproximações, o debate em torno de questões relacionadas ao poético em sua relação com a tradição e com a contemporaneidade, incluindo o próprio questionamento sobre os processos de subjetivação e as especificidades do gênero. Dentre as revistas que mais se destacam nesta empreitada, podemos citar, por exemplo, as cariocas *Inimigo Rumor* e *Poesia Sempre*, as paranaenses *Coyote*, *Et cetera* e *Oroboro* e as paulistas *Babel*, *Sibila* e *Zunái* (revista eletrônica). Além destas, não podemos deixar de lembrar a *Grumo*, resultado de um projeto de cooperação entre Argentina e Brasil, no sentido de divulgar tanto aqui quanto lá a produção literária desses países.

Tentando elencar os agentes mediadores desse diálogo desde o âmbito cultural hispano-americano, o poeta uruguaio Roberto Echavarren assinala que esta ponte de intercâmbios se iniciou com duas antologias: *Caribe transplatino* – que continha importantes nomes da poesia neobarroca cubana e rioplatense, compilada por Néstor Perlongher e traduzida por Josely Vianna Baptista para ser publicada em São Paulo em 1991 – e *Medusario* – mostra da poesia latino-americana, preparada por Echavarren e José Kozer, incluindo Haroldo, Leminski e Wilson Bueno junto aos poetas hispano-americanos, publicada no

México em 1996 (ANDRADE; PEDROSA, 2004, p. 17-18). Não podemos deixar de citar também a recente publicação da antologia bilíngüe da poesia argentina e brasileira contemporânea, organizada por Jorge Monteleone e por Heloísa Buarque de Hollanda (2003), paradigmaticamente intitulada *Puentes=Pontes*. Ressaltamos ainda o empenho dos editores da *Tse Tse* de Buenos Aires em publicar em edições bilíngües os poetas brasileiros, criando um novo campo magnético de poesia latino-americana.

Em relação à inserção poética de Haroldo de Campos nos países hispano-americanos, podemos destacar, a título de exemplo, o recente depoimento da poeta argentina Tamara Kamenszain, que tenta transmitir a importância das traduções portenhas da obra haroldiana para a sua geração, dando especial atenção para a tradução de *Transblanco* por Perlongher – livro no qual Haroldo, segundo Tamara, desvela uma “[...] perigosa e desafiadora solidariedade idiomática entre o espanhol e o português” a partir da transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz (KAMENSZAIN, 2004, p.145). Além disso, o texto de Tamara cita um fragmento de *Transblanco* em que Haroldo mais uma vez lança mão da dialética entre mesmidade e outridade para demonstrar o mecanismo de atualização através do diálogo intercultural em sua obra:

Numa tradução como esta que se passa entre línguas tão próximas e aparentemente solidárias como o espanhol e o português, os avatares obsessivos do mesmo se deixam, não obstante, a cada momento, assaltar pelos azares pervasivos da diferença. (CAMPOS, H. apud KAMENSZAIN, 2004, p.145)

Nesse fragmento, sinaliza-se uma possível imbricação entre as fronteiras idiomáticas e estéticas

através da prática da tradução/transcrição. Nessa direção, a poeta e crítica argentina chama atenção também para o impacto que as transcrições haroldianas de poemas de Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz e Néstor Perlongher tiveram no sentido de revelar, simultaneamente, nesses autores traços ainda mais radicais de suas poéticas e interseções com o universo poético concretista.

