



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

THIAGO DE MELO BARBOSA

**DO PAIDEUMA À ANTROPOFAGIA-BARROCA: HAROLDO
DE CAMPOS, LEITOR DE OSWALD DE ANDRADE**

**CAMPINAS
2020**

THIAGO DE MELO BARBOSA

**DO PAIDEUMA À ANTROPOFAGIA-BARROCA: HAROLDO DE
CAMPOS, LEITOR DE OSWALD DE ANDRADE**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas para a obtenção do título de Doutor em
Teoria e História Literária, na área de História e
Historiografia Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

**Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pelo aluno
Thiago de Melo Barbosa e orientada
pelo Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar.**

**CAMPINAS
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

B234d Barbosa, Thiago de Melo, 1988-
Do paideuma à antropofagia-barroca : Haroldo de Campos, leitor de
Oswald de Andrade / Thiago de Melo Barbosa. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Marcos Antonio Siscar.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Campos, Haroldo de, 1929-2003. 2. Andrade, Oswald de, 1890-1954. 3.
Literatura Brasileira - História e crítica. I. Siscar, Marcos Antonio. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: From paideuma to baroque-anthropophagy : Haroldo de Campos,
reader of Oswald de Andrade

Palavras-chave em inglês:

Campos, Haroldo de, 1929-2003
Andrade, Oswald de, 1890-1954
Brazilian literature - History and criticism

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Antonio Siscar [Orientador]
Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura Dias
Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior
Izabela Guimarães Guerra Leal
Diana Junkes Bueno Martha

Data de defesa: 07-07-2020

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8117-9134>
- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5428593060644682>



BANCA EXAMINADORA:

Marcos Antonio Siscar

Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Izabela Guimarães Guerra Leal

Diana Junkes Bueno Martha

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Porque quem vai e volta como um raio, não torna.
Ir e voltar como um raio, não é tornar, é ir por
diante.*

(Pe. Antonio Vieira)

*Toda vez que vem à tona, o cadáver de Oswald de
Andrade assusta.*

(Décio Pignatari)

*À Layanne Marques,
mais que companheira nesta travessia.*

Agradecimentos

Antes de qualquer coisa, agradeço à universidade pública brasileira. À UEPA, lugar de desvelamento do mundo das letras e das primeiras pesquisas, à UFPA, onde fiz meu mestrado e tive valiosa experiência profissional, e, agora, à UNICAMP, que tão bem me recebeu e deu todo suporte para esta pesquisa de doutorado.

À minha mãe, Dilma de Melo, sempre meu porto seguro e principal incentivadora.

Ao professor Marcos Siscar, pela orientação dedicada e precisa, mas também pelo acolhimento. Desde o princípio, um verdadeiro exemplo da união entre sabedoria e gentileza.

À professora Maria Eugênia Boaventura, cujo curso ministrado sobre Oswald de Andrade foi de grande influência para os rumos da pesquisa.

Ao professor Paulo Franchetti, pela excelente contribuição dada na qualificação.

Ao professor Trajano Vieira, pelas maravilhosas disciplinas que durante dois semestres fizeram minhas manhãs de sexta-feira mais ricas e felizes.

Às bibliotecas e às pessoas que nelas trabalham. Agradeço especialmente à biblioteca do IEL e a do IFCH, na Unicamp, mas não menos importantes foram a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e a do IEB, na USP, assim como a Hemeroteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

À Casa das Rosas, pela oportunidade que me foi dada de pesquisar no acervo Haroldo de Campos e de divulgar o trabalho em seu espaço.

Aos amigos de curso, em especial ao Leonardo Trevas e à Júlia Rodrigues, que certamente fizeram o caminho das pedras mais suave.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de doutorado sem a qual esta pesquisa não seria possível.

RESUMO

Partindo da análise da recepção empreendida por Haroldo de Campos sobre a obra de Oswald de Andrade, a tese discute de que forma — ou melhor, de quais formas — tal leitura se integra ao projeto crítico-poético haroldiano em sua vertente revisionista, isto é, naquela em que o autor questiona a tradição literária e investe numa releitura do cânone tomando a história a contrapelo. Para isso, se reconstrói, procurando recuperar a historicidade do diálogo entre os poetas, a narrativa crítica dispersa nos prefácios e estudos introdutórios que o concretista produziu, em especial, para as reedições da obra oswaldiana nos anos de 1960, mas que também possui desdobramentos verificáveis em manifestos e outros ensaios de períodos distintos. O caminho percorrido no trabalho engloba desde a inserção de Oswald no *paideuma* da poesia concreta até a sua presença nas discussões acerca do Barroco que o poeta-crítico levanta nos anos de 1980. A hipótese norteadora foi a de que, neste jogo dialético do revisionismo, Haroldo de Campos, enquanto leitor interessado de Oswald de Andrade, incorporou à sua *práxis* crítica concepções construídas por meio do próprio processo de revisão do Antropófago, que, ao fim, é convertido em importante dispositivo para “re-pensar” a tradição e a historiografia literária nacional e até mesmo a latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE: Haroldo de Campos; Oswald de Andrade; Tradição Literária; Recepção crítica.

ABSTRACT

Starting from the analysis of the reception undertaken by Haroldo de Campos on Oswald de Andrade's work, the thesis discusses how - or rather, in what ways - such reading integrates with the haroldian critical-poetic project in its revisionist aspect, that is, in which the author questions the literary tradition and invests in a rereading of the canon taking history in opposition. To this end, it reconstructs itself, seeking to recover the historicity of the dialogue between the poets, the critical narrative dispersed in the prefaces and introductory studies that the concretist produced, especially for the reissues of the oswaldian work in the 1960s, but which also has verifiable developments in manifestos and other essays of different periods. The path taken in the work ranges from the insertion of Oswald in the *paideuma* of concrete poetry to his presence in the discussions about the Baroque that the poet-critic raises in the 1980s. The guiding hypothesis was that, in this dialectical game of revisionism, Haroldo de Campos, as an interested reader of Oswald de Andrade, incorporated into his critical *praxis* conceptions constructed through his own process of revision of the Anthropophagus, which, in the end, is converted into an important device for "re-thinking" the national literary tradition and historiography and even the Latin American one.

KEYWORDS: Haroldo de Campos; Oswald de Andrade; Literary tradition; Critical reception.

SUMÁRIO

Introdução	11
Era dos Manifestos	22
Capítulo 1 – Uma grande exceção para a nova tradição	23
1. 1. Oswald: poeta de exceção olvidado	30
1. 2. Oswald participante	41
Reedições de Oswald de Andrade	54
Capítulo 2 – Por uma tradição oswaldiana	55
2. 1. A pedra do caminho	62
2. 2. Um marco antinormativo	72
2. 3. A revolução copernicana	80
Capítulo 3 – O auge do revisionismo	95
3.1. Oswald pegou!	100
3.2. <i>Serafim</i> : uma questão de atualização crítica	111
3.3. Da práxis à teoria: história da poética sincrônica	116
Da Antropofagia-Barroca	122
Capítulo 4 – A volta do Antropófago	123
4.1. (Re)visão antropofágica: o desconstrutivismo brutalista	131
4.2. Historiografias construídas e deglutidas	144
Considerações Finais	152
Referências	157

Introdução

No poema intitulado “meninos eu vi”, de Haroldo de Campos (1929-2003), o leitor é posto diante de um verdadeiro balé de datas (1949, 1959, 1964, 1966, 1969) e nomes célebres do mundo das artes, especialmente, da literatura (Oswald de Andrade, Ezra Pound, Roman Jakobson, Francis Ponge, Max Bense, Julio Cortázar, Murilo Mendes, Ungaretti...). Isso fora os nomes “não-vistos” pelo autor, mas ainda assim mencionados de forma explícita ou implícita, tais como Henry Miller, Nietzsche, Maiakóvski, Mallarmé, Volpi, Homero e Gonçalves Dias, de “I-Juca Pirama”, que ressoa no título do poema.

Emulando a postura narrativa do velho índio que aparece ao final de “I-Juca Pirama” — “Um velho Timbira, coberto de glória,/ Guardou na memória/ Do moço guerreiro, do velho Tupi!/ E à noite, nas tabas, se alguém duvidava/ Do que ele contava,/ Dizia prudente: — Meninos, eu vi!” (DIAS, 1963, p.102) —, Haroldo, também com a desenvoltura e leveza de quem senta ao redor de uma fogueira para contar, ou “cantar”, aos mais jovens suas histórias, desvela um passado que é, desde o título, uma odisseia pela poesia. Esse memorialismo haroldiano é de alguém que viveu quase que obsessivamente *da, e para,* a arte, de alguém que se nutre e se orgulha de sua trajetória de leituras: cada nome que surge no texto é um ponto luminoso na constelação em que idealizou sua própria obra. Configurado desta forma, o poema ilustra bem a relação dialética — mas também difusa e expansiva — do seu autor com a questão da tradição, que, interessando-lhe sobremaneira, tantas vezes soube colocar em xeque. Deste tão longo périplo de “Odisseu-Haroldo”, *polúmetis*, tomamos a primeira paragem, a primeira visão, que não poderia ser “claramente vista” de outra forma, se não em versos: “vi oswald de andrade/ o pai antropófago em 49” (CAMPOS, 1998a, p. 89), para, então, partirmos em viagem própria.

Como tantas outras aventuras impulsionadas pela *húbris*, o presente trabalho nasceu com a ambiciosa ideia de analisar a leitura da tradição proposta na obra haroldiana, em todas as suas vertentes (crítica, poética e tradutória), e ainda como esta repercutiria na literatura contemporânea. Diante da evidente necessidade de enfoque, até para que, com a redução da área de pesquisa, houvesse um maior aprofundamento, se chegou ao tema atual: “Do Paideuma à Antropofagia-Barroca: Haroldo de Campos, leitor de Oswald de Andrade”, que já pelo título propomos demarcar a síntese de um problema abrangente, as vicissitudes da questão da tradição no pensamento crítico-poético haroldiano, num caso específico de recepção, a leitura que o autor faz da obra de Oswald de Andrade. Parte-se do princípio de que é possível discutir os mais variados desdobramentos do pensamento de Campos acerca da

tradição e/ou historiografia literária — tal qual se pretendia desde o projeto original — por meio do diálogo que o autor estabeleceu com a obra oswaldiana ao longo de toda sua trajetória crítica. Isso porque, como se procura demonstrar no trabalho, a persistente e mutante presença do “pai antropófago” nas variadas fases da crítica haroldiana, faz dele mais que um caso de revisão específico e datado. Antes, o coloca como importante elemento agregador de discussões: do *paideuma* concretista à antropofagia-barroca do momento pós-utópico, a figura de Oswald circulará pelos escritos de Haroldo de Campos de modo decisivo.

Apesar disso, dentro da fortuna crítica sobre o poeta concretista, de acordo com o que foi levantado, são poucos os trabalhos nos quais a reabilitação da obra oswaldiana está colocada em pauta. Quando muito, discute-se a releitura da antropofagia, não raras vezes de maneira bastante genérica e quase que desconectada de sua origem. O fato é curioso, pois como já defendia Gonzalo Aguilar, em estudo anexo ao seu fundamental e bem conhecido *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, para Haroldo de Campos “o ponto de referência mais importante na literatura brasileira é Oswald de Andrade” (AGUILAR, 2003, p. 336). Ao que parece, o diálogo Oswald-Haroldo está tão naturalizado que sua historicidade começa a ser perdida. Naturalização esta que certamente passa pelo lugar que ocupam a maioria dos “ensaios”¹ haroldianos sobre Oswald, os quais se encontram, desde os anos de 1960, atrelados às principais obras do modernista, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande* e *Poesias Reunidas*, sob a forma de estudos introdutórios. Com isso, “canoniza-se” uma leitura crítica como se esta fosse parte intrínseca da obra — de modo semelhante ao que ocorre com alguns prefácios célebres cujas publicações dos livros são impensáveis sem eles². Neste sentido, um dos caminhos seguidos pelo trabalho foi exatamente o de trazer de volta a historicidade que permeia tais escritos, repensando em quais contextos e sobre quais paradigmas foram compostos.

Quando se fala em Haroldo de Campos e suas revisões, dificilmente Oswald de Andrade é o nome mais rapidamente lembrado, antes se pensa em Sousândrade e Gregório de Matos. Entretanto, como se demonstrará na tese, o trabalho que o poeta-crítico desenvolveu

¹ O termo é usado aqui, bem como no restante do trabalho, em sentido amplo, uma vez que os escritos de Haroldo de Campos sobre Oswald de Andrade atravessam muitos gêneros, tais como: manifestos, prefácios, artigos de jornal etc. Entendemos que todos esses gêneros compõem uma mesma *escritura* e, assim, apenas os distinguiremos de uma significação mais genérica de “texto” quando julgarmos que a singularidade da forma é realmente indispensável para a compreensão adequada da informação crítica.

² Poderíamos citar o próprio Oswald de Andrade com seu precioso prefácio a *Serafim Ponte Grande*, ou ainda outro modernista como Mário de Andrade, cujo “Prefácio Interessantíssimo” à *Paulicéia Desvairada* é parte indispensável à obra como um todo. Obviamente se entende que tais prefácios foram pensados de modo orgânico pelos próprios autores, algo bem distinto de uma intervenção externa e a *posteriori* como é o caso dos textos de Haroldo de Campos, porém, o que se busca com a comparação, é apenas ressaltar a força da interdependência que vem sendo construída com os mais de cinquenta anos dessa publicação conjunta.

ao longo de todo o processo revisionista de Oswald é até mais extenso do que o feito com aqueles autores, porém, com a característica diferenciada de sua condição dispersiva: como foi dito acima, a maior parte desse projeto não está condensado em obra autônoma, mas, sim, como parte integrante das reedições das Obras Completas do modernista. Em vista disso, a pesquisa dá ênfase no mapeamento e na organização desse material — que não se restringe aos prefácios, contando, inclusive, com textos fundamentais que nunca foram recolhidos em livro³. A organização pensada para esse *corpus* bibliográfico foi a cronológica, e, tendo em vista que nossa proposta busca atravessar por praticamente todos os textos, este passa a ser também o critério de organização da própria tese. Com isso, procuramos reconstruir a narrativa crítica haroldiana de forma linear (diacrônica), pondo sempre em relevo as transformações — sem nunca negar as permanências — que ocorrem durante o percurso.

A ideia de enfatizar essas *transformações* do discurso haroldiano vem no intuito de evitar um processo de “congelamento” do autor dentro da teoria da poesia concreta, como, por exemplo, o indicado por Horacio Costa quando afirma que: “a crítica literária conservadora no Brasil preparou um modo sutil de congelar a presença de Haroldo de Campos [...] como se sua obra tivesse obedecido continuamente a sua intervenção durante os anos do movimento concretista” (COSTA, 2009, p. 269). Importante destacar, entretanto, que essa “crítica conservadora” da qual Costa se ressentiu, ao julgar por outro artigo em que usa argumento semelhante⁴ e desenvolve um pouco mais o problema, diz respeito à “crítica sociológica” (ou parte desta) que, para ele, atua com certo “preconceito antivanguardista” (COSTA, 2006, p. 49). Há neste raciocínio a marca do velho embate entre correntes formalistas e sociológicas, tão acalorado nos anos de maior atuação do grupo concretista, mas que hoje já pode ser visto com certo distanciamento histórico. Logo, não vem ao caso tomar partido e levantar bandeiras por tal discussão. Por outro lado, vale investigar o que de fato, no projeto crítico-poético de Haroldo de Campos, contribuiu para a construção desse “congelamento”.

Para ir um pouco além das colocações de Horácio Costa, é preciso, antes de tudo, focar menos no procedimento da “crítica conservadora” enquanto ação e mais como reação. Assim, acredito que nos afastamos de uma explicação maniqueísta das coisas, para nos

³ Destes, o exemplo mais significativo é o de “A poesia concreta e a realidade nacional”, cuja única publicação continua sendo a da revista *Tendência* de 1962.

⁴ Refiro-me ao “Revisão: dinâmica de Haroldo de Campos na cultura brasileira”, mais especificamente à seguinte passagem: “Reduzir a obra dos integrantes do ‘grupo noigandres’ à sua produção dos anos 50 [...] é, além de lhes negar os não poucos sinais de vitalidade que se foram demonstrando ao longo dos últimos anos, abraçar uma visão congelada do processo histórico-literário nacional e recusar a considerar o que nele mudou, em termos éticos, para não falar em termos estéticos, entre os anos de 1930 e os que estamos vivendo” (COSTA, 2006, p. 49).

aproximarmos de uma visão mais holística do fenômeno. Partindo daí, a primeira, e mais superficial, causa que pode ser apontada como fator gerador do “congelamento”, deriva justo da agressividade típica de qualquer vanguarda: “nos movimentos históricos de vanguarda, o choque do receptor se transforma no mais elevado princípio da intenção artística” (BÜRGER, 2008, p. 51). Esse choque, vale destacar, não se dá apenas pelas obras, mas também pelos discursos teóricos vazados, por exemplo, nos manifestos — que muitas vezes são até mais incômodos do que a produção em si deles resultante. Desse choque, dessa “agressão”, como aqui propomos, é possível pensar numa cicatriz que se abre na cena literária na qual as intervenções de vanguarda ocorrem, e como qualquer cicatriz, esta também levará tempos diferentes em corpos diferentes para ser fechada. No caso da aberta pela poesia concreta, no contexto da literatura brasileira, esse tempo parece ter sido — ou estar sendo — longo; como se entrevê através da imagem construída por Marcos Siscar, quando comenta que: “a pedagogia concretista [...] pode ser descrita como um ‘terremoto’ do qual ainda estamos nos recuperando” (SISCAR, 2010, p. 105).

Outro fator que influenciará na ideia de congelamento de Haroldo de Campos no Concretismo, diz respeito ao modo próprio com que o autor trabalhou as referências críticas de seu “passado” vanguardista ao longo dos anos — sempre por uma via relacional que muito dificulta explicações dicotômicas. Tão logo se adentra com maior profundidade na escritura haroldiana, nota-se que seu *modus operandi* é muito mais o da aglutinação do que o da substituição. Explica-se: por mais que o poeta-crítico mude, sob vários aspectos, o modo de abordagem de um dado problema (seja ele crítico, poético ou tradutório), suas referências básicas, consolidadas durante o período de atuação no movimento de poesia concreta, não são descartadas em prol das novas. Há em Haroldo, neste caso, um “espírito conciliador”, e por isso veremos, até com certa frequência, transitar por seus ensaios as mais díspares referências convergindo para um mesmo ponto — não deixará de valer-se de Pound ou Jakobson, por exemplo, por ter tomado rumos que lhe encaminhem para as teorias de Jauss, Derrida ou Benjamin. Pensando esse processo apenas pela via da constante concretista, é realmente fácil operar o congelamento do qual nos fala Horácio Costa. Entretanto, ao fazê-lo, o analista estará investindo tão somente numa leitura de superfície que, no máximo, servirá a embates datados, perdendo o que muitas vezes são as contribuições mais ricas do pensamento crítico-poético haroldiano, isto é, as *diferenças* operadas a partir da permanência concretista.

Essa discussão levantada por Costa nos interessa em especial, pois, no que pese a tendência de se ler Haroldo de Campos — assim como os outros Noigandres — apenas pelas balizes postas pela fase heroica da poesia concreta, limita-se muito a compreensão da relação

Haroldo/Oswald, uma vez que esta se dá num crescente: de algumas menções nos manifestos, passa pelas revisões e chega até à deglutição antropofágica nos anos de 1980. Gonzalo Aguilar, tendo feito a história de todo o movimento, é muito sensível a essa dinâmica, bem como a sua significação, tal qual revela o seguinte trecho em que discorre sobre a inclusão do modernista no *paideuma*:

A incorporação de Oswald de Andrade foi mais lenta. Porém, a partir de 1964, converteu-se na referência mais forte do grupo, no mesmo plano de Mallarmé e Pound: como centro de ideias, posições, realizações e pensamentos. Durante o período 1956-1960, as menções a Oswald são esporádicas e elogiosas, embora atenuadas porque ainda faltava o material que permitisse apreciar a obra de Oswald em seu conjunto. Em um texto de 1956, “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”, Haroldo de Campos começa a construção do *caso* Oswald [...] Não é casual que essa imagem de busca entre coisas usadas (os “sebos”) aparece ao lado da imagem de Schwitters e seu trabalho com resíduos: Oswald, justamente vai trazer essa dimensão ao movimento e socavar os critérios do alto modernismo a partir do seu interior (AGUILAR, 2005, p. 68-69).

Novamente chama atenção o lugar elevado que Aguilar coloca Oswald de Andrade: ao lado de Mallarmé e Pound, dois dos pilares mais fundamentais do Concretismo. Quanto a isso, estamos de pleno acordo com o autor, e um dos objetivos do nosso trabalho foi justo o de demonstrar como Oswald, de um poeta com poucas menções nos manifestos, passará a ser compreendido — ou incorporado — como um centro irradiador de ideias; aqui, é claro, nos limites do pensamento crítico-poético haroldiano.

Das questões que interconectam Haroldo e Oswald, a da tradição e, em certos momentos, dos seus desdobramentos em problemas de historiografia literária, é perseguida de forma insistente, vista ser compreendida enquanto eixo central das discussões levantadas. Em sentido amplo, os dois poetas encontram-se sob o mesmo solo movediço e contraditório da “tradição moderna da poesia”⁵. Com suas obras poéticas e intervenções crítico-teóricas, ambos procuraram atuar para “arrancar a tradição ao conformismo”⁶. Porém, guardadas as semelhanças que os aproximam, o agitador de ideias do Modernismo de 1922, Oswald de Andrade, já é para Haroldo de Campos, um dos *inventores* do movimento de poesia concreta dos anos de 1950, tradição a ser recuperada, resgatada dos “sebos” — menos pelos anos que os separam, do que por aquilo que Haroldo chamará de “processo de olvido” sofrido pela obra

⁵ Impossível não lembrar de todo debate trazido por Octavio Paz no seu *Os Filhos do Barro*, em especial no ensaio “A tradição da ruptura”.

⁶ Conforme se lê no sexto fragmento de “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin: “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo” (1994, p. 224).

oswaldiana, que muito cedo deixou o autor de *Miramar* e *Serafim* próximo do “ostracismo literário”, como veremos em detalhes no primeiro capítulo.

O conceito de tradição que se pode extrair dos escritos críticos de Haroldo de Campos, antes de tudo, é um conceito calcado em três pontos fundamentais: primeiramente, envolve uma noção de “estrutura aberta”⁷, em seguida, a defesa da intervenção crítica do presente sobre o passado e, por fim, concentra-se na valorização da leitura feita pelo, e para servir ao, poeta⁸.

A tradição é uma coisa aberta. Não pode ser deixada à custódia sedentária de curadores acadêmicos, sem o faro do fazer criativo [...] A vanguarda literária, tal como a compreendo, envolve uma interpretação crítica do legado da tradição, através de sua ótica integrado no presente e feito contemporâneo. Não artefato de museu (para a contemplação), mas objeto linguístico vivo, para uso produtivo imediato (para ação) (CAMPOS, 1998b, p. 24-25).

Note-se ainda que reler o “legado da tradição”, nessa acepção haroldiana, é uma atividade inerente à própria ideia de “vanguarda literária”. O que não deixa de encenar o contraditório quando se pensa a ruptura e o novo como valores máximos ligados à vanguarda. Por outro lado, levando em conta a especial relação da poesia concreta com as concepções vanguardistas de origem “anglo-americanas”⁹, via Ezra Pound e T. S. Eliot, torna-se mais natural e fácil de ser compreendido o posicionamento do poeta-crítico. Afinal, para esses dois poetas, guardadas as devidas proporções, a questão do novo nunca esteve em oposição à relação que mantinham com o passado. Ao contrário, o que há de mais valioso e instigante na obra de ambos é a ativa apropriação da tradição que promovem — vide *The Cantos*, de Pound, e *The Waste Land*, de Eliot.

Em entrevista concedida à *Galáxia* – revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura (2001), Haroldo de Campos comenta a atuação em dupla frente da poesia concreta da seguinte forma: “Nós não trabalhamos só na ponta de vanguarda, nós trabalhamos com a história, tivemos uma *intervenção violenta* na literatura brasileira” (CAMPOS, 2018, p. 90, grifo nosso). Grifamos a expressão que salienta a violência da relação da poesia concreta

⁷ Pensada tal como o poeta-crítico aborda o *Un Coup de Dés* na seguinte passagem de “A obra de arte aberta”: “estrutura pluridivida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética” (CAMPOS et al., 2006, p. 49).

⁸ Logicamente no sentido geral de criador/produtor literário.

⁹ As oposições no modo de lidar com a tradição entre as vanguardas europeias e as anglo-americanas são discutidas por Otavio Paz em “O ocaso da vanguarda”, deste, vale a citação da seguinte síntese feita pelo crítico: “a vanguarda europeia rompe com todas as tradições e assim continua a tradição romântica da ruptura; o movimento anglo-americano rompe com a tradição romântica” (2013, p. 142).

com a história, porque esta delimita uma importante constante do projeto crítico-poético haroldiano que será debatida ao longo de nossa pesquisa. Trata-se da estratégia discursiva de se contrapor às posturas passivas, pouco atuantes, acrílicas etc., por meio da autoafirmação da “agressividade” (da força, do impacto, do choque...) de suas ações. Assim, a todo o momento Haroldo parece querer nos recordar de que mesmo que as suas relações com o “legado literário” sejam construtivistas e não iconoclastas, sua postura nunca deixa de ser guiada pelo ideal de *pólemos*¹⁰. Não é que as revisões e as teorizações haroldianas acerca da história literária violentem a tradição por si — sendo assim não haveria diálogo possível e estaríamos apenas no campo das rupturas. Antes, o que o poeta-crítico procura enfatizar é que sua leitura do passado, parcial e vanguardista, inevitavelmente violentará dadas concepções de tradição e/ou historiografia.

Ao longo da presente tese serão recorrentes expressões como: “revisão histórica”, “processo revisional”, “resgate”, “reabilitação”, entre outras pertencentes ao campo semântico do *revisionismo histórico*. Sabemos do perigo que envolve esse termo, que tão rapidamente é atrelado a algumas intervenções políticas de cunho fascista e ditatorial. De fato, são inúmeros os exemplos negativos, sem ir muito longe, podemos citar, no Brasil, a atual tendência de revisionismo do golpe militar de 1964¹¹. Contudo, nem por isso nos parece ser correto condenar, dogmaticamente, a postura de se voltar ao passado e o resignificar enquanto um mal em si mesmo. Isto porque, assim, corremos um risco ainda maior de nos esquecermos de que o discurso histórico é um constructo humano, sociopolítico, e não uma verdade divina em frente da qual só seria possível a postura “reverencial”. O passado é um texto que necessita ser sempre relido, de forma crítica, pelo presente. Nossa posição é que essa releitura, reiterando, em si mesma, não representa mal algum, em muitos casos pode até ser justamente o contrário, e representar reparações históricas fundamentais¹². Obviamente poderíamos evitar

¹⁰ Palavra grega cujo sentido literal, entre outros, pode ser o de “guerra”, ou qualquer outro tipo de conflito. Aqui, busca-se a aproximação com o Fragmento 53 de Heráclito, a partir do qual podemos ver o sentido construtor do *pólemos*: “De todas as coisas a guerra é o pai, de todas as coisas é senhor; a uns mostrou deuses, a outros, homens; de uns fez escravos, de outros, livres”.

¹¹ Sobre o assunto ver: “Teses revisionistas sobre 1964: democracia e golpismo”, de Caio Navarro Toledo em: VALLE, Maria Ribeiro (Org.). *1964-2014: Golpe Militar, História, Memória e Direitos Humanos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

¹² Novamente podemos tirar exemplos de nossa história recente: veja-se o trabalho que foi desenvolvido pela Comissão de Verdade e Justiça acerca dos crimes cometidos no período da ditadura militar, muitos dos quais totalmente apagados da história oficial. Veja-se, também, a interessante campanha da Faculdade Zumbi do Palmares que recriou a foto clássica de Machado de Assis a fim de destacar a negritude do autor de *Dom Casmurro*, que foi tradicionalmente retratado como branco, mesmo com várias evidências indicando o contrário.

o termo, buscar outras formulações que não carregassem um lastro tão negativo¹³. Porém, para que serviriam tais maquiagens? Facilitar a separação entre o “bom revisionismo” e o “mau revisionismo”? E quanto tempo levaria para que o “mau” se apropriasse das novas designações? Acredito que evitar a facilidade das separações maniqueístas nos força a atitude crítica: é preciso ler para julgar, o bem e o mal só vêm explícito em textos doutrinários ou ingênuos, e este, sem dúvida, não é o caso do *texto* histórico.

Dito isto, outro ponto que merece ser explicitado, antes de darmos prosseguimento ao trabalho, é quanto ao recorte que impomos na vasta obra haroldiana. Como é perceptível, dentre os vários caminhos abertos pela atuação do poeta, ensaísta e tradutor, Haroldo de Campos, a pesquisa se ocupou exclusivamente com o campo da crítica literária. Entende-se que é por meio desta atividade que melhor se compreende o alcance das intervenções do poeta concreto no sentido de reconstruir a tradição literária brasileira. Reconstrução esta que, obviamente, passa pela revisão de Oswald de Andrade, aqui visto não só como um autor “resgatado”, mas também como fonte teórica fundamental para as discussões da própria questão da tradição. Daí nossa hipótese norteadora ter sido a de que, neste jogo dialético do revisionismo, o poeta concretista, enquanto leitor interessado da obra oswaldiana, incorporou à sua *práxis* crítica concepções construídas por meio do próprio processo de revisão do Antropófago, que, ao fim, é convertido em importante dispositivo para “re-pensar” a tradição e a historiografia literária nacional e até mesmo a latino-americana.

Partindo do percurso anunciado no título, “Do Paideuma à Antropofagia-Barroca”, organizamos o texto da tese em quatro capítulos, os quais estão inseridos em três partes correspondentes as “etapas” do processo revisional, conforme o seguinte esquema: I. Era dos Manifestos (Capítulo 1: Uma grande exceção para a nova tradição), II. Reedições de Oswald de Andrade (Capítulo 2: Por uma tradição oswaldiana; Capítulo 3: O auge do revisionismo) e III. Da Antropofagia-Barroca (Capítulo 4: A volta do Antropófago). Abaixo, um breve resumo de cada um dos capítulos.

No primeiro, apresentamos o *corpus* da revisão oswaldiana que norteará todo o trabalho, o qual foi pensado para abranger todos os ensaios de Haroldo de Campos em que Oswald de Andrade aparece como questão central. Feito isso, se discute os textos do primeiro momento do processo de revisão, os quais entendemos como sendo aqueles que coincidem com o período de maior atividade do movimento de poesia concreta (1956-1962). Assim,

¹³ É verdade que poucas vezes nos valeremos do termo com o sufixo “ismo”, mas isto se deve menos a uma intenção de disfarce do que ao respeito ao vocabulário haroldiano, cujas formulações preferenciais são “revisão”, “revisional”, “reabilitação” e “resgate”.

nossa abordagem atravessa as menções ao poeta modernista contidas nos manifestos da *Teoria da Poesia Concreta*, mas especialmente se ocupa dos ensaios haroldianos do período que já trazem Oswald como figura central, tais como: “Oswald de Andrade” (1957), “Oswald: somos concretistas” (1960), “A poesia concreta e a realidade nacional (1962)” e “Lirismo e participação” (1963). O primeiro problema que se investiga é o de como a vanguarda, na busca por expandir seu *paideuma* de modo a comportar experiências nacionais, se apropria da então quase esquecida figura de Oswald de Andrade com gesto crítico duplo: o da construção de precursores¹⁴ e o de revisão do cânone modernista. Posteriormente, se verifica a mobilização do Antropófago em função do chamado “salto participante” da poesia concreta, o que encerra o ciclo de sua inserção nos manifestos.

No segundo, se estuda a primeira fase do “resgate efetivo” de Oswald de Andrade, que é marcado pelo início da reedição das *Obras Completas*, para as quais Haroldo de Campos contribuirá com dois importantes trabalhos: “Miramar na Mira” e “Uma poética da radicalidade”, ambos publicados, respectivamente, como estudos introdutórios às novas edições de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1964) e *Poesias Reunidas* (1965). Estes são os “textos-guias” do capítulo, a partir dos quais outros são levantados e as alterações no discurso haroldiano são pensadas. Das discussões intrínsecas, se destaca a de como Haroldo, através de sua leitura de Oswald, fomentou a construção de uma espécie de “tradição bipartida” da literatura brasileira formada em torno dos dois nomes principais do nosso modernismo, isto é, Mário e Oswald de Andrade. Procuramos pensar tal disputa, ou melhor, o discurso dessa disputa, de modo salientar o que ela significou para o projeto crítico-poético haroldiano de re-escritura de nossa tradição. Para isso, trazemos para primeiro plano a noção de que, no contexto dos anos de 1960, o resgate da “guerra” mário-oswaldiana funcionará como metonímia da querela entre os ideais da vanguarda formalista e as correntes sociológicas nacionalistas, fato que converteu os líderes do modernismo em verdadeiros paradigmas de uma visão de literatura e crítica. Assim, demonstra-se que os principais estudos de Haroldo sobre Oswald, mais do que análises objetivas de obras específicas, são armas com as quais o autor busca “violentar” a história, até então, muito mais propensa à pacificação do Modernismo dando por consolidada a vitória de Mário de Andrade.

Com o terceiro capítulo se encerra a fase das reedições das *Obras Completas*. Haroldo de Campos, e muitos outros autores, destacam o ano de 1967, significativamente coroado com a montagem de *O Rei da Vela*, levada a cabo por José Celso Martinez Corrêa

¹⁴ Sempre em diálogo com o sentido borgeano encontrado no famoso ensaio “Kafka y sus precursores”.

junto ao Teatro Oficina, como o auge do processo de reabilitação popular de Oswald de Andrade. Depois disso, como afirmou sua filha, Antonieta Marília, Oswald “virou moda, pegou”. Neste final de década, Haroldo irá contribuir, principalmente, com dois estudos, “Uma leitura do teatro de Oswald” (1967) e “Serafim: um grande não-livro” (1968-1971), e uma antologia, *Oswald de Andrade: trechos escolhidos* (1967). É nesse mesmo período que o autor lança seus primeiros livros de crítica literária, *Metalinguagem* (1967) e *A Arte no Horizonte do Provável* (1969), a partir dos quais, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (2003), “firmou-se como crítico autônomo”, isto é, com uma voz própria que o diferencia dos outros companheiros de grupo. Partindo dessa contextualização, as questões centrais desenvolvidas no capítulo são com relação aos novos caminhos de leitura — especialmente o derivado do Teatro Oficina — que a retomada popular de Oswald abre, e como Haroldo de Campos se relacionará com estes. Outro ponto de interesse será com verificação das marcas dessa “autonomia” crítica defendida por Perrone-Moisés, as quais acreditamos que possam ser compreendidas especialmente por meio da guinada rumo a um estruturalismo mais “acadêmico” dada por Haroldo — muito nítida, diga-se desde logo, nos dois ensaios do *corpus* da revisão aqui estudados. Por fim, abre-se um espaço extra, uma espécie de “apêndice”, para uma breve análise dos ensaios de “Por uma poética sincrônica”, que vemos como a culminância teórica de todo um percurso crítico que o poeta concretista vinha fazendo desde o *paideuma*, passando pela revisão de Sousândrade e Oswald de Andrade, e que, agora, chega a sua formulação mais acabada com a questão da “poética sincrônica”.

Dado o fim da revisão de Oswald, que o próprio Haroldo afirma que aconteceu depois da publicação de “Serafim: um grande não livro” (1971), com o quarto, e último, capítulo, fazemos um salto de dez anos em nossa linha cronológica para “contradizer” o autor e discutir a continuação do processo revisional. A temática oswaldiana reaparecerá no projeto crítico de Haroldo de Campos, trazendo algum fato novo, apenas em 1981, com a publicação de um dos seus mais importantes ensaios: “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. De posse deste acontecimento, procuramos explorar os porquês do retorno ao Antropófago. Para isso, o primeiro passo é no sentido de “destrinchar” a recriação do conceito de antropofagia que o poeta-crítico operará em seu texto. Daí se retira a verificação da hipótese — que também é a marca principal da diferença desta fase para outras estudadas — de que Haroldo incorpora, deglute, o “pai antropófago” em sua própria revisão da antropofagia, a qual passará a ser parte fundamental de sua nova problematização da historiografia literária. Especulamos que o poeta concreto, nestes anos de 1980, muito em contato com as teorias de Derrida e Jauss, aprofunda seu olhar sobre antropofagia e passa a

entendê-la mais próxima do que se extrai da seguinte descrição de Gonzalo Aguilar: “Ao forjar essa categoria eurística, Oswald de Andrade comportou-se como um ‘historiador da literatura’ na medida em que podia sê-lo um artista de vanguarda” (2005, p. 351). Com isso passamos à segunda parte, que consiste numa reflexão acerca da presença de Oswald no *Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*, onde acreditamos que melhor se dá a ver o essencial da retomada oswaldiana dos anos de 1980, que certamente corresponde a sua conversão em dispositivo interpretativo da tradição literária. Por isso, nesse capítulo, insistimos na ideia de que é preciso demarcar o “antropofágico”, como reverso da moeda, no tão comentado “barroco” de Haroldo de Campos.

ERA DOS MANIFESTOS

Capítulo 1. Uma grande exceção para a nova tradição

Um dos segmentos mais instigantes da produção crítica de Haroldo de Campos é o que diz respeito ao seu caráter revisionista ou, de forma mais abrangente, a sua relação com a tradição literária. Tal aspecto, apesar de ter ganhado várias nuances diferentes ao longo dos anos, surge ainda dentro dos primeiros manifestos do movimento de poesia concreta, tendo como semente o ideal de *paideuma* poundiano, que normalmente é sintetizado por meio do conhecido exceto em que Ezra Pound define, como uma das funções essenciais da crítica, a “ordenação do conhecimento de modo que o homem (ou a geração) seguinte possa encontrar a parte viva dele e perder o menor tempo possível com questões obsoletas” (POUND, 1976, p. 87). Nas palavras de Haroldo, num trecho da introdução que antecede sua tradução dos “Cantares”, o conceito do poeta-crítico norte-americano é apresentado da seguinte maneira: “dizer paideuma, é dizer justaposição das partes vivas de uma cultura: — corpo de conhecimentos que funciona” (CAMPOS, 1983, p. 146).

Esse posicionamento crítico marcará de forma aguda a atuação dos poetas concretos diante da tradição literária — é, com muita facilidade, uma questão que pode ser rastreada nos textos dos três fundadores do movimento, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, em vários momentos dos seus trabalhos. Porém, foi Haroldo de Campos quem a levou mais longe em sua trajetória como crítico, uma vez que a problemática pontual de um elenco de autores que serviriam, ou não, para a construção de uma vanguarda, dentro da ensaística haroldiana, é gradativamente ampliada para uma noção bastante peculiar de revisão do cânone e dos modos de se conceber as histórias literárias, como muito bem resume Lúcia Santaella na seguinte fala:

Haroldo desenvolveu uma nova visão da historiografia literária brasileira, redimensionada a partir de tomadas sincrônicas e diacrônicas que: 1. Abalam as fronteiras entre o internacional e o nacional; 2. Resgatam obras antes consideradas menores, por não participarem das estruturas linguístico-ideológicas dominantes; 3. Atendem às explorações realizadas por cada obra em seu espaço e material específicos, conforme as interinfluências trazidas pelas linguagens contemporâneas; 4. Implicam a invenção de um corpus crítico-seletivo que interliga criteriosamente os conceitos de tradução poética, operação metalinguística, paródia, carnavalização, intertextualidade, literatura comparada e, entrando coerentemente em outra linha de estudos, relações entre diversos sistemas de signos (SANTAELLA, 2013, p. 112).

É óbvio que todas essas características citadas por Santaella não “nascem prontas”, são construídas, e *reconstruídas*, conforme Haroldo vai refinando seu pensamento

crítico-poético. Entretanto, algo que prenuncia — juntamente com o *paideuma* em sentido estrito — toda essa “nova visão” haroldiana, é a defesa ferrenha que o autor faz da necessidade de uma tradição que seja, antes de tudo, viva. Ideia essa muito ligada à crítica de T. S. Eliot, basta recordarmos o célebre ensaio “*Tradition and the individual talent*” (1917)¹⁵, mas que no caso do poeta concretista aparecerá frequentemente como mais um dos valiosos ensinamentos apreendidos de Pound¹⁶.

“Colher a tradição viva” é culturmorfologia aplicada à poesia. Assim fez Pound delimitando o campo de forças que serviu de base a sua obra, que ilumina o meio século [...] Não é muito esperar do intelectual brasileiro, em 1955, que pondere essa dialética (CAMPOS et al., 2006, p. 47).

A citação faz parte do ensaio “Poesia e paraíso perdido”, de 1955, que provavelmente é o primeiro texto em que Haroldo de Campos encara de modo mais dedicado a questão da tradição. Nele a voz poundiana ressoa com força: inicia e finaliza o texto com menções ao poeta de *Os Cantos*. O cerne da discussão é combativo, e busca contrapor à ideia de tradição em constante processo de resignificação a de uma visão subserviente para com passado. Fica claro também que, para o poeta-crítico, é a vanguarda que propõe um embate dialético efetivo com o que mais importaria nas conquistas artísticas de outros tempos, isto é, com as inovações formais. Daí a ironia com os “intelectuais brasileiros” que, segundo ele, estariam, em sua grande maioria, conformados com um dado lugar ao qual a linguagem poética nacional alcançou com o Modernismo e que de lá não precisam sair, quando muito, até regridem — escondem-se em “paraísos perdidos”.

O enfrentamento de certo *status quo* é denominador comum de qualquer vanguarda, e não poderia ser diferente com a poesia concreta. Justamente por isso, o debate sobre o “comodismo”, a “fuga aos paraísos perdidos”, a uma tradição mofada, não se encerra no ensaio de 1955, pelo contrário, ganha ainda mais fervor conforme a atuação do grupo se intensifica. Prova disso encontra-se noutro ensaio haroldiano, “Evolução de formas: poesia concreta”, publicado em 1957, que não só conta com uma abordagem mais incisiva por parte

¹⁵ Conforme Eliot, numa das mais conhecidas passagens do ensaio em questão: “Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence” (1934, p. 14).

¹⁶ Não queremos contrapor Eliot a Pound como se representassem pensamentos excludentes, antes seria mesmo o caso de os entendermos como duas fontes da vanguarda anglo-americana que muito incidirão sobre a poesia concreta. Porém, é nítido que o caminho trilhado pelos autores deu preferência à vertente poundiana.

do autor, como também deixa evidente o ideal de que a vanguarda concreta representaria a “salvação” para as nossas letras, como bem atestam os seguintes trechos:

Como forma verbal, o poema está sujeito a uma evolução qualitativa. A poesia concreta compreende essa dialética de formas: não foge para o “paraíso perdido” de retrocessos pusilânimes. Rejeita as estéticas solipsistas que ofuscam a história e a culturmorfologia em prol de um conforto artístico livre do pânico da invenção (CAMPOS et al., 2006, p. 79).

Ideia que se complementa com:

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 (CAMPOS et al., 2006, p. 80).

Como é nítido, está em jogo para esse Haroldo, o poeta de vanguarda, a crença, quase que ao nível religioso, numa evolução infinda da arte para a qual a poesia concreta estaria não só dando sua contribuição legítima, como ainda servindo de combatente na guerra contra o “comodismo”. Por esse caminho, é muito importante (auto)afirmar o experimentalismo como algo lógico, uma espécie de evolução “natural” das formas, uma vez que, sem esse lastro, o engajamento estético do grupo sucumbiria às acusações de mera extravagância. Por isso reintera: “a poesia concreta, tal como a compreendemos, é uma resultante de um estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa” (CAMPOS et al., 2006, p. 82). Também por isso é que, num texto tão marcadamente ligado à reflexão sobre o contemporâneo, como o é “Contexto de uma vanguarda”¹⁷, de 1960, o poeta irá utilizar metade do seu espaço de escrita salientando a importância da tradição, do elenco de autores “imprescindíveis para edificação de uma nova tradição poética” (CAMPOS et al., 2006, p. 212).

Todo esse engajamento concretista pela construção de uma nova tradição e pela divulgação dos autores que compõe seu *paideuma*, gerou, como tantos outros aspectos do movimento, visões contraditórias. Pedro Lyra, por exemplo, argumenta que as “descobertas” de autores, como Sousândrade e Pedro Kilkerry, produziram no grupo Noigrandes

¹⁷ Conforme indica a nota em *Teoria da Poesia Concreta*, várias ideias desse ensaio foram desenvolvidas noutro importante trabalho de Haroldo de Campos, “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”, publicado na Revista *Tendência* de 1962, o qual abordaremos no tópico 1. 2 do presente capítulo.

a obsessão de encontrar antecipações assimiláveis e legitimadoras no passado, num progonismo que praticamente exclui de uma visão concretista da evolução da poesia o poeta que não tiver um dia ousado uma tentativa experimentalista com a forma e a linguagem [...] Ora, isso equivale a erigir a forma e a linguagem em *finis* da criação poética, usurpando o lugar da mensagem, que é o conteúdo de qualquer comunicação, inclusive da poética (LYRA, 1985, p. 140).

Já Mario Faustino, no contexto de uma fala em que procura desvencilhar sua imagem da dos poetas concretos, comenta que, diferente dele, estes

São poetas congenitamente de vanguarda. São poetas que têm mais compromissos com o futuro que com o passado e o presente – embora seja mais que significativa a contribuição de todos eles (traduzindo, criticando, preparando) no sentido de manter viva a poesia do passado e de possibilitar uma poesia do presente (FAUSTINO, 2003, p. 490-91).

Confrontando as citações de Lyra e Faustino, ficam patentes dois modos muito distintos de se encarar a relação da poesia concreta com o passado. Enquanto o primeiro vê os pressupostos concretistas como excludentes e restritivos, o segundo destaca a capacidade dos poetas concretos de valorizarem o passado abrindo espaço (num mesmo gesto) para o contemporâneo. É sempre estimulante refletir sobre as leituras opostas que tanto marcaram a recepção do concretismo; ao que parece, os textos dos poetas concretos estão constantemente exigindo dos seus leitores uma tomada de posição: ou se é a favor, ou se é contra, não há imparcialidade possível¹⁸ (talvez por isso Mário Faustino precisava reiterar frequentemente que não era concretista). Para o presente trabalho, entretanto, não vem ao caso solucionar esse tipo de questão, não faz parte dos nossos objetivos julgar positiva ou negativamente as teorias da poesia concreta. Antes de resolver tais contradições, importa compreender a qual desses aspectos a crítica haroldiana¹⁹ mais se aproxima em cada uma de suas fases, para tanto, penso que o melhor caminho seja o de aceitar que os aspectos contraditórios coexistam no mesmo movimento.

Nota-se nos ensaios mencionados até o momento, todos publicados em *Teoria da Poesia Concreta*, algo do interesse pessoal de Haroldo de Campos pela questão da tradição poética. É dele o primeiro texto, o já citado “Evolução de formas: poesia concreta”, através do qual se pode “identificar um avanço da reflexão concretista sobre as relações entre a poesia

¹⁸ Sobre o assunto, vale a leitura do tópico “A poesia concreta e o trauma cultural”, na introdução de *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, de Gonzalo Aguilar (2005, p.13).

¹⁹ Por mais que neste momento a teoria da poesia concreta e o ensaísmo crítico de Haroldo de Campos se confundam, aos poucos serão apontadas as peculiaridades do seu pensamento independente (ainda que nunca totalmente desvinculado) do Concretismo.

concreta e a tradição” (FRANCHETTI, 1993, p. 59). Apesar disso, é muito simples reconhecer, em qualquer um dos seus artigos da época, artifícios argumentativos que visam apenas justificar — ou mesmo sustentar — o experimentalismo concretista. Pensado assim, é possível dizer que se opera neste “primeiríssimo Haroldo” a tendência para a descrição do processo de rearranjo canônico apenas com o fim de servir aos seus interesses criativos ligados à vanguarda. Contudo, vendo por outro ângulo, se observa também que em paralelo a esse movimento, cresce no pensamento haroldiano um impulso, mais intimamente relacionado ao campo crítico do que ao criativo, que é o de rever e recolocar em circulação autores do *paideuma*²⁰ que estavam esquecidos, tais como Oswald de Andrade e Sousândrade. Logicamente que isto não se trata de uma questão desconexa, mas da outra face da moeda, o lado em que entra em pauta o dilema de ter de sustentar um *presente poético* em cima de uma tradição (quase) esquecida.

Essa tomada de consciência dos “processos de olvido”, para usar uma expressão cara a Haroldo, materializa-se em verdadeiras campanhas críticas em prol de autores valorizados pelo Concretismo, mas cujas obras foram, ou estavam sendo, pouco reconhecidas pela historiografia literária de um modo geral. Daí a persistência dos poetas concretos em produzirem materiais, principalmente ensaísticos e tradutórios, que (re)colocassem em cena escritores menos discutidos nas letras brasileiras da época. Parte dessa matriz o que aqui estamos chamando de revisionismo literário e que, no caso específico de Haroldo de Campos, muito rapidamente vêm à cabeça os seus trabalhos dedicados ao Barroco e ao poeta romântico Joaquim de Sousândrade. Os motivos para isso, ao que tudo indica, estão relacionados com a grande divulgação das obras que de algum modo funcionam como pontos de convergência desses trabalhos: *ReVisão de Sousândrade*, de 1964, e *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*, de 1989.