Pode-se refletir ainda que o diálogo entre a produção poética brasileira e hispano-americana pode funcionar como um importante fator auxiliar de um processo de desconstrução de fronteiras rígidas forjadas sob o critério de nacionalidade. Essa desconstrução pressupõe ainda uma forma de contestação à situação de dependência cultural em que as literaturas latino-americanas foram produzidas, pois inverte o estatuto implantado desde a época colonial, na medida em que as trocas culturais começam a se estabelecer não apenas entre centro e periferia, mas também entre países periféricos. No campo da crítica literária, há inúmeros ensaístas que buscam criar essas “pontes”. Começemos por Néstor Perlongher, poeta que viveu e trabalhou no Brasil, editando antologias poéticas e publicando críticas em jornais, nas quais ele tentou estabelecer o que chamava de “ponte de prata” – “Un puente, un gran puente que no se le ve...”, conforme o verso de Lezama Lima – ligando “produções literárias aparentemente alheias e incomunicadas umas com as outras” (PERLONGHER, 1986, p.6). Assinalando as idéias de “ponte” e “rio” como trânsito literário, Perlongher procura construir, em textos fundadores apesar de discursivamente informativos, um paralelo entre o que se produz no Brasil e no Rio da Prata a partir dos anos 1980 e o que se produzia em Cuba já duas décadas antes. Essa configuração triádica Brasil-Cuba-Argentina redefine o *status quo* das influências, diálogos e trocas no cenário latino-americano. Pois, como bem aponta Jorge Schwartz (apud PERLONGHER,

1986) em seu *Vanguarda e cosmopolitismo*, as vanguardas literárias argentina e brasileira da década de 1920 estavam unidas por uma comum vocação cosmopolita de tal modo que suas “secretas pontes” passavam “antes que por Uruguaiana, por Paris”.

Perceba-se, entretanto, que a existência dessas “pontes” não representa, de modo algum, um esforço de homogeneização de procedimentos. O enlace, pois, entre tais “afinidades eletivas” na literatura latino-americana se dá no barroquismo de formas e procedimentos visuais os mais variados, presentes em diferentes tipos de linguagem. Severo Sarduy (1979), no célebre ensaio “O barroco e o neobarroco”, promove, por exemplo, a união de conceitos teóricos de extração variada, além de relacionar autores de poesia e prosa, pintores, escultores e cineastas, juntando, de um só lance, brasileiros e hispano-americanos. Guimarães Rosa é citado devido à exuberante proliferação retórico-visual de *Grande sertão: veredas*. Glauber Rocha também aparece representando o método de montagem, comum no Cinema Novo, chamado por Sarduy (1979. p.168) de “condensação diacrônica”, o qual consiste na “superposição de várias seqüências, que se fundem numa só unidade do discurso na memória do espectador”. E as *Galáxias* de Haroldo de Campos são elencadas como exemplo de jogo verbal composto em forma de mosaico, onde as linhas de força do visível, do poético e do narrativo deslizam uma entre as outras.

Tal imbricação entre referências distintas representa para ensaístas como Raúl Antelo (2004) uma forma de atualização do discurso crítico já incorporado nos moldes da tradição. Em texto preparado como resposta a um questionário organizado pela revista *Outra Travessia*, falando a propósito das influências teóricas importantes para a configuração do seu trabalho crítico e da importância da existência de uma crítica literária e cultural no âmbito latino-americano,

Antelo expõe seu modo de leitura deliberadamente anacrônico, que lhe permite, como Sarduy, juntar autores os mais diferentes:

Fiz do anacronismo deliberado e da atribuição errônea uma ética de leitura e, portanto, leio, obviamente, *Os sertões* como se fosse de Sarmiento ou cruzo, sem cerimônia, *El tamaño de mi esperanza* com *Raízes do Brasil*. Mesmo no campo da ficção a coisa funciona. Não haveria secretas afinidades entre Aira e Bernardo de Carvalho? Entre Clarice e Silvina Ocampo ? (ANTELO, 2004, p. 15-16).

Esse cruzamento entre autores de épocas e de nacionalidades diversas é interessante no sentido de encetar uma “leitura sincrônica”, para utilizar o termo haroldiano, que reconfigura a noção histórica, bem como lança um olhar oblíquo, sagital, em relação à contemporaneidade. Nesse mesmo texto, trabalhando a questão dos cruzamentos estético-visuais no contexto latino-americano, Antelo demonstra que o seu ponto de vista não recalca a idéia de cosmopolitismo. Pelo contrário, tenta demonstrar, por exemplo, através da análise das pesquisas óticas feitas por Duchamp em Buenos Aires e do relacionamento do surrealista com a artista plástica brasileira Maria Martins, a pertinência de se repensar o pensamento visual da vanguarda internacional a partir desses trânsitos e inscrições tanto velados quanto clandestinos “por nosso cenário costumeiro” (ANTELO, 2004).