O mesmo não ocorre, porém, quando se trata de Oswald de Andrade. É um pouco menos óbvia a associação dos ensaios do poeta concretista sobre a obra oswaldiana com a ideia de resgate e revisão. Entre alguns dos motivos para que tal ligação não seja imediata, está o fato de que para isso ocorrer, antes de tudo, é necessário recontextualizar os estudos de Haroldo de Campos e as origens de seu interesse pelo poeta antropófago. Importa também um conhecimento biográfico mínimo que permita acesso ao “período de esquecimento” pelo qual passou Oswald de Andrade, uma vez que na grande maioria dos textos haroldianos este não é

²⁰ Em sentido mais restrito, o *paideuma* concreto conta com quatro autores principais: Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings. Contudo, logo esse elenco de autores é expandido, incorporando nomes como: Sousândrade, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, para citar apenas os nacionais.

o tema central, mas já um problema tratado dentro dum processo de superação. Além disso, outro fator de complicação é que olhando exclusivamente para os livros de crítica que o próprio poeta organizou em vida, tem-se uma noção muito menor da abrangência de seus estudos sobre Oswald. Levando em conta somente essa bibliografia, são apenas quatro os ensaios nos quais o poeta modernista é assunto central: dois, “Lirismo e participação” e “Estilística miramarina”, recolhidos em *Metalinguagem*, de 1967, e dois, “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”²¹ e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, encontrados na reedição ampliada daquele, intitulada *Metalinguagem e Outras Metas*, de 1981.

Com tudo isso, é possível sermos conduzidos para a impressão de que Haroldo não teria se dedicado tanto a Oswald quanto se dedicou a um Gregório de Matos ou um Sousândrade, porém, nada mais errôneo do que tal conclusão, visto que a verdade é justamente o contrário: a revisão que Haroldo de Campos empreende sobre a obra de Oswald de Andrade é provavelmente a mais extensa e profícua desenvolvida pelo poeta-crítico. O grande problema para se enxergar isso, entretanto, está em certa “invisibilidade” que os diversos estudos haroldianos sobre Oswald adquirem por não estarem condensados numa única obra, mas, antes, espalhados por diversas publicações. Estes trabalhos são, em sua grande maioria, compostos por textos que foram publicados em suplementos literários (principalmente no *do Estado de S. Paulo*) e depois republicados como estudos introdutórios às obras de Oswald de Andrade reeditadas durante a década de 1960; conforme demonstra o quadro abaixo:

Ano	Título	Local de Publicação
1957	Oswald de Andrade ²²	Suplemento Dominical do <i>Jornal do Brasil</i>
1960	Oswald: somos concretistas*	Página “Invenção” do <i>Correio Paulistano</i>
1962	A Poesia Concreta e a Realidade Nacional* ²³	Revista <i>Tendência</i> , n. 4
1963	Miramar e Macunaíma (I, II) ²⁴	Suplemento Literário de <i>O Estado de S. Paulo</i>

²¹ Este pode ser entendido também como pertencente à fortuna crítica de Machado de Assis e/ou Graciliano Ramos, visto se tratar de uma comparação entre os três autores.

²² Conta apenas com uma republicação, datada de 1992, com o título de “Oswald: polúmetis”, que o autor fez como forma de contribuir com o livro *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos 1922-1992*, organizado por Vera Bastazin.

²³ Apesar da relação com Oswald não ser explícita no título, o texto é essencial para se compreender o interesse da poesia concreta no modernista durante o período do chamado “Salto Participativo”.

²⁴ Com exceção de pequenas alterações, o texto I corresponde aos três primeiros tópicos de “Miramar na Mira”, estudo publicado como prefácio à reedição de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Já o texto II corresponde aos tópicos 4, 5, 6 e 7 do mesmo estudo.

1963	Raízes Miramar (I, II, III) ²⁵	Suplemento Literário de <i>O Estado de S. Paulo</i>
1963	Lirismo e Participação	<i>Metalinguagem e Outras metas</i> (originalmente no <i>SLESP</i> ²⁶)
1964	Miramar na Mira ²⁷	<i>Memórias Sentimentais de João Miramar</i>
1964	Estilística Miramarina	<i>Metalinguagem e Outras metas</i> (originalmente no <i>SLESP</i>)
1965	Uma poética da radicalidade	<i>Poesias Reunidas</i> de Oswald de Andrade
1965	Miramar Revém (I, II)*	Suplemento Literário de <i>O Estado de S. Paulo</i>
1967	Uma leitura do teatro de Oswald	<i>O Rei da Vela</i> (originalmente no <i>Correio da Manhã</i>)
1967	“Apresentação” ²⁸	<i>Oswald de Andrade: trechos escolhidos</i>
1968	Serafim: um grande não-livro ²⁹	Suplemento Literário de <i>O Estado de S. Paulo</i>
1969	Serafim: análise sintagmática ³⁰	Suplemento Literário de <i>O Estado de S. Paulo</i>
1971	Serafim: um grande não-livro ³¹	<i>Serafim Ponte Grande</i>
1979	Oswald de Andrade* ³²	Revista <i>Europe</i> , “Le modernisme brésilien”, n. 599
1981	Prologo ³³	<i>Oswald de Andrade : Obras escogidas</i>
1981	Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos ³⁴	<i>Metalinguagem e Outras metas</i> (originalmente na revista <i>Novos Estudos/CEBRAP</i>)
1981	Da razão antropofágica: diálogo e Diferença na cultura brasileira	<i>Metalinguagem e Outras metas</i> (originalmente na <i>Colóquio/Letras</i>)
1982	Réquiem para miss ciclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana	Prefácio de <i>O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo</i>
1992	Oswald de Andrade: do ocultamento à explosão	<i>A Semana de Arte Moderna: Desdobramentos 1922-1992</i>

²⁵ Equivalente aos seguintes tópicos de “Miramar na Mira”: parte I (de 8 a 11), parte II (de 12 a 15), parte III (de 16 a 20).

²⁶ Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*.

²⁷ Basicamente corresponde a aglutinação de “Miramar e Macunaíma” e “Raízes Miramar”.

²⁸ Trata-se de um estudo introdutório sem título.

²⁹ Cf. Pascoal Farinaccio (2001, p. 50), esta é uma versão preliminar do ensaio de 1971, publicado com o mesmo título, mas que ainda seria acrescido das análises contidas em “Serafim: análise sintagmática”, texto de 1969 também publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*.

³⁰ Ver nota anterior.

³¹ Como explicado na nota 29, esse ensaio é a junção dos dois textos citados anteriormente.

³² Texto em francês, ainda inédito em português.

³³ Texto em espanhol, ainda inédito em português. Serviu como introdução a uma antologia de Oswald de Andrade publicada na Venezuela na coleção Biblioteca Ayacucho.

³⁴ Ver nota 21.

*Textos não publicados em livros.

Pensando a ordenação cronológica proposta pela tabela, nota-se que o grosso do trabalho de Haroldo de Campos na revisão de Oswald se deu concomitantemente às reedições, durante a década de 1960, especialmente depois de 1963, quando o autor inicia a publicação dos textos que darão origem a “Miramar na mira”. A partir de então, o poeta lança praticamente todo ano algum estudo sobre o autor do *João Miramar*. Apesar disso, há certo modo de abordagem do “assunto Oswald” dentro da crítica haroldiana anterior a essa demarcação, mais ou menos arbitrária, do ano de 1963, que merece ser observado com mais atenção, uma vez que aí se encontram as primeiras pistas para o que viria a ser a tônica do processo de revisão dos anos seguintes. Sendo assim, seguir tais pistas será o objetivo deste nosso primeiro capítulo.

1. 1. Oswald: poeta de exceção olvidado

A primeira vez que Haroldo de Campos chamou atenção para a necessidade de se recuperar a obra oswaldiana foi no ensaio “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”, de 1956, quando num dos parágrafos finais do texto comenta: “Há entre nós o caso alarmante de Oswald de Andrade, de longa data processado de olvido sob a pecha (!) de clownismo futurista, por certas camadas de nossa mais ‘virtuosa’ *intelligentsia*” (CAMPOS, 1977, p. 51). Já o escrito mais antigo em que o poeta-crítico se dedica *exclusivamente* ao modernista, “Oswald de Andrade”, data de 1957. Isso não significa, porém, que Haroldo só veio se interessar pelo Antropófago a partir desses anos. Ao que tudo indica, foi no final dos anos de 1940 que os poetas do Concretismo “entraram em contato, através do amigo em comum Mário da Silva Brito, com Oswald de Andrade, que naquele momento estava quase esquecido” (DICK, 2010, p. 12). A data exata — e até simbólica — da ligação dos jovens poetas com o modernista veterano foi o ano de 1949, quando, ao visitarem o autor, os irmãos Campos saíram presenteados com um exemplar de *Serafim Ponte Grande*, no qual se lê a famosa dedicatória: “Aos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) – firma de poesia”³⁶, conforme relata o próprio Augusto:

³⁵ A ausência de local de publicação e data se dá pelo fato de que o texto deveria integrar o livro *Oswald de Andrade: obra incompleta*, que vem sendo organizado por Jorge Schwartz, mas que, até a presente data, não foi publicado.

³⁶ Uma imagem desta dedicatória pode ser encontrada em: MOTTA, Leda Tenório (Org.). *Céu Acima: um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005, p. 31.

Conheci “Oswáld” (não “Ôswald”) em 1949, na companhia de Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Eu tinha 18 anos, Décio, o mais velho, 22. Fomos apresentados a Oswald por Mário da Silva Brito, que nos levou ao apartamento do poeta. Estava ainda muito ativo, defendendo o Modernismo e combatendo a “geração de 45”, em conferências e desaforadas crônicas (Telefonemas), e às vezes aos risos e berros no Clube de Poesia, com o costumeiro sarcasmo e muitos trocadilhos. [...]

Oswald se entusiasmou tanto com a nossa visita que deu a cada um de nós, autografado, um volume dos poucos que ainda tinha de *Poesias Reunidas O. Andrade* (1945), edição especial de largo formato ilustrada por Tarsila, Segall e por ele (tiragem: 200 cópias). Mais adiante, presenteou-nos com um volume da esgotadíssima edição de *Serafim Ponte Grande* (1933) com a dedicatória: “aos Irmãos Campos (Haroldo e Augusto) – firma de poesia”. Guardo dele uma impressão de vulnerabilidade e solidão, sob a máscara galhofeira. Magoado com a ambígua amizade e o mal disfarçado desdém da intelectualidade da hora, apostava nos jovens (CAMPOS, 2015a, p. 258-259).

A “impressão” descrita por Augusto de Campos ao final da citação reforça a imagem que as principais biografias trazem de Oswald: um homem que teve uma vida muito luxuosa e intelectualmente agitada, mas que morreu pobre, doente e com poucos amigos de longa data. Apesar disso, o “entusiasmo”, também comentado por Augusto, por mais que possa parecer, não é contraditório, pois Oswald nunca deixou de lutar pelo seu espaço, o que acreditava ser seu lugar de direito na nossa história literária. A esse respeito, os anos de 1940 marcaram de modo particular o esforço do autor em ainda se afirmar, como é fácil compreender pelo que diz Maria Eugênia Boaventura no seu *O Salão e a Selva*:

Oswald, a partir da década de 40, tornou-se obcecado em ampliar a margem de atuação que um escritor de vanguarda poderia ter em seu país. Empreendeu programa sistemático de leituras de filósofos e pensadores importantes e começou o processo de “recuperação intelectual”. Aventurou-se a interpretar os destinos da cultura e da civilização ocidental (BOAVENTURA, 1995, p. 251).

Certamente a ambição oswaldiana em ampliar sua zona de atuação não poderia deixar de fora as novas gerações, afinal, cada vez estava mais claro que o poeta não poderia se fiar apenas nos louros do passado — aos poucos que lhe restaram depois de uma vida inteira envolto em polêmicas com os mais diversos companheiros. Natural, portanto, que os novos poetas, que num futuro próximo encabeçariam o movimento de poesia concreta, não lhe passassem despercebidos. Oswald de Andrade pode ter visto naqueles poetas a esperança de que seu legado, ou melhor, o legado do espírito combativo e experimental da vanguarda fosse

levado adiante³⁷. Talvez seja nesse sentido que, com orgulho, Augusto de Campos destaca, no depoimento citado anteriormente, que os poetas concretos são lembrados por Oswald em um de seus “Telefonemas”³⁸, em 25 de agosto de 1953, como os “meninos que pesquisam” (ANDRADE, 2007, p. 581). Catou no ar o potencial vanguardista dos “garotos” que ensaiavam o Concretismo? Não se pode afirmar. Entretanto, é certo que Oswald tinha apressado muito forte a tudo que aspirasse novidade, era dentro do novo que se sentia incluído, como relata seu filho, Rudá de Andrade, em carta enviada a Antonio Candido, que a reproduziu em *Vários Escritos*: “ele se julgava vinculado a tudo o que se fazia de moderno no Brasil, a tudo que ‘jogava’ para frente” (ANDRADE, 2017, p. 66).

Há nesta carta do filho de Oswald com Pagu, datada de 9 de agosto de 1970, forte preocupação em salientar a mágoa que seu pai sentia por acreditar que não era “reconhecido no nível que merecia” (ANDRADE, 2017, p. 65). Diante disso, é irônico — ou simplesmente divertido, por que não? Afinal, não estamos falando do maior dos nossos “piadistas”? — pensar que, mais de quarenta anos depois, o revés tomado pela questão do “reconhecimento de Oswald” tenha sido tão grande ao ponto de causar polêmica entre dois dos mais célebres poetas — na época de Oswald, apenas “novíssimos” — de nossa literatura: Ferreira Gullar e Augusto de Campos. Refiro-me à conhecida troca de farpas entre os autores através do jornal *Folha de S. Paulo*, que teve seu início em 2011, com Gullar afirmando que Augusto, quando do planejamento do movimento de poesia concreta, em 1954, não considerava Oswald de Andrade um nome a ser incluído no rol de autores que ajudariam a pensar na revolução da poética nacional, pois não podia ser levado a sério. Augusto, por sua vez, responde rispidamente ao comentário de Gullar, negando que tenha falado qualquer coisa do gênero, ao que Gullar treplica com um texto chamado “Mentira tem pernas curtas”. A polêmica tem novo episódio alguns anos depois, em 2016, seguindo a mesma dinâmica: Gullar acusa, Augusto se defende³⁹.

Não houve resposta final para o embate entre os dois poetas, que muito provavelmente só não contou com mais episódios porque Ferreira Gullar faleceu em

³⁷ No final da vida, era explícito o descontentamento de Oswald com a sensação de que não haveria “herdeiros” para o Modernismo. Sobre isso, veja-se o que comenta em uma de suas últimas entrevistas: “Estou [...] profundamente abatido, desiludido, porque meu chamado não teve resposta. O movimento de 1922 que iniciamos tão bem com Mário de Andrade sofreu um retrocesso com a literatura linear e primária do Nordeste” (ANDRADE, 2008a, p. 382).

³⁸ Crônicas que o autor publicou no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, de 1944 a 1954.

³⁹ O embate entre os autores teve alguns outros desdobramentos, mas a linha condutora de tudo são os cinco textos publicados na *Folha de S. Paulo*, três de Ferreira Gullar: “Redescoberta de Oswald de Andrade”, de 17 julho de 2011, “Mentira tem pernas curtas”, de 07 de agosto de 2011, e “Encontro com Oswald”, de 12 de junho de 2016. Dois de Augusto de Campos: “Sobre a Gula”, de 30 de julho de 2011, e “Um memorioso formigueiro mental”, de 15 de junho de 2016. Todos estão disponíveis online no site da *Folha* (ver links nas referências).

dezembro de 2016. Este caso, tirando as particularidades de seus protagonistas, é um bom exemplo da incrível mobilidade que pode haver dentro dos processos de fixação ou apagamento de um dado autor pela história literária. Do ano de sua morte, em 1954, aos dias de hoje, Oswald de Andrade passou de um modernista um tanto quando “exótico”, renegado pelos homens de letras mais sérios, a um autor cuja glória de sua redescoberta virou motivo de disputas e polêmicas. Vale lembrar que Haroldo de Campos, falecido em 2003, não chegou a participar do conflito Gullar/Augusto, mas, como já foi mencionado anteriormente, desde muito cedo manifestava grande interesse não só com relação ao que ele costumava chamar de “o processo de olvido”, esquecimento, da obra oswaldiana, mas também com a questão mais geral da maleabilidade da história literária.

Mais complexo do que aparenta, e por isso mesmo merece destaque o termo *processo*, o caso Oswald de Andrade perpassa por vários aspectos. Muito comum, por exemplo, é encontramos explicações para a marginalidade vivida pelo autor como consequência direta de seu temperamento, especialmente no que diz respeito a sua fama (ao que consta, nem tão fantasiosa assim⁴⁰) de que preferia perder um amigo a uma piada. Alinhada com essa explicação biográfica-psicológica, tem-se ainda uma de cunho mais sociológico, que demonstra como a figura do poeta — real ou ficcional; Miramar, Serafim ou Oswald — representava verdadeiro enclave na sociedade conservadora e provinciana do Brasil da primeira metade do século XX. A esse respeito, bastante esclarecedoras são as palavras de Antonio Candido quando, ao analisar a “lenda Oswald”, construída com boas doses de boataria, mas também muitas pitadas de verdade, define o “escândalo” que o modernista representava:

Esse Oswald lendário e anedótico tem razão de ser: a sua elaboração pelo público manifesta o que o mundo burguês de uma cidade provinciana [São Paulo] enxergava de perigoso e negativo para os seus valores artísticos e sociais. Ele escandalizava pelo fato de existir, porque sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com a simples presença. Conheci muito senhor bem-posto que se irritava só de vê-lo, como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá das cinco (CANDIDO, 2017a, p. 50).

A explicação de Candido se restringe ao microcosmo de uma São Paulo que ainda não conseguira, a parte todos os esforços, atingir certo grau de modernização que lhe

⁴⁰ Declara Oswald, em um dos seus “telefonemas”: “mais de uma vez por mau humor, indiscrição ou piada, pus em perigo uma sólida amizade” (ANDRADE, 2007, p. 264).

permitisse superar completamente os antigos valores provincianos. Contudo, facilmente pode ser transposta para uma visão macro e entendida como excelente alegoria do conservadorismo brasileiro, uma de nossas constantes histórica que hoje, mais do que nunca, prova-se independente de provincianismo ou cosmopolitismo, modernização ou atraso. O “senhor bem-posto”, nosso “homem de bem”, que se irrita com a mera existência do que lhe é diferente, não está engessado à primeira metade do século passado, ele permanece em sua marcha — pela Pátria, por Deus, pela Família — querendo eliminar todo e qualquer “Oswald” que atrevesse seu caminho.

Outra resposta recorrente dada pela crítica ao analisar o revés oswaldiano, centra-se na própria “radicalidade” assumida pelo autor em suas principais obras. Muito afeitos aos estudos formalistas e estruturalistas, não é de se estranhar que a crítica praticada pelos poetas concretos siga por tal via — o que também não deixa de ser um reforço a certo sincronismo entre as vanguardas do começo e as de meados do século passado. Em paralelo a isso, vale destacar que os concretistas escolheram para revalorizar, inicialmente, o Oswald poeta. Escolha esta que, sem dúvida, significa uma opção pelo caminho mais pedregoso, uma vez que foi a vertente poética, de todas da obra oswaldiana, a que sofreu com as mais duras críticas. Quanto a isso, é suficiente recordar, por exemplo, a tão conhecida quanto terrível avaliação que Manuel Bandeira fez da obra poética de Oswald de Andrade na sua *Apresentação da Poesia Brasileira*, quando afirma que: “Tanto os ‘poemas’ de *Pau-Brasil* como os do *Primeiro caderno* e os de *Cântico dos cânticos* são versos de um romancista em férias” (BANDEIRA, 2009, p. 164).

Em seu manifesto, “Nova poesia: concreta”, publicado originalmente na revista *ad – arquitetura e decoração*, em 1956, Décio Pignatari, logo no primeiro fragmento, discorre acerca do atraso técnico que o verso (segundo os concretistas, em crise) representaria para o desenvolvimento da poesia, a qual estaria carecendo de um meio em que favorecesse a exploração de simultaneidades, espacialidades e comunicação imediata — daí a necessidade da revolução, verbivocovisual, que a poesia concreta estava propondo. O trecho em questão, contudo, vem “ilustrado” não com um poema visual, mas antes com os versos iniciais de “*hip! hip! hoover!*”, de Oswald de Andrade: “América do Sul/ América do Sol/ América do Sal” (ANDRADE apud CAMPOS et al., 2006, p. 67). Não há por parte de Pignatari nenhuma explicação para o fato destes versos estarem estampados no seu texto, porém, até por desempenhar verdadeiramente uma função ilustrativa, não é difícil associar o poema ao discurso concretista: é óbvia a exemplaridade técnica que a escrita oswaldiana representa para

os poetas da vanguarda. Não à toa, no ano seguinte, Haroldo de Campos se valerá desses mesmos versos para demonstrar as potencialidades concretas da poesia de Oswald:

a percepção visual da forma. a consideração mais íntima do campo gráfico. corolário da redução verbal, do poema de arquitetura sucinta e exata. essa tomada “concreta”, já destacada por Décio Pignatari: esgotando, dentro de uma estrutura justa, as possibilidades de reverberação semântico-fonéticas de uma sequência de três letras onde só a vogal central varia (CAMPOS, 1957, p. 22)⁴¹.

Algo que se repetirá, oito anos depois, em “Uma poética da radicalidade”, quando autor mais uma vez retoma os versos introdutórios de “*hip! hip! hoover!*”⁴², agora com uma leitura que não só privilegia secamente os traços formais do texto, mas antes procura interpretá-los enquanto elementos essenciais à transmissão sintética (ideogramática) da mensagem:

uma verdadeira tomada pré-concreta, onde, numa arquitetura justa, esgotam-se todas as possibilidades de diversificação semântica latentes num dado esquema de trocas vocálicas, o todo compondo um ideograma do subdesenvolvimento latino-americano, tropical e dependente de exportações de matérias-primas e produtos alimentares (CAMPOS, 1974, p. 44).

A mudança percebida na maneira em que Haroldo de Campos lê o mesmo fragmento, responde às mudanças que ocorrerão no movimento de poesia concreta a partir de 1962, quando as preocupações com questões político-sociais começam a ganhar maior relevância para os poetas do grupo. Trata-se já de um bom exemplo do jogo de espelhos Haroldo/Oswald, no qual o poeta-crítico maneja sua leitura de forma que ela sirva não apenas como interpretação, mas também como reflexo de seus interesses poéticos do momento: se antes era preciso valorizar no poema de Oswald apenas a construção de um objeto verbal bem acabado, posteriormente, com as transformações nos paradigmas do Concretismo, deve-se enfatizar o quão conectada com tal forma está a semântica, o significado (social) do texto. Esta é uma dinâmica de leitura fundamental ao projeto revisionista haroldiano, uma vez que uma de suas formulações mais básicas é a compreensão do passado por meio das necessidades

⁴¹ Optou-se por manter a formatação original do texto, que foi publicado totalmente em letras minúsculas.

⁴² Esses procedimentos de retomada e reescritura são frequentes no trabalho crítico de Haroldo de Campos. Por isso, ainda que esse seja um ensaio sobre o qual nos debruçaremos de modo detalhado apenas no segundo capítulo, vale a rápida menção a fim até de ilustrar tal constante da crítica haroldiana.

do “presente de criação”⁴³, que, por sua vez, pelo menos até o final dos anos de 1960, será elaborado em consonância com o projeto coletivo da vanguarda. Assim, o Oswald lido por Haroldo se transformará tanto quanto o próprio Concretismo muda em suas etapas.

Contudo, voltando ao ano de 1956, início da poesia concreta — que agora nos interessa mais de perto —, dos três manifestos⁴⁴ publicados naquele ano, apenas no de Décio Pignatari, referido acima, Oswald de Andrade é citado. Já no conhecido “Plano-piloto para poesia concreta”⁴⁵, manifesto de 1958, publicado em *Noigandres* 4 e assinado coletivamente pelos três principais poetas do movimento, o modernista, elencado como um dos “precursores”⁴⁶, aparece da seguinte maneira: “no brasil: oswald de andrade (1890-1954): ‘em comprimidos, minutos de poesia’” (CAMPOS et al., 2006, p. 216). De modo geral, as menções a Oswald de Andrade nos artigos recolhidos em *Teoria da Poesia Concreta* são rápidas e diretas, seguindo a tônica do que se vê em “Evolução de formas: poesia concreta”, de Haroldo de Campos:

O artista brasileiro, depois do primeiro livro, costuma especializar-se em nuances da própria dicção (nos melhores casos). Não é hábito da literatura brasileira a obra em progresso, mas a obra em reflexo. Exemplos isolados — Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto — são raridades que nadam contra a maré (CAMPOS et al., 2006, p. 80).

e “Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, de Décio Pignatari:

No Brasil, depois de raras e casuais realizações — de Mário e Oswald (este tendo a vantagem pelo gosto do emprego da palavra direta, que funciona, então, como antimetáfora) — somente João Cabral de Melo Neto veio colocar com lucidez alguns problemas de interesse (CAMPOS et al., 2006, p. 98).

Como é possível notar, os dois fragmentos, ambos extraídos de ensaios publicados em 1957, possuem discursos muito similares. Tanto Haroldo quanto Décio situam-nos dentro da tradição literária nacional — sendo que o primeiro já o faz especificando alguns problemas

⁴³ Ou, conforme está posto em conhecida passagem de “Comunicação na poesia de vanguarda”, de *A Arte no Horizonte do Provável*: “Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado de cultura” (CAMPOS, 1977, p. 154).

⁴⁴ Os outros dois são: “Poesia concreta”, de Augusto de Campos e “Olho por olho a olho nu”, de Haroldo de Campos (Cf. *Teoria da Poesia Concreta*).

⁴⁵ Vale lembrar que o texto final do “Plano-Piloto” é composto por vários fragmentos de outros textos publicados pelos poetas em anos anteriores.

⁴⁶ Gonzalo Aguilar chama atenção para o processo lento de incorporação de Oswald ao paideuma, porém, não deixa de destacar também a força que o autor assumirá posteriormente, conforme a passagem citada na introdução do presente trabalho: “A incorporação de Oswald de Andrade foi mais lenta. Porém, a partir de 1964, converteu-se na referência mais forte do grupo, no mesmo plano de Mallarmé e Pound: como centro de ideias, posições, realizações e pensamentos” (AGUILAR, 2005, p. 68).

desta —, para logo em seguida apontarem seus contrapontos, no caso: Oswald de Andrade, Mario de Andrade⁴⁷ e João Cabral de Melo Neto. Os escritos assustam com a extremada redução do cânone e, numa clara estratégia de choque, dão a entender que apenas uns três nomes, de toda tradição poética brasileira, se “salvariam” quando confrontados com a “nova tradição”, com a tradição concretista. Nenhum dos autores, entretanto, elabora grandes argumentações para que tais nomes sejam considerados pontos fora da curva. E creio que nem seria muito proveitoso fazer exigências do tipo com relação aos textos da *Teoria da Poesia Concreta*, uma vez que estes são artigos mais preocupados em lançar um movimento do que em fazer de fato crítica literária. Os nomes estão lá porque são peças importantes à construção da poesia concreta. Sendo assim, é provável que qualquer trabalho mais detido sobre este ou aquele autor perderia o foco do interesse coletivo do grupo, ou seja, não serviria à “causa maior” da vanguarda.

Seguindo esse raciocínio, talvez seja justamente por ser um pouco mais analítico que um ensaio como “Oswald de Andrade”, publicado por Haroldo de Campos também em 1957, não figure entre os recolhidos na *Teoria da Poesia Concreta*. Apesar disso, o texto está totalmente imerso nos paradigmas concretistas e funciona como primorosa síntese do que o autor da poesia *Pau Brasil* significou para o movimento. É nele que se encontram primeiro alguns dos porquês para Oswald de Andrade — tal como já se viu pequena amostra por meio da citação, alguns parágrafos acima, da leitura que Haroldo faz de “*Hip! Hip Hoover!*” — e por isso mesmo merece atenção especial de qualquer estudioso que procure compreender a fundo a relação Oswald/Haroldo. Além disso, este é um dos ensaios menos comentados do *corpus* oswaldiano, isto porque, durante muitos anos, de 1957 até 1992, contou apenas com a publicação original feita no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Hoje, continua sendo pouco lembrado, pois sua republicação se deu, com o título “Oswald, polúmetis”⁴⁸, em modesto livro comemorativo dos setenta anos da Semana de 1922, *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos 1922-1992*, organizado por Vera Bastazin.

Tendo sido escrito no fervor do estopim da poesia concreta, “Oswald de Andrade” é marcado por àquela dicção agressiva e extremada que tanto foi utilizada nos manifestos, mas não se limita a ela. Não se trata de um típico texto apenas preocupado em divulgar os pressupostos da vanguarda, antes é um produto deste, é a *práxis* da teoria se revelando no

⁴⁷ Mário de Andrade será um problema complexo para a crítica concretista. Como se verá melhor no próximo capítulo, o autor do *Macunaíma* passará de exceção para símbolo de certo conservadorismo nacionalista em nossas letras.

⁴⁸ Que, de acordo com o próprio autor, deveria ser o título, mas “o convencionalismo do *copy-desk* jornalístico houve por bem tornar as coisa mais fáceis, transformado-o simplesmente em ‘Oswald de Andrade’” (CAMPOS, 1992, p. 13).

plano crítico. Daí, por exemplo, a fidelidade programática às lições de um dos grandes pilares do movimento, Ezra Pound, notada logo nos parágrafos iniciais, quando, valendo-se das categorias poundianas e sem muitos volteios, o poeta concreto define: “oswald é um inventor”⁴⁹ (CAMPOS, 1957, p. 22). Ainda mais que isso, levando a cabo as teorias concretistas de abolição das fronteiras, o autor irá emparelhar o poeta de *The Cantos* com o de *Pau-Brasil*: “o que pound fez com os ‘razos’ (sic) provençais, em contagens no corpo dos ‘cantos’, oswald fez com os escritores de pero vaz de caminha, gandavo, d’aubeville, frei vicente do salvador, etc.” (CAMPOS, 1957, p. 22). Vale dizer que comparação semelhante é feita com James Joyce, quando é dito que *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* são “romances-invenções em que, como nos de joyce, o principal personagem é a linguagem” (CAMPOS, 1957, p. 22). Com tudo isso, Haroldo de Campos procura demonstrar a coerência do *paideuma* concreto, alinhando horizontalmente seus elementos constitutivos, ao mesmo tempo em que contribui para a revalorização de autor fundamental para a vanguarda, mas que estava em risco de ser esquecido.

Apesar do ensaio em questão ser apenas o primeiro do *corpus* revisionista levantado para o presente trabalho, como já foi mencionado anteriormente, nele não escapam às reflexões haroldianas certas preocupações com o problema bastante prático que era a falta de reedições da obra de Oswald de Andrade, tal como revela a seguinte passagem:

oswald, o fundador de uma tradição criativa. uma tradição escamoteada dos jovens (o “pequeno mistério editorial” que é a não reedição de suas obras), mas que, aos poucos, vai sendo por eles recuperada, nas bibliotecas públicas, ao acaso dos sebos, à providência dos amigos (CAMPOS, 1957, p. 22).

Interessante destacar a ironia com que Haroldo aborta o assunto, “pequeno mistério editorial”, trazendo para um campo quase que pessoal algo que normalmente seria tratado dentro de um registro impessoal — o poeta-crítico se coloca como vítima (ainda que resistente) do furto, “escamoteio”, da tradição que Oswald representaria. De modo análogo, essa questão editorial comparece em pequeno artigo publicado na página Invenção do *Correio Paulistano*, em 14 de fevereiro de 1960, no qual o autor comemora a republicação dos manifestos “Pau Brasil” e “Antropófago” pela “Revista do Livro”:

⁴⁹ Vale lembrar que as categorias utilizadas por Pound para classificação dos escritores é qualitativa e vai dos “inventores” até os “lançares de moda”, sendo que entre esses dois ainda temos: “mestres”, “diluidores”, “bons escritores” e “Belles lettres”. (Cf. CAMPOS, Augusto. “As Antenas de Ezra Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 10-11).

O último número da “Revista do Livro” (Dezembro, 1959 / n.16) apresenta grande interesse documental. Republica vários manifestos modernistas [...] Realmente, uma importante divulgação das fontes de nosso modernismo, no momento em que o movimento, como aliás assinalam as editoras, começa a ser historicamente levantado e reavaliado através da obra em progresso de Mario da Silva Brito (“História do Modernismo Brasileiro I – Antecedentes”, São Paulo, Saraiva, 1958).

No caso de Oswald de Andrade esta republicação é tanto mais importante quanto se sabe do lamentável processo de olvido que sofrem suas obras, que continuam relegadas às primeiras edições, a revistas de pouca circulação, ou, ainda inéditas.

Oswald, em cuja poesia-minuto e em cujo estilo de sínteses-diretas a poesia concreta encontrou mais de um ponto em comum, nos surpreende novamente com a dinâmica geral de sua prosa e a atualidade de certas colocações verdadeiramente prefiguradoras (CAMPOS, 1960, p. 5).

Apropriando-se de um excerto do “Manifesto Antropófago”⁵⁰, Haroldo de Campos dá ao artigo do qual se retirou a citação acima o sugestivo título de “Oswald: somos concretistas”, que irá funcionar tanto como homenagem quanto como uma maneira de aproximação (*nós* somos concretistas) entre os vanguardistas. Com isso, reforça-se a ideia de que o problema do apagamento da tradição oswaldiana, para Haroldo, não se resume ao próprio autor, uma vez que este está intimamente relacionado com as bases da nova geração. Dessa forma, compreende-se melhor o tom “pessoal” com o qual o poeta concretista irá enfrentar as forças que atuam em direção contrária ao resgate da memória criativa de Oswald de Andrade, como é possível ver, de modo muito claro, nas passagens finais do ensaio de 1957:

enganaram-se redondamente os que, amarrando a carranca da sisudez esterelizante e da caturrice empolainada, tentaram descartar do baralho a obra de oswald de andrade. sob o pretexto de coisa menor. poema-piada. prosa-piada. clownismo nihilista e inconsequente. na realidade, a obra de oswald de andrade assume, perante a linguagem, a reivindicação seríssima de uma construção consequente e ativa. “bons escritores – diz pound – são aqueles que mantêm a linguagem eficiente”. raros, entre nós, são os que – como oswald – poderão passar esse teste de cabeça alta.

para o escritor novo, cuja meta é a obra de criação, o “nutrimento do impulso”, oswald é tradição a colher no ar.

a poesia concreta – rompendo com o entulho da mornice vigente – não se pretende uma ruptura em relação a essa tradição viva. ao contrário, ela se afirma, dialeticamente, nesse processo de clarificação mental, de simplificação formal, de redução anti-discursiva, de “sinceridade total e sintética”, de realismo integral e não simplesmente lamurioso-conteudístico de que as “poesias-reunidas” [...] são a primeira força motriz entre nós. ela

⁵⁰ A saber: “Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas” (ANDRADE, 1970, p. 18).

retoma também, como hipótese de trabalho a longo prazo, a intimação sem precedentes de oswald: por uma poesia de “exportação” e não de “importação” (CAMPOS, 1957, p. 22).

Após transcorrer, com um poder de síntese impressionante, por todas as principais veredas da produção intelectual de Oswald de Andrade, de *Poesias Reunidas* a *Marco Zero*, passando pelos manifestos, o teatro e a dupla *Miramar/Serafim*, Haroldo de Campos aproveita os últimos parágrafos do seu ensaio para reforçar a ideia do “somos concretistas”, isto é, a ideia de que a obra do mais radical dos nossos modernistas é alicerce para a tradição que se quer nova, que se quer ativa, viva. Como se vem pontuando ao longo do trabalho, para a crítica haroldiana desta fase, que coincide com a fase ortodoxa da poesia concreta, Oswald, por todo seu engajamento por uma linguagem experimental, é o elo que faltava para os poetas concretos com o cenário brasileiro, “é tradição a colher no ar”, é o poeta de exceção olvidado das nossas letras.

Antes de romper, a poesia concreta muito mais ambicionou re-construir uma tradição na qual seus experimentos pudessem acontecer como que por uma lógica histórica. Por isso a grande preocupação dos seus participantes em deixar explícito com o que romperiam e com o que dialogariam: “a poesia concreta – rompendo com o entulho da mornice vigente – não se pretende uma ruptura em relação a essa tradição viva” (CAMPOS, 1957, p. 22). Existiu no concretismo um forte senso de autopreservação, foi provavelmente o movimento literário mais intelectualizado que já surgiu no Brasil, sendo assim, não é exagero imaginar que produtos críticos, como “Oswald de Andrade”, serviriam como defesa antecipada às acusações de experimentalismo sem lastro, por exemplo. Foi no diálogo com o passado, na reconstrução e resgate de um “poeta de exceção” que os poetas concretos puderam se ancorar para dizer: somos concretistas, mas não estamos sozinhos, não viemos do nada, apenas fomos os únicos a perceber os sinais e a seguir os rastros. É isso que se verifica nos parágrafos finais do ensaio de 1957, mas algo que também se faz presente em outros textos haroldianos, como no já mencionado “Contexto de uma vanguarda”, de 1960:

No Brasil, [a poesia concreta] nasceu da mediação de conquistas formais perfeitamente caracterizadas no âmbito de nossa história poética, como sejam os poemas-minutos de Oswald de Andrade e o construtivismo poemático de um João Cabral de Melo Neto, que contribuíram tanto para a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edição de uma nova tradição poética, em língua portuguesa (CAMPOS, 2006, p. 211-212).

Reconfigurada a tradição poética brasileira de modo que comporte a experiência concreta, inevitavelmente impõe-se ao grupo a questão do nacional. Ainda que nos anos de 1950, após tudo o que já foi feito no Romantismo e no Modernismo, a problemática acerca da busca por uma produção artístico-cultural genuinamente brasileira não tenha o mesmo peso de antes, a reflexão sobre a realidade local não deixa de ser posta em jogo. Para o desenvolvimento de tal discussão, a principal via seguida pelos poetas de *Noigandres* foi a de repensar os postulados oswaldianos nos quais são expostas suas ideias sobre a necessidade de o Brasil ter uma poesia que seja de exportação. Proposta esta que Haroldo tomará como verdadeira “intimação”, conforme se viu na penúltima citação: “por uma poesia de ‘exportação’ e não de ‘importação’” (CAMPOS, 1957, p. 22).

É basicamente desse ponto que partirá a crítica haroldiana produzida durante o chamado “salto participante” da poesia concreta, momento em que a revisão de Oswald de Andrade tomará novos rumos, com o autor sendo lembrado também pela sua participação política. Essas mudanças, tão marcadas pela conjuntura do movimento, serão abordadas no próximo tópico.

1. 2. Oswald participante

A conferência de Décio Pignatari intitulada “Situação atual da poesia no Brasil”, pronunciada no II Congresso de Crítica e História Literária de Assis, São Paulo, em agosto de 1961, marca uma nova etapa para o movimento de poesia concreta. Na época, pairava por todos os cantos certo “espírito revolucionário” que se fazia sentir nas mais diversas manifestações culturais, inclusive, é claro, na poesia — conforme se pode extrair de um depoimento como o de Heloísa Buarque de Hollanda: “eu me lembro dos hoje ‘incríveis anos 60’ como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética” (HOLLANDA, 1992, p. 16). Cobrava-se participação dos artistas, e respondendo a tais inquietações, Décio elabora sua tese de modo a culminar na conhecida formulação que é considerada o pontapé inicial do Concretismo rumo ao engajamento: “a poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participante” (PIGNATARI, 2004, p. 117).

No texto em questão, agora publicado em *Contracomunicação*, o poeta demarca a “poesia atual” tomando como baliza a II Guerra Mundial — “Creio poder situar com razoável clareza a poesia atual, considerando-a atual a partir do pós-guerra ou mesmo um pouco antes” (PIGNATARI, 2004, p. 100). Dito isto, o autor sente-se à vontade para discorrer sobre a

poesia de Carlos Drummond de Andrade, acerca da qual destaca o “isomorfismo forma-conteúdo” (PIGNATARI, 2004, 104), principalmente no que concerne ao seu aspecto atuante frente os problemas político-sociais de seu tempo. Décio defende que Drummond também teve seu “salto participante”, o que teria ocorrido com *A Rosa do Povo*, de 1945. Contudo, não deixa de apontar certo declínio do autor, perceptível a partir da publicação de *Claro Enigma*, de 1951. Porém, por “capricho histórico”, surge um novo poeta com interesse de levar adiante as conquistas da poesia engajada: tratava-se de João Cabral de Melo Neto, que, de acordo com Pignatari, “entra na participação quando o poeta mineiro dela vai saindo, desparticipando-se” (PIGNATARI, 2004, p. 114).

O breve panorama que Décio Pignatari faz da poesia brasileira atual para chegar à participação — que para ele sempre existiu em potência — do próprio movimento concretista, é um *modus operandi* típico da crítica desenvolvida pelo grupo Noigandres. Menos comum, vale o destaque, é a escolha da poesia drummondiana como uma das linhas de força, dentro da tradição nacional, para a vanguarda. Curioso notar como um autor, pouco lembrado nos manifestos da *Teoria da Poesia Concreta*, é convertido rapidamente em figura fundamental para o movimento, sendo, inclusive, posto em relação direta com seus maiores precursores, tais como Mallarmé e James Joyce:

Drummond, brasileiro do século XX, em situações históricas determinadas, tomou o bastão de Mallarmé, como a dar prosseguimento ao livro que o poeta francês concebera (“*rien ou presque un art*”) e de que o *Lance de Dados* não seria mais do que um prefácio – prenúncio [...] Como bom mallarmaico, tudo em Drummond é palavra (especialmente no período 1935-1945), embora pareça estar falando sempre de outra coisa [...] Itabira é para Drummond o que Dublin é para Joyce. O Drummond autobiográfico é antes autográfico: escreve-se a si mesmo para ser (PIGNATARI, 2004, p. 108).

Este tipo de comparação é também algo recorrente na prática crítica dos poetas concretos, aqui mesmo já foi demonstrado quando Haroldo de Campos põe Ezra Pound, James Joyce e Oswald de Andrade em paralelo no ensaio de 1957. O que não significa, entretanto, que o procedimento sempre trará bons resultados. É bem mais fácil, por exemplo, encontrar correspondências entre os experimentalismos das *Memórias Sentimentais de João Miramar* com os de *Ulysses*, do que compreender o engajamento drummondiano enquanto derivação da obra mallarmeana. Contudo, por mais questionável que possa parecer o emparelhamento Drummond/Mallarmé/Joyce, ele não é ingênuo e tem sua total razão de ser dentro do projeto concretista. Interessa ao poeta-crítico estabelecer que não apenas é possível,

mas antes é necessário, pensar o engajamento poético como mais um dos desdobramentos da tradição moderna fundada em Mallarmé, isto é, a tradição da qual os poetas concretos se colocaram como herdeiros. Por aí se entrevê a principal angústia da vanguarda no período, que é a de dar o tal “salto participante” sem que com isso tenha que abdicar de suas conquistas estético-formais. O desejo é seguir a máxima de Maiakóvski, adicionada como *post-scriptum* ao “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”, em 1961: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (MAIAKÓVSKI apud CAMPOS et al., 2006, p. 218).

Publicado na revista *Tendência n. 4*, em 1962, “A poesia concreta e a realidade nacional” pode ser considerado o manifesto haroldiano para o “salto participante”. O texto está todo assentado nas perguntas de abertura — “Pode um país subdesenvolvido produzir uma literatura de exportação? Em que medida uma vanguarda universal pode ser também regional ou nacional? Pode-se imaginar uma vanguarda engajada?” (CAMPOS, 1962, p. 83) — a partir das quais o poeta busca sintetizar as questões que caberia ao Concretismo resolver para, de fato, dar o “pulo da onça”. A problemática posta é, desde já, a mesma que norteia o ensaio de Pignatari, ou seja, a da conjunção do trabalho de arte com a participação político-social. De acordo com Haroldo, as três perguntas acima são indispensáveis a todos que queiram fazer arte no contexto de então, e que tenham, “ao mesmo tempo, plena consciência de seu *métier* e de sua peripécia histórica” (CAMPOS, 1962, p. 83).

Contudo, diferente do que fez Décio em sua comunicação no Congresso de Assis, Haroldo elabora seu discurso partindo de um autor muito mais frequente na teoria da poesia concreta, sempre citado como um precursor: Oswald de Andrade. Abrindo mais uma via de acesso para o tão profícuo diálogo que se persegue neste trabalho, aqui o poeta concreto se valerá da vertente teórica da obra oswaldiana, mais precisamente, do Oswald dos manifestos, para explicar o paradigma que concerne a uma vanguarda que se quer nacional e engajada. Nesse sentido, o primeiro destaque feito por Haroldo é acerca da antropofagia:

Creio que a antropofagia de Oswald de Andrade é alguma coisa mais séria do que comumente se suspeita. A antropofagia é uma forma de redução. É uma devoração crítica. Não se trata de eliminar a história, e partir genialmente empós de um “absoluto” vago-suspeito, de um “acontecimento” siderado pelo milagre ou pela auto-suficiência individualista. Se trata de devorar para compreender e superar. De pôr entre parêntesis o acessório, para que o essencial apareça na tábua fenomenológica (CAMPOS, 1962, p. 83-84).

Tendo o cuidado de assinalar a seriedade, por vezes esquecida⁵¹, do pensamento oswaldiano, Haroldo apresenta uma visão da antropofagia que em muito se liga às discussões que a poesia concreta desenvolveu sobre a tradição. Para ele, a teoria de Oswald servirá à reflexão acerca de uma vanguarda que não se ocupa — acriticamente — com a destruição do passado, mas, antes, com sua redução. Noutras palavras, a antropofagia é lida como um modo de acessar, de forma crítica e construtiva, ao que há de mais essencial na história. É claro, e explicitado no próprio texto, a aproximação que Haroldo promove entre Oswald e as teorias poundianas (*Make it New, Paideuma...*) que alicerçaram o Concretismo. Porém, mais do que horizontalizar precursores, desta vez, o que está em jogo é a própria interpretação que o autor dará, ao longo do ensaio, para a questão do nacional em poesia de vanguarda. Isto porque, assim como a poesia concreta mobilizou toda uma tradição internacional para construir seus produtos poéticos, Haroldo lembrará que Oswald de Andrade teve de deglutir o futurismo europeu para chegar ao *Pau Brasil* — “Deixou de ser brasileiro com isto? Não. Foi brasileiro e crítico” (CAMPOS, 1962, p. 84). Pergunta e responde no ensaio, evidenciando que, neste jogo de espelhos, nem o Antropófago, nem os poetas concretos, estão desconectados do seu local de origem por proporem o diálogo com o exterior. Ao contrário, acreditam que é só por meio destas “deglutições” que podem se afirmar livres dos recalques: “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transforma-lo em totem” (ANDRADE, 1972, p. 18).

Deriva dessa discussão outro tema colhido na obra oswaldiana, e que será quase que uma obsessão para Haroldo de Campos, a qual consiste na ideia de se produzir, no Brasil, uma “poesia de exportação”. Apresentada como um problema logo nos primeiros fragmentos do “Manifesto da poesia Pau Brasil”, “A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária” (ANDRADE, 1972, p. 6), para o poeta concreto, trata-se de um importante desafio ou, como no texto, um ultimato: “a intimação sem precedentes de Oswald: por uma poesia de exportação” (CAMPOS, 1962, p. 85). Contudo, para resolver esse problema e cumprir o desafio, os concretistas defendem a tese de que é preciso superar o *atraso estético* — representado no ensaio de Haroldo pela geração de 45 —, independentemente de estarem imersos num contexto de *atraso político-econômico*.

⁵¹ Hoje é comum valorizarmos o humor das obras de Oswald de Andrade, porém, houve tempo em que o próprio autor se ressentia da alcunha de mero piadista, como revela o conhecido trecho do depoimento “Fraternidade de Jorge Amado”, publicado em *Ponta de Lança*: “Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o *Pau-Brasil*, donde no depoimento atual de Vinícius de Moraes, saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira. Foi propositadamente esquecida a prosa renovada de 22, para a qual eu contribuí com a experiência das *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Tudo em torno de mim foi hostilidade calculada” (ANDRADE, 2004, p. 82).

É a partir disso que se pode dizer que, por mais que o discurso da poesia concreta tenha se alterado neste período, a missão autoimposta do movimento permanece a mesma, a de acabar com a “defasagem cultural de uma ou mais décadas, observável mesmo em 22” (CAMPOS, 1962, p. 87). Daí resultam severas críticas, que muito comumente vêm em sentido semelhante às feitas por Heloísa Buarque de Hollanda no seu *Impressões de Viagem*:

O poema concreto segue [durante o “salto da onça”] exato, preciso, industrialmente projetado. Um poema reluzente, limpo, objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional para exportação. E a ideia de que a poesia brasileira estaria capacitada para ingressar, segundo Haroldo de Campos, “numa fase de exportação” é reveladora. Ela se trai quando deixa patente a inadequação do padrão internacional de seus objetos industriais à realidade da demanda cultural do país. Ou seja: o padrão internacional é guiado pela realidade das economias capitalistas centrais, desenvolvidas, modernas. E aqui o mais grave equívoco do concretismo: a crença no subdesenvolvimento como etapa (que estaria sendo superada) para o desenvolvimento. O cálculo político-econômico da vanguarda concretista não percebe o caráter estrutural do subdesenvolvimento no sentido de sua integração ao sistema capitalista internacional. Não consegue, portanto, pensar o subdesenvolvimento como relação. Não se dá conta de que a racionalidade desse sistema estabelece uma relação de dependência entre economias periféricas (subdesenvolvidas) e as centrais (desenvolvidas). Caía então a vanguarda na armadilha desenvolvimentista: a crença de que o país estaria ultrapassando o subdesenvolvimento para ingressar numa nova era de país desenvolvido. A modernização que de fato ocorria — mas para adequar a economia brasileira a uma nova etapa de dependência, marcada pela integração ao capital monopolista — era mal avaliada e mitificada (HOLLANDA, 1992, p. 41).

Não é difícil compreender, e até tomar para si, a análise acima, uma vez que ela se sustenta dando ênfase em disjunções que são facilmente reconhecíveis por qualquer sujeito inserido dentro de uma sociedade marcada pela “modernização tardia”, ou melhor, pelo fenômeno da “cultura híbrida”⁵². Heloísa Buarque marca tal disjunção apontando para a incompatibilidade entre os “produtos de exportação” da poesia concreta e a “demanda cultural” brasileira⁵³. A partir disso, a autora nos apresenta o “grave equívoco do concretismo”, que seria justamente a crença numa superação do atraso, logo, do que torna incompatível a produção de vanguarda e a sua recepção num país periférico, advinda da ideologia desenvolvimentista que teve seu auge nos governos de Getúlio Vargas e Juscelino

⁵² Penso na obra de Nestor Canclini, *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, na qual a América Latina é vista como um lugar onde “as tradições ainda não se foram e a modernidade ainda não terminou de chegar” (1998, p. 17).