Desse modo, podemos pensar ainda no trabalho crítico de Haroldo, que também endossa e desenvolve, ao mesmo tempo, observações de teóricos de linhagem variada, lançando um olhar estrangeiro seja sobre a produção cultural de outros países seja sobre os produtos da própria cultura brasileira, de que ele faz parte. Tal esforço em trazer para si o olhar do outro

demonstra uma capacidade de abertura intelectual admirada até por Jacques Derrida. Vide, por exemplo, o seguinte fragmento desse filósofo sobre Haroldo:

[...] je peux penser à lui, en permanence, comme à un de ces rares grands-amis-admirables que je n'aurai jamais recontrés assez souvent, dont j'ai tant reçu mais dont je n'ai pas su assez recevoir, à qui je n'ai pas assez dit, manifesté, laissé savoir mon admiration et ma reconnaissance. (DERRIDA apud SANTIAGO, 2004, p.11).

## Ideograma e constelação

Em nosso trajeto até então, tentamos demonstrar que, na obra poética e crítica de Haroldo de Campos, já se concebia a idéia de concretismo de modo complexo, visto que dentro do seu esquema de pensamento inúmeros elementos já abriam caminho para a inserção de uma linguagem que se mantém no tenso limiar entre a estética concreta e o (neo)barroco, o que pode ser percebido sobretudo através de sua estratégia ambivalente de diálogo/deslocamento. A partir de agora procuraremos desenvolver a relação entre ideograma e constelação – duas importantes noções haroldianas –, a fim de articular essa tensão entre concretismo e neobarroco ao seu modo de composição poético-visual.

No intento de defender a importância de se pensar, com Pound, a relação entre o ideograma chinês e o caráter visual da poesia tanto na vanguarda quanto na contemporaneidade, Haroldo<sup>7</sup> organiza o livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, onde estão publicados textos seus e de outros estudiosos, como os célebres ensaios sobre a importância do

---

<sup>7</sup> Cf. CAMPOS, H., 2000.

ideograma chinês para se pensar os novos rumos tanto da poesia – ver “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” de Ernest Fenollosa – quanto da montagem cinematográfica – ver “O princípio cinematográfico e o ideograma” de Sierguéi Eisenstein – no início do século 20. Em “Fenollosa revisitado”, Haroldo evidencia a relação entre o interesse reavivado da poesia concreta pela escrita oriental – o *kanji* – e uma possível reação à rapidez da vida contemporânea, visto que o ideograma promove uma associação, devido à sua natureza analógica, entre visão, tato e memória, o que acaba por reavaliar na linguagem poética as formas de percepção visual (CAMPOS, H., 2000). Vemos essa vontade de fixação visual através de uma linguagem que remete ao ideograma, por exemplo, no poema “ideoplastia”, de *Crisantempo*:

carmen  
faz um gesto  
de porcelana ming

o universo  
para  
pacificado  
na curva do seu  
dedo  
mínimo

(CAMPOS, H., 1998, p. 266)

Nele, Haroldo associa as idéias de gestualidade, plasticidade e curvatura, criando um ritmo ao mesmo tempo poético e visual que funda, através da relação metonímica entre “gesto”, “porcelana” e “dedo”, a tensão entre movimento e paralisação. Essa tensão se complexifica se pensarmos que a idéia de “universo” ganha, na verdade, um caráter dinâmico nesse

poema, através da relação sintática com o verbo “parar” e com o adjetivo “pacificado”. Desse modo, ele institui simultaneamente o dinamismo e a pacificação. Entretanto, é importante notar que essa pacificação é precária, pois o ponto de equilíbrio é a curva de um “dedo mínimo”. Da mesma maneira, a noção de corpo aí, suscitada desde a evocação do nome “carmen”, é associada à plasticidade da delicada porcelana *ming*, o que se por um lado substitui a idéia de corporeidade pela de picturalidade, por outro não exclui o valor tátil contido na representação visual.

Essa vinculação entre imagem poética, olhar tátil e ritmo gestual é apontada, segundo Haroldo, por François Cheng no trabalho fenollosiano, que, além de relacionar a força emblemática da metáfora lírica à idéia de ideograma como “signo-presença”, associado por isso ao pictórico, e não como o “signo-utensílio” da escrita ocidental, chama atenção para a importância da caligrafia nas culturas orientais. É possível vincular isso também, é claro, à preocupação gráfica da poesia concreta. Mas levando em consideração o fato de que, em *Crisantempo*, não há uma grande exploração dos recursos gráficos, podemos refletir que é mais interessante para Haroldo buscar esse efeito de “presença” através da composição do caráter plástico no discurso. Tanto que, em “ryoanji”, o poeta discute essa noção de “signo-presença”, muito ligada à imponência visual dos caracteres da escrita oriental, relativizando-a através da tensão entre presença/ausência na imagem poética:

o silêncio  
ajardinado  
  
sussurra um  
koan de pedra  
  
caligrafado  
na areia

(...)  
quinze pedras  
mas você  
nunca as vê  
todas

imaginar  
as que faltam

alegra  
a mente  
de ausente  
presença

(CAMPOS, H., 1998, p.270).

Nesse sentido, Haroldo mostra ainda, em “Ideograma, anagrama, diagrama”, que a estrutura configuradora dessa picturalidade ideogrâmica funciona como um homólogo escritural das tensões dinâmicas da natureza. E remete também à relação feita por Eisenstein entre a justaposição analógica das imagens naturais no ideograma e a noção moderna de montagem como conflito, que substitui na linguagem cinematográfica a “[...] descrição do tipo ‘progressivo-evolutivo’ pelo apanhado da ‘substância dialética dos eventos’” (CAMPOS, H., 2000, p. 53, grifo do autor). Ou seja, o que queremos apontar é que a aproximação da linguagem haroldiana tanto ao ideograma quanto à forma do *haikai* não funciona apenas como forma de pacificação, mas, sobretudo, de exploração das tensões contidas no visível. Veja-se como exemplo o poema “pré-haikai (para marsicano)”:

num relâmpago  
o tigre  
atrás da  
corça  
(isso

disse  
Sousândrade)  
ou: tiro nas  
lebres de  
vidro  
do  
invisível  
(Cabral: falou)

assim a  
multi-  
mínima  
arte do  
hai-  
cai  
- bashô buson issa  
& outros ou-  
tros) a  
(vôoflor)  
borboleta  
e o ramo  
onde ela

pousa  
(CAMPOS, H., 1998, p.103)

Nele, através das referências às poéticas distintas de Sousândrade, de Cabral e dos poetas japoneses – que formam assim, nos termos eisensteinianos, um tipo de “montagem-conflito” –, Haroldo compõe, numa lógica paratática, a tensão entre as imagens “relâmpago”/ “tiro”/ “vôoflor” e “tigre”/ “lebre”/ “borboleta”, com vistas a indiciar a problemática da representação poética, embebida da noção de ideograma, no seu empenho de apreensão do visível. Isso porque, novamente fazendo um paralelo com a pintura e suas múltiplas possibilidades

de configuração cromática e topológica, na poesia também há sempre, como assinalou Fenollosa, o movimento pendular entre tensões e cristalizações (CAMPOS, H., 1998). E porque ainda, nessa relação entre ideograma, poesia e pintura, interessa menos o aspecto decorativo e mais o estrutural, radicado já na noção de concretismo. O que corresponde a dizer que, nessa poesia, não importa propriamente o motivo realístico, mas a forma “como foi resolvida a configuração” e “a vontade de encontrar relações espaciais e de linha cada vez mais sutis”(CAMPOS, H., 1998, p. 66). Por isso comparece aí a idéia de invisibilidade, através da referência cabralina, para desvelar as tensões subsumidas na imagem poética em consonância com o esforço de se captar mais o aspecto figural do que o figurativo no jogo da representação.