⁵³ Diga-se de passagem, sem entrar nos méritos de qual seria, e quem definiria, tal demanda.

Kubitschek. Trata-se de uma crítica bem ajustada a certo modelo sociológico da época⁵⁴, que protagonizou os principais embates com as teorias dos poetas concretistas — sempre tomados como representantes das correntes formalistas — e se empenhou em apresentar o movimento como reflexo do “otimismo ingênuo” da conjuntura sociopolítica dos anos de 1950. Essa visão, por um lado, tem os méritos de buscar reconectar o discurso de vanguarda com o seu contexto de origem, por outro, ao centralizar a leitura em critérios estritamente econômicos, finda por incorrer num excessivo determinismo destes para com as manifestações culturais.

Hollanda interpreta a relação da poesia concreta com as políticas econômicas desenvolvimentistas como fator determinante (e, como visto, equivocado) para o experimentalismo do grupo. Entretanto, essa “crença”, ou “desejo” de progresso, em si, não é o fator mobilizador para a vanguarda. Como dito acima, a “poesia de exportação” pensada por Haroldo (via Oswald), ocupa-se mais com a correção dum atraso estético-cultural de que com o socioeconômico. Neste sentido, o equívoco, se é possível falar assim, da poesia concreta continua sendo o mais comum às vanguardas, isto é, a ideia de que a arte segue necessariamente uma linha evolutiva. Mesmo na fase participativa, não estava no horizonte concretista a “mudança do mundo” pela poesia, é muito claro que a luta deles é pela mudança dentro do espectro cultural. Esta é a rota tomada pela poesia concreta na encruzilhada das utopias e, ao contrário do que faz parecer a crítica de Hollanda, tal escolha não é feita por desconhecimento. Haroldo de Campos, por exemplo, logo após discorrer sobre superação do que ele chama de “defasagem” cultural pela poesia concreta, abre a seguinte questão: “Como se explica isto, se o mundo da cultura não passa de uma superestrutura do econômico?” (CAMPOS, 1962, p. 88). O próprio autor soluciona o problema recorrendo, ao modo do advogado que procura brechas no contrato, a uma citação de Engels, na qual, abordando o caso da filosofia, defende a possibilidade de um país economicamente atrasado ser filosoficamente adiantado⁵⁵. Diante do que o poeta-crítico concluirá: “se isto é válido para a filosofia, o será também para a estética, por compreensão, e para uma criação artística que decorra de uma fundação estética definida e racionalmente formulada” (CAMPOS, 1962, p. 88).

A postura concretista de continuar levando ao limite seus trabalhos radicais com a linguagem, ainda que cômicos da “realidade nacional”, reverbera muito da famosa frase de

⁵⁴ Ressaltando que o livro do qual foi retirada a citação é uma adaptação da tese de doutorado da autora, defendida na Faculdade de Letras da UFRJ, em 1978.

⁵⁵ Haroldo vale-se da edição francesa, *Sur la Littérature et L'art*, mas a citação pode ser encontrada em tradução portuguesa de Albano Lima em: MARX-ENGELS. *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974, p. 35.

Oswald de Andrade: “a massa, meu caro, há de chegar ao biscoito fino que fabrico”⁵⁶. É notória, contudo, a distância entre a massa, “de barriga vazia”, e o “biscoito concreto”. Sobre isso também está ciente Haroldo de Campos: “o consumo de tal arte não se faz por milagre, mas será o produto da luta do poeta-criador, há de ser *organizado*” (CAMPOS, 1962, p. 91). No entanto, sem paralisia perante tal impasse, o autor defende a necessidade da existência daqueles que irão produzir para produtores (ou seja, de um consumo restrito, não-massificado), pois estes funcionariam como “estação central distribuidora de energia para outras estações” (CAMPOS, 1962, p. 91). Por isso fala em “organização”, construção de uma espécie de rede poética⁵⁷.

O que de forma alguma passa pela crítica haroldiana desta fase — nem de outras — é a ideia de “refinar” menos os “biscoitos”. Até o fim defende que o “engajamento de uma vanguarda construtiva e projetada [...] começa a se fazer com a linguagem” (CAMPOS, 1962, p. 92). Durante o “salto participante”, há uma forte defesa, não só de Haroldo, mas de todos os integrantes do grupo, de que o pior tipo de alienação para um poeta é a alienação com relação ao seu próprio trabalho estético. É neste ponto que vale a retomada da crítica de Heloísa Buarque de Hollanda, isto porque, ao escolher não se alienar perante o desenvolvimento da arte, a vanguarda necessita se apegar à “crença”⁵⁸ da qual nos falou a autora, isto é, a de que a etapa do capitalismo que impede o consumo da arte que eles estão produzindo é transitória. E isto eles fazem não ao acaso, por ato reflexo, mas, reiterando, por escolha programática. O que também não significa dizer que o ideal concretista era apenas produzir os mais refinados produtos poéticos e esperar que o seu consumo se desse um dia num futuro. O programa pressupõe intervenções, ações didáticas das quais o revisionismo, a tradução e a intensa participação na imprensa (por meio dos suplementos e revistas literárias da época) estavam inclusos. Sobre isso, vale citar um trecho de “Esteticismo e participação”, ensaio no qual Iumna Simon elabora valiosas reflexões sobre a postura da vanguarda perante a questão da sua participação social:

⁵⁶ De acordo com Maria Eugenia Boaventura, a famosa frase, hoje de domínio público, foi usada pela primeira vez, em 1935, numa carta ao jornalista e fundador da revista *Ritmo*, Afranio Zucolloto, na qual Oswald reivindicava reconhecimento pelos feitos da geração de 22 (BOAVENTURA, 1995, p. 236-237).

⁵⁷ Toda essa discussão sobre consumo de poesia, Haroldo de Campos faz baseando-se no ensaio “Os operários e os camponeses não compreendem o que você diz” (1928), de Maiakóvski, como fica mais explícito no texto “Maiakóvski em Português: roteiro de uma tradução”, publicado em 1961, na *Revista do Livro*, mas que atualmente pode ser encontrado em *A ReOperação do Texto* com o título de “O texto como produção (Maiakóvski)”.

⁵⁸ Acredito que o termo mais adequado seria “utopia”, visto ser esta uma palavra diretamente ligada à tradição racional-filosófica, e não carregada de uma carga religiosa como é o caso de “crença”. De qualquer forma, a opção foi por manter as escolhas de Hollanda.

A poesia concreta em particular intensificou seu empenho didático por meio de um expressivo revisionismo historiográfico da Literatura Brasileira e uma extensiva atividade de tradução de autores modernos e antigos, assim criando uma alternativa à tradição. Em outras palavras, uma tradição nova e competente (de "qualidade e rigor" como dizem) que moralizasse o baixo nível da literatura pátria, da mesma forma que a divulgação de poetas estrangeiros através de recriações bem cuidadas certamente contribuiu para o alargamento das possibilidades expressivas da poesia brasileira.

Com este estilo de atuação a vanguarda intencionalmente tomou a si uma missão civilizatória que acabou representando um projeto nacional de modernidade e, assim, pôde se constituir virtualmente em agente daquilo que Antonio Candido formulou como a tradição empenhada da Literatura Brasileira, cuja latitude de sentido deve ser atribuída à função social que o artista tem sido obrigado a desempenhar nas condições do subdesenvolvimento, ao longo das várias estações do atraso brasileiro [...] Afinal, a vanguarda no Brasil intenciona, além de modernizar a sociedade, também obter o apoio dela, ser reconhecida e até institucionalizada como uma arte de massa (SIMON, 1990, p. 139).

Como fica evidente, mais do que pela produção poética, a participação social da poesia concreta se deu pela sua atuação em campos paralelos ao criativo, tais como o crítico e o tradutório. Iumna salienta o caráter violento do projeto didático concretista descrevendo-o por meio de expressões fortes, das quais a mais marcante é “missão civilizatória”: como os missionários jesuítas fizeram com os índios, a vanguarda, também com a desculpa civilizatória, teria buscado dominar o território pela imposição de suas doutrinas (crenças, teorias, cosmovisão...) aos “selvagens incultos”⁵⁹. Ainda assim, a autora não deixa de pontuar, em concordância com Antonio Candido, que essa é uma missão que o artista brasileiro, imerso no subdesenvolvimento, está fadado a desempenhar, pois significa a luta pela sua própria existência — os produtores precisam conscientizar os receptores para possibilitar a transmissão da mensagem traduzida em estilo⁶⁰. Daí a dubiedade que sempre acompanhará as incursões engajadas do grupo Noigandres: a superação do atraso estético não depende apenas de uma “produção de ponta” — não adianta tocar o “primeiro violino”, se não se produz meios para que a música clássica seja ouvida —, mas também não pode prescindir desta simplesmente por receio da falta de recepção.

⁵⁹ Com a analogia não se quer dizer que a relação de poder seja a mesma, mas apenas lembrar a origem da imagem da “missão civilizatória”, bem como seu modo de operação, cuja violência era justificável por um ideal de “causa maior”, humanitária.

⁶⁰ Não custa destacar que Iumna retira a ideia de “missão civilizatória” do “Prefácio da 2ª edição” da *Formação da Literatura Brasileira*, logo, é um pensamento que está em sintonia direta com a famosa definição de “literatura como sistema”, que para funcionar depende da “existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros” (CANDIDO, 2006, p. 25).

Diferente do que vínhamos vendo com a citação de Heloísa Buarque de Hollanda, a análise de Iumna Simon já pensa a poesia concreta muito mais como agente histórico atuante do que como “vítima” de uma dada conjuntura — no caso, do desenvolvimentismo. Por esse raciocínio, torna-se mais compreensível que a retomada de Oswald de Andrade, especialmente neste recorte participante, significa a retomada de um “projeto de modernidade” e não apenas o resgate de um escritor perdido nos descaminhos da história. O que interessa ao Concretismo, de imediato, é repropor à tradição literária brasileira os ideais “Pau Brasil” e “antropofágicos” que permitem tanto uma releitura da história em função do presente, quanto à construção de uma identidade nacional que não tenha compromisso com a subtração, mas, sim, com a mistura, com a deglutição e incorporação do outro. Em suma, interessa-lhes um redirecionamento dos pressupostos teóricos do Modernismo de 1922, a fim de que sua atuação “didática”, tal qual a poética, tenha uma base sólida e específica — a “tradição empenhada” concretista não é genérica, mas, antes, continuadora da “tradição oswaldiana”.

Investindo na ligação com a vertente oswaldiana do Modernismo, Haroldo de Campos, ainda que pondo em destaque apenas as atuações estritamente literárias do Antropófago, não deixa de, indiretamente, conectar a poesia concreta com o grupo modernista cujo pendor político foi para lado das ideologias de esquerda — como revela o comentário do próprio Oswald sobre o destino dos participantes do movimento de 1922: “Na extrema esquerda ficariam os que vão ter pequenos aborrecimentos como cadeia, fome e ilegalidade. São os antropófagos” (ANDRADE, 1992, p. 100). Karl Marx, e a filosofia comunista de um modo geral, sem o descarte do socialismo utópico, são referências constantes nos escritos do autor do *Miramar*, mas foi entre os anos de 1931 e 1945, quando esteve filiado ao Partido Comunista Brasileiro, que viveu o seu período mais “político”, ou, no mínimo, de maior fervor militante. Haroldo, sem dúvida, tinha conhecimento dessa passagem da vida de Oswald, porém pouco, ou nada, se vale desse traço biográfico em seus estudos, mesmo que aparentemente tivesse interesse no assunto, como comprovam algumas das marcações contidas em seus livros pessoais⁶¹. Em seu exemplar de *Estética e Política*, por exemplo, destacará o divertido jogo de ideias que o poeta modernista faz com os termos “direita” e “esquerda”, em texto de 1937:

⁶¹ As obras do acervo Haroldo de Campos encontram-se à disposição dos pesquisadores no Centro de Referência Haroldo de Campos (Museu Casa das Rosas). As consultas feitas para o presente trabalho ocorreram entre os dias 27 e 28 de fevereiro de 2018.

O fato de se verem na “esquerda” tantos homens sensatos, estudiosos e cultos indica que muita gente direita pode não estar na “direita” [...] à esquerda se tem incorporado nobres forças de sensatez e da cultura alarmadas com a fome de territórios alheios pela qual a “direita” manifesta, através de tanto sangue e tanta ruína, o seu amor a Deus e à Família! O Extraordinário romancista Aldous Huxley na Inglaterra e o fabuloso Picasso na Espanha solidarizaram-se com a “esquerda”, ante o delírio de calamidade desencadeado pela “direita”, nestes últimos anos. Delírio que recrudescerá cada vez que os chefes fascistas fazem sonoras declarações a favor da paz e da ordem (ANDRADE, 1992, p. 55-56).

É difícil mensurar o grau de conhecimento que poeta concreto, nos anos de 1960, pudesse ter sobre a maioria dos textos contidos na obra acima referida, uma vez que sua publicação data de 1992, sendo esta uma compilação, feita por Maria Eugênia Boaventura, de escritos oswaldianos até então ainda inéditos em livro. De qualquer forma, acredito que a pouca ênfase dada ao assunto se deva à “desconfiança” — ou total aversão — que Haroldo sempre nutriu com relação à tendência da militância partidária ao dogmatismo ideológico do realismo socialista⁶². Algo que certamente fez parte das reflexões de Oswald de Andrade durante o período em que aspirava “ser pelo menos, casaca de ferro da Revolução Proletária” (ANDRADE, 1994, p. 39), como revela no célebre prefácio a *Serafim Ponte Grande*. Nunca chegou plenamente a tal dogmatismo estético, porém, de fato, é ponto mais ou menos concorde entre os críticos que, após a década de 1930, o trabalho de Oswald com a linguagem arrefece, e o autor se empenha muito mais em propalar jargões e temas da luta política. São desse período as peças *O Homem e o Cavalo* (1934), *A Morta* (1937) e *O Rei da Vela* (1937)⁶³, das quais a maior exceção é feita para última, considerada um marco no nosso teatro, ao passo que a primeira é a mais taxativamente acusada de mero sintoma do “febrão revolucionário” oswaldiano. Em entrevista de 1957, Haroldo falaria sobre a necessidade de “ser reconsiderada a quase desconhecida obra teatral de um Oswald de Andrade” (CAMPOS et al, 2006, p. 152). Contudo, a bem da verdade, tirante seu pequeno artigo sobre *O Rei da*

⁶² Esta preocupação pode ser encontrada em vários de seus textos críticos, especialmente nos que trata de autores russos modernos, tais como Maiakóvski. É também plasmada de modo criativo, e bastante antropofágico, no poema “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”, de *A Educação dos Cinco Sentidos*, no qual se destacam versos como: “poesia pois é/ poesia/ te detestam/ lumpenproletária/ voluptuária/ vigária/ elitista piranha do lixo/ porque não tens mensagem/ e teu conteúdo é tua forma/ e não sabes contar nenhuma estória/ e por isso és poesia/ como cage dizia” (CAMPOS, 1985, p. 19-20), a partir dos quais se nota bem o lugar político tenso em que Haroldo de Campos pensava a poesia, que é acusada por todos os lados, pertencente à divisão mais baixa do proletariado, não serve à causa e se recusa ao mero transporte de uma mensagem. Mas que, justamente por essa resistência de ser *por* ou *para* algo, é o que é — poesia.

⁶³ De acordo com o autor, a peça teria sido escrita em 1933, porém aqui se optou pela data do ano de publicação.

Vela, o poeta concreto pouco se dedicou, durante todo o processo revisionista, aos textos dramáticos do autor de *Miramar*⁶⁴.

Em mais de uma ocasião, Haroldo revela que pratica a crítica “parcial” e “interessada”, sendo assim, não é de se estranhar seu pouco empenho em aprofundar estudos sobre a produção teatral oswaldiana: distante seja pelo o modo de abordagem política, seja pelo gênero em si. Ainda assim, vale destacar, no mínimo como curiosidade, que recentemente, em 2017, Haroldo de Campos teve uma peça publicada — *Graal: legenda de um cálice*, escrita em 1952 e, ao que tudo indica, única aventura do autor pelo mundo da dramaturgia. No que diz respeito ao nosso tema, chama atenção como, dos quatro estudiosos que escrevem o posfácio do livro, três (J. Guinsburg, Lucio Agra e Claudio Daniel) mencionam as convergências entre o teatro do Antropófago e o do poeta concreto, comprovando a grande afinidade entre os escritores mesmo quando menos evidentes. Como ilustração, segue o início do ensaio de Lucio Agra, intitulado “A poesia cênica de Haroldo de Campos”:

Durante todas as circunstâncias intertextuais encontráveis na peça do jovem Haroldo de Campos, de novembro de 1952, no caminho da aventura futura da Poesia Concreta, a que primeiro chama atenção é a relação com o teatro de Oswald de Andrade, principalmente com *O Rei da Vela* (AGRA, 2017, p. 81).

Voltando ao campo das relações mais evidentes, é indispensável finalizar este tópico com o contraponto “prático”, no que tange o caso Oswald de Andrade, ao que Haroldo expôs em “A poesia concreta e a realidade nacional”. Isso irá ocorrer no ano seguinte, em 1963, por meio do ensaio “Lirismo e participação”, no qual o autor faz uma rápida leitura do poema “Cântico dos cânticos para flauta e violão”, mas que funciona perfeitamente enquanto ilustração dos paradigmas da poesia engajada conforme o ideal concretista do salto participante. De modo geral, o que o poeta-crítico procura demonstrar, através da leitura do poema oswaldiano, é um exemplo de resposta à provocação da arte revolucionária com fórmula revolucionária, isto é, quer nos dar a ver um poema onde seja possível encontrar uma perfeita isomorfia entre a solução estética e o engajamento político. De modo mais específico, o problema que o ensaísta se propõe a investigar é literalmente exposto da seguinte forma:

⁶⁴ Retomaremos esse assunto no terceiro capítulo, onde analisaremos em mais detalhes o artigo haroldiano sobre *O Rei da Vela*, bem como a importância dessa peça, em sua montagem de 1967, para a reabilitação da obra de Oswald de Andrade.

“até que ponto o individual e o coletivo podem cristalizar-se, isomorficamente, num mesmo e reversível objeto estético” (CAMPOS, 2004, p. 91).

Haroldo inicia seu texto discutindo a cena de abertura do filme *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais. Apresentando-a como uma solução exemplar para a sua questão, destaca a forma em que nela, “com recursos próprios da montagem e do contraponto visual, o problema personalíssimo da realização amorosa é permeado, até o mais íntimo, pelo drama coletivo da guerra atômica” (CAMPOS, 2004, p. 90). Na sequência, o crítico irá se interrogar se do mesmo modo que isso foi possível no cinema, seria também algo a ser tentado pela literatura. É por esta via que chega ao poema de Oswald de Andrade citado acima. “Cântico dos cânticos para flauta e violão”, visto com pouca atenção, não passa de uma tradicional poesia amorosa que o autor fez para sua mulher, Maria Antonieta de Alkmin. Porém, quando pensado em seus detalhes, como o faz Haroldo de Campos, revela-se enquanto forte composição que consegue amalgamar a temática lírica-amorosa com a da guerra: “à medida que o poema progride, a defesa da mulher amada se confunde com a da humanidade (estamos em plena Segunda Guerra Mundial, nos dias sombrios da agressão nazista)” (CAMPOS, 2004, p. 94).

De todo o longo poema, são as duas últimas estrofes⁶⁵ que mais chamam a atenção de Haroldo e é interpretando-as que ele arremata:

Ao nível estrutural, estes dois fragmentos derradeiros do “Cântico” estão entrelaçados por aquela projeção, na camada sonora, da técnica de repetições que, na dimensão sintático-semântica, constitui a tônica estilística do poema: “mim” repercute em “Alkmin”, assim como “brados” ressoa em “assombrados” e ricocheteia, toantemente, em “Stalingrado” (as formas de redundância aqui são o eco, a aliteração, e a rima externa e interna). O encadeamento de motivos — a telescopagem do eu-lírico e do eu-participante, da vivência amorosa e da convivência política — opera-se não por um pacto exterior, mas por dentro, na textura mesma da linguagem. O que lhe confere singular eficácia (CAMPOS, 2004, p. 96).

Notório como todo o percurso interpretativo feito pelo poeta-crítico vem no intuito de culminar na mensagem formal — nunca desprendida da semântica — que a obra transmite. O que o autor deseja nada mais é do que comprovar a máxima de que o conteúdo da poesia é sua forma — ideia das mais persistentes dentro do pensamento crítico-poético haroldiano, como se vê pelos versos, de 1985, aqui já citados: “porque não tens mensagem/ e

⁶⁵ A saber: “Vivemos/ O corsário e o porto/ Eu para você/ Você para mim/ Maria Antonieta d’Alkmin//Para lá da vida imediata/ Das tripulações de trincheira/ Que hoje comigo/ Com meus amigos redivivos/ Escutam assombrados/ Brados de vitória/ De Stalingrado” (ANDRADE, 1974, p. 193).

teu conteúdo é tua forma”⁶⁶. Diante disso, ainda que em “Lirismo e participação” não seja citada a poesia concreta, levando em conta os pressupostos norteadores de “A poesia concreta e a realidade nacional”, é possível concluir que Haroldo de Campos, com esse tipo de leitura do poema de Oswald, visava apresentar um “modelo” a ser seguido por aqueles que almejavam a participação político-social sem abdicar, em prol da mensagem social, do trabalho rigoroso (sempre no sentido da vanguarda) com a linguagem. Por isso alguns parágrafos atrás se falou em “prática”, pois lemos os textos de 1962 e 1963 como complementares, como teoria e prática: “Cântico dos cânticos para flauta e violão” é o exemplo, colhido dentro da própria tradição nacional, que materializa o ideal concretista para a poesia engajada.

“O salto participante” demarca o último “pulo” da poesia concreta, após essa fase, aos poucos o movimento irá se encaminhando para um esgotamento, que, de acordo com Gonzalo Aguilar (2005, p. 155), deu-se no ano de 1968. Porém, no que diz respeito à revisão de Oswald de Andrade por Haroldo de Campos, a sua fase mais característica, a das reedições da obra completa, estaria apenas em seu início, uma vez que esta ocorrerá entre os 1963 e 1971. Com isso, como se verá no capítulo seguinte, os escritos haroldianos serão menos marcados pela necessidade autoafirmativa e “guerrilheira” da vanguarda, mas manterão sua ligação essencial com o projeto de reescrita da tradição literária brasileira.

⁶⁶ Ver nota 62.

REEDIÇÕES DE OSWALD DE ANDRADE

Capítulo 2. Por uma tradição oswaldiana

Foi nos anos de 1960 que toda a campanha concretista, e também de outros intelectuais, como Mário da Silva Brito e Antonio Candido, pela reedição das obras de Oswald de Andrade teve seu maior resultado. Em 1964, dez anos após a morte do autor, a mais controversa figura do nosso modernismo voltava às prateleiras das livrarias com o romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*. O projeto das *Obras Completas* foi iniciado pela Difusão Europeia do Livro, mas levado a cabo pela Civilização Brasileira. Tendo sido pensados dentro de uma lógica de reintrodução para o público de um autor conhecido, mas cujas obras não eram lidas — principalmente pela dificuldade de acesso —, os livros contaram com um bom material de paratextos⁶⁷, para os quais contribuíram com estudos, dentro outros, Mário da Silva Brito (que também foi coordenador da coleção), Benedito Nunes, Antonio Candido e, logicamente, Haroldo de Campos.

A participação haroldiana nas novas edições se deu preferencialmente por meio de textos que o autor já havia publicado em suplementos literários (a grande maioria em *O Estado de S. Paulo*), como no caso de “Miramar na Mira”, mas também contou com estudos exclusivos, como ocorreu com “Uma poética da radicalidade”, prefácio de *Poesias Reunidas* (1965)⁶⁸. Sendo todos trabalhos de muito fôlego, nota-se neles uma predominância da verve crítica de Haroldo, nunca inteiramente separada da militância da poesia concreta, mas, agora, bem mais distanciada da dicção dos manifestos que se tem mostrado até então. Outros aspectos pontuais do modo de abordagem de Oswald, dada a realidade da reedição das obras, precisaram ser alterados. Não vem mais ao caso, por exemplo, insistir com muita veemência na ideia de que existe “uma campanha sistemática de silêncio contra Oswald” (CAMPOS, 1972, p. xiv), o tom torna-se um tanto quanto mais otimista, talvez por isso, entre as tão poucas mudanças feitas quando se compara os ensaios publicados nos suplementos, em 1963, ao texto final que compõe o prefácio de *João Mimarar*, de 1964, encontra-se um trecho adicionado em que o poeta anuncia o começo da “superação”, ainda que custosa, do tal “processo de olvido”: “livro fundamental, convertido em raridade bibliográfica e praticamente desconhecido das gerações mais jovens, que hoje — finalmente! — se reedita e se põe em

⁶⁷ Atualmente sob a responsabilidade da Companhia das Letras, e até pouco tempo atrás da Editora Globo, as edições continuam ricas em paratextos. Inclusive, é importante assinalar, que as *Obras Completas*, da década de 1960 para os dias de hoje, sofreram grande expansão, graças ao trabalho em acervo de pesquisadores como Vera Maria Chalmers, Maria Eugênia Boaventura, Gênese de Andrade e outros.

⁶⁸ Para melhor compreensão do processo de montagem dos textos, ver notas à tabela bibliográfica no primeiro capítulo.

circulação, passados quarenta anos do seu lançamento e dez anos de morte do autor” (CAMPOS, 1972, p. xiv).

O período no qual se deu a reedição das obras, em meio ao caos político instaurado pela ditadura militar, é dos mais conturbados. Contudo, e até mesmo por isso, a “ressurreição” de Oswald de Andrade assumiu uma dimensão maior até do que provavelmente se esperava. É o que defende João Cezar de Castro: “Na atmosfera tensa, porém fecunda, dos anos 60, as ideias de Oswald encontraram terreno propício. Em pouco tempo, o ostracismo foi transformado em êxito popular” (ROCHA, 2004)⁶⁹. Este também é o momento, como se viu no capítulo anterior, em que os poetas concretos estariam em sua fase mais politicamente engajada, porém tais questões não tiveram vida longa no movimento. A bem da verdade, é possível dizer que ficaram quase que restritas aos “manifestos” de 1962-63. Confirma este pouco alcance das problemáticas colocadas para o “salto”, o fato de que no editorial da revista *Invenção*, n.4, dedicada a Oswald de Andrade, as discussões sobre poesia engajada não chegam nem mesmo a rivalizar com as técnicas, quando seus autores definem que os “temas e preocupações básicos da vanguarda hoje” (no caso, em 1964) são:

o problema da arte aberta e do probabilismo, o dos métodos estatísticos aplicados à crítica e a criação (programação de computadores eletrônicos para tal fim), o de uma poesia artificial (de tipo maquinal) em relação a uma poesia natural (clássico-tradicional). A nova música brasileira (partituras e comentários explicativos), o cinema concreto (o cinevídeo de Goddard), novas experiências pictóricas (o problema do “popcreto”) estão também representados (1964, p. 3)⁷⁰.

Do mesmo modo, a crítica que Haroldo de Campos fará em seus ensaios introdutórios, tirante algumas rápidas passagens, será pouco empenhada em sincronizar com os problemas sociopolíticos da época. Toda discursividade *engagé* ainda é marcante nos textos, faz-se presente seja pelos jargões — “revolução”, “alienação”, “engajamento”... —, ou pelas citações a Karl Marx. Apesar disso, o poeta-crítico sempre manobra para que, independente do vocabulário e teoria utilizados, o enfoque vá em direção à luta literária estritamente falando. Isso é visto de modo muito forte, por exemplo, quando da insistência haroldiana na importância da luta contra o beletismo, algo que já era presente na obra de

⁶⁹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1010200404.htm>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2019.

⁷⁰ O texto não está assinado, mas a equipe da revista era composta por: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Edgar Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Luiz Ângelo Pinto, Pedro Xisto e Ronaldo Azeredo.

Oswald⁷¹ desde o início de suas atividades intelectuais, mas que o crítico retomará como uma guerra em curso, pois acredita que “o beletismo oratório-acadêmico é ainda um fenômeno vigente hoje e enconstradição entre nós meio século depois!” (CAMPOS, 1972, p. xx) — da época em que se passa o *Miramar*, isto é, 1912.

Contemporâneo às reedições de Oswald, outro trabalho importante na trajetória crítica de Haroldo de Campos, especialmente no que tange sua relação com a tradição, foi a publicação da *ReVisão de Sousândrade*. Lançada em 1964, com coautoria de Augusto de Campos, a obra é um marco para a crítica e história literária brasileira, como seus autores, em visão retrospectiva contida no prefácio à segunda edição, se orgulham de dizer: “este livro criou um ‘caso’ na crítica literária brasileira, propondo em termos deliberadamente provocativos, sem a tibieza do escolasticismo acadêmico, a reavaliação do olvidado autor do *Guesa*” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 1982, p. 11). De fato, é inegável que os poetas concretistas abriram um caminho novo para a recepção do romântico Joaquim de Sousa Andrade; claramente existem dois Sousândrades na nossa história literária: um antes e um depois da *ReVisão* dos irmãos Campos. Conforme Alfredo Bosi, em poucos anos o poeta passou da categoria dos “nomes secundários” a de “um espírito originalíssimo para o seu tempo” (BOSI, 2003, p. 125).

É com essa obra que, para além dos prenúncios em manifestos, os concretistas fundamentam um ramo da atividade crítica até então pouco explorado no Brasil, que é o do revisionismo canônico empreendido especialmente por poetas do início do século XX ligados à poesia moderna. Como os autores destacam na primeira parte do livro: “uma das características do movimento de renovação literária que se consolidou neste século é a de ser ele acompanhado pelo descobrimento de poetas e fases literárias boicotados e obscurecidos pela rotina de uma tradição petrificante” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 1982, p. 23). Obviamente, emergem de tais discussões nomes como os de T. S. Eliot, com frequência lembrado pela reabilitação dos “poetas metafísicos” ingleses, e Ezra Pound, onipresente nas teorias concretas, muito citado pelo seu trabalho na revalorização de autores do passado pouco prestigiados pela historiografia literária. Destes, como já foi mencionado no primeiro capítulo, a ligação com Pound é a mais intensa. E também será a mais problemática, uma vez que a imagem do poeta, especialmente em tempos políticos, suscita o espinhoso debate acerca

⁷¹ Não só na de Oswald de Andrade, como se sabe, esta foi uma pauta básica de todo movimento Modernista. Em Mário de Andrade, por exemplo, é uma discussão central tanto do “Prefácio Interessantíssimo” (1921) quanto de *A Escrava que Não É Isaura* (1922). De qualquer forma, como será perceptível ao longo do capítulo, o gesto crítico de Haroldo de Campos será sempre o de concentrar as problemáticas modernistas na figura do Antropófago.

da sua vinculação com o fascismo italiano durante a Segunda Guerra Mundial, chegando, por conta disso, a ser condenado por alta traição e internado num hospital psiquiátrico. Neste contexto, como bem pontua Jussara Menezes Quadros, “os que o defendiam precisavam se defrontar, de alguma maneira, com a ingenuidade catastrófica de Pound como ideólogo, o que obscurecera naqueles anos a dignidade de sua figura e a importância inequívoca de sua obra” (QUADROS, 2004, p. 35).

Optando pela defesa de Pound, os concretistas não passaram sem que fosse colocado em dúvida o lugar ocupado pelo movimento dentro do espectro político. Wilson Martins, um forte opositor das ideias do grupo Noigrandes, adverte ser “perturbador o número de intelectuais direitistas que os representantes brasileiros do Concretismo [...] elegeram para mestres de pensamento” (MARTINS, 1983, p. 693). As palavras vêm logo após a citação aos comentários tecidos por Pierre Furter sobre o ensaio “Situação atual da poesia no Brasil”, de Décio Pignatari:

É por isso que a poesia concretista já não fala, mas mostra. Compreende-se, assim, como, por simpáticos que sejam seu julgamento e sua posição quanto à atual poesia brasileira, um D. Pignatari possa citar no mesmo artigo um E. Pound, fascista notório, e C. Drummond de Andrade, um homem de esquerda; que aceite insistir sobre a atividade política socialista de C. D. Andrade e silencie sobre a atividade criminoso de E. Pound na rádio de Roma durante a guerra. Há silêncios mais vergonhosos que certas afirmações (FURTER, 1962, p. 11 apud MARTINS, 1983, p. 692).

Ao paradoxo Pound, “de um lado, a biografia de um fascista conservador, e de outro, uma obra que é apresentada como altamente revolucionária” (SANT’ANNA, 2003, p. 8), é até possível dizer que os poetas ensaiaram um gesto de apagamento da figura por uma ênfase exclusiva na obra. A primeira frase da introdução de Haroldo de Campos aos *Cantares* — antologia poética publicada em 1960 — vai neste sentido: “o objetivo desta introdução é a obra de *pound* em si: *pound*, o inventor de formas, *pound* no paideuma da poesia contemporânea” (CAMPOS, 1983, p. 143). Ainda assim, é um equívoco falar em silêncio quando, dois anos antes, isto é, em 1958, os poetas concretos, assinando em conjunto, publicam no *Jornal de Letras* um artigo intitulado “Ezra Pound viria ensinar no Brasil”, no qual deixam às claras seu posicionamento em defesa do autor d*Os Cantos*:

Quaisquer que tenham sido os erros políticos de Ezra Pound — suas irradiações da Rádio Roma, nas quais Hitler e Mussolini merecem referências apologéticas, são dos mais melancólicos — a verdade é que, com sua prolongada prisão, ele já pagou de sobejo, tanto mais se considerarmos

que criminosos políticos de atividades bem menos platônicas do que as de E. P (cujas teorias econômicas, fundadas num generoso ódio à usura, levaram-no a utopia do déspota esclarecido e ao anseio por uma idade de ouro do tipo aristocrático) se encontram em liberdade, e que antigos servidores do “Eixo” hoje prestam colaboração às nações aliadas (CAMPOS et al., 1983, p. 235-236).

Com este artigo, os concretistas fazem eco a intelectuais e artistas internacionais que empreendiam uma campanha pela libertação de Pound. Os autores preocupam-se em assinalar que são “radicalmente opostos à ideologia na qual o autor de ‘The Cantos’ vislumbrou, em dado momento, o aparecimento do seu ‘good ruler’” (CAMPOS et al., 1983, p. 237), mas conclamam os intelectuais brasileiros a também se unirem ao coro em favor do poeta. Porém, de acordo com Augusto, “apenas Patrícia Galvão correspondeu a esse apelo” (CAMPOS, 1983, p. 226). De qualquer forma, uma adesão seria meramente simbólica, uma vez que Ezra Pound foi libertado no mesmo mês de publicação da “convocação” dos Noigrandes, isto é, maio de 1958.

Se não é verdadeiro, pelo que foi demonstrado, o fato de que os poetas concretos silenciaram sobre a questão poundiana, é inegável, contudo, que houve um esforço em eufemizar o assunto. Onde melhor se vê isso, provavelmente, é no ensaio “Ezra Pound: *nec spe nec metu*”, de Augusto de Campos, cujo primeiro tópico, “O homem da máscara de ferro”, é inteiramente dedicado ao problema. Neste, fazendo uma breve análise do discurso, nota-se que o autor evita falar em adesão ao fascismo, antes usa o termo “trágico descaminho”, vale-se também do verbo “considerar” no particípio como forma de se isentar e pôr em suspeita às acusações de crime de guerra ou de insanidade mental de Pound. Todo o discurso é construído para salientar o lado de vítima fragilizada do poeta norte-americano, assim, abundam passagens como: “tinha 60 anos”, “entregou-se às tropas”, “não chegou a ser julgado”, “foi internado num manicômio” (CAMPOS, 1983, p. 15). A base argumentativa de Augusto, em suma, é a defesa da ideia de que não se condenou o homem, mas, sim, a poesia. Por isso, os críticos do poeta seriam “eternos caçadores de feiticeiras, pressurosos em fazer da obra poética de Pound um corpo de delito, a pretexto de condenar as suas malsinadas ideias políticas” (CAMPOS, 1983, p. 15).

A estratégia de Augusto de Campos é compreensível, afinal, dentro da nossa história literária, a imagem dos poetas concretos poucas vezes é desatrelada da de Ezra Pound — sendo assim, trata-se, em certo sentido, de autodefesa. Entretanto, o grande problema é que hoje, mais de cinquenta anos depois, após tantas ressurreições, sob várias formas, dos

discursos de ódio de tendência fascista, sabemos o quão perigoso é subestimá-lo dentro da fórmula que o reduz a meras ideias políticas equivocadas⁷².

Para Haroldo de Campos, os pecados de Pound “nunca se purgariam”, como se lê no texto no qual narra sua visita ao escritor:

Ali estava o homem de ação, o *polúmetis* discutido, que viveu intensamente sua intrincada peripécia histórica, e cujos erros dramáticos — de militância e obstinação, de participação e idiosincrasia — nunca se purgariam, numa ordem dantesca, no reino neutro, no entre-reino dos omissos e dos abúlicos (CAMPOS, 2010, p. 192-193).

Do mesmo modo, em ato contínuo, o fascínio também é descrito:

Mas ali estava sobretudo, para mim, o poeta, “Il miglior fabbro”, o mestre de Eliot, o renovador do último Yeats, aquele cuja influência está presente em e. e. cummings e William Carlos Williams, e direta ou indiretamente, nos jovens de mais talento das gerações recentes da poesia americana. O poeta que mais de perto perseguiu em nosso tempo a *persona* de Dante (CAMPOS, 2010, p. 193).

Pound, poeta e mestre, permanecerá na poesia, crítica e traduções de Haroldo de Campos. Foi base para o paideuma concretista e para as revisões. Não à toa seu verso, “To have gathered from the air a live tradition”⁷³ (POUND, 1975, p. 522), é repetido como um mantra. Dos casos de revisões nos quais Haroldo se engajou, o mais paundiano é *A ReVisão de Sousândrade*, que foi especialmente pensada nos moldes da construção de uma antologia, na qual os antologistas se preocupam em trazer de volta o autor esquecido por meio daquilo que consideram a “parte viva” de sua obra. No resgate de Sousândrade, nota-se um forte empenho em nos apresentar um poeta romântico *avant la lettre*, precursor de técnicas da poesia moderna que deságuam nos *Cantos* de Pound e na própria poesia concreta. Apaga-se o lado convencional do autor, que, ao fim, tem sua obra reduzida e, ao mesmo tempo, potencializada para o corte sincrônico: nesta releitura, o *Guesa* inteiro mais parece um apêndice ao *Inferno de Wall Street*, do que este um episódio daquele.

⁷² A importância deste alerta não se restringe às atitudes do passado das vanguardas, pois como se pode ver a partir do trecho do ensaio de Jussara Quadros, citado algumas páginas acima, a autora, mesmo com um distanciamento de mais de cinquenta anos do assunto, ainda se vale do atenuante “ingenuidade política” para se referir às terríveis *escolhas* políticas de Ezra Pound.

⁷³ Em vários textos, os poetas do grupo Noigrandes traduzirão apenas como: “Colher no ar a tradição viva”. Haroldo de Campos, na tradução do Canto 81, opta pela seguinte construção: “Ter colhido no ar a tradição mais viva” (CAMPOS, 1983, p. 203).

Não é possível dizer que o mesmo ocorra com Oswald de Andrade. Apesar de ser clara a tendência da crítica de Haroldo de Campos a certo “antologismo” no qual a obra oswaldiana é vista pelos seus “pontos mais vivos” — sempre os que sincronizam com a estética vanguardista da poesia concreta —, ou seja, os manifestos, o par *Miramar/Serafim* e as *Poesias Reunidas*, o projeto de resgate do modernista é muito maior e envolve outros agentes além do grupo concretista.

No recorte para o presente capítulo, postulados básicos do *Abc da Literatura* continuam a ter forte influência nos escritos do poeta-crítico — e continuarão, pois, como já foi dito, a crítica haroldiana trabalha muito mais com aglutinações do que com substituições. Não há como negar que o método de Haroldo deriva do de Pound, que em conhecida passagem do *Abc* defende a tese de que o estudo da literatura deve seguir “o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma ‘lâmina’ ou espécime com a outra” (POUND, 2006, p. 23). Sobre isso, vem bem a calhar o destaque em “comparação”, pois, como se verá ao longo do texto, este é um dos pontos mais explorados por Haroldo de Campos: constantemente a obra de Oswald de Andrade é posta em “confronto” com a de autores como James Joyce, Mallarmé, Mário de Andrade, Blaise Cendrars, Marinetti e outros com menor ênfase.

Pound à parte, nesta fase Haroldo dialogará também, em maior ou menor intensidade, com críticos e teóricos tais quais George Lukács, Hugo Friedrich, Karl Max, Walter Benjamin, Dámaso Alonso, Max Bense e Roland Barthes. O poeta prestará tributo ainda aos críticos brasileiros que, antes dele (ou concomitantemente), se empenharam pela “causa” oswaldiana. Destes, cita, em especial, Mario da Silva Brito e Antonio Candido, mas não deixa de mencionar, e dar os devidos créditos, aos de primeira hora, como Paulo Prado e João Ribeiro. Entre esses nomes, para o leitor atual, acostumado a pensar Antonio Candido e Haroldo de Campos em polos opostos, é válido observar que o autor da *Formação da Literatura Brasileira*, neste caso específico da reabilitação Oswald de Andrade, será um dos principais aliados do poeta concretista. Tanto que, logo nas primeiras páginas de “Miramar na Mira”, o poeta-crítico destaca a importância fundamental do ensaio de Candido, “Estouro e libertação”, de 1943, que, até então, para ele seguia “sendo a mais penetrante análise da ficção oswaldiana de que dispomos” (CAMPOS, 1972, p. xvi).

Apesar do elogio ao pioneirismo, Haroldo não se abstém de questionar o julgamento que Antonio Candido fez de *Serafim Ponte Grande*: “um livro falho e talvez algo fácil sob muitos aspectos, cuja técnica nos leva a pensar em comodismo estético”

(CANDIDO, 2011, p. 21)⁷⁴. Interessante ainda notar como, mesmo em total desacordo, o poeta se vale de um mote contido na sequência da passagem citada — quando o crítico afirma ser *Serafim* um “*Macunaíma* urbano” —, para, em certo sentido, pôr Candido ao seu lado na intensa guerra comparativa que ele promoverá entre os líderes do modernismo: Oswald de Andrade e Mário de Andrade. “Guerra” esta que, visto seus vários desdobramentos e significações, merece destaque particular, conforme o faremos no tópico seguinte.

2.1. A pedra do caminho

Dentre os vários temas que se desdobram da revisão de Oswald de Andrade, destaca-se a infindável disputa para definir qual dos “Andrades”, Mário ou Oswald, foi a figura mais importante do nosso Modernismo. Dos trabalhos de Haroldo de Campos que integram às reedições da obra oswaldiana, já pelo título do primeiro texto que formará o estudo introdutório a *Memórias Sentimentais de João Miramar*, se vislumbra o confronto: “Miramar e Macunaíma” (1963). De fato, as comparações entre os modernistas darão toda a tônica do ensaio. Não se trata, contudo, de investigação acerca da conhecida briga entre os autores. Está em jogo, para Haroldo e os outros concretistas — que também encamparam o debate — uma disputa ideológica, um “cabo de guerra” para determinar os rumos que a nossa tradição literária seguiria. Deste modo, da polarização básica Mário/Oswald, derivará o questionamento “essencialista-partidário” sobre ser “oswaldiano” ou “marioandradino” que, por sua vez, carrega consigo todo um pendular de ideias que se deslocam, a depender da posição assumida, entre o radical e o moderado, a boemia e a concentração, o internacionalismo e o regionalismo, o esteticismo e a sociologia... e assim por diante.

A relação Mário/Oswald, como ficou registrada pela historiografia literária, possui basicamente três fases: 1. Aproximação e amizade que culminou na Semana de Arte Moderna; 2. Rompimento e ataques (especialmente por parte de Oswald na *Revista de Antropofagia*); 3. Reconhecimento e respeito mútuos, mas nunca uma reaproximação de fato. Sobre este último ponto, são conhecidos e repetidos com frequência os elogios de Mário a Oswald em sua conferência de 1942, na qual revisita o Modernismo e classifica o autor de *Miramar* como: “a figura mais característica e dinâmica do movimento” (ANDRADE, 1974,

⁷⁴ Haroldo de Campos desenvolverá a discordância assinalada apenas em 1968 com “Serafim: um grande não-livro”. Ao passo que Antonio Candido irá rever seu julgamento em 1970, com “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”.

p. 237)⁷⁵. Da parte de Oswald, são várias as notas biográficas nas quais se narra as tentativas de reaproximação com o antigo companheiro, além da alta conta em que sempre teve o *Macunaíma* e a grande comoção com a morte do seu autor. Em um “telefonema” de 1946, o poeta define Mário de Andrade como “uma das mais sonoras e estranhas personalidades nacionais” (ANDRADE, 2007, p. 264).

Muito já se tentou explicar a história por meio da personalidade dos dois escritores, vistos pela famosa chave dos “opostos que se complementam”: “os dois influenciam-se e fascinam-se mutuamente, sendo um o contraponto do outro. Oswald irreverente, debochado, viajado. Mário, contido, formal, nunca foi à Europa” (ELEUTÉRIO, 1989, p. 119). Tal harmonia de espíritos funcionou especialmente quando da fase heroica do movimento de 1922. Por outro lado, quando se reflete sobre as posturas que cada um assumiu perante a reavaliação do Modernismo, nota-se profundo antagonismo. Neste sentido, é significativa a comparação entre “O movimento modernista” (1942), de Mário de Andrade, e “O caminho percorrido” (1944), de Oswald de Andrade, conferências nas quais os autores refletiram acerca do movimento que encabeçaram. Nesses textos, entre outras diferenças, sobressai a destacada por Lucia Helena: “Enquanto Mário fazia uma avaliação de rumos em que repudiava o ‘calor da hora’ [da Semana de 22], Oswald nele insistia” (HELENA, 1995, p. 19).

Essa diferença entre os “Andrades” provavelmente é a de maior relevância para a crítica concretista, uma vez que a poesia concreta pode ser vista, e, em certo sentido, assim se colocava, como um movimento de retomada dos “radicalismos” de 1922⁷⁶ — fundamentalmente, é óbvio, quando tais radicalismos são pensados pelo ângulo dos experimentos com a linguagem no seu nível mais estrutural: fragmentação, síntese, neologismos etc. Sendo assim, transborda dessa lógica a ideia de que ao se negar a relevância das experiências do Modernismo de primeira hora, negar-se-ia não só o passado, mas também seus principais herdeiros: os poetas do Concretismo. Por isso, Mário, repudiando o “calor da

⁷⁵ É possível problematizar o caráter elogioso da declaração de Mário levando em conta que sua retrospectiva do Modernismo não é necessariamente positiva. Ainda assim, se registra aqui como mais comumente esta fala é recebida. É preciso frisar, também, que o gesto não significou um arrefecimento da mágoa, pois em carta a Murilo Miranda, o autor do *Macunaíma* deixa explícito que foi apenas uma questão de “consciência”: “Um dia, levado pela fatalidade da consciência, falei nele [Oswald] num artigo [“O movimento modernista”] [...]. Espero em Deus que nunca mais seja obrigado a isso pois do momento que li a vilania dele com que me afastei, em respeito ao meu passado fechei meu coração. E apenas. Nunca pensei, não leio ele, não falo, não quero, jamais quis saber dele” (ANDRADE, 1944 apud MORAES, 2001, p. 443).

⁷⁶ Em *Depoimentos de Oficina*, Haroldo de Campos explicita bem essa ligação com 1922, quando comenta o lançamento da poesia concreta, em 1956: “Retomávamos, assim, a partir da segunda metade da década de 50, o fio condutor da vanguarda experimental dos anos 20, interrompida pela ancoragem neoparnasiana da conservadora Geração de 45” (CAMPOS, 2018, p. 19).

hora” da Semana de Arte Moderna, converte-se em “inimigo” da nova vanguarda, ao passo que Oswald, insistindo na guerrilha, é tomado como um real “precursor”. Não é à toa que Oswald de Andrade, entre os autores brasileiros, é um dos primeiros nomes que comparece no *paideuma* da poesia concreta.

É forte a tendência do Concretismo à construção de linhagens, seus precursores são pensados como peças de uma narrativa histórica que se faria, de acordo com os poetas idealizadores do movimento, por fora da historiografia tradicional. É assim que Décio Pignatari, em “Marco Zero de Andrade”, de 1964, procura explicar a “linha evolutiva” que ligaria Oswald de Andrade à poesia concreta:

Observa-se apenas que a linha que se pode traçar entre *Macunaíma* e *Grande Sertão: veredas*, para citar um caso, é uma linha evolutiva que penetra sem maiores tropeços na “literatura”, ou seja, no sistema tradicional de incorporação à história literária. Mas a linha que vai, por exemplo, de Oswald de Andrade — sua poesia, seus manifestos e suas *Memórias Sentimentais de João Miramar* — à poesia concreta, é uma linha revolucionária, anti-“literatura”. A primeira está na faixa da língua; a segunda, da linguagem (PIGNATARI, 2004, p. 151).

Como se vê, Décio propõe uma visão bipartida da tradição literária brasileira, na qual por uma via se encontrariam as experiências vinculadas a certa herança marioandradiana, enquanto que por outra tem-se aquela que deriva de Oswald. Note-se que a repartição guarda em si um enfoque qualitativo: por um caminho se chega ao que é “tradicional”, por outro, ao que é “revolucionário”. No primeiro, o regionalismo do *Macunaíma* e do *Grande Sertão*, no segundo, o cosmopolitismo urbano de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e da poesia concreta. Em um, o trabalho de superfície, no nível da língua, no outro, o trabalho profundo, no nível da linguagem⁷⁷. Todos estes são aspectos que a crítica, não só de Pignatari, mas a concretista de um modo geral, busca desdobrar da querela Mário/Oswald. Interessa ao grupo muito mais do que apenas se inserir na história literária — vide o anti-“literatura” do final da citação. Antes eles a querem remodelar, querem (re)pensá-la como uma série de linhas de forças baseadas em critérios de afinidades técnico-formais das várias obras que a compõe.