Essa preocupação da poesia com o arcabouço figural da representação pictórica significa, em outros termos, a apropriação produtiva do modelo abstrato, pois no nível do figural os formantes visuais – linha, cor, espaço e matéria – permanecem num estado ainda não-figurativo, e por isso muito mais aberto às potencialidades da criação. Esta era também a opinião de Fenollosa, que, nos seus estudos sobre educação artística, deu ênfase ao modelo oriental não-imitativo da composição abstrata das linhas face ao modelo da cópia naturalista praticado no Ocidente. Tal exploração do abstrato na arte mantém relação com a noção de ideograma por se tratar de uma forma de escrita pictural, não-mimética, o que fez inclusive Derrida (2004) considerar, em *Gramatologia*, a apropriação fenollosiana do ideograma chinês como um interruptor do “logocentrismo” ocidental. É possível também associar essa questão da abolição da figura na arte (Cubismo – Malevitch – Mondrian) com a renovação do modelo poético-visual da lírica moderna, nitidamente presente na contestação do

verso e da linguagem em Mallarmé. Não à toa, Haroldo, no poema “ideocabograma”, reúne, através do método ideográfico poundiano, vários autores tributários da revolução mallarmeana, inclusive Pound:

pound attention !  
joyce a minute !  
finnegans wait !  
don't go beckett !  
arnoholzwege !  
i'm cummings !

mallaimé

...

(CAMPOS, H., 1998, p.149).

A partir dessa junção que resulta em Mallarmé, podemos endossar a relação feita por Haroldo entre a noção de metáfora como “arquiescritura” – devido ao seu poder de irradiação de signos e de imagens – e a noção de “idéia”, presente no famoso prefácio de *Un coup de dés*, sujeita como se sabe a dissipações e a “subdivisões prismáticas”. Tanto uma como outra noção se aproxima da idéia de “metonímia” no sentido de, ao mesmo tempo, indiciar a possibilidade de expansão infinita do significante – daí se poder relacionar toda essa questão à estética do neobarroco – e constituir um cruzamento, bem ao modo mallarmeano, entre o caos e a ordem, gerando assim a determinação da indeterminação. Esse olhar metonímico contido na metáfora poética define assim uma forma de corte, ou de visada crítica, que prima pela reunião do si e do diverso de si, no sentido da ipseidade. Veja-se o seguinte fragmento de Haroldo:

A metáfora não é regida por uma lógica do “terceiro excluído”, mas é uma dissidência camuflada dessa lógica (que se exaspera

nas fases maneiristas e barroquistas da literatura), na medida em que, mediante uma “relação de analogia” (katá to análogon), busca a similaridade no dissimilar, produzindo a diferença a contrapelo, sob as espécies do mesmo. (CAMPOS, H., 2000, p.86, grifo do autor )

Como vimos anteriormente essa “busca da similaridade no dissimilar”, travada sob o feixe de relações outro-mesmo, também constitui um dos pontos de apoio para a caracterização da linguagem haroldiana como neobarroca. Comparem-se, por exemplo, as noções de “semiose infinita”, aproveitada da semiótica peirceana nos escritos teóricos de Haroldo, e de “frase neobarroca”, registrada como efeito dos procedimentos de artificialização da linguagem por Severo Sarduy (1979). Haja vista os seguintes fragmentos:

Já em Peirce o “referente” acaba se convertendo num “efeito” sígnico, no ponto de fuga da “corrida de revezamento”, que é a *semiose infinita*, na qual cada interpretante possível é, por sua vez, um novo signo. (CAMPOS, H., 2000, p.81, grifo do autor).

Sintaticamente incorreta à força de receber incompatíveis elementos elógenos, à força de multiplicar até “a perda do fio” o artifício sem limites da subordinação, a frase neobarroca – a frase de Lezama – mostra em sua incorreção [...], em seu não “cair sobre os pés” e sua perda de concordância, nossa perda do *ailleurs* único...” (SARDUY, 1979, p.178, grifo do autor).