Dos três Noigandres, depois de Haroldo de Campos, Décio Pignatari foi o que mais se empenhou pela reabilitação do poeta de *Pau Brasil*. Abundam em seus textos discussões acerca da “tradição oswaldiana”. No ensaio do qual a passagem acima foi retirada,

⁷⁷ Ecoa nessas diferenças, diga-se de passagem, a oposição proposta por Max Bense — outro nome importante nome para se compreender o Concretismo — entre literatura “convencional” e “progressista”: “no conceito convencional de literatura, põe-se ênfase na função comunicativo social da mesma, enquanto que no conceito progressivo, se enfatiza sua função experimental-intelectual” (1971, p. 190).

é declarado o diálogo com os textos haroldianos publicados no ano anterior — “Miramar e Macunaíma” e “Raízes Miramar”. Como também ocorre num trecho seguinte, no qual o autor põe em dúvida a compreensão de Mário da “revolução” de Oswald, ao mesmo tempo em que insinua a influência deste sobre aquele: “Mário de Andrade não entendeu a profundidade e/ou não quis comprometer-se com a radicalidade de Oswald de Andrade, embora temesse e julgasse imitá-lo em *Macunaíma*” (PIGNATARI, 2004, p. 153). Por sua vez, em “Miramar na mira”, Haroldo tenta comprovar a existência de tal “imitação” através de uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, na qual o autor do *Macunaíma* queixava-se da semelhança de um capítulo do seu livro, “Cartas pras Icamíabas”, com as teorias de Oswald (ou “Oswaldo”, como gostava de grafar o nome do amigo): “parece imitação do Oswaldo e decerto os preceitos usados por ele atuaram subconscientemente na criação da carta” (ANDRADE apud CAMPOS, 1972, p. xvii).

A ênfase nessa ideia de *imitação* não é de pouca importância para as vanguardas. Antes de representar apenas um caso específico, tal acusação funciona como um ataque à própria “essência moderna” do autor do *Macunaíma* ou, no mínimo, busca arranhar a imagem modernista de Mário de Andrade pondo em xeque seu “prestígio do novo” — para lembrarmos uma expressão usada por Antoine Compagnon em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tomando também como parâmetro a escala de Ezra Pound, a qual divide os escritores entre “Inventores”, “Mestres”, “Diluidores”, “Belles Lettres” e “Lançadores de moda”, pode-se dizer que no discurso empreendido por Campos e Pignatari, ambos fortemente influenciados pelas teorias do poeta d*Os Cantos*, há uma tendência — nem sempre explicitada, mas bastante perceptível — de situar Mário na baixa categoria dos “Diluidores”, isto é, daqueles poetas que desgastam, pela imitação, os procedimentos literários criados pelos “Inventores” e consolidados pelos “Mestres”.

Décio e Haroldo ainda trabalham com “argumentos-irmãos”, típicos da ação em conjunto da vanguarda. É fácil notar, contudo, o estilo mais agressivo do primeiro, que levará adiante a “batalha” em várias passagens do mesmo texto e em outros. Curioso assinalar, porém, como essa ênfase nos aspectos negativos de Mário de Andrade toma maiores proporções na medida em que o processo de resgate de Oswald de Andrade vai avançando. São significativas as menções ao poeta da *Pauliceia Desvairada* por parte de Pignatari nos textos de *Teoria da Poesia Concreta*: depois de Oswald, Dante e Gertrude Stein, o poeta que comparece em seu manifesto, “Nova poesia: concreta”, é Mário de Andrade. Em “Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, num trecho já citado neste trabalho, Mário será lembrado, ao lado de Oswald e Cabral, por uma das “raras e casuais realizações” na

literatura brasileira, ou seja, como uma exceção semelhante à oswaldiana. De modo análogo, em “Poesia concreta: organização”, o autor do *Macunaíma* é tido quase que como um “precursor inconsciente”:

Mário de Andrade parece não ter apercebido de que seu verso harmônico, levado à sistematização, acabaria por destruir o verso como unidade rítmico-formal do poema, pelo contínuo fracionamento espacial (representado pelas reticências): este passaria a interferir na estrutura, conduzindo ao poema espacial, visual (CAMPOS et al., 2006, p. 127).

É verdade, importa frisar, que já naquele momento as citações a Mário vinham com ressalvas. Entretanto, elas estavam muito longe do quase **É PRECISO EVITAR MÁRIO DE ANDRADE**⁷⁸ que se nota a partir de quando se intensifica a proximidade, ou melhor, se estabelece a “linha evolutiva” entre a obra oswaldiana e o Concretismo. Comprova isso o fato de que o mesmo Décio, que tantas vezes procurou assinalar os “pontos positivos” da produção marioandradina, irá, “em certo sentido”, comemorar o que seria uma queda do autor frente à ascensão de Oswald de Andrade. É o que se depreende de uma passagem contida no ensaio “Vanguarda como antiliteratura”, na qual Pignatari afirma que enquanto a importância de Oswald cresce, no contexto das reedições dos anos de 1960, “vai estacionando — e felizmente, em certo sentido — a de Mário de Andrade, ‘homem da língua’, que amaneirou a visão oswaldiana, tentando um sincretismo cultural conservador de regionalismos” (PIGNATARI, 2004, p. 122). Diante disso, é possível dizer que Mário de Andrade, dentro da recepção concretista, se transformará radicalmente, indo de um “precursor com ressalvas” a um simples diluidor regionalista de Oswald.

A conclusão é mais fácil de chegar a partir de Décio Pignatari, sempre muito assertivo e direto nos seus comentários, do que de Haroldo de Campos, que, inclusive, fará sua tese de doutorado sobre *Macunaíma*. De qualquer forma, tem bastante pertinência o argumento de que o Concretismo lê Mário de Andrade como um entrave à construção de uma história literária na qual Oswald é o protagonista de uma revolução que teria continuidade apenas com o surgimento poesia concreta. É isto que defende Anderson da Silva em seu excelente *Mário e Oswald: uma história privada do modernismo*:

Havia, no entanto, “uma pedra no meio do caminho” concretista: Mário de Andrade. Afinal, coube ao autor de *Paulicéia desvairada* o mérito do marco

⁷⁸ Parodiamos aqui Mário de Andrade, que em a *Escrava que Não É Isaura* estampa em letras garrafais: “É PRECISO EVITAR MALLARMÉ” (ANDRADE, 2010, p. 55), frase que sempre será lembrada pelos poetas concretistas como um dos mais graves equívocos do modernista.

inicial da poesia modernista, e também da teoria com o “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura* (SILVA, 2009, p. 117).

Partindo dessa ideia de “entreve” que Mário de Andrade representaria, compreendem-se um pouco melhor os motivos para o seu rebaixamento pela crítica concretista. Fala-se em “rebaixamento” e não em “negação”, pois a recepção haroldiana, no que tange aos “méritos” de Mário, não se ocupará em negá-los, mas, antes, em diminuir seu grau de importância. Para isso, o argumento principal é o de que o autor da *Pauliceia* teria sido “pouco radical” em seus experimentos com a linguagem, especialmente, lógico, se comparado com os de Oswald de Andrade. Procura-se incutir também, principalmente quando a comparação é no campo da prosa, a ideia de que o *Macunaíma* guarda forte débito para com as teorias oswaldianas — veja-se o caso da carta citado acima, muito explorado por Haroldo. Já no que diz respeito à poesia, o autor reconhece a “importância histórica”, o “marco inicial”, como coloca Silva, mas afirma que em nenhum dos dois, *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema* (1917) e *Pauliceia Desvairada* (1922), “se encontra a atitude radical perante a linguagem que emerge da primeira coletânea de nosso poeta [Oswald de Andrade], e que já está no romance-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar*” (CAMPOS, 1974, p. 13). Um pouco mais adiante, o crítico explicará que o primeiro tem uma linguagem “ainda bastante tradicional, exclamativa, pontilhada de sentimentalismo retórico” (CAMPOS, 1974, p. 14), enquanto que ao segundo faltaria o “sentido de despojamento, de redução, de síntese, como o que distingue a poesia ‘pau-brasil’ de Oswald” (CAMPOS, 1974, p. 14).

Dessa forma, mobilizando alguns paradigmas da poesia moderna, tais como a ideia de novo, de radical, de original etc., a crítica haroldiana arma uma teia sobre a figura de Mário de Andrade, por meio da qual procura desconstruir os mais consolidados méritos do “papa do modernismo”. Assim, quando ele parece inovar com *Macunaíma*, o concretista destaca o caráter imitativo da obra, e quando, de fato, é precursor com *Pauliceia Desvairada*, ressalta que sua poesia ainda não era moderna. Até quando comenta *Losango Cáqui*, que acredita ser “a coletânea mais experimental e enxuta de Mário” (CAMPOS, 1974, p. 15), dará ênfase no aspecto negativo, que seria o insistente “sentimentalismo” marioandradiano — em suma, para Mário de Andrade não haverá elogios sem “porém” na crítica de Haroldo de Campos. Apesar disso, ou justamente por isso, na parte final de “Miramar e Macunaíma” — correspondente ao tópico “Revolução e autocrítica” de “Miramar na mira” —, após demonstrar os principais pontos de contato entre a prosa dos “Andrades”, Haroldo atenua a questão dizendo que o seu objetivo não foi diminuir o prestígio do autor de *Macunaíma*, mas

apenas salientar “o caráter pioneiro do experimento de Oswald” (CAMPOS, 1972, p. xxiii). O poeta defende a ideia de que, com isso, simplesmente faz justiça e recoloca a pedra fundamental da “escrita inventiva”⁷⁹ em seu devido lugar:

As Memórias Sentimentais de João Miramar foram, realmente, o verdadeiro “marco zero” da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo (e um marco da poesia nova também, naquela “situação limite” em que a preocupação com a linguagem na prosa aproxima a atitude do romancista da que caracteriza o poeta). Romperam escandalosamente com todos os padrões então vigentes (CAMPOS, 1972, p. xxiv).

A crítica produzida por Haroldo de Campos, com tudo que carrega de “ensimesmamento”, não passa sem provocar conflitos. A bem da verdade, ela necessita do conflito para sua existência plena: a história literária é pensada pelo autor como um lugar de contestações, de disputas, e não caberia neste tipo de posicionamento, por exemplo, um descritivismo reverencial do passado. Trata-se de um trabalho que tensiona muito com o convencional e faz poucas concessões. Suas análises estão inseridas num projeto de leitura maior, que pode ser (e normalmente é) simplificado sob a alcunha de “projeto concretista” (ou, ainda de forma mais abrangente, apenas “vanguardista”), que o autor procura, por meio de cada um dos seus estudos, implementar e divulgar. Daí deriva a organicidade das suas discussões, bem como as acusações de sectarismo. A questão é que não há apenas um projeto de leitura da tradição atuante no Brasil dos anos de 1960, ao contrário, este será um período intensamente marcado pelos embates críticos e ideológicos. Partindo desse princípio, é legítimo pensar como Anderson da Silva, que vê a luta entre correntes críticas como pano de fundo da “guerra” Mário/Oswald na recepção concretista:

O Concretismo propõe outro estado de coisas, a partir de outros referenciais: a linguística, a semiótica, a teoria da informação. Desvincula-se escrita e história, estética e política. Em relação ao Modernismo, há todo um esforço especial em minimizar a escrita de Mário de Andrade. No fundo, através da negação do autor, nega-se o lugar que o legitimou, ou seja, a corrente histórica sociológica (SILVA, 2009, p. 116).

Essa disputa entre tendências sociológicas e formalistas dentro dos estudos literários no Brasil, indubitavelmente, ganhou força com a atividade dos concretistas, e conta

⁷⁹ Expressões como “poesia de invenção”, “escrita inventiva” e outras semelhantes, na crítica haroldiana, sempre estarão se referindo aos autores cujo trabalho com o aspecto material — concreto — da linguagem sejam mais explícitos. Em outras palavras, demarcam uma “linhagem de concretude”, na qual, evidentemente, a própria poesia concreta está inserida, mas que não começa nem finda nela.

com interpretações contrárias — tão opostas quanto a própria recepção de Mário e Oswald. Se, por um lado, é fácil encontrar quem, como Affonso Romano de Sant’Anna, no ensaio com o sugestivo título de “O Sequestro de Mário de Andrade por Mallarmé-Campos”, acuse a “relação problemática” que os poetas concretos teriam com Mário de Andrade, o qual, no caso específico da leitura haroldiana, segundo o crítico, foi submetido ao mesmo reducionismo que “os concretistas impuseram a Maiakovsky, Pound, Cummings, Sousândrade, Mallarmé, Oswald e todos os autores aos quais submeteram sua visão formalista da realidade” (SANT’ANNA, 2003, p. 19). Por outro, também não é difícil encontrar aqueles que, como Paulo Franchetti, acreditam que uma das maiores contribuições do grupo Noigrandes foi justamente o vigoroso combate contra “a visada nacionalista e a hegemonia da aproximação sociológica à literatura, especificamente a sua versão paulista, sedimentada na Universidade de São Paulo” (FRANCHETTI, 2007, p. 269).

Um episódio interessante acerca desse choque de concepções críticas vem por meio de Gilda de Mello e Souza, que no seu *O Tupi e o Alaúde* questiona fortemente a interpretação do *Macunaíma* feita por Haroldo de Campos em *Morfologia do Macunaíma*. De maneira semelhante a Affonso Romano de Sant’Anna citado no parágrafo acima, Gilda de Mello argumenta que Haroldo praticou com Mário de Andrade uma crítica “reducionista”, na qual força a obra a caber num modelo de leitura pré-estabelecido — isto é, ao proposto por Vladímir Propp no célebre *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Em defesa do poeta concreto sai Leyla Perrone-Moisés, que em “Tupi or not tupi” põe em dúvida a “familiaridade” da autora com relação à bibliografia utilizada por Haroldo. O próprio poeta, por sinal, irá rebater os questionamentos de Gilda no ensaio “Mario de Andrade: a imaginação estrutural”, atualmente publicado em *Metalinguagem e Outras Metas*. Há ainda outros detalhes de idas e voltas dessa polêmica, porém, apesar de estimulante, não vem ao caso estender muito a sua descrição, uma vez que tal tarefa foi desempenhada a contento por Anderson Pires da Silva (2009, p. 118-119) no seu livro aqui já citado.

Esses desdobramentos de embates críticos demonstram como Haroldo de Campos ampliou a guerra “mário-oswaldiana”. Nota-se que o que está em jogo não são apenas as obras dos autores em si, mas, talvez até antes disso, se disputa o tipo de interpretação que tais obras suscitam, o tipo de “linhagem” que a partir delas se pode construir. Disputa-se, em última instância, uma visão da literatura. Batalha mais do que crucial para a poesia concreta, pois, a depender do lado vitorioso, se tem a história da literatura brasileira escrita *com* ou *contra* o movimento encabeçado pelos poetas do grupo Noigrandes. Ao que parece, entretanto, a guerra foi vencida pelos concretos, afinal, todas as histórias literárias os incluem,

Oswald foi repostado em circulação e até hoje é editado e reeditado e, acima de tudo, pouquíssimos autores ainda o colocam à sombra de Mário de Andrade quando o assunto é o Modernismo de 22. Por outro lado, vale a pergunta: ela se encerrou de fato? Assim como o próprio discurso de “fim das vanguardas” é questionável — por mais que os seus próprios agentes o tenham proferido⁸⁰ —, a querela Mário/Oswald ainda parece permanecer de alguma forma em nossas letras. Mais do que uma tradição hegemônica, na qual se pode apontar com toda clareza uma linha mestra, o que restou da guerra foi uma tradição bipartida, nas quais as linhas permanecem divididas num conflito tácito sempre posto. Provavelmente por isso Haroldo não deixará de se interessar pelo tema, como comprovam, por exemplo, as marcações encontradas nas marginálias dos livros de seu acervo⁸¹.

Sobre isso, é interessante verificar — ainda que rapidamente — que num exemplar do acervo como *História da Literatura Brasileira: modernismo*, de Massaud Moisés, cuja edição data 1984, ou seja, mais de dez anos depois do auge do processo revisionista empreendido por Haroldo de Campos, encontram-se inúmeras “interrogações”⁸² acerca do que o autor expõe nos capítulos dedicados a Mário e Oswald de Andrade. Em ambos os capítulos se nota forte questionamento, mas no específico sobre o Antropófago as discordâncias parecem bem maiores, uma vez que nele as marcações com os sinais de interrogações comparecem em praticamente todas as páginas. Numa destas, se vê claramente a persistência do embate entre os “Andrades” e o lado assumido pelo então professor da Universidade de São Paulo ao afirmar que: “Em que pese as tentativas de lhes vincar características precursoras, [os poemas de Oswald] não resistem ao paralelo com a poesia de outros coetâneos, a principiar por Mário de Andrade” (MOISÉS, 1984, p. 86). Por tudo que já foi dito, creio que não vem ao caso assinalar a posição contrária de Haroldo com relação a tal assertiva. Contudo, vale citar outra passagem, de mesmo teor, destacada pelo poeta-crítico:

Não obstante alguns críticos nelas [o par *Miramar/Serafim*] divisassem verdadeiras obras-primas, induzidos pelo experimentalismo e outros fatores contingentes, — essas narrativas exibem as marcações indeléveis do tempo: nem mesmo sua aura de obra precursora, refletindo o influxo do cinema ou as tendências avançadas da prosa europeia da época, lhes confere maior relevância, a não ser dentro da história do Modernismo, especialmente da

⁸⁰ Sobre o assunto, consultar *De Volta ao Fim*, de Marcos Siscar, livro no qual o crítico procura “mostrar como o discurso sobre o fim da vanguarda (mas também sobre o fim da poesia, o fim da arte e, eventualmente, o fim do mundo) constituiu-se como um deslocamento, isto é, como uma metamorfose do espírito crítico associado à tradição poética moderna” (SISCAR, 2016, p. 15).

⁸¹ Ver nota 61.

⁸² Vale inclusive no sentido de *sinais de interrogação*, pois Haroldo de Campos costumava indicar em seus livros passagens com as quais, ao que tudo indica, não concordava, grafando “?” nas margens.

primeira fase. Ainda que se lhes possa conferir o papel de precursoras, no mais estão presas às coordenadas iconoclastas de 22, mal resistindo a uma leitura que as examinasse da perspectiva sincrônica (MOISÉS, 1984, p. 89-90).

Ainda que sem mencionar nomes, é óbvio o direcionamento da crítica de Massaud Moisés aos poetas concretistas ou, para se manter o “pacto ficcional” de isenção, a todos aqueles que de algum modo procuraram ver na ficção oswaldiana algo mais de que a superfície de obra iconoclasta de um momento muito específico. Por todo o capítulo dedicado ao Antropófago, Massaud seguirá essa mesma linha de pensamento⁸³. Sendo assim, não é de se estranhar que Haroldo de Campos, ao final do referido capítulo, anote ironicamente: “Conclusão veleitária (desconhece o renascimento da obra oswaldiana nos anos 70 e 80)”. Até onde se sabe, Haroldo não chegou a produzir nenhum texto transformando essas anotações em confronto crítico direto com Massaud Moisés. De qualquer forma, os exemplos interessam como sinais da fixação do autor pelo assunto Oswald/Mário que, como se viu, representa muito mais do que mero embate entre escritores que um dia tiveram uma briga pessoal.

A guerra “mário-oswaldiana”, especialmente quando pensada com a crítica concretista, simboliza uma cisão a partir da qual até hoje se pode ler a nossa história literária. A luta que Haroldo de Campos faz questão de fomentar é contra o discurso que, de acordo com as teorias da vanguarda, aceitou experiências pouco radicais, algumas vezes “diluidoras”, como sendo exemplares da modernidade literária brasileira. Não é apenas uma questão de se reconhecer, ou não, como fato histórico o pioneirismo de Mário de Andrade, mas antes de repensar a própria baliza, ou mesmo a ideia de aceitação destes pontos como algo dado. Lendo a obra de Oswald de Andrade, Haroldo tece um modo “oblíquo”⁸⁴ de reescrever a historiografia, a qual desde já parece ser entendida como um discurso maleável: por que o livro de Mário seria um marco? Apenas por que veio antes? Para o pensamento haroldiano isto pouco importa se, mesmo vindo antes, não atinge os “critérios” de revolução moderna. Nestes termos, ou seja, nos termos da vanguarda, o “reformismo” não é suficiente — por mais próximo que possa estar da “revolução”.

Diante disso, àquele pêndulo de ideias do qual se falou no início do presente tópico, pode ser acrescentado, ou dele desdobrado, outro, cujos pontos extremos do movimento pendular (Oswald e Mário de Andrade) confundem-se com palavras-chaves,

⁸³ É curioso observar que o mesmo não ocorre com o caso Sousândrade que, segundo nota do próprio Haroldo de Campos em *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*, “encontrou guarida pacífica na recente História da Literatura Brasileira de Massaud Moisés” (CAMPOS, 2011, p. 89).

⁸⁴ No sentido de que a discussão não é apresentada como central.

paradigmas, da poesia moderna, tais como as ressaltadas por Compagnon: “antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso etc.” (2010, p. 15-16). Em suma, é possível dizer que a operação básica da crítica de Haroldo de Campos, no que concerne ao tema dos “Andrades”, consistiu em reeditar a clássica querela entre “antigos e modernos” dentro do nosso Modernismo, tomando, obviamente, Mário de Andrade como a personificação do “antigo”, e Oswald de Andrade a do “moderno”. Essa é a “guerra” que se pode (re)ver dentro da guerra. Se havia necessidade ou não dos embates, é difícil de definir, mas, sem dúvida, todo o confronto foi dos mais benéficos para a nossa literatura, pois não só abriu espaço para que o Modernismo de 1922 fosse repensado como um movimento de dois líderes — antes apenas Mário recebia o título —, como impulsionou os estudos literários para longe da especulação acerca do caráter psicológico — a ideia de que Oswald era só um piadista inconsequente — que teria regido a separação de “Miramar” e “Macunaíma”.

2.2. O Marco antinormativo

Como foi demonstrado, a comparação entre Oswald e Mário de Andrade é intensa, prolongada e serve até mesmo como metáfora para a bifurcação (formalista/sociológica) na nossa tradição literária moderna, seja do ponto de vista de sua práxis ou de sua teorização. Contudo, tal paralelo não é o único presente na leitura de Haroldo de Campos da prosa oswaldiana. Em “Raízes Miramar”, segundo ensaio a compor o estudo introdutório das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a tônica comparativa será com o *Ulysses*, de James Joyce. Como o título sugere, o texto será desenvolvido em torno de uma busca pelas origens, pelas “raízes”, do romance oswaldiano, e é desta procura que nasce a nova comparação, agora mais preocupada em estabelecer convergências do que divergências. Porém, para iniciar esse novo diálogo, Haroldo vale-se ainda do confronto entre os modernistas, uma vez que começa suas análises fazendo conjecturas acerca de quando Mário e Oswald teriam tomado conhecimento da obra máxima de James Joyce, cuja primeira edição data de 1922.

De acordo com o poeta concretista, o metódico Mário já conhecia o *Ulysses* em 1925, ao passo que Oswald, anti-metódico, só irá citar o autor em 1945, no seu *Ponta de Lança* (CAMPOS, 1972, p. xxv). Neste caso, diferente do que vem sendo observado nos outros escritos, Haroldo parece diminuir um pouco a importância do pioneirismo. Ao invés disso, ocupa-se com a sagacidade oswaldiana em seus comentários quanto à questão do

romance moderno anotados em passagens de *Ponta de Lança*. Com essa estratégia discursiva, mais uma vez torna-se patente a tendência da crítica haroldiana em minimizar um autor em favor do outro. Impressionam o poeta-crítico excetos como os de “Sobre o romance”, no qual Oswald, ou melhor, um personagem do seu “ensaio-dramático”, afirma que “o grande marco antinormativo” da prosa de ficção moderna é o *Ulysses*. Expandindo o fragmento, nota-se melhor a tentativa do Antropófago de indicar na trajetória do romance enquanto gênero seus principais “marcos” estético-históricos: “Há um marco final que é dado pela *Montanha mágica*. Um marco inicial dado pela *Energia*, de Gladkov. E um grande marco antinormativo que é o *Ulisses* de Joyce. O resto é subliteratura” (ANDRADE, 2004, p. 89).

Haroldo de Campos não dará importância ao “marco inicial” (Gladkov), mas se aproveita das menções a Mann e Joyce — que não se restringem ao trecho supracitado — para fazer algo como um “micro ensaio” dentro do ensaio, no qual pontua rapidamente os equívocos que Lukács teria cometido ao se esforçar “por desvincular a obra manniana da joyciana” (CAMPOS, 1972, p. xxvi). Este parêntesis, apesar de não exercer uma função intrínseca à análise de *João Miramar*, serve para transmitir um alerta aos críticos de Oswald de Andrade, como se o autor nos dissesse: “não cometam com Oswald o mesmo erro que o crítico húngaro cometeu com Joyce”. Diante disso, por tudo que Lukács representa para os estudos marxistas-sociológicos, é possível defender a ideia de que Haroldo, ao apontar as limitações do filósofo, intenta jogar luz nas limitações da própria crítica sociológica, alertando para as dificuldades que tantas vezes seus praticantes têm para aceitar o experimentalismo em arte, visto que costumam buscar nesta uma mensagem “realista”, ou documental, que mais facilmente corrobore suas leituras da sociedade⁸⁵.

É só após tais ponderações — que antecipam defesas — que Haroldo de Campos, de fato, explicitará as conexões que enxerga entre *Memórias Sentimentais de Miramar* e *Ulysses*. De saída, o poeta-crítico irá citar o mais óbvio dos recursos joyceanos, ou seja, a paródia: “recurso que os dois Andrades, Oswald e Mário, como procuramos fazer sentir, souberam localizar perfeitamente no contexto brasileiro, com ativa função de sátira social” (CAMPOS, 1972, p. xxviii). Talvez justamente por conta da obviedade e/ou por não representar uma exclusividade da obra oswaldiana, passa rápido pela questão da paródia e chega à sua comparação chave do estudo:

⁸⁵ Em *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Luiz Costa Lima comenta sobre certa tendência da análise sociológica de “ver as obra literárias como epifenômenos do tecido social, como ‘documentos’ da ‘realidade’, capazes por si de dizerem desta. Assim, o analista esquece que o documento não tem significado natural, mas que só se torna documento em função da interpretação que o eleger” (2002, p. 662) e, com isso, tal análise “se converte em frequente bumerangue, fazendo o analista ver apenas o que sua teoria lhe faz querer ver, impedindo-o ademais de reconhecer a resistência do objeto a teorização proposta” (2002, p. 662).

O *Miramar*, como todo, poderá antes ser posto em cotejo com um capítulo isolado do *Ulysses* (VII-*Éolo*), passado numa redação de jornal, e onde são aproveitadas as técnicas de manchete, titulação e tópico da imprensa diária. O *Miramar*, com seu estilo telegráfico, é bem um misto de diário sentimental e de jornal dos *faits divers* duma sociedade provinciana e ociosa, cujo barômetro era a alta do café ou a sua crise (CAMPOS, 1972, p. xxix).

Ao lado de Mallarmé e Pound, Joyce é um dos nomes que mais aparecem na crítica de Haroldo de Campos e dos demais poetas concretos. O autor é um forte pilar do *paideuma* concretista, por isso, talvez, seja fácil notar certa tendência à hierarquização nas comparações feitas com ele — como na citada acima. Para Haroldo, *Ulysses* é obra gigantesca em todos os sentidos, tanto que outra grande obra, como *Memórias Sentimentais de João Miramar*, pode ser comparada com um único capítulo daquela. Do ponto de vista da lógica interna da crítica haroldiana, não há nenhum problema neste tipo de hierarquia. Entretanto, na intenção de simplesmente assinalar as diferenças de gradação entre as obras, o poeta-crítico finda por se aproximar de alguns argumentos “anti-oswald” que ele próprio irá combater em vários momentos. É o que ocorre, por exemplo, quando, antes do cotejo direto entre *Miramar* e *Ulysses*, o autor faz um adendo no qual separa o “macro-microcosmo joyciano, cuidadosamente planejado nos mínimos detalhes, do romance oswaldiano, feito todo ele no fio de uma improvisação genial” (CAMPOS, 1972, p. xxix). Com isso, Haroldo repete, com alguma suavidade, a leitura depreciativa mais comum com relação a Oswald, a qual consiste na construção da imagem do modernista como sendo apenas um improvisador, um “frasista” com talento, mas com pouca dedicação intelectual.

Apesar de tais colocações desenharem dois romances muito distintos, um pequeno e improvisado, e outro, grandioso e cuidadosamente pensado, Haroldo de Campos não perde de vista sua real intenção com o ensaio, que é a de aproximar as duas obras independentemente de suas diferenças. Para tanto, recorre a algumas aproximações mais “generalistas”, como a da viagem — “Não falta também ao *Miramar* — já está no título, a investir o personagem, onomasticamente, duma perpétua vocação marítima — a ideia de périplo” (CAMPOS, 1972, p. xxx), ou a dos protagonistas que “reencarnam” o herói homérico — “*Miramar* é um Ulisses ingênuo” (CAMPOS, 1972, xxx). Além disso, outra questão que o autor não deixa escapar de seu horizonte, mas que de certa forma dá força desnecessária a um tema menor, diz respeito ao contato, direto ou não, de Oswald com o *Ulysses*. Porém, logo admitindo a impossibilidade de resposta para o problema, o poeta concreto passa a especular sobre as influências que atuaram nas duas obras no mesmo

período, chegando assim ao futurismo: “por trás de um e de outro atuaram os manifestos, a poesia e a prosa de combate dos futuristas” (CAMPOS, 1972, xxxi). Segue-se daí extensa discussão sobre as contribuições e diálogos de Joyce e Oswald com a “escola” de Marinetti: rastreia no primeiro, via James Sweeney, declarações que comprovariam seu interesse pelo futurismo, e do segundo recorda que estava na Europa quando foi lançado o manifesto de Marinetti.

Contradizendo a ideia de que a vanguarda futurista foi “um movimento mais de manifestos que de obras” (TELES, 2002, p. 86), Haroldo faz comparações entre trechos do *Mafarka Le Futuriste*, de Marinetti, com os de *Miramar* e com o primeiro parágrafo do “Éolo”, episódio VII do *Ulysses*. Neste “novelo comparativo”, estranhamente, fica de “segunda mão” a relação *Miramar/Ulysses*, uma vez que sempre aparece intermediada pelo futurismo. No parágrafo que sintetiza a discussão, contudo, o poeta-crítico procura alinhavar de forma mais específica o ponto fulcral de semelhança entre os três autores e, por fim, cita fragmentos, 1 e 86, do romance oswaldiano que poderiam ser classificados como “fluxo de consciência” — a mais característica técnica da obra de Joyce:

Se Marinetti falava numa “immaginazione senza fili”, Harry Levin, a propósito do *Ulysses*, fala na “sintaxe telegráfica do monólogo interior”. Oswald, de sua parte, insinua no prefácio joco-sério de Machado Penumbra a caracterização do estilo miramarino como “estilo telegráfico” [...] Tudo se prendia, afinal, ao espírito da época, que demandava — como disse Ezra Pound num poema famoso — “a prose kinema”. Em matéria de monólogo interior, de *stream of consciousness*, o *Miramar* nos fornece exemplos que poderiam assim ser classificados (CAMPOS, 1972, p. xxxvii).

Muitas vezes usado de modo irrefletido, o termo “futurismo” foi moeda corrente no entorno da Semana de Arte Moderna e teve variada recepção até mesmo entre os próprios modernistas. A esse respeito, o caso de Oswald de Andrade é dos mais exemplares. Se, em maio de 1921, ao publicar o famoso artigo “Meu poeta futurista”, no qual apresenta Mário de Andrade, louva a corrente: “Bendito futurismo paulista, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirante!” (ANDRADE, 1992, p. 25). Em fevereiro de 1922, logo após a realização da Semana, o autor abre seu artigo no *Jornal do Comércio* com uma declaração de morte: “A má-fé de quatro patas exige que eu venha publicamente matar a palavra futurismo. É tempo” (ANDRADE, 2008b, p. 103). Ao longo do texto, que em *22 por 22*, de Maria Eugênia Boaventura, recebeu o apropriado título de “Futuristas de São Paulo”, fica claro que a “birra” oswaldiana deriva da tendência da crítica da época em associar diretamente as experiências poéticas dos jovens

organizadores do movimento com as de Marinetti — “não pode persistir a pecha idiota que alguns gazeteiros nos querem dar de que somos cangaceiros do Sr. F. T. Marinetti. Não somos” (ANDRADE, 2008b, p. 103).

Diante da rejeição oficial dos modernistas à alcunha de futuristas, a persistência em ligar as produções dos poetas de 1922 com a vanguarda de Marinetti torna-se algo tanto mais característico aos opositores do movimento, que num momento se aproveitam dela para enfatizar a iconoclastia do grupo, noutra para diminuir sua originalidade. Nesta linha, é interessante notar como Haroldo de Campos, mais de quarenta anos depois da Semana de Arte Moderna, inverte a chave crítica ao estudar as *Memórias Sentimentais de João Miramar* pela lupa futurista com o intuito de valorização da prosa de Oswald de Andrade. Afinal, é principalmente por meio do pano de fundo futurista que o poeta concreto justifica as afinidades entre o “grandioso e elaborado” *Ulysses* e o “pequeno e improvisado” *Miramar*.

A principal contestação ao prefácio haroldiano foi feita por Wilson Martins, que em sua coluna do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, publicou o ensaio “Miramar’s Wake”, em julho de 1965. Nele o crítico não toca diretamente no tema do futurismo, prefere a utilização de termos mais abrangentes como “novas modas” ou “vanguardas”, para se referir, bem ao gosto dos antagonistas do Modernismo de outrora, às correntes literárias imitadas por Oswald. De acordo com Martins, as “técnicas modernas de ficção” usadas tanto pelo modernista brasileiro, quanto pelo irlandês James Joyce, tinham o defeito de, no primeiro, só “aparecerem quando os caminhos da vanguarda já estavam sendo numerosamente percorridos (mesmo no Brasil)” (MARTINS, 1965, p. 32). Com tal argumento, o crítico julga os valores de cada autor baseando-se num critério de originalidade que se define, grosso modo, por quem realizou dada experiência estética antes. Algo que será contestado por Haroldo de Campos no mesmo Suplemento de *O Estado de S. Paulo*, onde publica, em agosto de 1965, o ensaio-resposta “Miramar Revém”. Para o poeta concreto, é um equívoco a condenação de atraso do *Miramar* com relação ao *Ulysses* dada por Wilson Martins, uma vez que a primeira foi publicada em 1924 e a segunda em 1922, ou seja, uma distância temporal muito curta para se falar em mera imitação de técnicas já consolidadas.

De modo geral, é bastante claro em “Miramar’s Wake” que Wilson Martins não via em Oswald de Andrade a figura de um grande escritor, mas, ainda assim, não é por isso que condena o projeto de reedição de suas obras. Na verdade, Martins se preocupa mais é com a *revisão* que acompanha o projeto, para ele, os prefácios de Haroldo de Campos e Antonio Candido podem “confundir ainda mais essa já de si tão embrulhada história do modernismo brasileiro” (MARTINS, 1965, p. 32). Ao que parece, incomoda o crítico a ideia de mexer no

que está estabelecido — por ele, inclusive, visto também ser um dos agentes que ajudou a construir a história do Modernismo⁸⁶ — na então ainda disputada interpretação do movimento de 1922. O confronto crítico marca dois modos de ver não apenas a obra oswaldiana, mas o Modernismo como um todo: 1. Como uma corrente marcada pela imitação das vanguardas europeias do início do século XX, 2. Como uma revolução artística nacional que subverteu o paradigma imitativo. Um lado vê a continuação de certo “servilismo” literário no Modernismo, o qual, neste caso, não distaria muito de apenas uma implantação de modas vanguardistas estrangeiras em território nacional, ao passo que o outro lado defende a tese de que as importações foram incorporadas mediante um crivo crítico que transformava as influências estrangeiras em matéria prima para a construção de algo próprio, um Modernismo de fato brasileiro.

Os contra-argumentos de Haroldo de Campos ao “Miramar’s wake” podem ser resumidos nos seguintes pontos: 1. Pouca atenção despendida à obra; 2. Muita atenção ao problema de quem teria lido primeiro Joyce (Mário ou Oswald); 3. Visão convencional de Oswald; 4. Dicotomia forma/conteúdo e descrença nas questões de linguagem e estrutura; 5. Concepção “subjetivo-psicológica do problema de influência”. Apesar do principal ponto de refutação do poeta-crítico se concentrar em mostrar que “o problema que o Sr. Wilson Martins discutiu [o de quem teria lido primeiro o *Ulysses*] em seu ‘Miramar’s wake’ nunca foi posto, a rigor”⁸⁷ (CAMPOS, 1965, p. 35), o que há de mais interessante no artigo são seus esclarecimentos com relação ao que pensa acerca da ideia de influência em arte:

Acreditando, como acredito, na objetividade da obra de arte, não vejo o problema de influências como algo que dependa de depoimentos pessoais ou de testemunhos presenciais de veracidade tabelioa, mas, para além disto, como algo que se afere pelo método da comparação e da análise. Assim como as afinidades eletivas entre dois escritores coevos que às vezes sequer sabem da existência um do outro estão ao nível objetivo dessa aferição (CAMPOS, 1965, p. 35).

Ao que acrescenta ainda: “atente-se: não há demérito nenhum no registro de influências, pois a assimilação destas não descaracteriza autor algum; traçado de influências significa levantamento de uma linguagem” (CAMPOS, 1965, p. 35).

De tais citações é possível depreender alguns pontos fundamentais acerca do modo como Haroldo de Campos pensa a problemática questão da influência em literatura e

⁸⁶ Wilson Martins publicara, no mesmo ano de 1965, *A Ideia Modernista*.

⁸⁷ O “a rigor” é importante, pois nem o próprio Haroldo poderia negar por completo que esta é uma questão que realmente desliza do seu prefácio.

arte. Para o poeta concreto, esta é uma questão técnica e impessoal, logo, deve ser mensurada pela linguagem das obras. Neste sentido, seu raciocínio é paralelo ao do grande estudioso do assunto, Harold Bloom, quando sentencia: “A angústia da influência existe entre poemas, não entre pessoas” (BLOOM, 2013, p. 19). Partindo dessa perspectiva, não irá condizer com a concepção crítica haroldiana o temor — romântico por excelência, mas também presente em algumas interpretações da arte moderna — de que a influência desvirtue a obra de sua originalidade. A esse respeito, novamente vale a comparação com o crítico norte-americano, que afirma: “a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores” (BLOOM, 2002, p. 57). Por fim, é necessário destacar o quanto interessa, e é vista como algo “objetivo”, a influência indireta, ou seja, aquela que é passiva de análise por meio da investigação de um conjunto de fatores que atuou sob dois autores que podem nem mesmo ter se conhecido.

É especialmente valendo-se desse último ponto, o da influência indireta, que Haroldo justifica a comparação *Ulysses/Miramar*. Por isso tanta ênfase no futurismo, no cubismo e no cinema, isto é, no conjunto de fatores que, de acordo com a leitura haroldiana, aturam simultaneamente na construção das duas obras — diga-se de passagem, ao final do prefácio, esses fatores serão aglutinados sob a expressão “espírito da época” ou “espírito moderno”. Obviamente não é à toa que Haroldo encaminha sua análise sempre a procurar pelos aspectos plásticos e visuais das obras, a ideia última é construir uma narrativa coerente que ligue não só Oswald a Joyce, mas que também os vincule a sua própria linhagem enquanto poeta e crítico do Concretismo, tal qual se pode entrever em passagens como:

É bem possível que a influência primordial na prosa de Oswald – um visual por excelência – seja ainda, para além da assimilação da teoria e da prática literária futurista, a transposição imediata de suas descobertas pictóricas nas exposições de Paris (CAMPOS, 1972, p. xliii).

Impossível não perceber a convocação do Antropófago ao time concretista na citação acima. Quando se lê “Oswald – um visual por excelência”, parece que se ouve o título daquele artigo trabalhado no primeiro capítulo: “Oswald: somos concretistas”. A apresentação das “raízes” do *Miramar* como fincadas no futurismo, nas artes plásticas e no cinema, encaixa-se perfeitamente na construção discursiva da modernidade literária como que tendo uma natural vocação para desaguar em experiências visuais. O argumento de que “o tempo requeria uma nova poesia e uma nova prosa, comensurados ao cinema” (CAMPOS, 1972, xl) é a explicação haroldiana final para as escolhas estilísticas tomadas por Oswald e Joyce nos

seus romances, mas a frase muito bem poderia figurar como algum fragmento de um dos manifestos da *Teoria da Poesia Concreta*. Estas constatações, porém, não vêm no intuito de deslegitimar o estudo de Haroldo de Campos, não cabe aqui repetir o procedimento de negar a crítica concretista com o argumento simplório de que suas análises são tendenciosas e voltadas apenas para si. Antes se impõe o desafio de investigar os pormenores da estratégia discursiva e, assim, compreender quando esta recai apenas na autolegitimação vanguardista — cuja existência não negamos — ou quando se trata de uma leitura produtiva para a obra. No caso em questão, são inegáveis os ganhos que um *João Miramar* tem quando submetido a uma interpretação comprometida com os problemas da visualidade em textos literários. Afinal, dando prosseguimento ao fragmento supracitado: “Como explicar, de outra forma, o cubo-futurismo plástico-estilístico de tantos trechos do *Miramar*” (CAMPOS, 1972, p. xliii)?

A pergunta, semelhante ao que diz Haroldo sobre o prefácio de Machado Penumbra às *Memórias Sentimentais de João Miramar*, é “joco-séria”, pois, da forma em que está posta, transmite a ideia de que apenas a leitura concretista teria o poder de explicar as relações do romance oswaldiano com o cubismo e o futurismo, o que certamente não é verdade — não há possibilidade de tais determinismos dentro dos estudos literários. Por outro lado, é difícil pensar em uma vertente crítica brasileira que tivesse tanto interesse — e, conseqüentemente, empenho — em levar adiante tais discussões dentro da obra do modernista, a qual, vale ressaltar, sempre foi, e ainda o é, muito mais discutida pelo seu viés satírico-humorístico, quando não pelo biográfico. A leitura *interessada* concretista, neste caso, não finda em construir um ponto de sustentação para si mesma, mas, de fato, opera uma recepção nova da obra, permitindo seu acesso por entradas antes praticamente inexploradas⁸⁸.

A ideia do “cubo-futurismo plástico-estilístico” é produtiva, tanto para o *Miramar*, que ganha um leque de referências extra-literárias com o cubismo, quanto para a crítica, que necessita se desdobrar em novo ensaio para decifrar (auto-explicar) a “palavrosa” proposição de “Haroldo Penumbra”. O adendo ao problema vem no mesmo ano de 1964, com outro ensaio publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, “Estilística Miramarina”, atualmente republicado em *Metalinguagem e Outras Metas*. Neste texto, Haroldo explica em mais detalhes o significado da expressão “cubo-futurismo plástico-estilístico”, ou melhor, desenvolve a tese do “cubismo oswaldiano”. Para isso, vale-se

⁸⁸ Neste contexto, vale lembrar Jauss, quando afirma que: “um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas, seja porque o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali” (1994, p. 44).

principalmente da associação da técnica cubista de decomposição da imagem com o recurso estilístico do jogo metonímico, fortemente usado por Oswald em sua prosa de ficção. Sobre esse ponto da crítica haroldiana, Sonia Brayner teceu um interessante comentário em artigo publicado nos Anais do 2º Congresso Abralic, segue:

A análise da estilística miramarina empreendida por Haroldo de Campos capta a “devoração” paródica no momento vivo de sua performance linguística e é, isomorficamente, uma operação metacrítica: o corte metonímico cubo-futurista reassegura ao crítico acesso a uma visão da historiografia literária capaz de rever suas relações de contiguidade, para reatar ligações com tempos e ritmos afins, construindo seus antepassados por eleição e não por inexorável sucessão temporal (é um tema caro a Eliot e retomado por Borges em “Kafka e seus precursores”). A proposta e execução de uma “poética sincrônica” (cf. *A arte no horizonte do provável*) é a expressão dessa linguagem de invenção que faz ex-tremecer o paradigma da consagração historicizante e inaugura “um tempo real [que] independe do aparente” (Pound) (BRAYNER, 1991, p. 223).

Com suas ponderações, Brayner lança luz sobre o aspecto “metacrítico” da leitura de Haroldo da obra do Antropófago. Assim, remete ao problema teórico que transborda da análise estética: a questão da historiografia literária. Mesmo que não esteja diretamente pontuada em “Estilística Miramarina”, essa questão que a autora levanta — como aqui procuramos também defender — está sempre em potência dentro da revisão de Oswald de Andrade. No seu artigo, publicado em 1991, Brayner parte já de uma visão totalizadora do pensamento crítico-poético de Haroldo de Campos, não lhe interessa a construção de um percurso, porém, se pusermos em evidência a cronologia dos textos, notaremos que a maior parte do “resgate”, da práxis revisionista da obra oswaldiana pelo poeta concreto se dá antes de suas formulações mais acabadas sobre o tema da tradição poética, que só viriam, de fato, com a publicação dos ensaios da “Poética Sincrônica”, em 1967. Neste sentido, creio que as trocas proporcionadas pelo processo todo que compõe a revisão de Oswald, são tão fundamentais para a construção da vertente “historiográfica” da crítica haroldiana, quanto às teorias que o poeta colhe em Ezra Pound e Roman Jakobson, para citar apenas os dois principais nomes.

2.3. A revolução copernicana

Continuando a seguir o caminho das publicações que compõem o projeto das *Obras Completas*, após o extenso estudo sobre a prosa de *Memórias Sentimentais de João*

Miramar, o poeta concreto volta-se para a análise da poesia oswaldiana. É certo que a crítica concretista é pouco rigorosa com relação à demarcação de fronteiras entre prosa e poesia, entretanto, é mais ou menos natural esperar do *poeta* Haroldo de Campos um interesse maior pelo texto poético. No que diz respeito à revisão de Oswald de Andrade, de fato, tal interesse se revela já desde os manifestos — sempre citando o “poema-minuto”, por exemplo —, mas é com o estudo introdutório às *Poesias Reunidas* que atinge seu ápice. Sendo certamente o estudo mais importante do período das reedições, visto a envergadura crítica e abrangência de temas que sobressaem da análise, “Uma poética da radicalidade”, de 1965, é um marco para recepção da poesia oswaldiana, que tão poucas vezes foi vista com seriedade. Ainda no primeiro capítulo do presente trabalho se falou da concepção de Manuel Bandeira que via na poesia de Oswald tentativas de um “romancista em férias”. A bem da verdade, declarações semelhantes não são difíceis de serem encontradas até em escritos mais recentes, anote-se o que diz Gilberto de Mendonça Teles em *Oswald Plural*⁸⁹:

Quanto à sua poesia, quiseram transformá-la na coisa mais importante do modernismo, mas ela (vale o cacófato) não parece resistir muito à análise que pretenda ver a renovação por dentro da linguagem, mas sem perder o fio da tradição, como em Manuel Bandeira e mais corrosivamente em Mário de Andrade. Não se adaptando por temperamento ao conhecimento da retórica tradicional, a poesia de Oswald, para bem e para mal, teve que se produzir para fora da tradição ou, melhor, contra a tradição poética (TELES, 1995, p. 5).

Reservando os elogios fáceis para a produção ficcional e os manifestos, Gilberto Teles, “para o bem e para o mal”, lê a poesia oswaldiana pelo viés dúbio de quem compreende a importância do espírito de inovação vanguardista, mas guarda cautelosas ressalvas contra possíveis exageros. Suas palavras podem parecer duras, especialmente quando focalizamos no primeiro período do trecho citado, mas a verdade é que, ainda que sirvam como exemplos de um tratamento duvidoso, já estão muito distantes da agressividade que a poesia do Antropófago provocara em alguns de seus críticos de primeira hora. Para Alceu Amoroso Lima (o Tristão de Athayde), em texto de 1925, a “poesia Pau-Brasil não merece o ridículo, não. Ridicularizá-la é fazer o que ela procura [...] É preciso combatê-la. Nem silenciar, nem lhe dar armas” (LIMA, 1980, p. 348). Até mesmo Mário de Andrade, então ainda amigo de Oswald, mostra-se atônito quando do primeiro contato com *Pau Brasil*: “Quando acabei de ler

⁸⁹ Obra organizada pelo próprio Gilberto de Mendonça Teles na qual reuniu trabalhos provenientes de dois seminários, “100 anos de Oswald” e “Oswald na Mira”, que foram realizados pela Secretaria de Estado de Educação e pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro em setembro de 1990. Além de outros ensaios desta mesma década.

este livro excitante mal feito bem feito risão, imaginei no Parnasianismo” (ANDRADE, 1972, p. 225). Outro modernista, Carlos Drummond de Andrade, também titubeava perante a obra, que para ele: “Com todos os erros, é um livro de-li-ci-o-so” (ANDRADE, 1972, p. 239). É por tudo isso que Vera Lúcia de Oliveira, ao analisar este capítulo da recepção de Oswald no seu *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*, chega à conclusão de que “os críticos, até os mais atentos, demonstraram não ter percebido, integralmente, a novidade de uma poética que se distinguia, pela simplicidade, concisão e clareza” (OLIVEIRA, 2015, p. 107).

Haroldo de Campos irá aglutinar, sob o signo da “radicalidade”, todas estas características indistintas por parte da crítica brasileira acerca da poesia de Oswald de Andrade. No ensaio das *Poesias Reunidas*, sua ideia de “radical” é explicada por um jogo de citações a Karl Marx — primeiramente sobre o tema em si: “Ser radical é tomar a coisa pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem” (MARX, 1954 apud CAMPOS, 1974, p. 9) e, posteriormente, sobre alguns aspectos da linguagem e da consciência: “tão velha como a consciência – a linguagem é a consciência real, prática [...] não aparece senão como imperativo, a necessidade do comércio com os outros homens” (MARX, 1954 apud CAMPOS, 1974, p. 9). Com isso, fazendo a montagem das proposições, o poeta concreto retira da filosofia marxista seus primeiros argumentos para a defesa da poética de Oswald: “A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem” (CAMPOS, 1974, p. 10).

Todo este diálogo do poeta-crítico com Marx, em primeira vista, parece ser desenvolvido apenas para dar ao seu argumento, centrado na questão da linguagem, ares de crítica socialmente engajada — talvez ainda como forma de justificar o salto participante. Por outro lado, é possível inverter a chave e dizer que há no gesto haroldiano uma intenção de salientar que a discussão sobre a linguagem não deixa de ter interesse social. Sendo assim, ser poeticamente radical, como o foi Oswald de Andrade e o próprio Haroldo de Campos, seria também uma luta social. De uma forma ou de outra, o fato é que em “Uma poética da radicalidade” encontra-se muito nítida a ambição da crítica concreta em explicar tudo pela via da linguagem. Desde o princípio, quando o autor se propõe a falar do contexto da época de Oswald — em certo sentido até emulando o velho manual de literatura que manda falar primeiro do contexto para depois se chegar à obra —, este é transmutado em contexto intrinsecamente literário, cujo principal objetivo é sondar qual a “linguagem literária” vigente

naquele momento. Mesmo quando realmente se ocupa de fatos sócio-históricos, estes são pensados sob o ponto de vista dos seus impactos na estruturação da linguagem⁹⁰:

A Guerra Mundial de 1914-18 dera grande impulso à indústria brasileira [...] Começou a despontar uma "economia propriamente nacional" (como nunca existira antes no Brasil) [...] A abolição dos escravos, a imigração maciça de trabalhadores europeus, o progresso tecnológico dos transportes e comunicações [...] Evidentemente que estes processos haveriam de repercutir, sob a forma de conflito, na linguagem dessa sociedade em transformação, e se entenda aqui linguagem no seu duplo aspecto: de meio técnico, ao nível da infraestrutura produtiva, sujeito aos progressos da técnica; e — na obra de arte dada — de manifestação da superestrutura ideológica (CAMPOS, 1974, p. 11-12).

Reverendo o passado por esse viés tão mais colado à “concretude da língua”, a crítica de Haroldo de Campos toma posse das ferramentas necessárias para a (re)construção de uma história literária em que Oswald de Andrade melhor se encaixe, mais do que isso, seja a “ponta de lança”. Isto porque, a lembrar do que argumenta Gilberto Teles (1995, p.5), o autor da poesia *Pau Brasil* não se adapta à “retórica tradicional”, logo, precisa “produzir para fora da tradição” ou mesmo “contra a tradição”. Pois é justamente esta recusa à adaptação que será repensada, pela leitura de Haroldo, enquanto um índice primordial da luta do Antropófago contra o *status quo* — que, entre outras formas, se deixa perceber pela linguagem (a “retórica tradicional”). Desse modo, à semelhança do que fez com o futurismo no estudo de *Miramar*, o poeta concreto procura converter um argumento convencionalmente negativo, em positivo.

É seguindo essa lógica do conflito pela linguagem que Haroldo, mais uma vez, retoma o confronto entre os “Andrades”. Agora, sem a complexa presença do *Macunaíma*, mais facilmente consegue desvelar o lado conservador do “papa do modernismo”. Afinal, se Oswald era comumente condenado pelos seus extremos, Mário, desde muito cedo, teve a confiança dos literatos, que enxergavam nele uma figura coerente, com rígida “honestidade mental” (DUARTE, 1985, p. 21). Contribuíram para a construção dessa imagem as várias ressalvas e ponderações marioandradinas para com suas próprias experiências poéticas mais radicais. Campos se aproveitará de algumas destas em seu ensaio, tais como as do prefácio ao *Losango Cáqui*, do qual o autor destaca a hesitação de Mário frente aos seus poemas concisos e fragmentários: “hesito em chamar estas poesias de poesias. Prefiro antes apresentá-las como

⁹⁰ O que faz o poeta-crítico não chega a ser uma novidade, porém, muito mais comum, especialmente pensando em manuais literários anteriores a década de 1960, era se buscar com as contextualizações algo dos temas abordados nas obras, isto é, o contexto como fornecedor de *material semântico*, não necessariamente *material formal*.

anotações líricas de momentos da vida e movimentos subconscientes [...] Hoje estou convencido de que a poesia não pode ficar nisso” (ANDRADE, 1924 apud CAMPOS, 1974, p. 16). Enfoca também em uma das “cartas a Bandeira”, na qual Mário acusa o que seria o uso do “pior de todos os processos parnasianos” na poesia de Oswald: “*Pau-Brasil* está cheio de poemas escritos unicamente pelo verso de ouro, que no caso, em vez de ser lindo à parnasiana, é cômico, é ridículo, etc. à Osvaldo” (ANDRADE, 1927 apud CAMPOS, 1974, p. 18). Ao que Haroldo, no mesmo trecho, demarcará como um equívoco de Mário, causado por “querer analisar as realizações de Oswald a partir de esquemas parnasianos” e, com isso, não perceber que o autor do *Miramar* desenvolvia, justamente por sua comicidade e ridículo, “um verso de ouro para acabar com o verso de ouro” (CAMPOS, 1974, p. 18).

Por tudo isso, se constrói ao longo do ensaio a lógica de que Mário de Andrade ainda não estava totalmente livre das amarras do passado, logo, não pode ser lido enquanto verdadeiro precursor. Antes de tudo, e esta é a principal linha argumentativa da crítica haroldiana, o poeta de *Pauliceia Desvairada* representou, no Modernismo de 1922, um caminho “reformista”, ao passo que seu companheiro, Oswald de Andrade, propunha uma via “revolucionária”. Diante disso, tem-se a reiteração da ideia de uma “tradição bifurcada”: uma ligada a Mário, que se desenvolve sem grandes sobressaltos, enquanto que a outra, a de Oswald, se faz em conflitos com a própria tradição.

Assim, a *Paulicéia*, com tudo o que trazia de novo, ainda não era a revolução; era a reforma, com seu lastro de conciliação e palavrosidade. A revolução — e revolução copernicana — foi a poesia “pau-brasil”, donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta (CAMPOS, 1974, p. 15).

Como é fácil de notar, novamente a crítica concreta rastreia e/ou constrói sua linhagem, ao menos em termos locais, a partir da obra de Oswald de Andrade, e não se abstém de preenchê-la com “fragmentos”, como acontece, por exemplo, com Drummond, do qual sempre são destacadas apenas algumas fases, ou mesmo obras (no caso em questão, quer-se a parte mais ligada a 22 da poesia do poeta de Itabira). Ao insistir nesta tradição que se faz por fora da tradição, ou por sua negação, Haroldo põe em cena o paradoxo da poesia moderna, tão bem comentado por Octávio Paz em *Os Filhos do Barro*, no qual a ruptura é apresentada como elemento agregador da própria tradição. Neste sentido, é possível pensar que o poeta concreto reivindica para a “tradição oswaldiana” — que não deixa de ser também

a sua própria — o reconhecimento de ser aquela que, de fato, representa a tradição moderna na literatura brasileira. Diga-se ainda que esta autoinclusão, tão questionada pelos opositores do grupo Noigrandes, complementa a discussão sobre a questão da tradição moderna com outra definição de Octavio Paz, quando este afirma que a “tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” (PAZ, 2013, p. 18). Assim, indiretamente, o poeta concreto situa seu trabalho crítico não só como sendo *sobre* a poesia moderna, mas, antes de tudo, *da* poesia moderna.

Também em sintonia com tal noção de modernidade, a poesia concreta construiu seus “totens”, que apagavam as distâncias, pela via do *paideuma* internacional, cujas qualidades totêmicas se prefiguram, basicamente, em Joyce, para a prosa, Mallarmé, para a poesia e Pound, para a crítica. Sendo assim, as análises concretistas necessariamente passam pela investigação das relações dos autores analisados com seus totens — como visto no tópico anterior as comparações entre *Ulysses* e *Miramar*. Com o estudo da poesia oswaldiana não será diferente, exceto pelo núcleo comparativo: se antes tínhamos *Macunaíma/Ulysses/Miramar*, agora teremos a poesia de Mário/Mallarmé/Oswald determinando os caminhos da discussão.

Paradigma poético máximo para Haroldo de Campos⁹¹, Mallarmé, que nas palavras de Marcos Siscar funciona como o “ponto de equilíbrio da *alavanca* com que o poeta pretende deslocar a leitura da tradição” (2016, p. 46), foi rejeitado em letras garrafais por Mário de Andrade na sua famosa proposição de *A Escrava que Não é Isaura*: “É PRECISO EVITAR MALLARMÉ” (ANDRADE, 2010, p. 55). Quanto a Oswald de Andrade, apesar de suas referências ao poeta francês serem muito escorregadias, na maioria dos casos rápidas citações em meio a outros nomes, Haroldo insiste na tese de que o poeta havia compreendido a “revolução mallarmaica”. Em “Uma poética da radicalidade”, é na nota de número 23 que o poeta-crítico analisa mais detidamente “o comportamento de Oswald e Mário perante Mallarmé” (CAMPOS, 1974, p. 27). Por meio desta, fica bastante claro que é mais fácil comprovar as restrições de Mário do que as aproximações de Oswald. Deste último, a referência mais significativa citada por Haroldo diz respeito aos fragmentos do seu “Diário confessional – 1948/1949” que foram publicados na revista *Invenção* 4, a qual, então, lhe prestava homenagem. Vale a reprodução do fragmento, que apesar de não constar no ensaio

⁹¹ No conhecido ensaio sobre a “poesia pós-utópica”, de 1985, o autor chegará a defender a ideia de que “toda uma história da poesia — uma ‘Pequena História (Radical) da Poesia Moderna e Contemporânea’ — pode ser delineada, avaliando-se apenas as respostas que os poetas de várias nacionalidades e línguas (e os latino-americanos entre eles) teriam dado ao poema-desafio de Mallarmé” (CAMPOS, 1997, p. 256).

(somente o título é citado), parece ter sido feito “sob encomenda”, inclusive na forma, para os poetas concretos:

Sense and Sensibility

A poesia de Pound parece não ter centro — Joyce se guiou no caos de [um dia
de Dublin pelo mito da viagem de Ulisses

a geometria nova
na forma tipográfica
do poema

Coup de dés
Caligramas

Futurismo

(ANDRADE, 1964, p. 50)

Com relação à leitura marioandradina, Haroldo apresenta algumas outras ratificações do poeta a sua frase de *A Escrava que Não é Isaura*, por meio das quais procura enfatizar o “subjetivismo-romântico” do autor, a partir do qual se explicaria sua condenação a Mallarmé — que “desenvolvia friamente, intelectualmente, a analogia primeira produzida pela sensação” (ANDRADE apud CAMPOS, 1974, p. 27).

O confronto dos “Andrades” com Mallarmé, mais do que o foi com Joyce, acena para outro aspecto da bifurcação da nossa tradição — reinterando, vista pela história da recepção da questão mario-oswaldiana —, no qual se assinala a clássica divisão entre “racionalismo” e “subjetivismo”. Divisão esta, por sinal, muito próxima do que foi a cisão interna do movimento concretista, quando Ferreira Gullar abandona o grupo para fundar o neoconcretismo alegando que seus pressupostos teriam se tornado “matemáticos demais”, ou seja, conduziam a poesia para um racionalismo absoluto, sem nenhuma chance para as liberdades subjetivas. Porém, um cuidado que precisa ser tomado com tal raciocínio é em relação ao retorno às origens, isto é, às obras de Mário e Oswald de Andrade, visto que nem a primeira pode ser entendida como simplesmente “subjetivista”, muito menos a segunda se encerra num “racionalismo” extremo. Por isso, trata-se muito mais de uma discussão acerca dos desdobramentos da recepção das *figuras construídas* — não apenas pelo olhar do Concretismo — de Mário e Oswald, do que da interpretação intrínseca de suas obras.

No já citado “O sequestro de Mário de Andrade por Mallarmé Campos”, Affonso Romano de Sant’Anna defende a tese de que a “questão mallarmaica” é um problema

haroldiano — “o Mallarmé que Haroldo traz à tona não é o que marca Mário, mas o que traumatiza, sequestra, recalca, reprime o próprio Haroldo desde que começou a escrever” (SANT’ANNA, 2003, p. 24) — transferido para as obras com as quais o poeta-crítico trabalha. Tendo por base essa teoria, Sant’Anna irá resumir a postura do autor para com os “Andrades” no seguinte parágrafo:

Com Oswald de Andrade essa “transferência” tinha sido possível. Ele achou em Oswald referências que reforçam a paixão por Mallarmé. Mas Mário é cruel com seu crítico, pois, além de dizer que não gosta de Mallarmé, diz que prefere Cocteau. E quanto mais Haroldo cata textos de Mário sobre Mallarmé, mais encontra, como nas cartas a Bandeira, um desinteresse pela “linha Mallarmé”. Linha ou, diria eu atualizando, linhagem (SANT’ANNA, 2003, p. 24).

Assumidamente “psicologizante”, o ensaio de Sant’Anna tem como alvo específico a *Morfologia do Macunaíma*, mas, justamente por se ocupar da “psicologia” do poeta concreto, amplia o alcance de seus argumentos para toda a crítica de Haroldo de Campos. O texto funciona como uma espécie de alerta de perigo para a grande patologia haroldiana: o “mallarmeísmo”! Patologia esta que, de acordo com o diagnóstico do “analista”, dá-se à mostra via “trauma” e “recalque”. Partindo disso, o autor discute uma das questões mais basilares de todo o trabalho de Haroldo, que é, obviamente, a presença de Mallarmé (ou de sua obra maior: *Um Lance de Dados*) como uma constante obrigatória nas suas formulações. Como deve ser nítido pela citação, Sant’Anna procura mostrar o turvamento que a obsessão por Mallarmé gera nas leituras que o poeta-crítico empreende de outros autores.

“O sequestro de Mário...” tem como grande mérito ser provocativo e na sua provocação levar o leitor a refletir sobre um aspecto da crítica haroldiana que, muitas vezes, é apenas constatado sem maiores debates — refiro-me à “obrigatoriedade de Mallarmé”. Entretanto, para chegar a tal juízo, o ensaísta desloca a crítica do poeta concreto de seu real espectro de atuação, que é, acima de tudo, da “crítica de poeta”, marcada fortemente por falar “de outro para falar de si, de sua poesia” (LINS, 2014, p. 109). Ou ainda, como defende Luiz Costa Lima, da “crítica inventiva”, que se caracterizaria pela potencialidade teórica: o crítico inventivo é “capaz de dialogar com a reflexão teórica ou até de impulsioná-la” (LIMA, 2005, p. 122). Sendo como for, o que é mais fácil de afirmar é que Haroldo de Campos não pratica a crítica “mediadora-interpretativa”, ou seja, precisamente aquela que Sant’Anna exige do poeta, a mais tradicional, que tem como função, quase que exclusiva, facilitar o acesso às obras lhes esclarecendo seu conteúdo.

Por tudo isso, é impossível limitar a “angústia Mallarmé” — aproveitando de empréstimo aparato psicológico do ensaio de Sant’Anna — à mera sondagem de gostos semelhantes. Mallarmé representa para o pensamento haroldiano muito mais do que um poeta, antes é um complexo de significados, um dispositivo conceitual. Mallarmé em Haroldo não dista muito do que é Freud para os freudianos, Kant para os kantianos, Marx para os marxistas... e assim sucessivamente. Dito de outro modo, vale nova citação a Marcos Siscar no artigo “A alavanca da crise: a poesia ‘pós-utópica’ de Haroldo de Campos”, onde muito bem resume a discussão:

É difícil não encontrar em Mallarmé e na ousadia experimental do *Lance de dados* uma referência fundadora da obra e do pensamento de Haroldo de Campos, seu ponto de apoio – um autor que coloca os termos a partir dos quais, desde o concretismo, Haroldo pensa e escreve poesia. Desde a dita “crise do verso”, dentro da qual faria um “salto qualitativo” (segundo a *Teoria da poesia concreta*), Mallarmé tornou-se manancial de figuras fundamentais para a criação poética haroldiana, como a da constelação (SISCAR, 2016, p. 46).

Encarado por esse ângulo, é possível até mesmo defender que mais importam para Haroldo as negações de Mário de que as poucas referências de Oswald ao poeta francês — ainda que estas nem houvesse, não seria empecilho discursivo, haja vista o que foi feito no caso da comparação entre o *Ulysses* e o *Miramar*. Contudo, isto não quer dizer que o poeta-crítico não se preocupava com a comprovação documental, ao contrário, Sant’Anna tem total razão neste quesito. Tal preocupação, como noutros casos já abordados aqui, pode ser iluminada pela consulta ao acervo pessoal do autor. E isto de fato ocorre quando se vê que em seu exemplar de *Estética e Política*, Haroldo fez anotações na última página, como era de costume, indicando as citações de Oswald a Mallarmé contidas no livro. Todas se encontram no mesmo texto, “Novas dimensões da poesia”, referente a uma conferência que o poeta proferiu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949. Destas, a mais curiosa diz respeito a uma passagem em que, discutindo sobre a questão da métrica, Oswald chega à conclusão de que quem resolveu o problema foi Mallarmé. Porém, para isto, contraditoriamente (talvez...), o autor irá se valer de um exceto retirado de *A Escrava que Não é Isaura*, no qual Mário de Andrade replica uma fala em que poeta francês teria dito: “où il y a un effort de style il y a métrification”⁹² e, dessa forma, resolvido a tal questão do metro

⁹² Em nota ao exceto, a organizadora informa que a frase é de Paul Valéry, citando Mallarmé, e que sua forma correta seria: “Toutes le fois qu’il y a effort au style, il y a versification”. Em livre tradução: “Toda vez que há esforço de estilo, há metrificação”.

(ANDRADE, 1992, p. 111)⁹³. Haroldo de Campos muito provavelmente não tinha conhecimento deste ensaio à época que escrevia seus prefácios. Em todo caso, a passagem marcada pelo autor não perde seu interesse, isto porque, especialmente agora, nos ajuda a lembrar o que na intensa demarcação das diferenças entre os “Andrades” o poeta concreto acaba por obliterar: os modernistas não se revelam apenas pelo antagonismo, também existiu entre eles a complexa cooperação vanguardista.

Para além de Mallarmé, outra comparação encontrada em “Uma poética da radicalidade” é com o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Este, figura recorrente na história tradicional do nosso Modernismo, é tido como um dos autores que mais diretamente trocou influências com os poetas de 1922. Presença fundamental para o episódio do “descobrimento do Brasil”, quando, em 1924, por ocasião de sua visita ao país, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros organizaram uma excursão com poeta ao Rio de Janeiro e as cidades históricas de Minas Gerais, que muito serviu a eles próprios, pois, como era comum (e ainda é!) entre nossa elite, conheciam a Europa, mas não o Brasil⁹⁴. A viagem foi, sem dúvida, um marco para a guinada nacionalizante do Modernismo, que ficou mais plenamente sintetizada pelo seu desdobramento no movimento Pau Brasil. Os participantes do movimento confirmam sua relevância, como o faz Tarsila do Amaral já na abertura do seu ensaio memorialista “Pintura Pau-Brasil e Antropofagia”: “Foi por ocasião da visita de Blaise Cendrars à nossa terra que eu, sem premeditação, sem desejo de fazer escola, realizei, em 1924, a pintura que a chamaram Pau-Brasil” (AMARAL, 2008, p. 720). Com isso, porém, não faltarão estudiosos a defender a ideia de que as temáticas nacionais surgiram mais pela influência — geralmente no sentido da mera imitação — de Cendrars do que por pesquisa e experimentação dos brasileiros⁹⁵.

Essa relação de influência é ainda mais marcada no que diz respeito à poesia de Oswald de Andrade. O diálogo entre o Antropófago e o poeta franco-suíço é visto por Haroldo de Campos como um ótimo exemplo para se pensar no “caso concreto do binômio importação/exportação no roteiro oswaldiano” (CAMPOS, 1974, p. 35). É possível ver ainda

⁹³ Augusto de Campos, em artigo de 2011, destacando a passagem final do mesmo texto oswaldiano — “Mallarmé chamou de poema em prosa o maior esforço versificado do século XIX: “Um Coup de Dés Jamais n’Abolira le Hasard” —, conclui que: “Sabemos agora que ele [Oswald] nos antecipou também na reavaliação do ‘lance de dados’ mallarmaico, que seria tido por nós como limiar da poesia de nosso tempo e era renegado na época até pela crítica francesa” (CAMPOS, 2015a, p. 263).

⁹⁴ O comentário não se estende a Mário de Andrade, pois, como já mencionado neste trabalho, nunca foi à Europa e também não pertencia às camadas abastadas da sociedade da época. Mário estava muito mais próximo do que hoje chamaríamos de “classe média”.

⁹⁵ No artigo “Blaise Cendrars – o terceiro elemento do Movimento Pau Brasil (?)”, Eduardo Batista (2011) aponta como exemplos desse discurso: Aracy Amaral, Alexandre Eulálio e Wilson Martins.

no ensaio de Haroldo uma forte tendência para se “reverter” a lógica de influência: Oswald teria influenciado Cendrars, e não o contrário. Para tanto, o autor chega a defender a hipótese de que o visitante poderia, antes mesmo da publicação de *Pau Brasil*, ter tomado “conhecimento das produções inéditas de Oswald, por intermédio do próprio autor, contagiando-se por elas ou por seu espírito” (CAMPOS, 1974, p. 38). Eduardo Batista (2011, p. 292), não sem razão, acusa a fragilidade do que ele chama de “malabarismo crítico” do poeta concreto neste caso. Além disso, alerta para a baixa produtividade de apenas se inverter a chave da influência. Contudo, existem mais nuances na comparação haroldiana que escapam aos comentários de Batista. Sem dúvida, o ensaio do poeta-crítico é mais feliz quando evita a especulação biográfica e se concentra nos resultados artísticos e suas significações dentro de dada tradição, tal como faz na seguinte passagem da nota 35, na qual, após reconhecer que “o traçado de influências acaba sendo secundário, e pode mesmo descambar em querela irrelevante”, afirma:

O decisivo é notar que, enquanto a poesia de Oswald é fundamental para a nova literatura brasileira, justamente pelo gume crítico que o poeta soube dar a seu "estilo-montagem", a de Cendrars, à qual falta este ingrediente essencial (como o reconhece Aracy, p. 90), não tem sido objeto de semelhante reivindicação pela atual vanguarda de expressão francesa ("Tel Quel", "Change"), certamente porque, com seu gosto obsessivo pelo exótico, acabou quase sempre limitada à disponibilidade colorida, ao detalhístico e ao pitoresco (CAMPOS, 1974, p 37).

A passagem evidencia que, para Haroldo, não está em jogo a mera questão de quem veio primeiro, por mais que ele próprio dê margem para isso em seus comentários anteriores. O que é “decisivo” para sua crítica é o lugar que os autores ocupam quando confrontados com o presente, é compreender até que ponto, dentro de suas respectivas tradições, Cendrars e Oswald permanecem “vivos”. Num gesto que pode, guardada as proporções, ser lido como antecipação de suas discussões mais culturais, como as contidas em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”⁹⁶, Haroldo hierarquiza as obras dos poetas com base na importância que cada uma assume para as tradições literárias nacionais às quais se vinculam. Neste sentido, deixa entrever algo da questão antropofágica: a apropriação da cultura brasileira pelo europeu, com a melhor das intenções que tenha, não pode ser lida para além do interesse exótico. Muito menos pode ser entendida como antropofagia, que, importa lembrar, pressupõe a deglutição do “mais forte” pelo “mais fraco”.

⁹⁶ Diga-se de passagem, o exemplo de Cendrars será retomado neste ensaio, que comentaremos em detalhes no Capítulo 4.

Por isso, a poesia de um será vista como “fotos de turista”, enquanto a do outro representa um aprofundamento crítico-poético de nossas contradições sócio-culturais: “Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; Oswald dirigia sua objetiva para além destes aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa, que escapavam à farscante inspeção de superfície” (CAMPOS, 1974, p. 39).

Não é à toa que, justo após esse embate, Haroldo de Campos encaminhará a discussão para a análise dos desdobramentos visuais da obra oswaldiana. O autor precisa responder: por que o modernista é tão fundamental à “nova poesia brasileira”? Por que é “tradição viva”? Entendendo que a “nova poesia”, para Haroldo, sempre será a poesia concreta, e que esta tem como seu aspecto mais característico o problema da visualidade, é inescapável a tentativa de comprovar a preocupação visual de Oswald de Andrade. Tal como foi feito quando do estudo das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, em que o autor, como vimos, destaca os diálogos oswaldianos com o cinema e as artes plásticas.

Com relação à poesia, a tarefa mostra-se um pouco menos complexa, haja vista o grande apelo visual do projeto gráfico de livros como *Pau Brasil* e *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* — ambos, sempre importante lembrar, com participação decisiva da pintora Tarsila do Amaral. Sobre a revolução gráfica do primeiro, comenta Maria Eugênia Boaventura:

Pau Brasil, “iluminado” por Tarsila e anunciado como “cancioneiro”, revolucionou também graficamente. Ilustrações e capa de Tarsila fizeram as vezes de uma coreografia, em parceria perfeita com a ingenuidade e o primitivismo da linguagem Pau Brasil. A ousadia do projeto gráfico, sobretudo, causou espanto e atuou como uma espécie de síntese plástica do livro (BOAVENTURA, 1995, p. 111).

Comentário semelhante merece o segundo, que, para a mesma autora é:

Obra incrivelmente renovadora tanto do aspecto plástico — desenhos do autor e capa de Tarsila — como no que tange à concepção dos poemas. O projeto da capa foi ideia de Oswald, inspirado num velho caderno de exercícios da Livraria Garnier com referências gráficas a todos os Estados brasileiros. Riscou os nomes dos Estados que queria excluir e deu as indicações para Tarsila criar (BOAVENTURA, 1995, p. 128).

Relembrando o episódio da visita dos poetas concretos ao Antropófago, no qual todos saíram presenteados com suas obras, Décio Pignatari fala com carinho que o exemplar de *Poesias Reunidas* que recebeu foi: “a primeira obra gráfico-poética que eu via na vida”

(PIGNATARI, 2002, p. 24). De modo semelhante, Augusto de Campos comentará, em “Oswald, livro livre”, que *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* “é possivelmente o mais belo livro de poesia de nosso modernismo [...] enquanto conjunto coerente de poemas, enquanto risco e ousadia de linguagem, enquanto concepção plástica e material do livro” (CAMPOS, 2015a, p. 196). É por conta de tudo isso que Haroldo de Campos defende em seu ensaio que o “livro de poemas de Oswald participa da natureza do livro de imagens, do álbum de figuras, dos quadrinhos dos *comics*. Sua atualidade neste particular é espantosa” (CAMPOS, 1974, p. 40).

Essa questão da visualidade na poética oswaldiana, como não poderia ser diferente, não é apresentada por Haroldo apenas sob a perspectiva da exterioridade do livro objeto, mas, antes, desdobra-se pelas experiências com a linguagem. Para o poeta concreto: “a poesia oswaldiana inclinava-se naturalmente a ‘dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo’, para nos valermos de uma fórmula que João Cabral de Melo Neto aplicou a Murilo Mendes” (CAMPOS, 1974, p. 42). A fim de comprovar esta teoria, assim como fez com *João Miramar*, recorre a uma análise — apoiada em Dámaso Alonso e Roman Jakobson — em que procura demonstrar o predomínio da escrita metonímica, substantiva, ou, em termos caros à poesia concreta, ideogramática de Oswald de Andrade. O autor valida seu discurso exemplificando com alguns dos poemas oswaldianos preferenciais da análise concretista, tais como: “Hip! Hip! Hoover!”, “Longo da linha”, “Relógio” e “amor”.

A crítica de Haroldo atravessa ainda outros pontos da tão plural obra de Oswald de Andrade, como o das discussões acerca de “lirismo participação”⁹⁷ que transbordam dos poemas longos do autor, “Cântico dos cânticos para flauta e violão” e “O escaravelho de ouro”, ou das querelas envolvendo os movimentos “Pau Brasil” e “Verdamarelismo”, chegando até mesmo a discutir certo “indianismo” revisitado pelos modernistas em seus momentos mais nacionalistas — sobre o qual, diga-se de passagem, defende a ideia de um “indianismo às avessas”, anti-romântico, na obra oswaldiana, cujo único paralelo estaria em Sousândrade. Em todo caso, é possível dizer que o fim maior do texto haroldiano é a análise da linguagem de modo a propor uma tradição na qual o vínculo entre a poesia de Oswald de Andrade e a do seu crítico, isto é, a poesia concreta, seja estabelecido pela proximidade estético-estilística.

⁹⁷ Tema sobre o qual já se fez análise mais detida no primeiro capítulo.

Oswald recorreu a uma sensibilidade primitiva (como fizeram os cubistas, inspirando-se nas geometrias elementares da arte negra) e a uma poética da concretude ("Somos concretistas", lê-se no "Manifesto Antropófago") para comensurar a literatura brasileira às novas necessidades de comunicação engendradas pela civilização técnica (CAMPOS, 1974, p. 50).

Como se vê, Haroldo tece sua teia analítica pintando um quadro no qual Oswald de Andrade desempenha uma “poética da concretude” que responde aos anseios da “civilização técnica” do século XX. A proposição tem inegáveis semelhanças com aquilo que os poetas concretistas manifestam em sua *Teoria da Poesia Concreta*. Porém, a constatação destas correlações deslegitima a crítica? Há quem veja nestes diálogos explicitados apenas um “eficiente trabalho de *marketing* poético” (SANT’ANNA, 2003, p. 18). As reservas dos opositores são justificáveis em vários casos, contudo, com relação à revisão de Oswald, deve-se ponderar as necessidades da própria obra que, julgando pelo histórico de sua recepção, sempre se mostrou muito resistente às análises convencionais⁹⁸. A questão da visualidade, neste sentido, é exemplar: será possível defender que obras tão sensíveis ao aspecto visual, como são as de Oswald, nada ganham ao serem lidas por uma teoria crítica como a da poesia concreta? Não parece ser o caso, ao contrário, talvez seja até mais correto dizer que havia uma necessidade do texto oswaldiano por esse tipo de crítica. Assim, não é sem motivos que Wilson Martins — como já visto aqui, autor de duros ensaios contra Oswald e a poesia concreta — faz uma pequena “trégua” e ressalta os méritos dos estudos de Haroldo de Campos sobre o Antropófago:

Os sucessivos ensaios do Sr. Haroldo de Campos constituem o primeiro esforço de comentar “em profundidade” as técnicas literárias de Oswald de Andrade. Se, no caso, as coordenadas da história literária têm sido um pouco sacrificadas em favor do comentário puramente estilístico, é preciso convir em que necessitávamos muito mais deste último que daquelas (MARTINS, 1966, p. 38).

Obviamente os “elogios” de Wilson Martins não viriam sem ressalvas. Entretanto, a subversão das coordenadas da história literária com as quais se preocupa o autor, é, na verdade, indispensável ao projeto revisionista haroldiano. Não há conformidade possível. A crítica de Haroldo se faz na “contradição”, no conflito, na luta por uma “linhagem” (Mário/Oswald) e por um modelo de visão da literatura (histórico-sociológico/formalista-

⁹⁸ Voltamos a lembrar da citação de Gilberto Teles no início do tópico: “[a poesia de Oswald] não parece resistir muito à análise que pretenda ver a renovação por dentro da linguagem, mas sem perder o fio da tradição” (TELES, 1995, p. 5). No nosso caso, contudo, invertamos a posição do autor, pois cremos que *a poesia resiste*, não se entrega, antes exige a mudança de paradigmas da recepção.

concretista). O poeta-crítico tem convicção em seu projeto e pensa Oswald de Andrade dentro dele, que, por sua vez, também possui conflitos internos. Ciente disto, finaliza o ensaio se questionando sobre a função da crítica, ao que responde com Roland Barthes: “não é uma *homenagem* à verdade do passado, ou à verdade do *outro*, ela é construção inteligível de nosso tempo [...] A atividade crítica ajuda, simultânea e dialeticamente, a decifrar e a construir” (BARTHES, 1964 apud CAMPOS, 1974, p. 59). Penso que é por esse caminho “construtivo”, muito mais de que o da “decifração”, que Haroldo de Campos se esforçará para guiar sua crítica que, no mais, resiste, pervive, na tensão entre uma expressão autônoma e o espírito (fantasma?) da vanguarda.

Capítulo 3. O auge do revisionismo

O que aqui se anuncia como “auge do revisionismo”, não pode ser confundido com o ponto máximo do “processo de revisão” de Oswald de Andrade empreendido por Haroldo de Campos. Este, acredito, corresponde aos trabalhos discutidos no capítulo anterior: “Miramar na mira” e “Uma poética da radicalidade”. O “auge” ao qual o título se refere é, na verdade, alusão ao início de outro processo, que foi o da popularização da obra oswaldiana nos anos de 1960/70. Obviamente que todos os esforços intelectuais dos poetas da poesia concreta, bem como as reedições das obras completas, não estão desconectados dessa retomada mais popular, antes funcionaram como base, foram os agentes que prepararam o terreno para a “explosão” — lembrando um dos últimos textos de Haroldo dedicados ao Antropófago: “Oswald de Andrade: do ocultamento à explosão” (1992). Separando as duas coisas, quer-se apenas destacar o que corresponde ao projeto crítico-poético pessoal de Haroldo de Campos, e o que faz parte de um fenômeno mais amplo, do qual sua revisão de Oswald é um elemento — sem dúvida, dos mais importantes —, mas não o único.

Essa retomada “popular”⁹⁹ de Oswald de Andrade conta com uma marcação temporal muito específica: setembro de 1967. Esta é data de estreia da primeira montagem de *O Rei da Vela*, levada a cabo por José Celso Martinez Correia junto ao Teatro Oficina. O sucesso da peça fez com que uma nova geração de artistas e intelectuais tomasse conhecimento dos escritos oswaldianos, que continuavam a ser reeditados. Foi a partir daí, por exemplo, que as ideias do Antropófago começaram a circular entre os jovens músicos que estavam iniciando o Tropicalismo, que viria a ser um dos mais importantes movimentos da música popular brasileira. Com tudo isso, como rememora a filha do poeta, Marília de Andrade, Oswald “Virou moda, pegou [...] subiu de repente ao patamar dos mitos” (1986, p. 75). É também com base nesse evento que Haroldo anuncia, em ensaio do mesmo ano, a frase que inspirou o título do presente capítulo: “Agora este processo revisional está atingindo, digamos assim, seu auge” (CAMPOS, 1991, p. 18).

Para esse período do processo revisional, as contribuições haroldianas concentram-se na organização de uma antologia, *Oswald de Andrade: trechos escolhidos* (1967), com estudo introdutório e notas do poeta-crítico, e dois ensaios: “Uma leitura do teatro de Oswald” (1967), que consta como prefácio de algumas edições de *O Rei da Vela*, e

⁹⁹ Usamos a palavra mais pela força de contraste com a retomada concretista do que em sua acepção fechada em torno da ideia de cultura popular. Sabemos que manifestações como as do Teatro Oficina e a do Tropicalismo, mesmo contando com o um público muito mais amplo do que o da poesia concreta, num país como o Brasil, ainda permanecem distantes do que seria uma arte, de fato, *popular*.

“Serafim: um grande não-livro” (1971), junção de dois artigos publicados no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, que normalmente acompanha as edições de *Serafim Ponte Grande*. Todos são trabalhos de menor fôlego que elaboram questões bem menos abrangentes do que as encontradas nos estudos dedicados às *Memórias Sentimentais de João Miramar* e às *Poesias Reunidas*.

Comparando a “Apresentação” da antologia de 1967 com os estudos anteriores, nota-se que não há praticamente nenhuma informação nova — em linhas gerais, este apenas resume as principais questões daqueles, pondo-as numa linguagem mais didática. Porém, merece destaque o fato de ser tal “Apresentação” um dos poucos textos em que o poeta-crítico expande sua análise para além das obras de sua preferência. Isso ocorre a partir do momento em que o autor classifica a prosa oswaldiana em três fases:

1. *prosa crepuscular*, de transição para o Modernismo, caracterizada pelo uso frequentemente expletivo da metáfora, pelo convencionalismo da fixação psicológica de caracteres, pelo tom “fim-de-século” (*Trilogia do Exílio*, depois denominada *Os Condenados*); 2. *prosa parodística e cubista*, nos romances-invenções (*Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), o primeiro dos quais abriu a senda experimental na prosa brasileira moderna; 3. *prosa de tese*, representada pelo romance cíclico inacabado *Marco Zero*, que, no depoimento do próprio autor, “participa da pintura, do cinema e do debate público”, tendendo ao “afresco social”, ao “romance mural” (CAMPOS, 1989, p. 13-14).

Por tudo que já foi dito até aqui, acredito não ser necessário nem mesmo assinalar qual dessas fases é a mais valorizada pelo poeta concretista. Na verdade, o mais interessante é notarmos como, ao comentar as fases menos prestigiadas, Haroldo deixa transparecer certa proximidade com a crítica comum ao Antropófago de que o grande problema de sua trajetória como poeta e romancista seria a extrema irregularidade de sua obra. É certo que esse é um tipo de “problema” que será muito mais apontado como fator negativo por aqueles que se preocupam com a construção “evolutivo-linear” da literatura¹⁰⁰ e, em teoria, este não é o caso da crítica concretista, que desde suas primeiras manifestações sempre se preocupou em combater tal visão. Porém, em se tratando de “autores-chave” para a constituição da “tradição

¹⁰⁰ A desigualdade entre as produções, especialmente em prosa, de Oswald de Andrade é uma questão de fácil percepção para qualquer um que leia o par *Miramar/Serafim* comparando com os outros romances escritos antes ou depois destes. Porém, a leitura de tal “problema” pode variar muito de um crítico para o outro, encontra-se dentro da fortuna crítica oswaldiana desde um Candido, que nos apresenta a obra do modernista em três “fases de uma evolução dinâmica e não raro contraditória, ao longo da qual, todavia, percebe-se um desenvolvimento coerente” (CANDIDO, 2011, p. 12), até um Wilson Martins, para o qual “toda obra de Oswald de Andrade, em prosa ou em verso, é assim feita de lampejos de gênio, perdidos na massa pastosa e visguenta da composição difícil” (MARTINS, 2002, p. 269). Poderíamos citar ainda Alfredo Bosi, que faz dos “altos e baixos” do Antropófago o fio condutor de seu capítulo sobre o poeta em *História Concisa da Literatura Brasileira*.

alternativa” que a poesia concreta, também desde muito cedo, se preocupou em desenvolver, a busca por certa “unidade estrutural” costuma vir à tona. Assim, quando Campos (1989, p. 14), em ato contínuo ao trecho citado, afirma ser a *Trilogia do Exílio* “falha e imatura”, não demora a ponderar que, ainda assim, ela é o “embrião de uma prosa cinematográfica”. Algo semelhante ocorre com *Marco Zero*, abordada como “obra inacabada e irrealizada” (não apenas no sentido literal de o projeto ter ficado inconcluso), mas que tem o mérito de ser “a contribuição de O. A. à virada sociológica do romance de 1930”. Ao que parece, saindo do método da vanguarda de recortar apenas a “parte viva” da obra de dado autor, e procurando se aproximar de um didatismo generalista, Haroldo opera de modo a salientar uma coerência total da escrita de Oswald, que, de acordo com tal leitura, está patente pelo fato de nunca se descolar completamente, à parte os pontos altos e baixos, de um viés revolucionário, inovador, inventivo etc.

O estudo traz ainda, em sua última parte, uma pequena análise dedicada à “atividade crítica” de Oswald de Andrade — através da qual, para o poeta concretista, “se desenha a história polêmica das ideias modernistas” (CAMPOS, 1989, p 17). Trata-se de um comentário rápido, mas do qual se pode destacar a preocupação de Haroldo em diferenciar, quando abordando a antropofagia, o “índio oswaldiano” (mau selvagem) do “índio romântico” (bom selvagem), guardando exceções a Sousândrade: “o único precursor de Oswald parece ter sido o maranhense Sousândrade (1833-1902), que concebeu também um ‘indianismo’ às avessas, realista e satírico, no episódio ‘Taturema’, do poema longo *O Guesa*” (CAMPOS, 1989, p. 17). O poeta concretista, nesse gesto, promove a união dos dois autores por ele mesmo revisado, mais uma vez investindo, implicitamente, numa ideia de linhagem, de conexão aos saltos temporais, entre seus precursores. Ainda com relação à antropofagia, ou melhor, a sua re colocação em “A Crise da Filosofia Messiânica”, um dado “antecipatório” pode ser vislumbrado aqui. Refiro-me ao fato de a “perspectiva utópica” oswaldiana, marcante no texto em questão, ser anotada pelo poeta-crítico como passível de um paralelo com a filosofia de Ernst Bloch¹⁰¹. Creio ser isso uma primeira sugestão temática ao que, anos mais tarde, Haroldo de Campos desenvolverá em sua conhecida discussão sobre a “poesia pós-utópica”, visto que para formulação desta, o “princípio esperança” de Bloch é uma das referências fundamentais.

¹⁰¹ A comparação foi originalmente pensada por Pierre Furter, conforme revela a nota em questão: “A função antecipadora da Utopia preocupa um pensador alemão coevo de Oswald, Ernst Bloch (n. em 1885), em cujas reflexões se cruzam e um misticismo **sui generis**. Pierre Furter, crítico suíço radicado entre nós, em recente estudo (**Un Heterodoxe Méconnu: Ernst Bloch**, inédito), encontrou surpreendentes pontos de contato entre as ideias de O. A. sobre a Utopia e as do filósofo de **O Princípio Esperança**” (CAMPOS, 1989, p. 18, grifos do autor).

Quanto aos ensaios referentes a *O Rei da Vela* e a *Serafim Ponte Grande*, o primeiro, pouco lembrado, preenche a lacuna da quase ausência de discussão, dentro do processo de revisão, acerca da produção dramática de Oswald, ao passo que o segundo, bem mais debatido, até pela importância da obra que aborda, complementa a leitura dos romances propriamente modernistas do Antropófago. Ambos seguem linhas bastante parecidas: são textos muito analíticos, beirando o “academicismo”, nos quais se investe com força num vocabulário estruturalista. Neste sentido, é possível dizer que não há neles tanta abertura para questões mais amplas, como a da construção e disputa da narrativa historiográfica verificada nos ensaios que foram analisados até aqui. O que não quer dizer que, por isso, sejam peças fora do processo revisionista, apenas ocorre que a função desempenhada por tais trabalhos no projeto crítico-poético haroldiano é de menor envergadura metalinguística. Porém, certamente são indispensáveis para termos noção da ambição totalizadora de tal projeto, uma vez que a partir deles é possível dizer que a leitura de Haroldo de Campos permeia todo o corte mais radical da obra de Oswald de Andrade: a poesia, os romances de vanguarda e o teatro dos anos de 1930.

Em concomitância com essas publicações, destacam-se na bibliografia haroldiana textos de suma importância para a compreensão das questões de tradição e historiografia literária em seu pensamento crítico-poético. Refiro-me em especial aos ensaios que compõem o famoso capítulo “Por uma poética sincrônica”, de *A Arte no Horizonte do Provável*, mas também a “Texto e História”, publicado em *A Operação do Texto*, que datam, respectivamente, de 1967 e 1969. Pensamos nesses textos como ponto de chegada, no qual ocorre uma espécie de síntese teórica de todo um percurso reflexivo que o poeta-crítico vem desenvolvendo desde o *paideuma* concretista, e que muito se beneficiou de suas práticas revisionistas, tanto com Sousândrade quanto com Oswald de Andrade. Por isso serão abordados, no último tópico, ainda que em sentido estrito não sejam componentes do projeto de revisão da obra oswaldiana.

O panorama histórico no qual está assentada a produção que estudaremos no presente capítulo, apesar de curto, de 1967 a 1971, é o mais conturbado daqueles que constituem nosso recorte. Do ponto de vista restrito à história do grupo Noigandres, estes são os anos nos quais tradicionalmente se delimita um fechamento do ciclo vanguardista, conforme Gonzalo Aguilar: “O final dos anos 1960 representa o encerramento da experiência concreta: diante da nova situação, a poesia concreta já não podia dar nenhum salto vanguardista” (2005, p. 155). No plano da cultura de um modo geral, o paradigma aberto no começo da década, isto é, do debate estético em consonância com o político, chega ao seu

ápice com inúmeras manifestações concentradas no ano de 1967, conforme muito bem descreve Celso Favaretto no artigo “A contracultura, entre a curtição e o experimental”; vale a citação do parágrafo completo:

Só para se ter uma ideia do que é preciso pensar quanto às variadas estratégias que provinham da intersecção do estético com o político no final dos anos 1960, alvo imediato da repressão do regime com a edição do AI-5, basta lembrar produções mais significativas que apareceram no incrível ano de 1967, que se estenderam no ano seguinte e que deram origem a outras em diversas direções: *Terra em transe* de Glauber Rocha, a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina de José Celso, de *Arena conta Tiradentes* no Teatro de Arena de Augusto Boal, o “Tropicalismo” do grupo baiano, a exposição Nova objetividade brasileira, onde aparece *Tropicália*, a emblemática manifestação ambiental de Hélio Oiticica, os livros *Panamérica* de José Agrippino de Paula, *Quarup* de Antonio Callado, *Pessach: a travessia* de Carlos Heitor Cony. Nestas obras, desdobravam-se proposições que articulavam, em suas particularidades, os signos que vinham sendo disseminados nas tematizações que fixavam perspectivas emblemáticas para fazer face à situação complexa e tensa em que se compunham os cálculos do regime militar, o resgate das culturas populares, a assimilação de todo tipo de modelos e processos da indústria cultural — cujo desenvolvimento disparava, com penetração em todas as camadas sociais, manifestando poder de informação e, simultaneamente, de diluição de todo tipo de referências culturais e de técnicas modernizadores com que se pretendia superar ou apagar as marcas do subdesenvolvimento (FAVARETTO, 2017, p. 186).

Nesse trecho, Favaretto ocupa-se em expor a efervescência artístico-cultural do final da década, porém é impossível falar destes anos sem recordar o recrudescimento do golpe militar — que havia se iniciado em 1964 e perdurará até 1985. O autor cita essa questão rapidamente, porém transborda de seu pequeno comentário a ideia de uma reação do regime contra o crescimento de tais manifestações artísticas, sendo “alvos imediatos da repressão”, em especial, diga-se desde logo, as de caráter mais popular. Como foi o caso da conhecida perseguição política sofrida pelos músicos do Tropicalismo a partir do AI-5, resultando no exílio de membros fundadores do movimento como Caetano Veloso e Gilberto Gil. No que diz respeito aos poetas da poesia concreta, apesar de suas fortes relações¹⁰² com esses artistas — sob muitos aspectos o movimento tropicália elabora uma continuação do Concretismo —, não há histórico nem de repressão nem de perseguição política. Ao que tudo indica, o Estado não os via como agentes potenciais de mobilização popular.

¹⁰² Conexões estas, como se verá mais a frente, muito instigadas pelo interesse em Oswald de Andrade. Apenas para antecipar algo, revelador disso é que quando Augusto de Campos pergunta a Caetano Veloso, em entrevista de 1968, “O que é o Tropicalismo?”, dentre outras coisas, o compositor define: “O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (CAMPOS, 2015b, p. 207).

Importante ainda não perder de vista que esse endurecimento do regime, que terá seu apogeu durante o governo Médici (1969-1973), não apenas significou um ataque direto aos “inimigos do Estado”, mas também a intensificação de sua “defesa”, visto que exacerba a autopropaganda a fim de transmutar as ações do governo, sejam elas de quais níveis forem, em ações para a “dignificação” do *seu povo*.

Havia uma constante insistência na ideia de que a ditadura tinha como objetivo básico dignificar o homem. O seu hipotético ideário de democracia era formulado, também, a partir dessa noção. A educação seria, assim, a instância básica em que a ditadura iria construir esse novo homem supostamente dignificado. A internalização dos valores de não-contestação e não-conflito pelas diversas instituições sociais (empresa, escola, família, dentre outras) objetivava conduzir todos os indivíduos ao congraçamento total com o regime (REZENDE, 2013, p. 93).

O imaginário que é construído a partir do que nos apresenta Maria Rezende, pensando em sua vitalidade até os dias de hoje, foi talvez mais pernicioso do que os atos praticados pelo regime em si. É essa construção que legitimará, agora perante, e pela, a própria sociedade, a perseguição a quaisquer intervenções artístico-culturais que confrontassem o *status quo*. Afinal, se a “não-contestação” e o “não-conflito” são compreendidos como valores, a arte contestatória é contra o povo e sem valor — logo, pode, e deve, ser excluída para o bem de todos.

Toda essa questão de fundo, se por um lado não será tão relevante para ao debate intrínseco dos textos haroldianos, por outro, transparecerá de modo incontornável nos novos agentes da retomada do Antropófago, em especial, no caso do Teatro Oficina, como veremos adiante.

3. 1. Oswald Pegou!

Não são poucos aqueles que veem no teatro a parte mais fraca da obra de Oswald de Andrade. Correspondendo às produções mais características da “fase comunista” do autor, que, como se sabe, esteve filiado ao Partido Comunista Brasileiro entre os anos de 1931 e 1945, as peças oswaldianas são normalmente questionadas quanto ao seu caráter de “tese”¹⁰³, isto é, de escrita didática que teria como única finalidade divulgar as doutrinas socialistas¹⁰⁴.

¹⁰³ Décio de Almeida Prado falará não só em “teatro de tese”, mas também em “teatro de frases”: “não lhe faltando mots d’autor, nas quais o criador se substitui às suas criaturas, ditando-lhes reflexões ou réplicas espirituosas” (2019, p. 29).