Ambas remetem a uma concepção de linguagem como forma de dissolução da idéia de *logos* enquanto verdade e significado único. Ou seja, esse vir-a-ser imotivado do signo e a busca de relações infinitas na

ordem da estrutura metafórica/metonímica, a partir do ideograma, acabam criando uma desavença em relação à lógica tradicional. E essa questão pode ser conferida não só através da noção de ideograma, mas também através da idéia de constelação, atribuída à revolução poética encetada por *Un coup de dés*, de Mallarmé. Para Haroldo, "Mallarmé é um *syntaxier* exímio, um perito em elipses e arabescos, um reversor de ordens", seu poema constelar é composto por técnicas de disseminação e desmembramento anagramático – "*dispersion volatile* de significantes em perpétuo movimento" (CAMPOS, H., 2002a, p.120 e 121). Haroldo demonstra ainda a conexão entre a renovação mallarmeana da sintaxe tradicional e a valorização contemporânea do barroco. No ensaio "Larvário barroquista: Julián Rios", falando sobre a contribuição poética dos fundadores do neobarroco hispano-americano, Lezama Lima e Severo Sarduy, Haroldo diz que "[...] ambos são principalmente *syntaxiers*, interferindo nos paradigmas do léxico sobretudo por imantação metafórica" (CAMPOS, H., 1997, p.193). E, falando especificamente de Lezama, diz que ele se assemelha "a um Shiva plurimembrando-se numa dança de muitos braços" (CAMPOS, H., 1997, p.193). Essas características levaram Deleuze, no ensaio "Heidegger, Mallarmé e a dobra", a considerar a possibilidade de se travar um paralelo entre a poética constelar mallarmeana e o barroco, dizendo que "A dobra é, sem dúvida, a noção mais importante de Mallarmé; não somente noção, mas sobretudo a operação, o ato operatório que fez dele um grande poeta barroco" (DELEUZE, 2000, p.59).

Podemos elencar ainda outros elementos para traçar esse paralelo entre ideograma e constelação. Veja-se, por exemplo, a definição de Octavio Paz para ideograma, destacada por Haroldo em "Ideograma, anagrama, diagrama": "(ideograma) plexo constelar de 'signos em rotação' " (CAMPOS, H., 2000, p.106).

Note-se ainda o modo como Augusto de Campos, no ensaio “Poesia, estrutura”, publicado em *Mallarmé*, resume num só contexto as linhas de força que compõem a noção de concretismo: “A verdade é que as ‘subdivisões prismáticas da Idéia’ de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de cummings convergem para um novo conceito de composição” (CAMPOS, A., 2002c, p. 186). Tal convergência formadora do novo é o que constitui, para Haroldo, o valor tanto das experiências poéticas de Pound e Mallarmé como a dos neobarrocos. Desdobra-se assim essa interrogação sobre o acaso e a necessidade de estabelecer uma ordem no caos numa interrogação sobre o futuro, que só pode se apresentar sob a forma de uma monstruosidade – traduzida pela sentença de Mallarmé, “Nada ou quase uma arte”.

O aporte de todas essas noções, geradas sob a égide de uma crise moderna da linguagem e da visualidade, nos faz ler a poesia haroldiana como um lugar de discussão sobre as tensões e os abalos que se desenvolvem no seio da própria tradição poética. Vejamos a esse respeito um interessante fragmento de Haroldo em “Caos e ordem: acaso e constelação”:

Acaso e Ordem, liberdade e lei, sensibilidade e razão se dialetizam na ocasião concreta da obra de arte, verbal ou não verbal, como se conjugados por um *intellecto d’amore* (Dante), uma sensibilidade pensante (Fernando Pessoa). (CAMPOS, H., 2002b, p. 201).

E compare-a ainda com a seguinte citação de Sarduy:

Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que já não está “aprazivelmente” fechado sobre si mesmo.

Arte do destronamento e da discussão.  
(SARDUY, 1979, p.178).