¹⁰⁴ Essa crítica tem alguma razão de ser, mas já há algum tempo é bastante contestada. Neste sentido, importa, desde logo, não perder de vista argumentos como o de José João Cury, para quem a “postura marxista não se

Sintomático disso é a pouca atenção dada a essa vertente do trabalho do modernista. Antonio Candido não chega nem a mencionar o tema em seu estudo de maior fôlego sobre o autor, o já citado “Digressão sentimental para Oswald de Andrade”, de 1970. Em *A Ideia Modernista*, Wilson Martins explicita sua opção por “deixar de lado” o teatro oswaldiano — “cuja pretensa ‘importância’ alguns críticos modernos desejam afirmar” (2002, p. 269) —, mas reproduz o comentário, que julga definitivo, de Samuel Rawet, no qual se expõe uma condenação à teatralidade das peças pelo “excesso de cerebralismo” e de certa “alucinação individualista”. Seguindo com os exemplos, nota-se que Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, não dedica mais do que quatro linhas sobre o assunto. E até mesmo Caetano Veloso, que em suas memórias narra a experiência de assistir à montagem de *O Rei da Vela* como um acontecimento grandioso e fundamental para os desdobramentos da tropicália, não deixa de fazer coro ao discurso da fragilidade desse segmento da obra do Antropófago.

Ora, para mim Oswald estava apenas nascendo, e suas figuras pareciam disparatadas justamente porque, em vez de servir como ilustração para ideias supostamente indiscutíveis, instigavam a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem. Em breve eu descobriria que o teatro de Oswald de Andrade era a parte mais fraca de sua obra — e *O rei da vela*, talvez a parte mais fraca de seu teatro. Tudo o que eu vira ali, estava melhor posto em sua poesia, seus romances e seus manifestos (VELOSO, 1997, p. 246).

A fala de Caetano revela um curioso, e um tanto quanto contraditório, movimento do processo de resgate da obra de Oswald de Andrade, que consiste no fato de o empuxo decisivo para que o “cadáver” do Antropófago viesse à tona com tanta força no final dos anos de 1960, ter sido dado por aquela parte de sua produção historicamente menos privilegiada. Afinal, como já destacamos na abertura do capítulo, a montagem de José Celso de *O Rei da Vela*, em 1967, é considerada — cremos que com justiça — o marco definitivo para o “renascimento” de Oswald.

O que o Teatro Oficina fez foi dar vida, num momento mais do que oportuno, a um texto dramático que nunca havia sido levado ao palco¹⁰⁵. Escrito em 1933 e publicado em 1937, *O Rei da Vela* não foi encenado à época especialmente por conta da censura, de forte

sustenta, totalmente, na trajetória do teatro oswaldiano, já que há algo de escolástico, de romantismo revolucionário, que não o deixou assimilar completamente o realismo científico” (CURY, 2003, p. 47).

¹⁰⁵ Sempre comovente lembrar o carinho com que Marília de Andrade narra sua experiência de assistir a peça do pai sendo montada treze anos após sua morte: “Queria que o Oswald estivesse vivo para ver seu texto aplaudido de pé. Esta encenação marcou, para mim, o primeiro reconhecimento público do Oswald, o início de sua trajetória de mito e de herói popular” (1986, p. 75).

caráter moralista¹⁰⁶, que vigorou no período da ditadura Vargas. É certo que a realidade brasileira do ano de 1967 era também a de um Estado de Exceção — a bem da verdade, cada vez mais se dá a ver que a “exceção” no Brasil é o Estado Democrático — desde o golpe militar de 1964. Porém, este ainda não havia assumido seu traçado mais repressor, que só viria no ano seguinte ao da montagem, com a proclamação do Ato Institucional Número 5, a partir do qual se intensificou a perseguição contra quaisquer manifestações culturais que pudessem representar algum perigo ao regime¹⁰⁷. O AI-5 foi já uma reação a todo o clima contestador, da política e dos costumes, característico do final dos anos sessenta do século passado, e é a isso que nos referíamos quando falamos em “momento oportuno” para a encenação da peça, é isso que se entrevê nas esperançosas palavras de Zé Celso ao final de “O Rei da Vela: manifesto do oficina”: “Minha geração, tenho impressão, apanhará a bola que Oswald lançou com sua consciência cruel e antifestiva da realidade nacional e dos difíceis caminhos de revolucioná-la” (CORRÊA, 2003, p. 29).

O diretor estava certo, pois, de fato, a montagem de *O Rei da Vela* funcionou como um impressionante impulso para a conversão de Oswald de Andrade num elemento agregador das mais radicais manifestações artísticas iniciadas no final dos anos de 1960. Após a peça, a leitura antropofágica da cultura brasileira torna-se comum. Os músicos tropicalistas, liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, logo se puseram como herdeiros do “Pai Antropófago” e, com isso, as outras referências do movimento, como Hélio Oiticica e o Cinema Novo, também passaram a ser entendidas como tais¹⁰⁸. Na literatura de então, e que atingirá sua plenitude na década seguinte, Oswald será um dos poucos pontos de contato entre os jovens poetas da chamada “poesia marginal” e os veteranos da vanguarda concretista — ainda que por apropriações extremamente díspares¹⁰⁹.

Intimamente relacionada com a produção do Teatro Oficina, a crítica de Haroldo de Campos sobre *O Rei da Vela* foi feita para “atender a um pedido de José Celso”

¹⁰⁶ Lembrando que o texto de *O Rei da Vela* conta com acentuado teor sexual.

¹⁰⁷ Depois do sucesso de sua primeira montagem, a peça sofreu perseguição da censura até o final do regime, “como revelam as centenas de documentos inéditos da ditadura militar relativos à peça e recém-digitalizados pelo Arquivo Nacional. São mais de 400 páginas sobre todas as tentativas de montar ‘O Rei da Vela’ durante a vigência da censura militar, de 1968 a 1985. Formulários, cartas, pareceres, indicações de cortes, decisões, telegramas, programas da peça e cópias do texto de Oswald de Andrade na íntegra” (FILGUEIRAS, 2017).

¹⁰⁸ Apesar das generalizações, obviamente a “moda oswaldiana” não atingiria a todos ou nem todos se confessariam atingidos por ela. Nesse sentido, Caetano alerta para importante exceção representada pelo diretor de *Terra em Transe* (também de 1967): “Glauber [Rocha] parece ter sido o único a não partilhar do culto oswaldiano: talvez tivesse medo de ser assimilado a uma figura com tantos pontos em comum a ele próprio. De resto, ele já tinha feito sua escolha entre os modernistas: Villa-Lobos” (VELOSO, 1997, p. 257).

¹⁰⁹ Conforme veremos um pouco mais adiante, mas que, desde logo, vale a indicação do ensaio “O assassinato de Mallarmé”, de Silviano Santiago em *Uma Literatura nos Trópicos*, especialmente como referência ao processo de apropriação contrário ao da vanguarda concretista.

(CAMPOS, 1991, p. 8), que preparava uma coletânea a ser lançada junta com o espetáculo. No ensaio, o primeiro gesto do poeta-crítico é o de salientar que no processo de revisão, que vinha sendo empreendido pela poesia concreta desde o seu início, “um aspecto que não ficou nem podia ficar esquecido foi o do teatro oswaldiano” (CAMPOS, 1991, p. 17). De fato, como fica demonstrado pelos exemplos dados por Haroldo, os poetas de Noigandres já apontavam para algum interesse, que precisava ser explorado, nas peças de Oswald. Por outro lado, também é fato que tal interesse sempre foi um tanto quanto genérico, apenas um pouco mais “destacável” do que o revelado, por exemplo, por *Marco Zero*. Indicativo disso é que na própria antologia, *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*, publicada no mesmo ano de 1967, não há nenhum “trecho” — ou menção no estudo crítico — da produção teatral do Antropófago. É difícil encontrar pistas de que a crítica a essa vertente da obra de Oswald seria desenvolvida pelo poeta concretista não fosse o convite de José Celso. Contudo, não chega a ser um problema compreender a abordagem haroldiana como um desdobramento natural do processo de revisão — menos por conta das relatadas preocupações antecipatórias com o teatro oswaldiano, do que pelo que realmente representa essa produção dentro da tradição literária brasileira.

Ainda que se tenha destacado, no início do tópico, a recepção negativa dada à experiência de Oswald com o texto dramático, não falta quem discorde desse julgamento e nos indique o reverso da moeda. Esse outro lado da questão, normalmente nos é apresentado por críticos cuja ligação é mais direta com o teatro, como ocorre com Sábado Magaldi, para quem *O Rei da Vela* só não é tido como a obra inaugural do teatro brasileiro moderno¹¹⁰, porque não pode ser encenada na década de 1930; de acordo com o autor:

São inúmeras as razões para se atribuir a *O Rei da Vela* o papel fundador de uma nova dramaturgia no Brasil: escrito em 1933 e publicado em 1937 [...] o texto representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país; a paródia substitui a ficção construtiva e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas; em lugar do culto reverente ao passado, privilegia-se o gosto demolidor de todos os valores; renega-se conscientemente o tradicionalismo cênico, para admitir a importância da estética da descompostura (MAGALDI, 2005, p. 3).

Seguindo o caminho indicado pela leitura de Magaldi, torna-se mais evidente o porquê de ser o teatro de Oswald um complemento necessário para a totalização do projeto revisionista de Haroldo de Campos. Tendo em vista que a revisão concretista intenta trazer de

¹¹⁰ Marcação tradicionalmente feita a partir da encenação, em 1943, de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

volta ao cenário, ou melhor, pôr em sua própria “linha evolutiva”, obras radicais, inovadoras e, acima de tudo, “antecipadoras” de pressupostos modernos da literatura, *O Rei da Vela*, seguindo essa lógica, não teria par dentro da tradição dramatúrgica brasileira. Entretanto, uma barreira para a apreciação imediata do texto talvez fosse seu viés militante. Isto porque, como já mencionamos¹¹¹, mesmo se aproximando das ideologias de esquerda nos anos de 1962, a vanguarda concretista procurou se manter afastada do “socialismo ortodoxo”, pois via no controle sobre as manifestações artístico-culturais das doutrinas de Stalin um perigoso ataque às artes modernas¹¹². Hoje é mais ou menos consensual que as obras oswaldianas não chegaram à ortodoxia socialista, porém, até por influência de um discurso historiográfico que enfatiza muito a radicalização do autor nos anos de filiação ao “Partidão”, penso que durante os anos iniciais os poetas concretistas não tinham uma real noção disso.

No seu ensaio, Haroldo focalizará a guinada militante de Oswald enquanto postura conflitante com os pressupostos do Modernismo. Justifica isso lembrando que *O Rei da Vela* se insere num exato momento de transição para o seu autor: que estaria saindo do experimentalismo modernista¹¹³ para a dedicação integral à ideologia comunista. Assim, para o poeta-crítico: “*O Rei da Vela* é, em certa medida, o espelho e a análise desse conflito, dessa tomada, por tentativa e erro, de consciência ideológica” (CAMPOS, 1991, p. 18-19). O conflito que Haroldo aponta em Oswald, guardada as proporções, é da mesma natureza daquele vivido pelo movimento concretista desde o seu “salto participante”, em 1962. E, assim como aquele, para o poeta-crítico não poderia ser resolvido apenas pela semântica, mas, antes de tudo, precisava de uma resposta estética. Por isso chama a atenção para o perigo de ler a peça apenas pelo viés do “elementarismo ideológico” (CAMPOS, 1991, p. 19), que lhe seria inerente, e nos redireciona para o ponto alto do texto, onde, ao gosto do lema de Maiakóvski: a “informação estética” e a ideológica se relacionam isomorficamente. O que, de acordo com poeta concretista, aconteceria pelo tratamento dado às personagens:

¹¹¹ Ver primeiro capítulo no subitem 1. 2., “Oswald participante”.

¹¹² Em entrevista ao portal “vermelho.org”, Augusto de Campos rememora a situação política da década de 1960 deixando entrever essa preocupação: “O comunismo da época era marcado pelo stalinismo, que institucionalizara como prática obrigatória o ‘realismo socialista’, e perseguia os artistas modernos como autores de ‘arte decadente’, da mesma forma que os nazistas os perseguiram como protagonistas de ‘arte degenerada’. Mas o marxismo não-ortodoxo, simpático às vanguardas, como o de Gramsci, além de uma geral orientação de cunho socialista, orientavam nossa postura como cidadãos, e Maiakóvski e os artistas da vanguarda russa eram considerados fundamentais por nós”. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2015/11/27/democracia-nao-me-sentiria-bem-se-me-calasse-diz-augusto-de-campos/>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2020.

¹¹³ Para Haroldo, bem como para maior parte da crítica, tal postura é definida no famoso prefácio de *Serafim Ponte Grande*, também de 1933.

Porém, o que enriquece a trama, o que lhe dá a abertura da informação estética e a plasticidade dialética para abranger o processo ideológico no seu vivo, ao invés de enrijecê-los em casulos maniqueístas, está o tratamento especial, rico de matizes, que Oswald dá aos seus personagens (CAMPOS, 1991, p. 20).

Apesar do apelo contextual que a situação política do país suscitava, e que transformou o texto oswaldiano em “obra premonitória” da luta contra o retrocesso trazido pela ditadura, a leitura que Haroldo de Campos faz de *O Rei da Vela* é pouco sensível a questões desta ordem. Optando por manter a coerência de suas escolhas teóricas, todo o esforço do poeta-crítico vai em direção de explicar a peça pelas suas estruturas internas, pelo que ela traz de inovador enquanto escrita (técnica e rigorosa). Com isso, busca ainda desvencilhar a obra do Antropófago da aparência de desleixo e caos:

E tentarei também identificar certas consonâncias, até ao nível da tessitura linguística (via trocadilho e paronomásia), que concorrem ainda para fazer dessa obra, aparentemente desleixada e caótica, um raro e alto momento de nossa dramaturgia, onde o teatro de tese se resolve inteiro em texto necessário e criativo (CAMPOS, 1991, p. 23).

Esse tipo de preocupação em alertar quanto à ilusão de “coisa menos séria” que a escrita oswaldiana instaura não é nenhuma novidade dentro da recepção crítica desenvolvida por Haroldo, logo, não se restringe apenas a *O Rei da Vela*. Antes, representa uma continuidade à construção da figura ideal de Oswald para a vanguarda concretista. A ideia de obra séria, racional, tecnicamente bem elaborada, interessa ao projeto de revisão, pois, só assim, a ponte entre os autores é plenamente factível. Além disso, o argumento de que Oswald de Andrade seria um escritor pouco rigoroso que apenas escrevia piadas, não literatura, foi um dos principais utilizados para rebaixar seu trabalho e, dessa forma, o relegar a um lugar de segunda classe na história literária brasileira. Ora, se enfatizar o “desleixo” e a “piada” foram estratégias típicas dos que contribuíram para o “processo de olvido” do autor, nada mais natural do que seus antípodas, aqueles que lutaram pelo resgate, agissem para desconstruir essa linha argumentativa, e nisto incorre Haroldo de Campos. Contudo, refletindo sobre essa ação em contexto, talvez fique em suspenso uma pergunta do tipo: “mudada a conjuntura, Oswald estando agora mais próximo da ‘moda’ do que do ‘olvido’, haveria ainda razão para se preocupar com o argumento da ‘pouca seriedade’ de sua obra?”.

O Teatro Oficina, com pouco, ou nenhum, compromisso com as vicissitudes historiográficas que permeiam a recepção do autor modernista, deu tratamento diferente para esse problema da “coisa séria”. Trazendo para primeiro plano a questão da “estética da

violência e da agressão” (LIMA, 2012, p. 53), o grupo apresenta uma leitura de *O Rei da Vela* na qual o choque, o caos, o humor ácido, o grotesco e a obscenidade ascenderão como pontos máximos de significação. A montagem de José Celso não se ocupa em obliterar a “piada” oswaldiana, ao contrário, revive o palhaço¹¹⁴, resignifica a peça em manifesto, através do qual comunica “a ‘chacriníssima’ realidade nacional” (CORREA, 2003, p. 23). Dessa forma, e graças ao alcance que o espetáculo obteve, o Oficina abre outra via interpretativa para Oswald de Andrade, uma via por meio da qual se aceita com menos recalques o humor oswaldiano, mas que também ajudou a resgatar antigos fantasmas de sua fortuna crítica, como pondera Bruna Lima em sua dissertação dedicada ao tema:

Os procedimentos de choque, de carnavalização, de privilégio da questão da libertação sexual, o caos e a irracionalidade propositados, todos presentes na encenação de José Celso, acabam reforçando a imagem *blagueur* e de *enfant terrible* que acompanham a fortuna crítica de Oswald de Andrade que, descontado seu conteúdo de verdade, não encobre toda a obra desse autor (LIMA, 2012, p. 60).

A imagem reforçada a partir do Oficina, mas que, importa dizer, não se encerra nele¹¹⁵, finda por ser uma espécie de reciclagem da mais comum caracterização de Oswald desde o Modernismo. Por aí nota-se o contraste entre a leitura de José Celso¹¹⁶ e a de Haroldo de Campos: a primeira recupera e dá ao público a camada mais *patética* da obra oswaldiana, enquanto que o segundo se esforça para atenuar tal característica e enfatizar toda a engenharia formal que haveria por detrás dela. São leituras quase que antagônicas, que curiosamente, dado o contexto histórico, atuaram em conjunto. É provável que seja por isso que não se encontre nos textos de Haroldo daquele momento nenhum sinal claro de disputa por qual figura de Oswald sairia do que aqui estamos chamando de “retomada popular”: o vanguardista, parêlo de James Joyce, ou o *enfant terrible* que em suas anarquias “profetizou” a contracultura.

Julgando por como o Antropófago foi majoritariamente compreendido pelo principal fenômeno literário dos anos de 1970, a chamada “poesia marginal”, é fácil perceber que a leitura concretista não foi a que se saiu melhor na “disputa” (ou “guerra fria”, talvez, para usar um termo da época).

¹¹⁴ O estilo circense, inclusive, é das mais fortes marcas dessa montagem.

¹¹⁵ Acredito que para reconstrução de tal imagem, mais decisivos do que a montagem em si, foram os seus desdobramentos, sua apropriação pela cultura em geral.

¹¹⁶ Obviamente entendemos a própria montagem como um processo de leitura.

Oswald é a mãe da poesia dos anos 70. O pai, provavelmente, é Manuel Bandeira. Essa maternidade tem seus prós e contras. Qualquer historiadorzinho rastaquera dirá que a influência de Oswald se vê nos poemas-piadas e nos instantâneos do cotidiano. Esta parece ser justamente a pior das influências oswaldianas. Onde ela é menos visível e mais fecunda é no culto à paródia e à devoração crítica do discurso histórico-ideológico brasileiro [...] Oswald teve essa incrível força poética. A poesia dos anos 70 em geral não fez senão diluir essas lições — ou melhor, essas demolições de Oswald. Com seu elogio ingênuo das coisas da vida, a moçada dos anos 70 — entre os quais se inclui, em parte, o modesto locutor que vos fala — confundiu o lance de dados com o lance de dedos. Mas teve o mínimo de sensibilidade e rebeldia para fazer de Oswald a nossa Mamãe do Céu (CARNEIRO, 1995, p. 60).

As palavras de Geraldo Carneiro deixam explícito que o Oswald “piadista” foi o preferido pela “moçada dos anos 70”, que também chegou a se apropriar do Oswald da “paródia e da crítica do discurso histórico-ideológico”, mas em menor escala e normalmente apenas por diluição. É certo que esse segundo polo de influência, que Carneiro vê como positivo, se desdobra de características que a crítica de Haroldo de Campos também apontava como valiosas, especialmente com relação à paródia. Entretanto, a ausência de quaisquer outros traçados mais ligados aos aspectos técnicos da poesia, tais como a concisão (ideogramática), o “imagismo” (cubo-futurista), os neologismos, as colagens (poema *ready made*) etc., tão comentados pela recepção concretista, reforça a ideia de que o Oswald que vigorou nos anos de 1970 foi, realmente, muito mais aquele que eclodiu do espetáculo do Teatro Oficina, do que o que vinha sendo re-construído pelo grupo Noigandres e os demais intelectuais que trabalharam para a retomada do autor desde os anos de 1950.

Partindo do princípio de que a “poesia marginal” teve um papel importante em reconectar público e poeta¹¹⁷, não restam dúvidas de que a apropriação que os poetas desse movimento fizeram de Oswald de Andrade foi fundamental para o aumento da popularidade do autor naquele período. Muito se fala da influência de 1922 sobre os poetas marginais, porém, tendo em vista que toda leitura modifica, em algum grau, o objeto lido, a questão que se pode colocar é: em que grau essa recepção dos anos de 1970 modificou o próprio modo de lermos a obra de Oswald? Pensando nos pontos mais destacados desse movimento¹¹⁸, tais

¹¹⁷ Conforme Paulo Franchetti: “ao menos nos limites da classe média ilustrada, a ‘poesia marginal’ foi bem-sucedida, como estratégia de refazer os laços do poeta com o público, a ponto de tornar o poeta jovem que vendia seus próprios versos e promovia *happenings* nos lugares consagrados da cultura uma figura conhecida, incorporada inclusive como personagem típico do folclore urbano pela principal forma de cultura de massas no Brasil, a novela de televisão” (2007, p. 286).

¹¹⁸ Vale lembrar que a “poesia marginal” não contou com um programa organizado como as vanguardas, logo, não houve necessariamente aquele espírito de diluição do individual em favor do projeto coletivo. Por isso toda síntese que se faça é sempre um esforço meramente didático de reunir sobre características predominantes um grupo bastante diversificado de poetas.

como o humor e a escrita biográfica, duas fortes marcas também dos textos do Antropófago, é simples se chegar à conclusão de que foi isso que a “poesia marginal” resgatou da obra oswaldiana. Contudo, tanto quanto a “biografia” do poeta desdobrada em versos, torna-se forte na época o interesse pela *persona* desses autores. Assim, outro movimento marcante será o da retomada da mitologia que cercava a figura de Oswald de Andrade, prefigurando, por esse viés, uma aproximação menos com a obra do que com a “personalidade”.

No artigo “Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22”, Anderson Pires da Silva faz interessantes reflexões nesse sentido, chegando à conclusão, que nos parece bem acertada, de que a

imagem que se configura de Oswald nos anos 70 tem muito mais a ver com o *agir* do que o *fazer*. Agir é o modo como o poeta se apresenta à sociedade, como cria sua imagem pública. É nesse ponto que os poetas marginais (em especial Salomão e Chacal) se identificam com Oswald: o comportamento rebelde em relação às regras (SILVA, 2008, p. 44).

Esse retorno à mítica da *persona* de Oswald de Andrade empreendido pela “poesia marginal” representa o ápice daquilo que Bruna Lima, citada alguns parágrafos acima, rastreou como sendo uma das consequências da montagem de José Celso — seguindo esse raciocínio, não é demais dizer que os poetas marginais pavimentam a trilha aberta pelo Teatro Oficina e o Tropicalismo. Com isso se constrói uma linha interpretativa que vai de encontro com a proposta pela revisão haroldiana e que, mesmo sem grande prestígio entre os críticos, conta com forte apelo popular. Hoje é difícil mensurar o alcance dessa leitura: ao que parece, ela continua sendo a dominante dentro de certo imaginário que envolve a figura do poeta-antropófago. É provavelmente ainda a ela, ou melhor, aos seus desdobramentos, que Haroldo de Campos se refere quando, em texto de 1992, tece os seguintes comentários acerca do que seria o atual estado da recepção da obra de Oswald:

Examinando a recepção crescente e entusiástica da obra oswaldiana, assim repostada em circulação, pelas novas gerações, mostro como, depois de tanto ostracismo e tanta conspiração de silêncio, ocorre a reversão da medalha: uma adesão “aurática” — mais empática e simpática do que propriamente crítica — de parte de toda uma legião de jovens (sobretudo), mais “curtidores” no sentido existencial, do que leitores simplesmente (CAMPOS, 1992, p. 16).

O exceto foi retirado do ensaio “Oswald de Andrade: do ocultamento à explosão”, no qual o autor apresenta em linhas gerais outro trabalho, “A recepção estética de Oswald de

Andrade”¹¹⁹, em que retoma e sintetiza todo o seu processo de revisão da obra oswaldiana. Apresentar esse texto agora, quebra a cronologia que estamos seguindo, mas não haveria melhor lugar para situá-lo, uma vez que é nesse momento — que se inicia com a montagem de *O Rei da Vela* e se estende até as manifestações da “poesia marginal” — que mais facilmente se dá a ver a origem da recepção oswaldiana que levará Haroldo de Campos a reafirmar seu projeto revisionista que há tantos anos fora concluído¹²⁰. Refletindo sobre essa *necessidade* de reafirmação daquilo que o poeta-crítico chama de “recepção estética”, é possível recolocar uma pergunta deixada aberta algumas páginas atrás: “Oswald estando agora mais próximo da ‘moda’ do que do ‘olvido’, haveria ainda razão para se preocupar com o argumento da ‘pouca seriedade’ de sua obra?”.

Pelo que se tira do comentário de Haroldo, a “moda oswaldiana” levou à “recepção dos curtidores”, que seria de baixo valor crítico, grosseiramente comparando, seria apenas uma “visão de fãs”. Ao que tudo indica, o poeta concretista julga que o resultado da popularização do Antropófago foi a sua vulgarização¹²¹. Daí a necessidade de reafirmar a “recepção estética” do modernista, isto é, aquela que está comprometida, historicamente, com o “rigor” da crítica concretista e funcionária, assim, como antídoto contra a “aceitação aurática”.

No contexto da década de 1990, Haroldo já havia “admitido” o fim dos projetos de vanguarda¹²², logo, não é razoável ligar esse gesto crítico aos mesmos paradigmas dos

¹¹⁹ Apesar de em 1992 Haroldo já dá a publicação desse texto como certa, até o presente momento, pelo que conseguimos apurar, não foi concluído o projeto (ver nota 35).

¹²⁰ É possível afirmar que Haroldo de Campos dá por encerrada a sua contribuição à revisão de Oswald de Andrade com a publicação de “Serafim: um grande não-livro”, último prefácio que escreve para as reedições, publicado em 1971. No próximo capítulo problematizaremos esta demarcação, contudo, por ora é a ela que nos referimos.

¹²¹ Muito dessa ideia de “vulgarização” diz mais respeito à recepção específica da antropofagia do que da obra oswaldiana como um todo. Até os dias atuais, Augusto de Campos, o último remanescente do trio concretista, revela certo incômodo com os usos que foram dados à teoria de Oswald: “A Antropofagia, entendida em termos oswaldianos, tem o significado de uma assimilação cultural seguida de uma reelaboração criativa, como os poetas concretos a interpretaram. Não a vejo neste momento inteiramente realizada entre nós, quer no campo da poesia quer em outro qualquer domínio cultural, apesar de alguns sucessos e progressos. Há muito retrocesso no ar. Vem-me à cabeça a tirada de Décio Pignatari, que em seus últimos tempos dizia que a Antropofagia tinha virado “carne de vaca”. Até os “chato-netos” se tornaram “antropófagos” e “tropicalistas”, tendo o cuidado de pular os poetas concretos, que foram os que ressuscitaram Oswald e defenderam a Tropicália quando estes eram renegados pelas universidades e relegados pela imprensa...” (CAMPOS, 2015c). Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/1717866-antes-e-depois---uma-entrevista-com-augusto-de-campos.shtml>>. Acesso em 21 de Janeiro de 2020.

¹²² Não creio ser esse o termo mais adequado, pois dialoga com uma ideia de “confissão” ou “rendição” e, como veremos um pouco mais adiante, não é isso que está em jogo no texto de referência para tal colocação, i. e., “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de 1984. Entretanto, o vocábulo serve também para nos indicar certo alargamento, ou persistência, do discurso vanguardista dos poetas concretos. É sobre isso que falam Iumna Simon e Vinicius Dantas quando pontuam o “atraso” de Haroldo de Campos acerca dessa questão: “Em pleno 1984, admite-se enfim que o espírito de grupo e emulação da vanguarda já não pertence ao nosso mundo” (1987, p. 97).

embates do período de vigência do movimento concretista enquanto grupo em atividade coletiva, falando em uníssono e buscando a “identidade utópica” (CAMPOS, 1997, p. 266). A disputa aqui também não é exatamente a mesma que demos conta no capítulo anterior, ou seja, entre correntes sociológicas e formalistas. Isto porque a “recepção dos curtidores”, estando correto nosso argumento de que deriva da leitura dos poetas marginais, não é necessariamente compromissada com os mesmos pressupostos ideológicos que foram apregoados pela “poesia de engajada” dos anos de 1960. Até onde se pode especular, os “curtidores” dos quais Haroldo se ressentia, mais do que herdeiros diretos de uma ou outra ideologia, são agentes difusos da “indústria cultural” inseridos na dinâmica histórica daquilo que o próprio crítico pensou como sendo um “momento pós-utópico”¹²³.

No ensaio em que discute a “pós-utopia”, Haroldo afirma que “o presente não conhece senão sínteses provisórias e o resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (CAMPOS, 1997, p. 269). Cotejando com o que foi dito acima, a necessidade haroldiana de retomar a “recepção estética” de Oswald, em sentido mais abrangente, dialoga com a necessidade de permanência do “resíduo utópico”. É esse “resíduo” que norteará as atividades do poeta-crítico após os anos de 1980, é por ele que se compreende que a pós-utopia não significa mero abandono, muito menos recusa, dos ideais de vanguarda, mas, antes, é um decreto de fim que opera recomeços, releituras do projeto sob outro prisma epocal — que, paradoxalmente, não lhe permitiria a existência¹²⁴. Nesse sentido, a pós-utopia haroldiana pode — “e deve”? — ser lida mais como uma (re)existência utópica do que propriamente como uma *rendição* do poeta vanguardista frente a um mundo que não lhe comporta. E a releitura do passado não está desvinculada desses novos paradigmas, ao contrário, como afirma Diana Junkes: “se a leitura da tradição sempre esteve presente para o concretismo, a importância que assume a partir do momento em que o poeta enuncia a pós-utopia concerne a um aprofundamento” (MARTHA, 2018, p. 51).

Oswald de Andrade é uma das peças mais importantes para se compreender o pensamento crítico-poético de Haroldo de Campos, seja em sua fase concretista ou pós-utópica, o “Pai Antropófago” sempre retorna. Por isso, o sentido de sua leitura será sempre um campo de disputa para Haroldo, interessa ao poeta-crítico que Oswald esteja na “corrente

¹²³ A pós-utopia será tematizada dentro do projeto crítico-poético haroldiano nos anos de 1980, mas seu lastro histórico é certamente anterior, posto que o autor nos indica o “recrudescimento ditatorial de 68” (no plano nacional) e a “crise das ideologias” (no plano internacional) como fatores determinantes para que a poesia se esvaziasse de “sua função utópica” (CAMPOS, 1997, p. 268).

¹²⁴ Para Marcos Siscar, o próprio ensaio “Poesia e Modernidade...” é uma “espécie de manifesto” que, ao fim, “mais do que virar a página da época das vanguardas, por meio do seu suposto apagamento, o papel que têm é o de deslocar seus valores, reinterpretando seus instrumentos e suas possibilidades” (2015, p. 15).

sanguínea” da literatura brasileira enquanto tradição viva, mais ainda, enquanto “resíduo utópico” da vanguarda. Em suma, o Oswald haroldiano precisa ser mais do que um nome que circula por todas as esferas culturais, é indispensável que seja obra, crítica e dialógica, atuante, operando questões.

3. 2. *Serafim*: uma questão de atualização crítica

Voltando à linha cronológica, o último ensaio que Haroldo publicará no âmbito das reedições das *Obras Completas* de Oswald de Andrade será “*Serafim*: um grande não-livro” (1971)¹²⁵, o qual serviu de prefácio a *Serafim Ponte Grande*, que só naquele ano recebia sua segunda edição — quase quarenta anos após a primeira. Dentro do projeto de revisão, o texto é um complemento esperado à leitura haroldiana da segunda fase da prosa do Antropófago, ou seja, da “prosa parodística e cubista” dos “romances-invenções (*Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*)” (CAMPOS, 1989, p. 13). Fala-se em complemento, pois desde o início Haroldo pensou estas obras como um par.

Serafim Ponte Grande é muito provavelmente a obra mais polêmica de Oswald de Andrade. Sua recepção, em geral, começa pelo famoso prefácio no qual o autor rejeita seu passado modernista ao mesmo tempo em que anuncia seu novo caminho, isto é, o da militância comunista: “eu prefiro simplesmente me declarar enjoado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro da revolução proletária” (ANDRADE, 1994, p. 39). *Serafim* foi escrito sob a égide da fase heroica do Modernismo, “de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás” (ANDRADE, 1994, p. 163), mas sua publicação só ocorreu em 1933, por isso o descompasso assinalado por Oswald no prefácio — o livro, naquele momento de ruptura ideológica, era um retrato incômodo do passado, burguês e boêmio, do autor. Assim, ao contrário do que normalmente ocorre, a obra é desde logo apresentada aos seus leitores pela sua negatividade, e esta é apenas uma, das inúmeras, “quebras de expectativas” pelas quais o *romance* é (des)construído.

De acordo com Kenneth David Jackson, “o principal problema da crítica dos anos 30 era como definir *Serafim* dentro dos cânones do gênero” (JACKSON, 1986, p. 28). Três décadas depois, a crítica de Haroldo de Campos, essencialmente, ainda se desdobra da mesma questão, porém levanta diferenças significativas ao defender a ideia de que *Serafim Ponte Grande* “é uma dessas obras que põem em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária,

¹²⁵ Trabalharemos com a versão final do ensaio, mas é importante lembrar que antes disso o poeta-crítico já havia publicado, em 1968 e 1969, as duas partes que o compõe sob a forma de artigos no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, conforme mostramos na tabela do primeiro capítulo.

para nos propor um novo conceito de livro e de leitura” (CAMPOS, 1994, p. 5). Entendendo o “romance-invenção” dessa forma, o poeta concretista amplia as fronteiras da demolição oswaldiana: não se trata apenas de uma escrita que põe em dúvida um gênero, mas, antes, que subverte o próprio suporte em que se encontra, ou seja, o livro. Daí também já se retira o que será o ponto mais importante do ensaio, que é a busca por uma “nova leitura”, um novo método de abordagem, que o “novo conceito de livro”, instaurado pelo *Serafim*, inevitavelmente imporia.

Não é à toa que Haroldo abre seu texto com uma citação de Philippe Sollers na qual o ensaísta francês afirma que diante da literatura moderna e seu “modo de escritura novo [...] nenhum método de leitura está ainda praticamente definido” (SOLLERS, 1968, p. 206 apud CAMPOS, 1994, p. 5). A questão de Sollers não é nada simples, afinal, sua busca é por um método *prático* que dê conta da *escritura do novo*, isto é, um modo (padronizado, funcional...) de se interpretar um objeto que por excelência se caracteriza pela fuga aos padrões. O que está em jogo nessa colocação é um problema crucial para as teorias-críticas de meados do século XX — mas que já vinha sendo elaborado pelos formalistas russos¹²⁶ desde seu início —, e que muitas vezes será respondido pela via do descritivismo, em geral por conta da grande ênfase dada ao método, mas com pouca teorização sobre o que significaria, de fato, ler uma obra literária moderna.

Como ler o “moderníssimo” *Serafim Ponte Grande*? Como ler o livro que a todo o momento prefigura a (auto)destruição daquilo que tradicionalmente se acostudou a entender por livro, por romance, por obra literária de ficção, é a pergunta-guia do ensaio de Haroldo de Campos. Na elaboração de sua resposta, o autor exacerba certa tendência para uma crítica mais “academicista” que já podia ser notada no ensaio sobre *O Rei da Vela*. São vários os autores e as linhas teóricas com as quais o poeta concreto dialoga em sua análise do romance: vale-se especialmente das teorias do formalismo russo (V. Propp e Chklóvski), do estruturalismo (Lévi-Strauss, Barthes, R. Jakobson e Jan Mukarovsky) e da narratologia (Todorov e Greimas), mas não deixa de citar a semiótica de Pierce e os estudos bakhtinianos. Toda essa ampliação do quadro teórico de Haroldo condiz com o contexto geral das letras brasileiras — as décadas de 1960 e 1970 são marcadas pela “moda estruturalista” —, mas também é bastante significativa do ponto de vista de sua trajetória individual, isto é, enquanto

¹²⁶ Sabe-se que os objetivos dos formalistas eram antes teóricos do que práticos, entretanto é inegável que suas reflexões foram apropriadas como modelos de análise. Veja-se o caso paradigmático de V. Propp e seus estudos sobre o conto maravilhoso (muito influentes sobre Haroldo de Campos, diga-se de passagem).

autor menos comprometido com um projeto coletivo de vanguarda. Dessa forma Leyla Perrone-Moisés retratou o período em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*:

No final dos anos 60, com os livros “Metalinguagem” (1967) e “A Arte no Horizonte do Provável” (1969), Haroldo de Campos firmou-se como ensaísta autônomo. Nessa fase, o poeta se tornou também professor universitário de literatura, atividade que resultaria na elaboração de uma tese de doutoramento: “Morfologia do Macunaíma” (1972). A transformação do poeta em scholar não significou, de modo algum, sua acomodação a uma postura acadêmica de bom comportamento estilístico e de adesão aos valores referendados. O momento era o da difusão do formalismo russo, do estruturalismo francês, das novas correntes linguísticas e da semiótica, tendências propícias ao prosseguimento do projeto concretista, cujo objetivo maior era aquilo que passou a designar-se, então, como “trabalho do significante” (PERRONE-MOISÉS, 2003)¹²⁷.

É importante perceber que autora, mesmo enfatizando a afirmação de Haroldo como “crítico autônomo”, não deixa de salientar que a linha geral seguida pelo poeta, a do “trabalho com o significante”, dá “prosseguimento” ao projeto concretista. Ou seja, o afastamento do grupo em favor de experiências individuais, perfeitamente assinalável a partir do final dos anos de 1960, não significou uma ruptura com as teorias da poesia concreta. Num ensaio como “Serafim: um grande não-livro”, esse afastamento está posto pela ausência de disputa — ou, ao menos, de sua tematização — por um lugar na tradição, que, como temos visto, foi questão fundamental aos principais textos que compõe a revisão oswaldiana. Sendo um ensaio extremamente analítico, há pouco “fora do texto”, ao contrário, o que há é uma forte tendência para explicar tudo por sua lógica interna: o conteúdo é a própria estrutura. Se por um lado, esse é um ponto que nos permite, nos termos de Perrone-Moisés, entrever a manutenção do projeto concretista. Contraditoriamente, é essa mesma escolha da análise estrutural tão ensimesmada que não possibilita tantos desdobramentos comparativos como se viu nos ensaios anteriores: de forma bastante diversa do que ocorre com *Miramar*, a leitura haroldiana do *Serafim* não se ocupa em pôr a obra em determinada “linhagem”, não a explora como “peça-chave” para a construção, ou destruição, de alguma tradição determinada. As questões inerentes ao projeto concretista presentes no texto são abordadas sem um direcionamento a algum alvo específico.

Partindo desse tipo de análise, Haroldo de Campos propõe, tanto a *O Rei da Vela* quanto ao *Serafim Ponte Grande*, esquemas de leitura que visam reordenar o “caos aparente” das obras. É certo que, para isso, chega muito próximo de um “estruturalismo ortodoxo”, que

¹²⁷ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1409200310.htm>>. Acesso em 20 de Janeiro de 2020.

ele mesmo condenará anos mais tarde. Em entrevista de 1980, publicada em *Metalinguagem e Outras Metas* com o título de “Sobre Roland Barthes”, Campos descreve o que chama de “estruturalismo ortodoxo” como:

dogmático, tipificado, sobretudo, pela escola greimasiana, que entre nós teve cômodo ingresso acadêmico, já que reduzia a espessura concreta do objeto literário a esquematizações simplificadoras e autobastantes, que prescindiam, no limite, da própria obra de arte que lhes servira de partida, substituída por uma hipotética matriz combinatória elementar (CAMPOS, 2004, p. 125).

É certo que não se nota na crítica haroldiana o estruturalismo à Greimas, tal qual o apresentado acima, porém é inegável que, mesmo se vinculando mais ao formalismo de Propp, as análises empreendidas em escritos como “Serafim: um grande não-livro” e, vale citar também, a *Morfologia do Macunaíma*, são exemplos do mais perto que o autor chegou de tal procedimento, com seus esquemas, análises e toda uma gramática própria.

Olhando retrospectivamente, hoje é mais fácil lembrar os defeitos do que os acertos que a “moda estruturalista” trouxe para a atividade crítica nacional. Luiz Costa Lima, por exemplo, recorda que, no Brasil, “o estruturalismo, enfatizando a necessidade de conhecer a máquina do texto, suas combinações e transformações, serviu de pretexto para o apoliticismo de muitos dos seus praticantes” (LIMA, 2002, p. 785)¹²⁸. Entretanto, estudando especificamente a recepção do romance oswaldiano, Pascoal Farinaccio, no seu *Serafim Ponte Grande as Dificuldades da Crítica Literária*, pontuará precisamente o enfoque estruturalista — vindo, de modo geral, da revisão feita pelos concretistas — como um “passo decisivo para a releitura de *Serafim Ponte Grande*, o qual já fora reiteradamente rechaçado por conta justamente de sua composição *sui generis*” (FARINACCIO, 2001, p. 46).

Farinaccio desenvolverá o argumento citado acima por meio da comparação entre a leitura de Haroldo de Campos e a feita por Antonio Candido no célebre ensaio “Estouro e libertação”, de 1945. Trata-se de uma comparação paradigmática dentro da recepção crítica do romance de Oswald de Andrade, que já vem sugerida pelo próprio poeta concretista quando explicita a origem do título de seu texto:

Antonio Candido, num estudo fundamental sobre a prosa de Oswald, referiu-se ao Serafim como “fragmento de grande livro”. Esta valorização, a par do

¹²⁸ Não creio que este tenha sido o caso do poeta concretista, pois o “formalismo”, falamos sem nenhum ressaibo judicativo, foi sempre a linha mestra seguida pelo movimento. Além do mais, se por um lado é fato que alguns dos trabalhos mais estruturalistas de Haroldo coincidem com o recrudescimento da ditadura militar, por outro, não deixa de ser considerável que, nesses mesmos anos de “guerra ao comunismo”, ele publicou as traduções: *Poemas de Maikóvski* (1967) e *Poesia Russa Moderna* (1968).

que revela de apreço de parte do crítico pelo experimento oswaldiano (“tem muito de grande livro”, insiste Candido em outra passagem), envolve uma restrição quanto a certo “comodismo estético”¹²⁹ da técnica empregada, que não permitiria aprofundar os problemas de composição. Hoje, com a perspectiva adquirida nestes últimos vinte anos, a questão poderá talvez ser reformulada: justamente através da síncope técnica e do inacabamento dela resultante é que a construção ficava manifesta, é que a carpintaria do romance tradicional, como *prióm*, como procedimento, era posta a descoberto. Retomando a definição de Antonio Candido, gostaríamos de repropô-la assim: o *Serafim* é um grande não-livro de fragmentos de livro (CAMPOS, 1994, p. 10).

A perspectiva dos últimos vinte anos a qual Haroldo se refere na citação acima, diz respeito àquelas correntes críticas-teóricas que Perrone-Moisés aglutina sob a alcunha de “trabalho do significante” e que estavam em ascensão no momento. Pascoal Farinaccio salienta que tais correntes serviram para problematizar as posturas metodológicas de então, a “estilística de inspiração germânica e espanhola, a sociológica de inspiração marxista e a estética de inspiração anglo-saxônica, pouco rentáveis no que diz respeito à abordagem da prosa experimental modernista” (FARINACCIO, 2001, p. 54). O próprio Antonio Candido, em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” (1970), irá aceitar o “reparo” de Haroldo de Campos a sua crítica de 1945 afirmando que o poeta concretista estava “bem aparelhado para ver estas coisas” (CANDIDO, 2017a, p. 60), isto é, as radicalidades e inovações entranhadas na caótica e fragmentária estrutura composicional do *Serafim Ponte Grande*.

Como é possível perceber, a atualização da crítica que Haroldo sintetiza em “Serafim: um grande não-livro” será compreendida como o grande diferencial que permitiu uma nova visão do romance oswaldiano. Focalizando por esse ângulo, penso ser possível retomar (e retificar) nosso comentário acerca da “ausência de disputa” por um lugar na tradição no ensaio de referência. Isto porque, se de fato não há uma requisição explícita em favor da linhagem da poesia concreta no texto, não podemos nos esquecer, como foi discutido no capítulo anterior, de que a “guerra” entre as correntes formalistas e as sociológicas é um campo de batalha altamente estratégico para as intervenções concretistas. Neste sentido, a aceitação de Antonio Candido das observações haroldianas — a parte quaisquer questões de camaradagem e relações sociais que aqui não temos como analisar — pode ser lida como uma

¹²⁹ O trecho completo ao qual se refere Haroldo é um pouco mais ríspido do que o comentário dá a entender, segue: “Extremamente significativo como documento intelectual, Serafim Ponte Grande é um livro falho e talvez algo fácil sob muitos aspectos, cuja técnica nos leva a pensar em comodismo estético. Parece às vezes que Oswald de Andrade refugia no estilo telegráfico e na sincopa uma certa preguiça de aprofundar os problemas de composição. Todavia, tem muito de grande livro” (CANDIDO, 2011, p. 21).

vitória neste campo. Afinal, se o problema da recepção de *Serafim Ponte Grande*, que põe em questão as bases do romance e da própria ideia de livro, é a do método (obsoleto) com o qual se vinha analisando a obra, o mesmo não poderia ser dito com relação à poesia concreta, que botou em xeque a noção de verso e de poesia? Obviamente esta não é uma pergunta formulada no ensaio, mas creio ser uma pergunta indispensável de ser formulada quando se pretende compreender as correlações entre o processo de revisão de Oswald de Andrade e a questão da tradição plasmada na crítica haroldiana.

Por fim, vale ressaltar ainda que toda essa “nova visão”, ou atualização dos métodos de leitura, que o poeta concretista propõe — diferente do que ocorreu com *O Rei da Vela*, cuja leitura do Teatro Oficina ofuscou, em certo sentido, interpretações de cunho mais “racionalistas” —, inaugurou uma “nova etapa” na recepção do “não-livro” de Oswald. Acredito que não é outro, se não o texto haroldiano, o responsável pela virada que possibilita o que David Jackson classifica como sendo a “terceira etapa” da recepção de *Serafim Ponte Grande*, uma vez que esta se caracteriza pelo

aprofundamento das técnicas de análise mediante uma visão global do vanguardismo como ação histórico-estética e interpretação do romance com a alavanca da ciência literária contemporânea, aliada à teorização brasileira do Modernismo como movimento (JACKSON, 1986, p. 33).

Aqui Haroldo de Campos dá por encerrada sua contribuição ao processo de revisão de Oswald de Andrade¹³⁰. Contudo, na sequência abriremos ainda um espaço para refletir acerca de como toda essa práxis revisionista deságua numa das mais conhecidas formulações haroldianas sobre a historiografia literária, refiro-me, logicamente, à questão da “poética sincrônica”.

3. 3. Da práxis à teoria: história da poética sincrônica

Os textos que compõem o famoso capítulo “Por uma poética sincrônica”¹³¹ de *A Arte no Horizonte do Provável*, foram publicados no mesmo “período” que os dois trabalhos que acabamos de discutir, isto é, no final dos anos de 1960. Destaco a ideia de período e não a data específica, que seria 1967, a fim de acentuar que todos estavam sobre um mesmo contexto de influência. Assim, desde logo se tem claro que todo repertório estruturalista/formalista que Haroldo mobilizou para as leituras de *O Rei da Vela* e *Serafim*

¹³⁰ Questionaremos essa colocação no próximo capítulo.

¹³¹ “Poética sincrônica”, “O samurai e o kakemono” e “Apostila: diacronia e sincronia”.

Ponte Grande, também estava atuando no pensamento crítico-poético do autor quando teceu seus ensaios acerca da história literária.

Em dado momento de sua famosa introdução à teoria da literatura, Terry Eagleton é taxativo ao afirmar que: “o estruturalismo era espantosamente não histórico” (EAGLETON, 2006, p. 164). Roland Barthes, por sua vez, no influente ensaio “A atividade estruturalista”, defende que para se compreender o ponto distintivo do pensamento estruturalista, faz-se necessária uma atenção especial às dicotomias saussurianas, das quais destaca como mais decisiva a segunda¹³², pois implicaria certa “revisão da noção de história, na medida em que a ideia de sincronia [...] acredita uma certa imobilização do tempo, e diacronia tende a representar o processo histórico como pura sucessão de formas” (BARTHES, 2018, p. 50). Logicamente as noções de história para Barthes, um estruturalista “não-ortodoxo” que chegará mesmo a ser entendido como “pós-estruturalista”, e para Eagleton, um “marxista revolucionário”¹³³, são muito diferentes. O ensaísta francês especula esse conflito na sequência do trecho citado: “parece que a principal resistência ao estruturalismo é de origem marxista, e que é em torno da noção de história (e não de estrutura) que ela se trava” (BARTHES, 2018, p. 50).

Como temos visto ao longo do trabalho, a trajetória do pensamento crítico-poético de Haroldo de Campos se confunde com a história da querela entre as correntes formalistas-estruturalistas e as sociológicas-marxistas no Brasil. Em sua formulação sobre os problemas da historiografia literária, já desde o título, “Por uma poética sincrônica”, se nota a ligação com a “revisão da noção de história” por um viés estruturalista, que é ainda explicitado logo na abertura do primeiro ensaio que compõe o capítulo:

Há duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que se poderia chamar de *diacrônico*, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar *sincrônico*, a partir de uma livre manipulação da famosa dicotomia saussuriana, retomada mais recentemente pela crítica estruturalista (CAMPOS, 1977, p. 205).

¹³² No *Curso de Linguística Geral*, Saussure (2012, p. 142) divide a linguística entre sincrônica e diacrônica, a primeira “se ocupará das relações lógicas e psicológicas que unem os termos coexistentes e que formam sistemas, tais como são percebidos pela consciência coletiva”, enquanto que a segunda “estudará, ao contrário, as relações que unem termos sucessivos não percebidos por uma mesma consciência coletiva e que se substituem uns aos outros sem formar sistema coletivo”.

¹³³ Tomando de empréstimo a expressão contida na orelha de *Teoria da Literatura: uma introdução*.

É fácil perceber o caráter valorativo da divisão haroldiana, que mesmo não negando certa importância à diacronia, como deixará claro mais a frente¹³⁴, é nítida que a sua posição não se resume à simples descrição de dois fenômenos distintos. Apontar as fragilidades da história diacrônica é uma das tônicas mais relevantes do ensaio, e não demora a que tais “pontos fracos” estejam associados à tendência sociológica:

A sede do historiador literário diacrônico é, portanto, quando possível, esteticamente neutra: interessa-lhe a congêrie dos fatos, seus desdobramentos, sua sucessão no eixo do tempo. No processo fatural que é a evolução literária assim vista, um evento sociológico ou de significação meramente documentária pode assumir maior importância que a ocorrência caracterizadamente estética (CAMPOS, 1977, p. 205-206).

Em suma, o que poeta-crítico pondera acerca do historiador diacrônico é que o essencial para este, não seria o essencial para a literatura — no caso em questão, a potencialidade estética das obras. Não à toa cita, provocativamente, Yeats: “They don’t like poetry; they like something else, but they like to think they like poetry” (apud CAMPOS, 1977, p. 206). Daí a primeira questão da poética sincrônica pensada por Haroldo de Campos ser a de uma visão de história literária imbuída de forte juízo de valor: antes de tudo, a poética sincrônica é crítica.

A partir disso advém o ponto pelo qual mais se notabilizou a proposta haroldiana, que consiste no fato dessa crítica ser direcionada ao passado, mas com base nos valores do presente: trata-se do passado pensado em *sincronia* com o presente. Como principal fonte desse pensamento, Haroldo destacará — sempre ressaltando que é uma “livre aplicação” — Jakobson: “O conceito de poética sincrônica, tal como eu entendo, resulta de uma livre aplicação da fórmula de Roman Jakobson”¹³⁵ (CAMPOS, 1977, p. 213). Porém, o estruturalismo não explicará tudo nas proposições haroldianas, o que há de mais interessante nestas é, do nosso ponto de vista, a mescla que o autor opera entre tais teorias-críticas e as inúmeras reflexões que os escritores da modernidade já vinham desenvolvendo ao longo do

¹³⁴ “Não há dúvida, porém, de que a tarefa da poética diacrônica é importante, como trabalho de levantamento e demarcação do terreno” (CAMPOS, 1977, p. 206).

¹³⁵ A formulação de Jakobson é citada no primeiro ensaio, e diz respeito a seguinte passagem de “Linguística e Poética”: “A descrição sincrônica considera 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 [...] A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos” (JAKOBSON, 2007, p. 121). A título de curiosidade, vale dizer ainda que o linguista já na época do formalismo russo tecia reflexões nesse sentido, como se pode notar a partir de algumas passagens de “Os problemas dos estudos literários e linguísticos” (1928), publicado em coautoria com J. Tyanianov.

século XX¹³⁶. Assim, Haroldo de Campos aglutina em seu trabalho as então recentes reflexões de estruturalistas como Barthes, Genette e o já citado Jakobson, com ideias que lhe são muito familiares desde o movimento de poesia concreta, como as de Ezra Pound e T. S. Eliot, acrescentando ainda Borges e Garcia Lorca. Por isso seu conceito final de poética sincrônica será quanto mais revisionista e voltado ao diálogo entre *produtores* literários:

A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido em que a conceituo para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente: ela não se guia por descrição sincrônica estabelecida no passado, mas quer substituí-la — para efeitos, inclusive, de revisão do panorama diacrônico rotineiro — por uma nova tábua sincrônica que retira a sua função da literatura viva do presente. Poética sincrônica faz um Eliot quando reabilita os “poetas metafísicos”, um Garcia Lorca quando revê Gôngora, um Pound quando reedita Cavalcanti, a poesia concreta quando reclama a reavaliação de Sousândrade ou de Kilkerly (CAMPOS, 1977, p. 223).

Mesmo não sendo mencionado na citação acima, é evidente que o projeto de revisão de Oswald de Andrade — em sua maior parte, levado a cabo antes da tal “teorização” haroldiana —, não deixa de ser também um grande projeto da poética sincrônica. As leituras que Haroldo fez das obras oswaldianas foram em função dos valores da vanguarda concretista. Há claramente um recorte qualitativo em todo o processo: ainda que por vezes se dê a entender certa aspiração totalizadora, é indiscutível que o poeta-crítico privilegia aquele Oswald, ou melhor, aquela parte da obra oswaldiana, cujos valores melhor sincronizam com os da poesia concreta. Nesse sentido, a antologia *Trechos Escolhidos* serve como um bom exemplo prático. Sendo uma espécie de resumo da revisão, os comentários do autor aos poemas demonstram os paralelismos que a leitura concretista procurava ressaltar em Oswald, como ocorre, explicitamente, na nota ao poema “Longo da linha”: “Neste verdadeiro poema pré-concreto, a linguagem funciona com a precisão de uma objetiva cinematográfica” (CAMPOS, 1989, p. 29).

Em “Texto e História”, outro ensaio que pode ser visto como componente da teorização haroldiana da poética sincrônica, o poeta-crítico sintetiza o jogo entre presente e passado da seguinte forma: “Entre o ‘presente de criação’ e o ‘presente de cultura’ há uma correlação dialética: se o primeiro é alimentado pelo segundo, o segundo é redimensionado pelo primeiro” (CAMPOS, 2013, p. 24-25). Tal dialética é o que mais importa em toda ideia,

¹³⁶ Penso em consonância com o que destaca Perrone-Moisés: “Desde o romantismo, a relação do escritor com seus predecessores mudou radicalmente. A tradição deixou de ser garantia moral e estética; o novo, o original e o único tornaram-se valores. Para os autores da modernidade, é o novo que vai servir de gabarito para medir o antigo, é o presente que vai decidir o valor do passado” (1998, p. 30).

e ação, revisionista do poeta concretista, pois é através dela que se compreende que não há situação estática no processo, é ela, também, que descortina a ilusão historicista de imparcialidade. Além disso, sem essa questão não existiria justificativa para as modificações no modo de se ver a historiografia propostas pela poética sincrônica: o passado é muito mais simples e organizado quando diacronicamente visto, porém, ao mesmo tempo, fornece muito menos possibilidades de interação, de troca, de diálogo. O que não quer dizer, contudo, que não existam aporias geradas pelos estudos sincrônicos.

Isolando a revisão oswaldiana, como aqui fazemos, pelo viés sincrônico da leitura de Haroldo de Campos, é inevitável tomarmos a obra do Antropófago como dotada de grande coerência: das *Poesias Reunidas* aos “Manifestos”, tudo dá a entender que o autor foi em todos os momentos um precursor do Concretismo, isto é, imagista, sintético, fragmentário... Por mais que haja menções aos “desníveis” de *Marco Zero* ou da *Trilogia do Exílio*, estas não são suficientes para disputar espaço com a linha narrativa principal. Esta “ilusão” é uma das consequências da poética sincrônica, e certamente pode ser usada como argumento para destacar os problemas do método. Nos termos de Haroldo, essa consequência não é vista como um problema, pois para ele não existe estudo sincrônico — até crítico, de uma forma geral — sem um alto grau de parcialidade. Por outro lado, é contra isso que Alfredo Bosi parece querer alertar, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, quando afirma que “a história literária não se faz, ou não se deve fazer, com arranjos *a posteriori*, a obra de Oswald permanece estruturalmente o que é: um leque de promessas realizadas pelo meio ou simplesmente irrealizadas” (BOSI, 2003, p. 357).

Quando Bosi defende que a história da literatura não se faz com “arranjos *a posteriori*”, retoma, em certo sentido, para uma também perigosa leitura da historiografia enquanto verdade, ou seja, como algo dado, uma sucessão de fatos desprovidos de um discurso construtor. Neste caso, Oswald de Andrade é o que é, imutável, cabendo ao historiador apenas relatar o “evento”, imparcialmente, em sua totalidade. A oposição entre os pensamentos é extrema, visto que a poética sincrônica se assenta na ideia de que o “reconhecimento do discurso histórico liquidou com as pretensões a uma objetividade atemporal, assim como com a ilusão de querer ver o passado com os olhos do passado” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 25). Contrastar tais proposições, antes de servir para um julgamento de certo ou errado, ajuda a perceber melhor a dinâmica diacronia/sincronia no caso específico de Oswald de Andrade. Assim, é possível dizer que por Haroldo chegamos a um autor coerente dentro de certo recorte de sua obra, por Alfredo Bosi vemos um autor com inúmeras incompletudes. Em última instância, o que não cabe é apenas o retrocesso de se crer

num conceito de história ausente de discurso, o que não é o mesmo que dizer que as leituras diacrônicas são ausentes de interesse.

A revisão oswaldiana é praticamente toda feita antes da teorização da poética sincrônica, mas isso, como foi visto, não a impede de ser entendida dentro deste paradigma. Dentro do seu recorde, Haroldo explorou inúmeras vertentes da radical obra de Oswald de Andrade. Em alguns casos, como na narrativa do embate com Mário de Andrade, foi uma “alavanca” que o poeta-crítico usou para movimentar a tradição literária brasileira. Entretanto, até agora Oswald foi pouco visto como um escritor-crítico que poderia fornecer, tal qual Ezra Pound ou Eliot, material para o pensamento crítico-poético haroldiano. Isto mudará, como veremos no próximo capítulo, a partir dos anos de 1980, quando o poeta concretista retomará seu diálogo com o “Pai Antropófago”.

DA ANTROPOFAGIA-BARROCA

Que é a História, senão um contínuo revisar de ideias e rumos?
(Oswald de Andrade, *A Marcha das Utopias*)

Capítulo 4. A volta do Antropófago

Após a publicação de “Serafim: um grande não-livro” (1971), Haroldo de Campos parecia ter dado por encerrada sua contribuição para a recepção crítica da obra de Oswald de Andrade. Sempre envolto em múltiplos projetos, nos anos de 1970, entre outros trabalhos, o autor empreendeu pesquisa de doutoramento na USP, que culminou com *Morfologia do Macunaíma* (1973), publicou sua primeira coletânea de poemas derivados do movimento de poesia concreta, *Xadrez de Estrelas* (1976), um livro de ensaios, *A Operação do Texto* (1976), organizou *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (1977) e desenvolveu importantes traduções, ou “transcrições”, tais como *Mallarmé* (1974), em parceria com Augusto de Campos e Décio Pignatari, e *Dante: seis cantos do paraíso* (1976). Com tantos interesses, é natural que o crítico colocasse para “segundo plano” um assunto que já considerava bem resolvido. E foi exatamente isso que se deu com o caso Oswald de Andrade, o que não significa que a longa relação com a obra do modernista parou de gerar frutos na do concretista.

A revisão de Oswald de Andrade foi feita. Oswald, o pai antropófago de vitalidade rabelaisiana, é hoje uma redescoberta das novas gerações, da literatura à música popular, do teatro ao cinema de vanguarda. Minha contribuição para ela está sobretudo nas introduções que escrevi para as reedições oswaldianas (da prosa e da poesia) e na abordagem estrutural, em termos de semiologia pós-saussuriana, da peça “O Rei da Vela”. Em 1967, a partir dessa mesma perspectiva revisional, já era possível retomar o outro fio do debate e, através do caminho percorrido até Oswald, voltar ao *Macunaíma*, para considerá-lo a uma luz rigorosa e do ponto de vista da vanguarda atual, já que a ênfase posta no polo oswaldiano permitia enfocar Mário sob um novo ângulo (CAMPOS, 2008, p. 9).

A passagem acima faz parte do texto introdutório de *Morfologia do Macunaíma* e, certamente, é onde melhor se encontra uma declaração de “fim de ciclo” com relação à revisão do “pai antropófago”. Nela está evidente, também, que o trabalho com Mário é um desdobramento do que foi feito com Oswald — até mesmo porque, de acordo com o próprio autor, tudo poderia ser lido como parte de uma pesquisa maior acerca da prosa modernista brasileira¹³⁷. É por esse caminho que Haroldo justifica a escolha de uma obra de Mário de

¹³⁷ Haroldo de Campos (2008, p. 12) declara inclusive que tinha um projeto de livro, nunca publicado, que se chamaria *Teoria da Prosa Modernista Brasileira* e consistiria na análise da “trindade” básica da prosa modernista: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande* e *Macunaíma*.

Andrade, tão antagonizado durante o período das revisões oswaldianas, como objeto de estudos de sua tese de doutorado. Assim, põe em prática um princípio básico do “olhar rigoroso das vanguardas”, que é o de reconhecer obras, ou mesmo trechos de obras, antes de qualquer crítica mais generalista que se possa fazer quanto ao programa literário de seus autores.

Os anos de 1970 foram também fortemente marcados pela expansão das “redes intelectuais” — tomando de empréstimo o termo usado por Max Hidalgo Nácher (2019) — de Haroldo de Campos pela América Latina. Movimento este que, na verdade, começa ainda na segunda metade da década anterior. De acordo com a crítica especializada, um ponto crucial nessa direção se deu em 1966, quando Haroldo, compondo a mesa “Papel del escritor en América Latina”, participa da reunião do Pen Club, realizada em Nova York, onde trava conhecimento com autores como Emir Rodríguez Monegal, Servero Sarduy e Nicanor Parra. Contudo, nos anos seguintes, 1967 e 1968, é que o poeta-crítico estabelece relações pessoais com aqueles que viriam a ser seus principais interlocutores latino-americanos, isto é, Julio Cortázar e Octavio Paz¹³⁸. Com ambos Haroldo trocará vasta correspondência ao longo da década, e é por meio de uma dessas cartas, destinada a Octavio Paz, que se pode rastrear a notícia de um novo projeto do autor dedicado ao Antropófago: “Estou trabalhando agora num longo ensaio sobre a prosa de Oswald de Andrade, para as edições *Ayacucho*, da Venezuela, e assim que termine este trabalho espero dedicar-me a ‘Blanco’” (CAMPOS; PAZ, 1994, p. 117).

A carta data de 12 de Julho de 1978, o trabalho ao qual Haroldo se refere, entretanto, só veio ser publicado em 1981¹³⁹. Trata-se de mais um estudo introdutório, um “Prólogo” à antologia *Oswald de Andrade: obra escogida*, publicado na coleção Biblioteca Ayacucho, importante projeto editorial que visa divulgar os “clássicos” latino-americanos. É possível dizer que o texto é fruto das “redes intelectuais” construídas pelo poeta-crítico — Ángel Rama, um dos idealizadores da coleção Ayacucho, foi um importante interlocutor de Haroldo de Campos no continente (NÁCHER, 2019, p. 58). Em paralelo, ou melhor, entrelaçado com isto, está certa militância haroldiana por fazer com que Oswald de Andrade ocupe dentro da América Latina um lugar semelhante ao que, naquele momento, já conseguira ocupar no Brasil. É nesse sentido que em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-

¹³⁸ Para informações e cronologias mais detalhadas sobre a relação de Haroldo de Campos com autores latino-americanos, ver: “‘Escrituras que Brilham em Plena Noite’: Haroldo de Campos e a Literatura Hispano-Americana”, de Gênese Andrade, em *Signâncias: Reflexões sobre Haroldo de Campos*, organizado por Andre Dick (2010).

¹³⁹ Antes disso, em 1979, o autor publicaria uma versão reduzida do mesmo texto em *Europe: revue littéraire mensuelle*, n. 599.

Americana” (1979), discordando da afirmação do amigo Octavio Paz de que o Modernismo brasileiro não teria produzido autores com a “estética radical da ‘vanguardia’ hispano-americana” (CAMPOS, 2013, p. 177), insere os nomes de Oswald e Mário de Andrade como exemplos de tal expressão e que, justamente por isso, devem ser lembrados numa visão mais ampla dessa literatura.

Outro aspecto que precisa ser mencionado da trajetória de Haroldo de Campos no período em questão, diz respeito aos vários cursos e conferências que o poeta ministrou em universidades americanas, como a Universidade do Texas e a de Yale. Tais atividades como professor nos Estados Unidos tiveram forte contribuição para que o autor retomasse seu “antigo”¹⁴⁰ interesse pela composição — ou, no mínimo, idealização — de uma história da literatura brasileira sob a perspectiva da poética sincrônica. O rico e diversificado ambiente universitário norte-americano foi, também, uma semente para a ampliação do seu pensamento crítico-poético acerca da América Latina. Isso é atestado por Kenneth David Jackson, que, após expor e comentar suas correspondências com o poeta-crítico em recente edição da revista *Circuladô*, chega a seguinte conclusão:

Em vista das visitas à Universidade do Texas, começando em 1968, até a volta a Yale em 1995 e 1999, num espaço de trinta anos, com as intensas atividades pedagógicas e intelectuais e a exposição do seu trabalho e das suas ideias em congressos, é certo que as viagens aos Estados Unidos e a permanência nas duas universidades tiveram um impacto significativo sobre o Haroldo. No âmbito da pedagogia, teve a oportunidade de repensar a historiografia literária brasileira, de colocar e desenvolver convergências e divergências com a literatura hispano-americana e outras literaturas, de reconstituir modelos poéticos na poesia brasileira, do barroco ao modernismo, e de especificar linhas críticas de interpretação, como exemplificado pelo curso “Do texto à rarefação do texto” (JACKSON, 2019, p. 33).

Ter noção mínima desses contatos e trocas que se deram com Haroldo de Campos não é mera formalidade biográfica. Haroldo foi um pensador gregário, um construtor de movimentos, logo, como bem coloca Max Hidalgo, sua obra “não se explica sem as redes intelectuais que promoveu” (NÁCHER, 2019, p. 37)¹⁴¹. No caso específico do nosso trabalho,

¹⁴⁰ O mais correto seria dizer “perene”, porém aqui estamos tentando organizar o problema de modo a enfatizar pontos de maior atividade do poeta-crítico com relação ao tema.

¹⁴¹ Podemos complementar isto com que afirma também J. Guinsburg, em “A Presença de Haroldo de Campos”: “Toda essa multiplicidade de conexões e intercâmbios transculturais tinha, sem dúvida, seu ponto de acumulação no problema da linguagem, fluindo pelas línguas das gentes que o poeta procurou incansavelmente conhecer e dominar, não só por mera curiosidade idiomática ou pelo poder expressivo das palavras e por seus contrastes de articulação e sonoridade, mas, sobretudo, por uma espécie de pesquisa fundamental, um como que polo

estas informações preenchem o hiato temporal de quase dez anos entre as publicações que nos propusemos a acompanhar. Todos esses desdobramentos, essa ampliação das “redes intelectuais” que antecede os anos de 1980, contribuem, em especial, para que o poeta-crítico volte a “velhos temas” por caminhos diferentes. Não se trata de uma nova fase, ao menos não no sentido de uma etapa que supera a outra, pois, como já foi dito algumas vezes, o pensamento crítico-poético de Haroldo de Campos é aglutinador. As veredas abertas pela questão das “convergências e divergências” da literatura latino-americana o fazem retomar sua preocupação histórica, mas agora adensando a visão sobre o Barroco, que passa a ser lido como elemento gerador/agregador comum destas várias literaturas. A esta linha de pensamento, o autor acrescenta ainda outra camada, a da antropofagia, que servirá para dar ênfase na relação tensa, conflituosa, que os escritores latino-americanos, desde a origem barroca, têm com a tradição europeia, da qual mais do que herdeiros, seriam “expropriadores”. Pondo camada sobre camadas, em último grau, é possível dizer que tudo está sobreposto a, no mínimo, dois dos mais antigos interesses teóricos do poeta concretista: o *paideuma* e a poética sincrônica.

Raciocínio parecido faz Leyla Perrone-Moisés no tópico “Diacronia e sincronia” do seu *Altas Literaturas*, quando descreve o percurso crítico do autor:

Posteriormente [aos artigos de “Por uma poética sincrônica”], essas formulações poundianas foram enfocadas à luz da “Antropofagia” proposta por Oswald de Andrade. A defesa de uma poética sincrônica reafirma-se então congenial à própria experiência dos poetas americanos, confrontados desde sempre, de modo mais conflituoso que os europeus, com a tradição herdada de outrem (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 38).

Inserido nesse processo, como se faz notar pelas referências à antropofagia, está a volta da figura de Oswald de Andrade ao “centro” da crítica haroldiana. Neste retorno, ocorre um interessante movimento de reversão da leitura, como se apreende da citação de Perrone-Moisés: se antes as “formulações poundianas” serviram para que o poeta concretista repensasse as obras de Oswald (e os outros escritores revisados), agora são as ideias oswaldiana que irão auxiliar o autor a repensar Ezra Pound (o *make it new* e o *paideuma*).

Partindo de um ponto de vista cronológico e documental, tal retomada se dá com o texto de 1979 publicado na revista *Europe*. Contudo, tanto este, quanto sua versão

magnético a nortear sua ação multivariada — a recuperação, pela voz poética, da fala prístina de Rousseau, de uma *arché* universal que se teria extraviado na Torre de Babel, a linguagem adâmica” (2005, p. 18).

completa¹⁴², publicada em 1981— mas, como se viu acima, escrito desde 1978 —, pouco, ou nada, acrescentam à revisão até aqui já estudada. Ambos constituem apresentações generalizantes, didáticas em certo sentido, da obra oswaldiana para um público estrangeiro (hispano-americanos e franceses, em primeira instância). Fato que, em si, não deixa de guardar interesse para um estudo da recepção crítica exclusiva sobre Oswald de Andrade, o que não é o caso de nossa proposta, que sempre visa os paralelos entre o projeto de revisão e o percurso crítico de Haroldo de Campos. Sendo assim, a “volta” que aqui se procura, não vem como ponto de repetição, mas como de retomada que encaminha para novas questões, por isso é mais corretamente demarcada com a produção dos anos de 1980, na qual claramente se percebe “pontos de virada” na escritura haroldiana.

Essa marcação pode parecer estranha ao trabalho, pois quando se olha com atenção a tabela com os textos que compõem o *corpus* de revisão de Oswald de Andrade¹⁴³, nota-se que não são muitos aqueles que datam da década em questão. Excluindo o “Prólogo”, de 1981, pelos motivos mencionados acima, restam-nos apenas três ensaios, sendo que desses, só “Réquiem para miss ciclone...”, de 1982, pode ser lido como um texto exclusivamente ligado a uma obra oswaldiana¹⁴⁴. Diante disso, o que justificaria a culminância de nossa discussão estar centrada nesta fase? A resposta para a pergunta vem por meio dos desdobramentos gerados por um único texto, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de 1981¹⁴⁵, que, sem dúvida, figura entre os mais fundamentais escritos por Haroldo de Campos, como o próprio poeta declarou em carta a David Jackson:

Considero este trabalho uma das mais importantes reflexões críticas que produzi nos últimos tempos e penso que será, provavelmente, o embrião de um ensaio mais largo (talvez em dimensão de livro) sobre a nova proposta de historiografia literária brasileira que acalento (objeto, ainda, do curso – de um deles – que proferirei em Austin) (CAMPOS, 1980 apud JACKSON, 2019, p. 20).

¹⁴² “Prólogo” a *Oswald de Andrade: obra escogida*.

¹⁴³ Capítulo 1, p. 28-30.

¹⁴⁴ Diga-se de passagem, contudo, que *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*, livro prefaciado pelo ensaio em questão, mesmo figurando dentro das *Obras Completas* de Oswald de Andrade, é, na verdade, uma construção coletiva. Dele participam, dentre outros: Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia, Léo Vaz, Guilherme de Almeida e, em especial, Deisy (a Miss Ciclone), “musa dialógica da pré-história textual oswaldiana” (CAMPOS, 2014, p. 18), enfim, todos que se reuniram na famosa *garçonnière* de Oswald.

¹⁴⁵ Mantendo nosso critério de tomar por referência a data da primeira publicação, ainda que se saiba que o texto já estava pronto antes, em 1980.

Após “Da razão antropofágica...”, todo um novo *corpus* revisionista, agora em sentido mais teórico¹⁴⁶, se abre na crítica haroldiana. Por isso defende-se aqui ser esse o “marco zero”, o estopim para a “fase final” do pensamento crítico-poético de Campos, isto é, para o período normalmente denominado como “pós-utópico”¹⁴⁷, mas que muito bem poderia ser compreendido como o do “barroco-antropofágico”. Não que ambos os termos sejam perfeitamente intercambiáveis, uma vez que até mesmo com uma análise mais rápida é possível dizer que o primeiro está assentado numa ideia de superação de ilusões perdidas, enquanto que o outro irá apontar para retomadas e (re)construções. De qualquer forma, são linhas de força que se encontram no mesmo horizonte das mudanças que se operam na crítica haroldiana de então.

São inegáveis as transformações no perfil do crítico, e do poeta, durante os anos oitenta. Este é um momento marcado pela explícita desagregação do movimento de poesia concreta¹⁴⁸. Diante disso, sobressairão na crítica haroldiana temáticas que, muitas vezes, se deslocam do projeto coletivo da vanguarda, mas que se desenvolvem de forma independente, tal como ocorre com a questão da historiografia, que, por sua vez, se desdobra num maior interesse pela tradição literária latino-americana, bem como por preocupações mais marcadamente socioculturais. A própria ideia de fim das vanguardas, ou, das “utopias”, e, conseqüentemente, as especulações acerca das “sucessões” — já em “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana” (1972) Haroldo declara a “música popular”, mais especificamente o Tropicalismo, como “sucessores” do movimento concretista¹⁴⁹ — são pontos chaves para se compreender os novos caminhos tomados pelo autor das *Galáxias*.

¹⁴⁶ Isso porque mais do que se preocupar em resgatar autores do passado por meio de cortes sincrônicos, o poeta-crítico irá questionar os próprios alicerces que constroem a historiografia literária. O que se comprova facilmente quando comparamos os produtos da revisão de Sousândrade e Oswald de Andrade com os de Gregório de Matos. Com os primeiros, a discussão é muito mais centrada nos autores e suas obras (com reais necessidades de reedições), ao passo que com Gregório, essa centralidade do debate é deslocada para questões do corte estético e histórico, isto é, do Barroco, de um modo mais amplo (inclusive com sentido *transnacional*).

¹⁴⁷ Obviamente a escolha preferencial por tal denominação se deve à autodefinição feita por Haroldo. Note-se que quando o autor faz a retrospectiva de sua obra em *Depoimentos de Oficina*, ele demarca o período que vai da publicação de *Signantia/Quase Coelum (Signância/ Quase Céu)*, de 1979, a *Finismundo*, de 1989, como o “Momento Pós-utópico” de sua produção (Cf. CAMPOS, 2018, p. 46).

¹⁴⁸ De acordo com Marcos Siscar, em *Ciranda da Poesia*: “De fato, no início dos anos de 1980, os próprios poetas concretos passaram a assumir o fim do movimento e, mais amplamente, o fim da época das vanguardas” (2015, p. 8).

¹⁴⁹ Chega próximo do performático o trecho no qual o poeta “passa o bastão” para Caetano Veloso no ensaio citado: “os poetas concretos [...] declaram considerar Caetano o mais importante poeta das gerações mais jovens que se sucederam ao movimento” (CAMPOS, 2013, p. 197). Como vimos no capítulo anterior, essa relação de proximidade entre os tropicalistas e os concretistas nasce no final dos anos de 1960 e coincide com a retomada popular de Oswald de Andrade. Gestos semelhantes ao de Haroldo já são encontrados em *Balanço da Bossa* (1968), de Augusto de Campos. Além disso, há na biografia de Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, um capítulo dedicado exclusivamente à poesia concreta.

Algumas dessas temáticas, que nos interessam mais de perto, podem ser pensadas em diálogo com a retomada oswaldiana. Este é o caso, por exemplo, da guinada político-social, quando Haroldo opera, agora em nível individual, quase que uma reedição do “salto participante” — reavaliado pelo prisma dos desencantos, das crises ideológicas, em suma, de tudo aquilo que o autor passa a aglutinar no termo “pós-utopia”. É de meados nos anos de 1980 a obra mais política do poeta, *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985). Em paralelo — sempre em paralelo! —, no campo da crítica, muito irá contribuir para isso a intensificação dos diálogos com autores como Walter Benjamin, Jacques Derrida, Hans Robert Jauss e, obviamente, Octavio Paz. Contudo, mesmo com tantas novas fontes, o poeta-crítico não se furta de, como em 1962, voltar a Oswald de Andrade e, revendo seus instigantes e provocativos manifestos, em especial, o “Antropófago”, tomá-lo como referência para um posicionamento vanguardista e/ou revolucionário. Lembrando que mesmo declarando o fim do movimento de poesia concreta, o “espírito vanguardista” é o que sempre guiará as escolhas e o fazer poético de Haroldo. Por esse viés, a antropofagia será muitas vezes vista como um ponto de partida ideal, uma vez que seu *ethos* é o da convergência da revolução literária com a sociopolítica, tal como explica Benedito Nunes quando aponta que a teoria oswaldiana “transportou para o campo das ideias políticas e sociais o espírito de insurreição artística e literária do Modernismo [...] os nossos antropófagos foram críticos da sociedade, da cultura e da história brasileiras. Ideologicamente, eram contra ideologias” (1979, p. 51).

A marca antropofágica, discutida sobre vários aspectos dentro da fortuna crítica dedicada a Haroldo de Campos, especialmente pela linha dos estudos tradutórios, parece-nos ainda pouco problematizada em seu caráter próprio, de releitura de um conceito de outro: a antropofagia deglutida. De modo mais ou menos simétrico, pode-se dizer que tal releitura é também pouco explorada dentro da crítica especializada em Oswald de Andrade. Talvez a primeira afirmativa carregue a impressão de inverdade, afinal, são inúmeras as menções à verve antropofágica de Haroldo de Campos — praticamente não se fala do poeta sem isso. Entretanto, para compreender nosso questionamento, é necessário ter em vista que não é da mera constatação de que há antropofagia nas experiências haroldianas que se ressentem, mas, sobretudo, de uma leitura aprofundada que nos responda: “que antropofagia é esta com a qual o poeta concretista/pós-utópico trabalha? É exatamente a mesma de Oswald?”. Não parece razoável crer que um autor cujo projeto poético é tão marcado pela ideia de *transcriar* (e aqui expandimos o termo para além das raias da teoria da tradução), simplesmente se valeu da teoria oswaldiana sem nela deixar sua assinatura, sua fala própria. Nossa hipótese é a de que o que o autor faz com o conceito oswaldiano está muito próximo da “*recriação*, ou criação

paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 2004, p. 35). É certo que a própria ideia de antropofagia pede esse tratamento, está em sua constituição a transformação de si pelo contato (a troca) com o *outro*, porém, o que se tem notado é muitas vezes uma adesão acrítica às propostas de Oswald, ou, até com mais frequência, totalmente descoladas desta. A nós cabe discutir se esse é o caso de Haroldo, e, mesmo não sendo, cabe assinalar os pontos de divergência, acréscimos, mutações etc. de sua leitura.

Compreende-se, é claro, que os motivos de se evitar a discussão acerca da antropofagia vêm juntamente com a percepção, mais ou menos geral dentro dos estudos literários, de que este é um problema, se não esgotado, ao menos, muito desgastado por uma utilização que, não raro, flerta com o trivial. Não é à toa que uma das mais relevantes publicações dos últimos anos sobre o assunto carrega já no seu título, *Antropofagia hoje?*, a marca da hesitação que, de certa forma, pode ser lida como uma síntese das dúvidas que abrem o artigo escrito pelo organizador da coletânea:

Ainda é possível propor uma releitura da teoria cultural de Oswald de Andrade? Vale a pena (mais uma vez!) reinterpretar a antropofagia? É possível convertê-la numa forma crítica de entendimento da realidade contemporânea? A tarefa não é fácil, pois aconteceu com a antropofagia o inevitável: tanto se falou nos manifestos oswaldianos, que o assunto parece completamente esgotado (ROCHA, 2011, p. 647)¹⁵⁰.

Antropofagia hoje? também é um bom exemplo para a segunda parte da inquietação levantada, dois parágrafos atrás, acerca da recepção especializada em Oswald. Afinal, é sintomático do comportamento crítico ali mencionado que, do alto de suas mais de 600 páginas, compostas por 44 ensaístas e 13 escritores, não haja um único ensaio dedicado à releitura haroldiana, e mesmo aqueles que citam o poeta-crítico, pouco aprofundam a discussão neste sentido. O fato é curioso, ainda mais quando se compreende que as perguntas postas por João de Cezar Castro Rocha, mesmo que não explicitadas de forma idêntica, certamente são muito próximas do que norteou a volta de Haroldo de Campos ao tema da antropofagia nos anos oitenta do século passado — quando, diga-se de passagem, já era perceptível o desgaste natural da teoria de Oswald.

Neste último capítulo não escaparemos ao risco de “(mais uma vez!)” discutir a antropofagia. Sim, ainda hoje, é necessário! Ela é parte fundamental do projeto historiográfico haroldiano e, mais que isso, é a antropofagia o elemento que possibilita demonstrar a peculiaridade da revisão de Oswald de Andrade dentre todas as outras levadas a cabo pelo

¹⁵⁰ Diga-se ainda que este mesmo trecho faz parte da orelha do livro.

poeta concretista. Refiro-me ao fato de que é apenas a revisão oswaldiana que transcorre por todas as etapas do pensamento crítico-poético de Haroldo de Campos acerca da questão da tradição, e, mais que isso, chega ao fim, revelando o sentido do todo, como um dos principais elementos estruturantes de sua formulação teórica. Em suma, se até certo ponto Oswald de Andrade foi “campo de prova” para as teorias haroldianas, isto não é o que parece acontecer a partir de sua retomada nos anos de 1980 — que, antes de tudo, é a retomada do “Pai Antropófago” — quando as teorias oswaldianas se convertem em importantes dispositivos para “re-pensar” a tradição literária nacional e latino-americana.

4. 1. (Re)visão Antropofágica: o desconstrutivismo brutalista

A questão da antropofagia é algo que aos poucos vai crescendo em importância dentro da trajetória crítica de Haroldo de Campos, e isso pode ser comprovado simplesmente comparando algumas ocorrências do termo em seus escritos ao longo dos anos. Na “fase dos manifestos”, analisada no primeiro capítulo deste trabalho, era muito mais comum encontrarmos referências ao “Manifesto Pau-Brasil” do que ao “Antropófago”. Contudo, quando no início dos anos de 1960 o poeta concreto toma para si o “desafio *engagé*”, a teoria antropofágica oswaldiana surge como um valioso dispositivo argumentativo, utilizado para explicar como a vanguarda poderia encarar a questão do nacional e do histórico¹⁵¹ sem abdicar dos pressupostos estéticos do grupo. Nesse momento, Haroldo lidava ainda com um tema e um autor sob suspeita, as revisões ainda não tinham surtido o efeito da popularização de Oswald como viria a acontecer no final daquela década, logo, precisava reforçar em seu discurso a “seriedade” das ideias do modernista: “Creio que a antropofagia de Oswald de Andrade é alguma coisa mais séria do que comumente se suspeita. A antropofagia é uma forma de redução. É uma devoração crítica” (CAMPOS, 1962, p. 83).

Essa foi a primeira vez que o autor se debruçou um pouco mais detidamente sobre a questão da antropofagia, entretanto, apesar da importância salientada no ensaio, o fato é que houve poucos desdobramentos do tema em sua crítica até o final dos anos setenta do século passado — mesmo quando estudando os próprios livros de Oswald¹⁵². Após “A poesia concreta e a realidade nacional”, praticamente todas as ocorrências do termo serão “citações

¹⁵¹ Refiro-me especificamente ao início do texto “A poesia concreta e a realidade Nacional”, de 1962, comentado em “1.2. Oswald participante” do presente trabalho.

¹⁵² Como foi visto, Haroldo comenta bastante o diálogo de Oswald de Andrade com a arte de vanguarda europeia em suas análises das principais obras oswaldianas, mas quase nunca explica a relevância de tal *influência* por meio de uma leitura antropofágica. Antes se ocupa em salientar a *linguagem moderna* do autor enquanto algo que independe de questões socioculturais. Exceção feita, vale lembrar, ao caso Blaise Cendrars, analisado no final do Capítulo 2.

de passagem” ou comentários com caráter “didático-expositivos”. É mesmo apenas em 1981, com “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, que a antropofagia funcionará novamente como suporte argumentativo incontornável dentro de um ensaio haroldiano. No texto, a passagem em que poeta-crítico conceitua a teoria de Oswald é já bastante conhecida, porém sua citação é indispensável, uma vez que ela representa a base, ou melhor, o primeiro movimento em direção à “transcrição” da teoria oswaldiana pela ação crítica de Haroldo de Campos. Portanto, segue:

A “antropofagia” oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada 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, 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 forças naturais... (CAMPOS, 2004, p. 234-235).

Logo no começo da citação, ao afirmar que já havia formulado o conceito de antropofagia anteriormente, em nota o autor nos remete a outros dois textos: sua introdução à antologia *Oswald de Andrade, trechos escolhidos*, de 1967, e um ensaio, intitulado apenas “Oswald de Andrade”, publicado na revista *Europe* em 1979. Em ambos pode-se dizer que o tratamento dado à teoria oswaldiana se enquadra entre aqueles que acima denominamos como “didático-expositivos”. De qualquer forma, a fim de tecer algumas breves comparações, vale a citação do trecho da revista francesa, que além de exemplificar muito bem o tipo de abordagem mais didática, se encontra no texto que marca, em termos cronológicos, a retomada do interesse crítico de Haroldo de Campos para com a obra de Oswald de Andrade depois de concluído o ciclo da revisão em sentido estrito:

[Antropofagia] é sobre “mastigação” e “deglutição” crítica. Uma forma de redução sócio-estética, através da qual a experiência europeia importada é devorada, transformada e imediatamente posta a serviço de uma cultura brasileira de invenção (produtora), assim como os primeiros selvagens devoraram o colonizador português. Como escreveu Roger Bastide: “Então Oswald de Andrade inventou a *antropofagia*, uma forma moderna do

indianismo, não mais a glorificação do ‘bom selvagem’, do período romântico, mas do mau selvagem, matador de brancos, antropófago, polígamo, comunista. Um pedido de desculpas ao ogro nativo. Mas logo o caráter internacional, ocidental e moderno de São Paulo, passa neste renovado indianismo a cor do freudismo ou do marxismo, de acordo a época. Oswald devora a teoria estrangeira, como sua cidade devora os imigrantes, para fazer a carne e o sangue do brasileiro”. A primeira linha do “Manifesto Antropófago” proclama: “Apenas a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. E logo esse trocadilho impressionante (onde *tupi* é o nome da principal nação indígena do país e, por extensão, a língua geral falada pelos selvagens na época da descoberta): “Tupi or not tupi, that is the question”. O Manifesto tem como referência a data da “Devoção do Bispo Sardinha” (cujo sobrenome quer dizer “*sardine*”, por conveniente coincidência...), o primeiro festival antropofágico da história do Brasil digno de celebração, segundo Oswald (Bispo Sardinha, o primeiro bispo do Brasil, foi devorado pelos selvagens em 1556). Como podemos ver, Oswald de Andrade sabia colocar o humor radiante e a agressividade iconoclasta dos manifestos futuristas e dadaístas em função de um empreendimento concreto: a dessacralização e a desmistificação do contexto cultural brasileiro (CAMPOS, 1979, p. 29-30, tradução nossa¹⁵³).

Há semelhanças muito fáceis de serem notadas entre as duas maneiras que Haroldo escolhe para apresentar a antropofagia oswaldiana. Algumas expressões e palavras utilizadas são muito próximas, ou mesmo idênticas. A comparação entre o “bom” e o “mau selvagem” feita por Roger Batiste, por exemplo, comparece nos dois trechos, porém só no da *Europe* o autor é diretamente citado. Obviamente a supressão do nome do sociólogo francês no ensaio de 1981 não é nenhum escandaloso caso de plágio, uma vez que o caminho para o texto anterior, no qual Batiste é nomeado, está fornecido em nota. O mais interessante talvez seja pensar essa diferença como um pequeno aceno, ou um exemplo sutil, da devoração antropofágica: de uma passagem para outra o crítico “mata” o europeu, mas não descarta suas boas ideias. De modo mais explícito, vale observar que o desaparecimento europeu se dá também quando de um texto para o outro “muda-se” o alvo da devoração: no primeiro, “a experiência europeia importada é devorada”, ao passo que no segundo a devoração é do “legado universal”. Ressaltando que o termo “universal”, neste caso, não é totalmente permutável com “europeu”. A variação assinalada não é apenas uma troca vocabular. Para o Haroldo de “Da razão antropofágica...”, a literatura universal é a resultante de um sistema de trocas entre as várias literaturas nacionais, é “ponto de cruzamento de discursos, diálogo necessário e não xenofobia monológica, paralelograma de forças em atrito dialético e não equação a uma incógnita mimético-pavloviana” (CAMPOS, 2004, p. 233)¹⁵⁴.

¹⁵³ Lembrando que o ensaio permanece inédito em português.

¹⁵⁴ Essa é uma questão um tanto quanto oscilante no ensaio como um todo, isto porque a antropofagia é apresentada como um modo de *pensar* a relação (dialética e dialógica) que constitui o universal. Mas é também

Ainda no campo das comparações entre os fragmentos, é significativo que na citação de 1979 se encontre muitas “palavras-chave” comuns à fortuna crítica de Oswald, tais como: “Freud”, “Marx”, “São Paulo”, “humor”, “agressividade”, “futurismo”, “dadaísmo”... Todas formando o tradicional quadro do escritor modernista. Trata-se de uma imagem correta, *adequada*, mas bastante genérica, que pouco traz de assinatura crítica. É certo que algo desse “lugar comum” crítico é preservado no trecho de 1981 — especialmente na primeira metade —, mas sem a relevância que possuía no anterior. Agora, para explicar a potencialidade teórica da criação oswaldiana, Haroldo de Campos investe noutras construções discursivas, assim, infla o texto com expressões um pouco menos desgastadas pela crítica geral e mais coladas a sua própria retórica. Daí a escrita ser cotejada com palavras como “transculturação”, “transvalorização”, “desierarquização” e “desconstrução”. Sendo que esta última, diga-se de imediato, merece atenção especial. Isto porque não se trata de uma palavra inocente, antes carrega consigo a aproximação entre o pensamento do filósofo franco-argelino Jacques Derrida¹⁵⁵ e a teoria antropofágica de Oswald de Andrade. Conexão esta que, a partir de sua marcação em “Da razão antropofágica...”, passará a ser reiterada em vários outros momentos nos escritos haroldianos.

Essa conexão com Derrida não é a única levantada por Haroldo no ensaio de 1981, há um claro interesse do autor em expandir as camadas filosóficas da antropofagia. Por isso, às ligações já muito exploradas pelo próprio Oswald quando da sua retomada do tema antropofágico, nos anos de 1950, tais como com a dialética de Hegel e o “existencialismo” de Nietzsche, juntam-se, na releitura haroldiana, o dialogismo de Bakhtin e a desconstrução de Derrida, em primeiro lugar — o “diálogo” e a “diferença” contidos no subtítulo são indicativos dessa ênfase —, mas também o conceito de Barroco, muito via Walter Benjamin, e certo “latinismo”, pensado especialmente com Octavio Paz, podem ser entendidos desta forma. Todas essas misturas, acredito, contribuem para que o poeta-crítico repense a teoria oswaldiana de um modo mais próprio: se antropofagia, originalmente, é “profundamente

uma *práxis* literária, i.e, um modo de agir perante a tradição. Sendo assim, em alguns momentos a “fome do antropófago” será direcionada exclusivamente para o europeu. Contudo, nota-se que o esforço haroldiano preponderante é por enfatizar uma ideia de literatura “universal” que não seja automaticamente diluída em “europeia”. Tal oscilação pode ser percebida até mesmo no gesto de troca do subtítulo do texto, que em sua primeira publicação era “a Europa sob o signo da devoração” e não “Diálogo e diferença na cultura brasileira”, como passou a ser depois de seu recolhimento em livro.

¹⁵⁵ De acordo com Marcos Siscar (2013, p. 15), o termo “desconstrução” (*déconstruction*) aparece pela primeira vez na filosofia de Jacques Derrida em 1967, na sua obra *De la grammatologie*. A palavra resulta de uma experiência tradutória, na qual Derrida buscou adaptar *Destruktion* ou *Abbau*, provenientes de Martin Heidegger, sem recorrer ao uso de “destruição”.

dialética”¹⁵⁶, a partir de Haroldo, ela passa a ser também Barroca, dialógica e “desconstrutivista” (ou, de modo mais amplo, “pós-estruturalista”¹⁵⁷).

Contudo, mais do que apenas inflar a antropofagia com outras determinações, o gesto crítico haroldiano performa a *produtividade* da invenção de Oswald, que se revela não só como uma teoria da deglutição, mas como a própria deglutidora de teorias. Com isso, Haroldo põe em cena uma potencialidade natural da antropofagia, já presente desde o título do manifesto de 1928 — “o manifesto é, em si, antropófago, o manifesto *come*” (AZEVEDO, 2016, p. 104) — ao mesmo tempo em que introjeta novos elementos em sua constituição. Uma interessante síntese dessa operação pode ser vista em outra tentativa de conceituar a antropofagia, num texto publicado mais de dez anos depois “De razão antropofágica...”, refiro-me ao seguinte trecho do pouco lembrado “Oswald de Andrade: do ocultamento à explosão”:

A Antropofagia é o núcleo mais produtivo, o filosofema básico do pensamento modernista, envolvendo a devoração crítica dos valores culturais estrangeiros sob a espécie da diferença nacional: uma forma brasileira, dialética e dialógica, de ser universal. Antes de Derrida, um gozoso ‘desconstrutivismo’ brutalista, ao qual o anarco-socialismo oswaldiano confere uma generosa perspectiva utópica (CAMPOS, 1992, p. 17).

Penso ser esta a definição mais bem acabada de antropofagia fornecida pelo pensamento crítico de Haroldo de Campos. Em poucas linhas o poeta aglutina várias veredas abertas no ensaio de 1981. “Filosofema”, “dialética”, “dialógica”, “diferença nacional”, “desconstrutivismo brutalista”, “anarco-socialismo”, “perspectiva utópica”... são todas “palavras-clareiras”, palavras que abrem para visões outras dentro de um mesmo lugar de discussão. É certo, porém, que no seu gosto pela síntese, Haroldo finda por produzir um conceito que pouco explica, pouco descreve, e quase que apenas indica rumos. De modo semelhante ao que faz em sua atividade poética, o crítico trabalha com montagens. Assim,

¹⁵⁶ Ao usar o termo desta maneira, procura-se o diálogo com definições de antropofagia como a de Luis Madureira em seu ensaio de *Antropofagia Hoje?*: “Embora fortalecida por uma operação fenomenológica ocidental (a dialética hegeliana), a construção antropofágica da subjetividade através da incorporação da alteridade simultaneamente propõe transcender modelos ocidentais de subjetividade. Dessa forma, a antropofagia é não somente um ‘conceito contraditório em si mesmo e por si mesmo’, mas profundamente dialético” (2011, p. 315).

¹⁵⁷ Não se quer, aqui, ir contra todos os alertas dos especialistas que advertem para incoerência com o pensamento derridiano de se entender a desconstrução como um método, uma corrente ou uma escola. Porém, é inegável que algo nesse sentido, a revelia do que se depreende da obra do filósofo, tenha ocorrido. Quanto a isso, basta recordar a noção norte-americana de “Pós-estruturalismo”, ou, dentro da teoria literária, recordar os trabalhos de autores como Paul de Man, Jonathan Culler, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Peggy Kamuff, Christopher Norris, Derek Attridge e Geoffrey Bennington, que, de acordo com Siscar (2013, p. 31), se preocuparam em “explicar e operacionalizar metodologicamente as propostas desse saber [a desconstrução] sobre o texto”.

mais do que um conceito propriamente dito, desenvolve um ideograma-conceitual. O que também não deixa de ser uma mostra da recriação que não perde de vista o paralelo com o que é profundamente estruturante no “original”, visto que a antropofagia¹⁵⁸, termo tão maleável e dinâmico, em consonância com o que representa a figura de Oswald de Andrade, pode até ser entendida como uma espécie de “teoria da agitação de ideias”.

Dentre os elementos que compõe esse ideograma antropofágico transcrito por Haroldo, a desconstrução derridiana é o que mais sobressai enquanto “acréscimo” do autor. Questão complexa e, assim como a antropofagia, bastante *produtiva*, no sentido de ser uma geradora de interpretações; mais do que um conceito fechado, a desconstrução de Derrida se revela como “um questionamento da hierarquia, um questionamento da oposição que subordina e que precisa sempre *excluir*, para fazer sentido” (SISCAR; LIMA, 2013, p. 39). Em nenhum momento Haroldo de Campos se ocupa em discutir isoladamente a questão da “desconstrução”, porém não há dúvidas de que seja esse aspecto “descentralizador” da filosofia de Derrida o que mais lhe interessou e que o fez conectar esta com a teoria oswaldiana. Isso está bem explícito em uma das respostas que o poeta-crítico dá na entrevista publicada em *Metalinguagem e outras metas* com o título de “Minha relação com a tradição é musical”:

A incorporação da tradição por um escritor latino-americano, se faz, segundo me parece, pela “lógica do terceiro excluído”, ou seja, pela lógica expropriatória e devorativa do *ex-cêntrico*, do descentrado. Para nós não é nova a ideia da “desconstrução” do orgulhoso logocentrismo ocidental, europeu, à maneira preconizada por Derrida, uma vez que já tínhamos a antropofagia oswaldiana, que é, por si mesma, uma forma “brutalista” de “desconstrução”, sob uma espécie de devoração, da deglutição crítica do legado cultural universal (CAMPOS, 2004, p. 261).

Antes de prosseguir, vale abrir um parêntesis para discutirmos o termo “brutalista”. Essa é uma palavra com certo lastro dentro da literatura brasileira desde 1974, quando Alfredo Bosi, em “Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo”, vale-se dela para se referir às produções de autores como, dentre outros, Dalton Trevisan, João Antônio e Rubem Fonseca — todos conhecidos pela tematização da violência. A expressão é pensada por Bosi (2015, p. 19-20) numa tentativa de conciliar o fenômeno estético, “Trevisan será brutal nas cenas de violência e degradação, mas não se dirá sem exagero que seu estilo,

¹⁵⁸ Note-se, por exemplo, como Beatriz Azevedo caracteriza o manifesto oswaldiano: “No *Manifesto Antropófago* nada é monológico e diacrônico: estão em cena discursos plurais, vozes polifônicas e tempos transversais. Mais do que um manifesto, trata-se de um palimpsesto de manifestos” (2016, p. 199).

vigiado até os sinais de pontuação, seja “brutalista”, com o de época, os anos de 1960, “tempo em que o Brasil passou a viver uma explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio”, e o social, “A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca...”. Em arquitetura, esse mesmo termo já era usado, desde os anos de 1950, para designar um movimento arquitetônico moderno no qual se privilegia as estruturas prediais sem ornamentos, deixando aparente o concreto armado e as formas “brutas” de vigas e pilastras¹⁵⁹. No caso de Haroldo de Campos, por mais que a tendência seja a de se ver uma ligação direta com o conceito arquitetônico, dada as conexões que se pode tirar entre ele a poesia concreta, penso que a leitura do “brutalismo” à Bosi não lhe escapa, especialmente neste momento de “pós-utopia”, no qual as problemáticas do subdesenvolvimento latino-americano aparecem em seus escritos de um modo mais sensível.