Desse modo, vale dizer que embora muitos críticos descreiam da conjugação entre essa postura ambivalente, de um pensamento que aí se constrói em tensão, e a presença “inquietante” do neobarroco na poética de Haroldo de Campos, preferimos optar por um pensamento menos purista e excludente, observando assim os novos sentidos que se produzem a partir do diálogo entre linguagens, culturas, linhas de força e sistemas de valores diversos. Essa divisão entre uma crítica que lê a produção haroldiana sem ver ambivalências e outra que a lê justamente atenta a elas, de fato, existe. Veja-se, nesse sentido, o ensaio “Momento crítico (meu meio século)”, onde Alcir Pécora (2004) critica a associação entre concretismo e neobarroco, sobretudo em *Galáxias*, sem no entanto fazer uma avaliação precisa de como esses termos se desenvolvem dentro do projeto estético haroldiano: “‘Neobarroco’ é coisa que aparece bem mais tarde na teorização do Haroldo, que então a projeta para trás” (PÉCORA, 2004, p.82). Comparemo-lo agora ao ponto de vista desenvolvido em “A aristocracia do bombástico”, ensaio no qual Raúl Antelo indicia a ligação entre modernidade e barroco no pensamento haroldiano, mostrando como o poeta reconheceu e desenvolveu a possibilidade de associação entre o papel criador da metáfora moderna e o neo-gongorismo: “Haroldo de Campos talvez tenha sabido ouvir a lição de Carpeaux, a de que toda poesia moderna – simbolismo, ‘poésie pure’, ‘surréalisme’, e neotradicionalismo e o ‘chorus for survival’ revolucionário dos anglo-americanos – é gongorista”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. MOTTA, 2006, p.155.

ANDRADE, Antonio. Constellar dialogue: the Neobaroque in Haroldo de Campos. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.1, p. 51–75, jan./jun. 2007.

- **ABSTRACT:** *This essay focuses on the tension between concretism and neobaroque in the Haroldo de Campos' oeuvre as a way of reconfiguration of the paradigms established by the concrete vanguard. The present work highlights Campos' important dialogue with representative Hispanic-American poets and critics of the Neobaroque, as well as the simultaneous presence of the aesthetic notions of ideogram and constellation in the center of his poetical work.*
- **KEYWORDS:** *Poetry. Concretism. Neobaroque.*

## Referências:

ANDRADE, A.; PEDROSA, C. Entrevista com Roberto Echavarren. **Gragoatá**: revista do Instituto de Letras da UFF, Niterói, n.16, p.9-18, 2004.

ANTELO, R. Depoimento. **Outra Travessia**, Santa Catarina, n.3, p.15-16, 2004.

CAMPOS, A. Poesia, estrutura. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002c. p.177-186.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

. \_\_\_\_\_. Um relance de dados. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002a. p.115-176.

\_\_\_\_\_. Lance de olhos, sobre Um Lance de Dados. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002b. p.187-204.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Ideograma**. São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. **Crisantempo: o espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **A arte no horizonte do provável**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **A educação dos cinco sentidos: poemas**. São Paulo: Brasiliense, 1985

DELEUZE, G. **A dobra Leibniz e o barroco**. 2.ed. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 2000.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. 2.ed. Tradução de Miriam Chnaiderman et al. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAY, M. **Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural**. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003.

KAMENSZAIN, T. Haroldo argentino. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 16, p.145-146, 2004.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MONTELEONE, J.; HOLLANDA, H. B. de. (Sel.). **Puentes: poesía argentina y brasileña contemporánea = Pontes: poesia Argentina e brasileira contemporânea**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

MOTTA, L. T. da (Org.). **Céu acima**: para um 'tombeau' de *Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PÉCORA, A. Momento crítico: meu meio século. **Sibila**: revista de poesia e cultura, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 44-87, 2004.

PERLONGHER, N. O neobarroco e a revolução. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 6-10, 6 jul. 1986.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

ROBAYNA, A. S. Barroco da leveza. Tradução de Beatriz Sidou. **Revista USP**, São Paulo, dez./jan./fev., p.135-140, 1990-1991.

SANTIAGO, S. Depoimento. **Outra Travessia**, Santa Catarina, n.3, p.11-14, 2004.

SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, Cezar (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.161-178.

SISCAR, M. Estrelas extremas: para Haroldo de Campos. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n.15, p.146-149, 2003.