Voltando aos outros desdobramentos da citação. Parodiando o próprio “Manifesto Antropófago” — “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro” (ANDRADE, 1972, p. 16) — Haroldo, mais uma vez, encena a antropofagia ao mesmo tempo em que a apresenta. Ironizando a que então talvez fosse a mais “avançada” das filosofias europeias, em plena ascensão nos Estados Unidos, o poeta-crítico reverte o avanço em atraso — “já tínhamos a antropofagia”. Deste modo, não é de todo correto dizer que a releitura haroldiana apenas “acrescenta” Derrida à teoria de Oswald, pois antes a incorpora ativamente, antropofagicamente. E por isso mesmo também não se pode falar em descarte do pensamento derridiano, pois, apesar de “brutalista”, a antropofagia, tal qual a “desconstrução”, não pressupõe uma aniquilação, em sentido de apagamento, do outro. Antes há uma ideia de pervivência: as qualidades do outro continuam agindo, vivendo, no antropófago. O que há de “brutalista” na teoria oswaldiana, e que precisa ser demarcado como importante ponto de diferença da “desconstrução”, se relaciona com a lógica do excluído¹⁶⁰, do colonizado — faz parte deste “nós” que agora surge na crítica haroldiana como o “escritor latino-americano”. Em suma, o que é ressaltado com isso é que a desmontagem do outro, pela

¹⁵⁹ Sobre o assunto: BANHAM, Reyner. *The New Brutalism*. The Architectural Press: London, 1966.; CLEMENT, Alexander. *Brutalism: post-war british architecture*. The Crowood Press: London, 2011.

¹⁶⁰ Haroldo vale-se da noção de “terceiro excluído” baseado nas três regras fundamentais da lógica aristotélica (princípio de identidade, de não contradição e do terceiro excluído), mas, pelo contexto, não deixa de funcionar também como uma espécie de metáfora para o “terceiro mundo”.

antropofagia, não é um asséptico desenroscar de parafusos, mas antes um violento destrinchar de carnes.

A lógica da agressividade é uma constante basilar da antropofagia. Está em Oswald muito por conta da dialética hegeliana — “Hegel, no que tem de excelente, dizia que a contradição existe na raiz do próprio movimento. Vida é contradição, vida é conflito. E, na formulação dos atuais temas da Antropofagia, é a dialética o seu maior instrumento” (ANDRADE, 1992, p. 103) —, mas também não foge das suas origens como movimento de vanguarda, como manifesto. Na reescritura haroldiana, por sua vez, a soma da dialética com o dialogismo de Bakhtin traz a discussão para uma proximidade maior com o textual, porém sem perder a ideia de conflito: “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 1988, p. 88). A violência da antropofagia é um aspecto que certamente está nas entranhas do próprio termo, mas que precisa ser sempre repensada para que não se caia na ideia simplista do confronto com um fim no revanchismo. Pegando de empréstimo as palavras de Luiz Costa Lima, é preciso recordar que a antropofagia, inda que conflituosa por excelência, se recusa a “confundir o inimigo com o puro ato de vingança” (LIMA, 1991, p. 27).

Sobre essa problemática da violência, merece atenção o instigante trabalho de Evando Nascimento, “A Antropofagia em Questão”, no qual a culminância é um alerta e, ao mesmo tempo, uma tentativa de superação, para tal simbolismo — em seus termos, negativo — do texto oswaldiano. Para o autor:

O risco maior da prática e da teoria antropofágica encontra-se no ciclo de violência que instaura. Real ou não, o que importa é a alta carga simbólica do “ato” de devorar o outro, sobretudo porque se incorre naquilo que a metafísica da identidade tem de pior, a saber, a assimilação ou supressão da alteridade, em proveito da autoafirmação identitária (NASCIMENTO, 2011, p. 352).

Nota-se que a grande preocupação de Evando com a antropofagia se desdobra da questão da identidade nacional, que, indiscutivelmente, está no cerne dos manifestos de Oswald de Andrade — seja no “Pau Brasil” ou no “Antropófago” —, ou mesmo, pode-se dizer, em todo Modernismo de 1922. O autor teme a manutenção da lógica vingativa que apenas trocaria o agente da agressão: “se for uma prática pura e simples de devoração, a antropofagia apenas inverte o paradigma colonizador” (NASCIMENTO, 2011, p. 353). Diante disso, opera-se no ensaio um diálogo entre Derrida e Oswald, no qual as ideias do

pensador franco-argelino irão funcionar como uma espécie de correção às aporias contidas na teoria do poeta brasileiro. Aqui parece interessante observar como Evando Nascimento e Haroldo de Campos, à parte desenvolverem o mesmo paradigma comparativo, operam por caminhos muito diversos: o primeiro, pesquisador contemporâneo dedicado aos paralelos entre literatura e filosofia, pensa Derrida como “um aliado e um desconstrutor” capaz de pacificar Oswald, ao passo que o segundo, poeta (pós)vanguardista, incorporando tudo, convoca a filosofia derridiana para a “guerra”.

De acordo com Nascimento, toda violência da antropofagia converge para uma questão de inversão, de dominação para constituição da identidade nacional: “a violência antropofágica confirma sempre a violência que está na origem de qualquer Estado” (NASCIMENTO, 2011, p. 352). Em sua releitura da antropofagia, Haroldo não supera a questão da violência, antes, com o destaque do “brutalismo”, pode-se dizer mesmo que ela é ressaltada. Porém, pelo menos um detalhe, no que tange especificamente essa ideia de identidade nacional, precisa ser observado: refiro-me ao fato de que o poeta-crítico, em suas reformulações da teoria oswaldiana, costuma rasurar a noção de “identidade” com a de “diferença”. Com isso, desloca a questão para um lugar parelho ao da tradução — “É a diferença, não a identidade, que torna a tradução necessária” (SISCAR, 2013, p. 161) —, logo, o impulso antropofágico, deglutidor, se direciona ao conhecimento do outro, mais do que a uma dominação para autoafirmação identitária. Haroldo imprime também na noção de nacionalismo “o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear” (CAMPOS, 2004, p. 237). Assim, ao que tudo indica, esvazia a necessidade de luta por imposição de um caráter hegemônico, uma vez que a identidade seria constituída em trânsito, no movimento de troca, nas traduções.

Por esse raciocínio, percebe-se que o lugar da violência na antropofagia reescrita por Haroldo de Campos não é o mesmo que Evando Nascimento defende como sendo o mais comum. Em Haroldo a agressividade não acontece pela mera inversão dos agentes — antes os europeus, agora os latino-americanos. Neste ponto, o autor reafirma a ideia de coexistência. A violência, como está caracterizada em “Da razão antropofágica...”, é redirecionada para a própria tradição: é menos uma questão de nacionalidade do que uma questão de “programa estético”¹⁶¹. O embate, nos moldes do poeta-crítico, ocorre pela resistência ao diverso, ao híbrido, ao que é, enfim, o elemento resultante do processo de deglutição: o *novo* que, neste

¹⁶¹ Especialmente quando recordamos o valor atribuído pelo programa crítico e estético haroldiano, desde o Concretismo, à ideia de *invenção*, que, como pontua Luiz Costa Lima, “é um modo de violência. A ela se contrapõe a violência do institucionalizado [...] A invenção incomoda, ao passo que o institucionalizado só é incômodo a uns poucos (2005, p. 128).

caso, é o sem lugar, pois não é nem um, nem outro, mas o amálgama, aquele que rompeu com as fronteiras e, por conseguinte, com certo conceito de identidade baseado no nacional. Veja-se isso, por exemplo, numa das passagens do ensaio mais carregada de imagens violentas:

A mandíbula devoradora desses novos bárbaros [escritores latino-americanos] vem manducando e “arruinando” desde muito a herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida excentricadora e desconstrutora funciona com o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora, evocada por Bakhtin em contraparte a 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 sentidos e valores, a hibridização aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transenciclopédia carnaliza todos os 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, 2004, p. 251).

Vemos esse deslocamento do atrito (da problemática da identidade para a da tradição) como uma ênfase, que, apesar de mudar a gradação da coisa, de forma alguma demove a crítica haroldiana do “ciclo de violência” que antropofagia instaura. Ao contrário, até o aprofunda, pois ele repropõe, mas não elimina a questão do “nacional”, uma vez que a simples demarcação da América Latina como o espaço geográfico onde se encontram os “novos bárbaros” prefiguraria isto — tal demarcação não é problematizada por Haroldo: permanece como o resíduo utópico, vanguardista, quase que como a sinalizar para um projeto coletivo inconsciente. Nisso acredito residir o interesse do autor em manter e até exacerbar, num outro polo, o estatuto da violência antropofágica.

Sendo mais “culturalista” do que “filosófica” — talvez melhor fosse dizer que é oscilante entre esses dois polos —, a leitura haroldiana da antropofagia guarda algo de um pragmatismo político que entende como sendo sua responsabilidade a mobilização das massas. Esse chamado à ação também pode se desdobrar num ato de violência: o choque da imagem agressiva seria necessário para combater a letargia, a aceitação acrítica do logocentrismo. Trata-se de um discurso de luta bem característico das vanguardas, que acredito que Haroldo de Campos reencena através da marcante presença do “ideal” de literatura latino-americana. Por esse discurso, as “mordidas antropofágicas” seriam fundamentais menos como um ato de vingança buscando inverter a chave de dominação, do que como um ato de urgência, ou melhor, de emergência, apenas compreendido pela “fome” dos excluídos.

Os países subdesenvolvidos, como o Brasil, não podem dar-se ao luxo de aperfeiçoar e aprimorar conquistas e contribuições de países desenvolvidos, no aguardo do suposto *placet* universal. A eles só lhes resta um caminho: devorar a radicalidade útil que possam discernir no que se lhes oferece – e devolver ao mundo criações novas, originais, invenções (PIGNATARI, 2004, p. 125).

A imagem fornecida por Décio Pignatari, que sem dúvida poderia figurar em algum texto haroldiano, ilustra bem essa necessidade de ação, assim como a de sua urgência¹⁶². Corresponde a uma maneira, típica dos tempos militantes, de operacionalizar uma resposta ao discurso do atraso. Na antropofagia de Oswald de Andrade, essa é uma questão encarada pela via do “otimismo utópico”, que está calcado num ideal de mundo tecnizado que salvaria o homem: “só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica, resolveria os problemas atuais do homem e da Filosofia” (ANDRADE, 1972, p. 129). De acordo com Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”, a teoria oswaldiana defendia — também prefigurando um senso de emergência — a superação do atraso queimando uma etapa: “A ideia é aproveitar o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa diretamente ao paraíso” (SCHWARZ, 2006, p. 37). Daí a famosa síntese da dialética oswaldiana, seu “fim-começo” da história, ser centrada na ideia de um “homem natural tecnizado” (ou simplesmente no “Bárbaro Tecnizado”), que não surgiria pela espera, messiânica, mas, sim, pela ação, antropofágica.

Ao homem contemporâneo, tantos anos após Chernobyl e, nem tantos assim, após Fukushima, que assiste uma marcha neoconservadora e obscurantista navegar de vento em popa no vertiginoso avanço das comunicações em rede, a fé de Oswald de Andrade num salvador progresso técnico parece, mais do que ingenuidade, um exotismo muito particular de alguma religião antiga e perdida, uma religião capaz de produzir “estranhas” frases como: “é justamente o progresso técnico e político que nos autoriza a sonhar com uma nova Idade de Ouro” (ANDRADE, 1992, p. 200) ou “A era atômica promete milagres que poderão desfazer os males produzidos pelos aglomerados proletários e urbanos” (ANDRADE, 1992, p. 200). Para o poeta fundador do movimento de poesia concreta, tal “religião” não está tão distante, mas na conjuntura dos anos de 1980, certas utopias serão repensadas por outros caminhos. Dessa forma, em sua releitura da antropofagia, Haroldo de Campos busca resolver a questão

¹⁶² O termo é perigoso, pois como comenta Siscar (2010, p. 194): “o discurso da urgência é, por um lado, um discurso anti-intelectualista, antiteórico, que não se dá o tempo de pensar, e, por outro, quando generalizado, pode tornar-se também uma abstração política que retira do pensamento a possibilidade de compreender por conta própria o sentido de sua existência”. Contudo, aqui serve, justo pelo seu caráter de “jargão”, para nos reconectar com o discurso militante de vanguarda que está sendo reencenado.

do atraso dentro do paradigma exclusivo das manifestações artístico-filosóficas. Assim, primeiramente retoma sua tese de 1962, baseada em Marx e Engels, de acordo com a qual a arte e a filosofia de um país subdesenvolvido poderia se desenvolver independentemente de sua condição socioeconômica (deste modo, as possibilidades da “queima de etapas” permanecem abertas e menos utópicas). Em seguida, e de modo mais decisivo, busca resolver a questão por meio da leitura do Barroco enquanto um ponto de “não-origem” que desconstruiria o logocentrismo. Nisso se baseará a tese principal de “Da razão antropofágica...”, a partir da qual o barroco e a antropofagia são pensados como elementos que se correlacionam de maneira originária para a revisão da historiografia e/ou tradição literária por um viés descentralizador.

Já no Barroco se nutre uma possível “razão antropofágica”, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do ocidente. Diferencial do 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 isso seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa (CAMPOS, 2004, p. 243).

Este é um dos traçados mais importantes que Haroldo dá à invenção oswaldiana. Com o amálgama “barroco-antropofágico”, cria um arco temporal que permite ligar o Modernismo brasileiro — e, logicamente, a poesia concreta — a uma experiência unificadora de América Latina. União revolucionária, pois encena a vocação histórica desses países para encarar o logocentrismo europeu. Sobre isso, vale a lembrança ao célebre ensaio de Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, onde se lê que a “América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16). O comentário de Santiago se ajusta muito bem com o pensamento haroldiano acerca do *ethos* latino-americano, salvo, como se tem visto, a preferência do poeta pela ideia de “desconstrução” ao invés de “destruição”. E o cuidado com o termo, por tudo que se discutiu acima, é o cuidado com o *lugar* da agressividade — que, fora o resíduo utópico do pragmatismo político, está muito mais relacionado com o atrito da “antitradição” se infiltrando pelas brechas da “historiografia tradicional”, do que pela composição essencialista de uma identidade nacional.

A fusão entre barroco e antropofagia traz ainda um interessante jogo dialético cuja fatura se vê nos desdobramentos dessa ideia de tradição haroldiana, da “antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional”, em sua configuração “pós-utópica”. Neste jogo, demarcando a presença antropofágica no barroco, Haroldo dota o estilo literário de potencialidade crítica¹⁶³ e assim configura, para seu próprio uso posterior, valiosa chave interpretativa do fenômeno literário em nível local (Brasil) e continental (América Latina). Em contrapartida, a teoria oswaldiana tem sua origem mítica no ritual antropofágico subscrita, ou melhor, rasurada, pelo “fusionismo” barroco¹⁶⁴. Com isso, o poeta-crítico, ao menos virtualmente, desobriga a antropofagia de seu eterno conflito com a etnografia — por mais que se fale em “metáfora cultural”, ou, como Costa Lima (2013), em “ficção crítica”, o retorno ao ritual indígena é uma constante nas discussões sobre o tema¹⁶⁵ —, uma vez que o barroco reduz o campo semântico a um universo mais estritamente literário e/ou artístico-cultural.

Esse é um procedimento complexo, pois, *a priori*, leva-nos a pensar num apagamento da própria antropofagia, uma vez que sua metáfora essencial é rasurada. Contudo, note-se que nossa insistência na ideia de “rasura” é justamente para salientar a existência mútua dos textos: ainda que um não esteja totalmente visível, sua presença pode ser resgatada. E tal resgate é possível quando se compreende os processos de construção das chaves críticas e teóricas do pensamento haroldiano e, mais que isso, quando se entende que elas são partes de um projeto *continuum* (TONETO, 2013, p. 34)¹⁶⁶. Desse ponto de vista, a antropofagia sempre será recuperável do barroco em Haroldo de Campos, pois, como se viu, são conceitos transcriados em diálogo — é incompleta a visão do barroco haroldiano que prescinde da antropofagia, do mesmo modo que sua antropofagia não será própria sem o barroco, dentro deste projeto crítico, são linhas de força indissociáveis, são faces de uma mesma moeda. Por

¹⁶³ Aproveitando as palavras de Thelma Nóbrega: “Nesse sentido, o Barroco para ele [Haroldo de Campos], além de um estilo, é também um método interpretativo, avesso a uma visão ontológica e teleológica da literatura” (2004, p. 90).

¹⁶⁴ Retiro a noção de “fusionismo” da seguinte concepção de barroco em “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana” (1979): “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, p. 184).

¹⁶⁵ Para termos um exemplo, leia-se a comparação entre Oswald de Andrade e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro feita por Renato Sztutman, na qual se procura uma pureza de origem que definiria o que é a “antropofagia verdadeira” ou, no mínimo, a mais legítima: “Viveiros de Castro e Oswald de Andrade encontram-se no registro antropofágico. O ponto é que apenas o primeiro teve oportunidade de se defrontar diretamente com os antropófagos ‘em pessoa’, os ‘verdadeiros autores do conceito’ de antropofagia, os povos tupi-guarani ou, de modo mais geral, os povos ameríndios” (2007, p. 12-13 apud FALEIROS, 2013, p. 116).

¹⁶⁶ Isso não quer dizer, porém, que o projeto haroldiano não possa ser visto fora de sua coerência interna ou historicizado.

isso também a presença de Oswald de Andrade se fará ainda mais completa, precisamente quando menos se nota, isto é, quando o “Pai Antropófago” é devorado.

4. 2. Historiografias construídas e deglutidas

A Antropofagia-Barroca de Haroldo de Campos é, mais do que uma revisão, uma recriação da antropofagia oswaldiana rasurada pelo barroco que, deglutindo a desconstrução de Derrida, funciona como dispositivo crítico-interpretativo da tradição e da historiografia literária brasileira. A partir de sua formulação, tal dispositivo será reafirmado em vários outros escritos haroldianos, quase sempre sem grandes alterações e remetendo o leitor para o texto original. Contudo, onde melhor se poderá verificar seu desdobramento é no polêmico, e incontornável, *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*¹⁶⁷, de 1989 — que é, provavelmente, o mais próximo que Haroldo chegou de realizar o desejo de dar continuidade a “Da razão antropofágica...” num “ensaio mais largo (talvez em dimensão de livro) sobre a nova proposta de historiografia brasileira que acalento”, conforme revelou em carta a David Jackson (2019, p. 20), citada no início do capítulo.

Haroldo costumava montar e remontar seus trabalhos, normalmente expandindo-os nas remontagens. *O Sequestro do Barroco...* é um desses casos: por todos os lados repercute o ensaio “Da razão antropofágica...”. São muito nítidos os pontos de contato entre os dois textos, que praticamente pedem para serem lidos em conjunto. O alvo central, pode-se dizer, já está dado desde 1981: a historiografia literária fundada numa visão linear e logocêntrica da tradição. Os exemplos de tal procedimento, “os dois principais modelos de leitura da tradição propostos pela historiografia literária brasileira contemporânea” (CAMPOS, 2013, p. 238), também comparecem em “Da razão antropofágica...”, e estão personificados em Antonio Candido e Afrânio Coutinho. O próprio “caso Gregório de Matos”, o “barroco sequestrado”, é ali exposto como algo que inquietava o poeta-crítico. Todas essas semelhanças são bem conhecidas pela crítica de um modo geral, aqui, entretanto, interessa pensar uma pequena “diferença”, que consiste no lugar agora ocupado pela antropofagia oswaldiana.

Tendo como “autor-paradigma” Gregório de Matos, naturalmente a figura de Oswald de Andrade e sua antropofagia não ocuparão, em *O Sequestro do Barroco...*, o mesmo lugar central que ocuparam no ensaio de 1981. Apenas poucas vezes o poeta modernista será literalmente referenciado, mas, ainda assim, é o primeiro nome que Haroldo convoca para lhe

¹⁶⁷ Doravante apenas *O Sequestro do Barroco...*

auxiliar no “resgate” ao “Boca do Inferno”¹⁶⁸. A citação de Oswald de Andrade reconhecendo Gregório de Matos como “uma das maiores figuras de nossa literatura” (ANDRADE, 1992, p.72), representa um forte contraponto — antecipado — ao conhecido argumento da não existência do poeta barroco em “perspectiva histórica” (CAMPOS, 2011, p. 20), que Haroldo tomará como ponto de partida para todo seu embate com a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, que, no texto, primeiramente é citada via Wilson Martins¹⁶⁹.

Desse gesto crítico se pode entrever uma operação na qual *poetas* (Haroldo de Campos e Oswald de Andrade) ao defenderem outro *poeta* (Gregório de Matos) do passado, estão, na verdade, defendendo a si próprios, não num sentido de interdependência, mas, antes, em sentido — um tanto quanto antropofágico — de coexistência, tal como se lê na passagem em que Haroldo afirma que o escritor baiano é “aquele cuja **existência** é justamente mais fundamental para que possamos **coexistir**” (CAMPOS, 2011, p. 21, grifos do autor). Com isso, é encenada uma divergência entre *poetas-críticos* e “críticos estritos”. Para os primeiros, cuja crítica servirá, antes de tudo, à poesia, importa os efeitos da tradição em suas próprias obras, está em jogo o diálogo entre escrituras. Enquanto que aos outros, o que se impõe é a necessidade de adequação da tradição a um sistema conceitual previamente definido¹⁷⁰. Esse é o movimento inicial de um questionamento básico da obra: “como pode inexistir em ‘perspectiva histórica’ um autor que é fonte dessa mesma história?” (CAMPOS, 2011, p. 50). Assim, a convocação de Oswald ao embate não significa mero apelo a algum “discurso de autoridade”, muito menos deve ser confundida como um apoio à ingênua tese de que apenas escritores poderiam comentar literatura. Na verdade, o que há é uma tentativa de dar vida ao drama histórico por meio da fala de seus agentes e, com isso, ressaltar de imediato as aporias do discurso de Candido quando pensado em confronto com a “tradição viva” da poesia moderna brasileira.

Dividindo *O Sequestro do Barroco...* em três momentos — os quais acredito que possam ser compreendidos como “provocação”, “desconstrução” e “proposição” —, depois da abertura provocativa, Oswald de Andrade só reaparecerá explicitamente na parte final, quando, após desconstruir o discurso candidiano, o poeta-crítico discorre sobre sua ideia para uma história literária alternativa. De modo mais específico, o antropófago retorna no

¹⁶⁸ Refiro-me à citação de “A Sátira na Literatura Brasileira” no final do primeiro fragmento do livro.

¹⁶⁹ Ao fazer a opção por começar seu texto com uma citação de “segunda mão”, que inclusive, de acordo com o próprio Haroldo (2011, p. 80), dá cores “apocalípticas” aos pressupostos de Candido, o autor desde logo salienta o alcance que pode atingir a obra que escolheu para contestar. *A Formação da Literatura Brasileira* é, para o poeta-crítico, “obra capital (e, por isso mesmo, merecedora não de culto revencial, obnubilante, mas de discussão crítica que lhe responda às instigações mais provocativas)” (CAMPOS, 2011, p. 23).

¹⁷⁰ Sobre isso, Haroldo já comentava em “Poesia e Modernidade...” que: “A urgência em se outorgar uma ‘tradição viável’ [...] solicita antes o escritor que o historiador da literatura” (CAMPOS, 1997, p. 252).

fragmento “A origem vertiginosa”, onde, logo no início, se pode fazer um espelhamento entre o que elabora Haroldo:

Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve **infância** (*in-fans*, o que não fala). Não teve origem “simples”. Nunca foi **in-forme**. Já “nasceu” adulta, **formada**, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. Nele, no movimento de seus “signos em rotação”, inscreveu-se desde logo, singularizando-se como “diferença” (CAMPOS, 2011, p. 67, grifos do autor).

E o que também pensava Oswald:

O Brasil literário começou em ponto alto. Portugal no século XVI era um dos quatro países cultos da Europa e sua língua vitoriosa possuía dicionário e gramática. O que trouxeram para cá os missionários, os navegadores e os cronistas respirava a atmosfera da poesia de Luís de Camões. O que veio já veio feito (ANDRADE, 1992, p. 70).

Por mais que tenham evidentes e grandes diferenças, o essencial das passagens é a nota alta com a qual os dois poetas demarcam a “origem” da literatura brasileira, o que contrasta perfeitamente com o rebaixamento de Candido, que na *Formação* afirma que a “nossa literatura é ramo da portuguesa” (CANDIDO, 2006, p. 30) e, expandindo, no ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, que “As nossas literaturas latino-americanas, como também as da América do Norte, são basicamente galhos da metropolitana” (CANDIDO, 2017b, p. 182). Importa frisar, ainda, que tal contraste não se encerra numa mera troca da origem, como alguns críticos possam achar partindo de uma leitura mais apressada. Trata-se, na verdade, especialmente nos moldes de como a questão é (re)posta por Haroldo, de uma desconstrução da própria ideia de origem: “já veio pronta”, “já ‘nasceu’ adulta, formada”. Por isso, a “origem”¹⁷¹ na proposta haroldiana é “vertiginosa”¹⁷² e a história literária brasileira, ou latino-americana, é entendida como “transformação”, ou seja, como algo em constante movimento formativo.

Seguindo essas ideias, de herdeiros passivos passamos a produtores ativos. Mas, novamente, é necessário ter cuidado com as afirmações para não cairmos no simplismo da

¹⁷¹ Como é explicitado na nota 53 da edição que estamos utilizando, Haroldo de Campos emprega o termo em consonância com a palavra alemã *Ursprung* utilizada por Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco*, no seu sentido etimológico, conforme explica Paulo Rouanet: “origem, nada tem a ver com a gênese. A origem (*Ursprung*) é um salto (*Sprung*) em direção ao novo. Nesse salto, o objeto originado se liberta do vir-a-ser” (apud CAMPOS, 2011, p. 100).

¹⁷² Vale destacar duas acepções no *Dicionário Aurélio*: “Gira com muita rapidez” e “Que perturba a razão ou a serenidade do espírito”.

inversão. Fica claro que em *O Sequestro do Barroco...* e, pode-se dizer, em toda sua trajetória crítica, Haroldo procura uma terceira via para reescrever a história literária, uma via que dilui as noções mais básicas da historiografia: “alheamento aos valores estéticos”, “periodização diacrônica” e “nacionalismo” (SOUZA, 2014, p. 23-25). Daí a relevância de uma marcação da antropofagia nesta última parte da obra: é lendo o barroco como um estilo antropofágico, que o autor irá conseguir que seus argumentos não recaiam na tal troca de sinais.

Nessa direção, pode-se imaginar uma história literária antropofágica. Numa tal história, a “angústia da influência” daria lugar à “produtividade da influência”, pois o inventor se consideraria tanto mais forte quanto mais célebres suas “influências” se revelarem (ROCHA, 2011, p. 656).

A citação de João Cezar de Castro Rocha não diz respeito à releitura haroldiana da antropofagia, seu ensaio prioriza a leitura do “texto original” do manifesto oswaldiano. De qualquer modo, o exercício de imaginação proposto pelo ensaísta é muito parecido com o que foi levado a cabo por Haroldo de Campos. Afinal, é assim, levando adiante a bandeira do des-recalque de Oswald, que o poeta-crítico reimagina uma história da literatura brasileira na qual não nascêssemos como devedores das “literaturas ditas maiores”, isto é, uma história regida pela ideia de que “não há falar em influência de mão única, que não seja reprocessada e rediferenciada no novo ambiente que a recebeu” (CAMPOS, 2011, p. 68). Desta forma, não faz sentido, por mais que as polêmicas levem a isso, pensar no texto haroldiano como tendo um fim na ideia de resgate de uma “origem sequestrada”, de um Gregório de Matos como autor “originário” da literatura nacional¹⁷³. Isto porque, o que o “Boca do Inferno” representará é o paradigma barroco-antropofágico da “não-origem” que, mesmo “sequestrado”, paradoxalmente, nunca esteve ausente: “como inscrição em linha d’água, Gregório sempre esteve, no miolo do próprio código barroquista de que ele foi operador excepcional entre nós” (CAMPOS, 2011, p. 70).

O conceito, ou a “nova perspectiva”, de história que se encontra nos escritos de Haroldo de Campos, em especial no *Sequestro do Barroco...*, além da tão comentada, e reiterada pelo autor, ideia de construção “não-linear”, é marcante a presença de uma noção de “trânsito”, ou, em termos filosóficos, de “devir”. Trata-se de uma “perspectiva”, conforme se vê no ensaio, que leva “em conta os ‘câmbios de horizonte’ de recepção e a maquinação

¹⁷³ Como faz, por exemplo, Anco Vieira, em recente artigo publicado na revista *Remate de Males*, ao afirmar que: “Haroldo toma Gregório como uma espécie de ‘verbo’ primaveral de uma nascente literatura pátria. O bardo baiano torna-se, assim, aquele que teria, já no século XVII, fundado (mesmo que essa não fosse sua intenção, nem ele tivesse tal consciência) não somente os fundamentos da alteridade entre o que viria a ser, no futuro, o que os românticos denominariam de literatura brasileira” (2016, p. 398).

‘plagiotrópica’ dos percursos oblíquos e das derivações descontínuas; a pluralidade a diversidade dos *tempi*; as constelações transtemporais” (CAMPOS, 2011, p. 68). Dessa labiríntica opulência crítica, em si própria barroca, desvela-se, na mistura conceitual, uma sugestão de história, esquematizada em modelo constelar, que se faz por retomadas proporcionadas pelas mudanças que novas formas poéticas propoiam sempre que surgissem¹⁷⁴, assim como pela “tradução da tradição” (plagiotropia): “o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata” (CAMPOS, 2005, p. 75-76).

Neste sentido, é complexo mesmo falar em “conceito” haroldiano de história, pois sua visão está tão ligada a uma questão dinâmica, “anti-metafísica”, que parece apontar sempre para um “não-lugar”, um território onde tudo está em constante movimento e mutação: a origem é não-origem, o nacional é definido, macunaimicamente, pelo “não-caráter” e os valores estéticos estão em permanente revisão pelo presente. Ainda assim, como coloca Gonzalo Aguilar:

Esse conceito pode ser pensado como um momento construtivo. A partir dele, e na figura do antropófago, a leitura “sincrônico-retrospectiva” faz uma crítica do gosto e do valor de suas funções na história literária. A política predomina sobre a história, e o passado se converte em algo que não é válido por si mesmo (o objetivo é questionar a tradição dada, buscar — como dizia Adorno — nas “margens do caminho”). O lugar do antropófago imaginário não é a tribo, mas sim a biblioteca universal e “caótica”, plena “de labirínticos fichários” e de um trabalho de organização em que o sujeito central é o leitor (AGUILAR, 2005, p. 339).

A crítica de Aguilar nos é especialmente interessante, pois, dentre os vários autores que já debateram o tema Campos vs Candido¹⁷⁵, ele é um dos poucos que faz questão de assinalar uma ativa presença oswaldiana nas reflexões teóricas que se desdobram de *O Sequestro do Barroco...* Como se nota pela passagem citada, a leitura da história que encontramos em Haroldo é “sincrônica”, tributária de Roman Jakobson, mas não prescinde da “figura do antropófago” que a põe em ação por um modo *diferencial* — e talvez por isso

¹⁷⁴ Em nota, o exemplo dado por Haroldo de Campos (2011, p. 102) é retirado de Jauss e diz respeito à retomada do barroco que teria sido possibilitada pela mudança no horizonte de expectativa promovida pela “lírica hermética de Mallarmé e sua escola”.

¹⁷⁵ Para citar apenas alguns dos trabalhos consultados para a presente pesquisa, destaco: “Sobre a ‘Formação da Literatura Brasileira’”, de Roberto Schwarz, “Alguns problemas da literatura a partir do debate entre Antonio Candido e Haroldo de Campos”, de Gonzalo Aguilar, “Os equívocos da crítica à *Formação*”, de Ligia Chiappini, “Concepções de história literária nas polêmicas entre Antonio Candido e Haroldo De Campos”, de Marcelo Lima, “Transformação da literatura brasileira: Haroldo de Campos revê o Cânone de Antonio Candido”, de Gustavo Reis Louro e Maria Lucia Faria, “Sistema e sistemas na literatura colonial”, de Anco Vieira.

mesmo fale que a “política predomina sobre a história”¹⁷⁶. Não há em Gonzalo Aguilar o “congelamento”¹⁷⁷ do poeta-crítico num *ethos* concretista onde suas referências permanecem estáticas, antes se percebe em seu ensaio a consciência dos amálgamas conceituais que caracterizam — não apenas, mas em especial — essa fase do pensamento haroldiano. E tal consciência, acredito, é ainda mais necessária quando se fala da utilização das teorias de Jakobson n*O Sequestro do Barroco...*, pois há uma tendência, na fortuna crítica da polêmica encenada na obra, de ler as comparações tecidas no fragmento “O privilégio da função referencial e da função emotiva” como prova da intenção haroldiana de meramente substituir o sistema da *Formação* por outro tão reducionista quanto, só que de matriz estruturalista ao invés de sociológica.

Ao contrário do que pode parecer, e do que alguns críticos insistem em repetir¹⁷⁸, não é porque Haroldo vale-se do sistema de Roman Jakobson para confrontar o sistema de Candido que o cerne de sua proposta é uma substituição de um pelo outro. O que ocorre com o caso em questão é o aproveitamento de um sistema, com o qual o poeta possui grande familiaridade, para ler comparativamente o outro, cujas estruturas deseja revelar. A justificativa para a comparação é simples: ambos seriam “modelos estruturais”, logo, poderiam ser comparados. De qualquer forma, vale atentar para as palavras do próprio autor: “nada mais oportuno e justificado, portanto, do que colacioná-lo [o modelo de Candido] com outro modelo estrutural, aquele desenhado por Roman Jakobson” (CAMPOS, 2011, p. 29). A oportunidade vista pelo poeta-crítico é a de operar a semelhança da resolução de um sistema matemático, quando duas equações são sobrepostas de modo a se encontrar, por adição ou subtração, o conjunto solução do sistema — que, no caso do candidiano, será dado pela função emotiva e a referencial. Esta abertura do sistema da *Formação*, como Haroldo coloca, é mais uma “etapa do trabalho desconstrutor” (CAMPOS, 2011, p. 28). Ou seja, o que interessa ao autor não é confrontar os modelos para permutá-los, mas, antes, para expor suas variáveis, seus elementos básicos, em suma, para desmontar o discurso.

Esse momento da obra, retomando a divisão proposta alguns parágrafos acima, ainda não é o da “proposição”, mas sim o da “desconstrução”. Nitidamente o Haroldo que vemos em *O Sequestro do Barroco...* é, como tantos outros, um crítico que tem suas raízes no estruturalismo, mas que passou a trabalhar levando em conta problemáticas pós-

¹⁷⁶ Particularmente, diria que *poesia* e política predominam sobre a história.

¹⁷⁷ A expressão, já citada na Introdução da tese, foi emprestada de Horácio Costa (2009, p. 269).

¹⁷⁸ Novamente o artigo “Sistema e Sistemas na literatura ‘colonial’”, de Anco Vieira, citado na nota 173, pode ser tomado como exemplo.

estruturalistas¹⁷⁹. Por esse viés é possível compreender melhor que Jakobson, agora, pode muito mais servir como uma ferramenta “desconstrutivista” do que como o modelo basilar que representou na poesia concreta. Por outro lado, é necessário lembrar também que a própria “desconstrução”, como se viu na leitura de “Da razão antropofágica...”, guarda suas peculiaridades dentro do pensamento crítico-poético haroldiano — tais como a vertente “brutalista” que o autor propõe ao aproximar Derrida de Oswald de Andrade. Tudo isso está inserido, misturado, no “caldeirão canibal” que Haroldo herda, ou melhor, “usurpa”, do “Pai Antropófago”, posto que a “herança”, automática, pacífica, sem o *pólemos* característico destes poetas, não parece ser a maneira mais própria de se relacionarem com a “transmissão” do legado.

Acredito que é nas *contradições* dessa “herança polêmica” que se pode vislumbrar, mais do que um “modelo historiográfico”, a culminância “do discurso da tradição [que] foi ativado pelos primeiros modernistas” (SANTIAGO, 2002, p. 112). Nesse sentido, a dialética “canibal” oswald-haroldiana sintetiza bem mais do que o projeto pessoal do poeta-crítico, e o mesmo se pode dizer do projeto coletivo da vanguarda concretista, é na verdade a síntese radical de todo um arco do questionamento moderno da tradição literária brasileira. Citar Silviano Santiago para construir tal hipótese é incorrer, deliberadamente, na contrariedade. Afinal, neste mesmo texto o autor nos alerta para a necessidade de, na reflexão sobre a tradição oswaldiana, “abandonar a leitura feita em particular pelos poetas concretos na década de 50” (SANTIAGO, 2002, p. 124). Para o crítico, o grande problema da leitura concretista de Oswald está na ênfase dada à paródia, que se caracterizaria por ser um procedimento que corta a “linha da tradição”. Posto isso, Silviano sugere a retomada dos “textos filosóficos” do antropófago, o que ele mesmo faz, chegando ao seguinte comentário conclusivo:

Não me deterei muito em Oswald; quero, no entanto, deixar claro que a noção de tempo que tematiza não é marcada pelo progresso linear da civilização humana, mas por um movimento contraditório. Parece que a técnica caminha em linha reta para, depois, se fechar num círculo, retomando o matriarcado de Pindorama, ou seja, para Oswald o Brasil é por excelência o país da utopia, desde que — como pensam os modernistas — se

¹⁷⁹ Jonathan Culler aborda o problema da diferenciação entre críticos “estruturalistas” e “pós-estruturalistas” na introdução do seu *Sobre a Desconstrução*, e nela cita Roland Barthes como exemplo de um autor que transita pelas duas vertentes, chegando a dizer, analisando o *S/Z*, que ele “parece adotar ambos os métodos em uma desforra, como se não soubesse que eles deveriam ser movimentos radicalmente diferentes” (CULLER, s/d, p. 32). Ainda que esta não seja uma questão analisada de maneira exaustiva pela pesquisa, creio ser esse um comentário pertinente também quanto à obra crítica de Haroldo de Campos a partir do momento em que o autor incorpora ao seu discurso ideias da filosofia derridiana. As “impurezas teóricas” de Haroldo ainda é um assunto pouco estudado, especialmente porque é fácil resumir tudo dentro da classificação “concretista”.

atualizasse pela industrialização. Voltando ao matriarcado de Pindorama, à origem do Brasil e da utopia moderna na Europa, chegamos ao futuro. Dessa maneira, Oswald tenta conciliar a visão linear progressiva em direção ao futuro com o retorno ao matriarcado. Seria o que se pode chamar de um eterno retorno em diferença (SANTIAGO, 2002, p. 126).

O ensaio de Silviano Santiago é de 1985, portanto, anterior a *O Sequestro do Barroco...*, de 1989, mas posterior a “Da razão antropofágica...”, de 1981. Diante disso, salientar a leitura de Oswald pela poesia concreta como encerrada nos anos de 1950 foi uma escolha do autor, que, tão bem informado, certamente naquela altura já teria tomado conhecimento do ensaio haroldiano de releitura da antropofagia. E é somente assim, pensando no Concretismo histórico, que há contrariedade absoluta entre os “Oswalds” de Santiago e Campos. Fora isso, o Haroldo dos anos oitenta, que aqui acompanhamos, traz na sua escritura sobre a tradição muitas sugestões que coadunam com a conclusão que Silviano chega pela leitura dos “textos filosóficos” de Oswald. Basta lembrarmos da “não-origem” e do “des-caráter” da proposta historiográfica haroldiana para entendermos o “paradoxal” de sua visão da tradição — isto se não for suficiente a explícita sobreposição barroquista ao conceito de antropofagia. Além do mais, a atualização constante da diacronia pela sincronia, já prefigurada desde os estudos da “poética sincrônica”, não deixa de carregar em si algo desse “eterno retorno em diferença”. Por tudo isso que foi demonstrado, não é possível dizer que o poeta concreto — ou “ex-concreto” ou “pós-utópico” — tenha ignorado “A Marcha das Utopias” ou “A Crise da Filosofia Messiânica”, natural seria mesmo defender o contrário, isto é, que as ilações filosóficas tão caras à revisão haroldiana da antropofagia são devedoras (devoradoras, talvez) deste mesmo movimento feito por Oswald de Andrade ao retomar sua teoria nos anos de 1950.

Considerações finais

Oswald quis ser (re)visto! A maioria dos seus biógrafos afirma que esse era um dos motivos por detrás das oscilações em sua obra, especialmente em prosa. Sua ideia era de que necessitava de algo *sério*, grandioso, filosófico, para “perviver”, para não ser esquecido — seu grande pesadelo que quase se torna real. Curioso pensar que justamente o contrário é o que lhe mantém “vivo” até hoje. O resgate de seu legado por outra vanguarda, como vimos, ainda que tenha sido feito sob a égide séria e rigorosa das questões estéticas, esteve sempre focada no material que o próprio autor julgava como “menos sério”. O que primeiro chamou atenção dos poetas concretos foi a poesia: os tão malfadados “poemas-piadas” de Oswald foram retomados por Haroldo de Campos e os outros poetas do grupo Noigandres em sua acepção positiva de “poemas minutos” ou “comprimidos”, exemplos de síntese poética. Na sequência, os romances mais debochadamente modernistas produzidos, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, são lidos como *invenções* que dialogam de perto com as mais avançadas da literatura ocidental. Do teatro, valorizou-se o “satírico-carnavalesco” *O Rei da Vela*, não pela sua inclinação ao “teatro de tese”, mas, sim, pelos contrapontos que suas idiossincrasias abrem. Por fim, a antropofagia ressurge, populariza-se, vulgariza-se, mas sobrevive como a melhor síntese do que foi Oswald de Andrade, “O Pai Antropófago”, um “agitador de ideias”.

Se Oswald quis ser (re)visto, Haroldo de Campos quis fazer história, quis mostrar sua visão das coisas, foi um vanguardista com um olhar muito atento ao passado. Mais de uma vez o poeta concretista falou de projetos de histórias literárias, tais como seria a *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, revelada no âmbito das discussões de “Por uma poética sincrônica” ou a *Teoria da Prosa Modernista Brasileira*, sobre a qual o autor comenta em *Morfologia do Macunaíma*. Nenhum desses projetos saiu do papel. Estritamente, Haroldo nunca produziu uma História Literária. Contudo, não há como dizer que sua contribuição foi de pouco relevo para esta área. As *revisões*, seja de um ponto de vista da *práxis*, com o resgate de nomes como Sousândrade e Oswald de Andrade, ou de um ponto de vista mais teórico, com a própria ideia de “poética sincrônica” ou todo o debate crítico-teórico do período “barroco-antropofágico”, são incontornáveis quando se deseja pensar profundamente nossa tradição literária. Haroldo de Campos, desde suas primeiras intervenções com a poesia concreta, guiou-se pelo “espírito vanguardista” que se fundamenta numa constante tensão com a tradição dada, se realiza pelo afã não só de romper, mas, acima de tudo, de *transformar* o passado. Neste sentido, o concretista foi muito mais “construtor” do que iconoclasta, esteve

muito mais preocupado em recriar do que em destruir. O que não é o mesmo que dizer que ele se furtou ao ímpeto da “desconstrução” (brutalista, antropofágica...), da desmontagem, ao contrário, boa parte de sua criação é baseada numa ideia de desconstruir para remontar — *deglutir e transformar*, poderíamos ainda acrescentar.

O encontro de Haroldo com Oswald, historicamente, ocorreu em 1949, quando os jovens da poesia concreta foram visitar o velho guerrilheiro da semana de 1922. Em sentido *transhistórico*, porém, esse encontro nunca deixou de ocorrer, sempre esteve num acontecer aberto e dinâmico, num jogo de espelhos com tendência ao infinito, como no último verso de *A Máquina do Mundo Repensada*, a mais antropofágica de suas obras: “O nexo o nexo o nexo o nexo o nex” (CAMPOS, 2004, p. 97). Vanguardistas, cosmopolitas, polêmicos. Para além dessas semelhanças de superfície, quisemos refletir, ao longo deste trabalho, sobre o que delas resultou, a fatura das comparações, das apropriações e diálogos: o “O”, construído pelo poeta-crítico, para completar seu “nex” aberto com o passado. O arco temporal que une esses dois autores, reitera-se, foi construído, não se trata de herança, muito menos de um achado ao acaso, é fruto da intervenção crítica de Haroldo de Campos na tradição. E nem por isso é uma história menos autêntica, ao contrário, a atitude só reforça o ponto de união, pois nenhum dos dois tinha compromisso com o recebimento passivo das coisas prontas e plenamente identificáveis: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1972, p. 13).

Esse nexu vanguardista *transhistórico* é o capítulo mais importante da história da literatura brasileira nunca escrita por Haroldo de Campos, é também dos mais significativos para nossa tradição de poesia moderna. Isto não apenas por representar uma grande ponte que ligaria a dramatização de um começo, com a Semana de Arte Moderna, ao discurso do fim, com a “poesia pós-utópica”, mas principalmente por tudo que dele se desdobra. Entre uma ponta e outra dessa ponte, a travessia é o que interessa, é nela que se dão as disputas pelo sentido do moderno, isto é, pelo caminho a ser seguido por aqueles que ainda levarão — “pós-utopicamente” talvez... — adiante o projeto de modernidade. Foram tais disputas que se tentou retratar em nosso percurso textual. Daí enfatizarmos os conflitos, dentro do caso específico da revisão de Oswald de Andrade, que vão desde o choque reducionista do *paideuma*, passando pela “guerra” mario-oswaldiana, a nova bifurcação no final de 1960, e chegam até as contestações do programa barroco-antropofágico dos anos de 1980. Destacar esses embates dentro de um mesmo corte sincrônico, acreditamos, é um modo privilegiado de se capturar a construção própria da tradição — ou melhor seria falar em tradições? — da

poesia moderna, pois assim pensamos não simplesmente em sua síntese acabada, mas em toda a sua dialética.

Quando pela primeira vez dei conta de que Oswald havia sido um “caso de revisão”, me pareceu uma ideia estranha, e acredito que qualquer um de minha geração teria, ou tem, a mesma impressão. Oswald de Andrade é autor canonizado, estudado nas escolas, figura nos livros didáticos como um dos principais nomes do nosso Modernismo, a corrente literária a partir da qual nossa literatura atingiu a tal “maioridade”. É assim que, em geral, se aprende. A história literária nos é transmitida como uma sucessão de fatos, mais ou menos lógicos, organizados em linha. Após certa consolidação, apagam-se os conflitos, sua discursividade, as idas e voltas que a constituíram — retiram-se os andaimes da história e nos esquecemos de que um dia eles estiveram ali. Hoje, após esses anos de pesquisa e convivência intensa com o tema, já me parece quase estranho que o “Pai Antropófago” seja cânone. Oswald sempre deixa margens para o contraditório, sempre foge da coisa fixa: se o querem cômico, logo apresentam a seriedade de seu projeto estético, se o querem nacionalista, não falta quem indique seu cosmopolitismo, se o querem experimentalista, seus romances “sérios” são rapidamente lembrados... Seu próprio nome permanece em debate: “Oswáld” para os especialistas, “Ôswald” para todo o resto.

Ler os ensaios haroldianos sobre Oswald de Andrade como partes de um projeto revisional maior é uma experiência bastante diversa do que apenas lê-los como boas análises de um poeta-crítico sobre as obras de outro poeta-crítico pelo qual nutria algum interesse. Quando a ideia de revisão está em pauta, descortinam-se conexões sobre o todo e as pontas soltas pela disputa do sentido histórico evidenciam-se, de modo mais amplo, a ideia de tradição como questão se impõe. É a partir dessa leitura que se pode ter uma real noção do quanto de mobilização do discurso historiográfico se encontra num “Miramar na mira” ou em “Uma poética da radicalidade”. Além disso, tal consciência, por si só, já ajuda na saudável postura de desconfiança diante das aparentes estabilidades do cânone: se o autor do *Miramar* precisou de todo o esforço de um grupo de vanguarda e outros intelectuais para não cair no esquecimento entre os anos de 1940 e 1950, o que nos leva a crer que sua obra não corre novos riscos?

Trinta anos atrás, Luiz Costa Lima ainda temia o apagamento do poeta modernista, a julgar pela última frase de seu estudo sobre o autor: “É este um pouco do Oswald que hoje nos damos ao luxo de outra vez ignorar” (LIMA, 1991, p. 220). No Simpósio Haroldo de Campos de 2015, realizado na Casa das Rosas, Alexandre Nodari dá ao título de sua conferência a expressiva citação oswaldiana: “Antropofagia. Único sistema

capaz de resistir quando acabar no mundo a tinta de escrever” (ANDRADE, 1929 apud NODARI, 2018, p. 127). Contrastando as duas citações, primeiramente, pode-se pensar nas diferenças como marcas da época. Porém, é importante não perder de vista que, à parte os anos que os separam, o texto de Nodari versa sobre a antropofagia, enquanto que o de Costa Lima faz a leitura de “Oswald, poeta” (como se intitula o ensaio). Ressalto isto porque o tema da antropofagia, graças a sua grande fortuna crítica — hoje, significativamente maior do que a das outras vertentes da obra oswaldiana —, nos conduz à sensação de uma eterna e grandiosa presença de Oswald de Andrade no cenário literário. O que não deixa de ser, em princípio, um fato. Entretanto, dada as várias faces e traduções da antropofagia, que, inclusive, muito facilmente é cooptada por leituras nacionalistas esdrúxulas, talvez não seja tão fantasioso achar que “alguma antropofagia” possa sobreviver mesmo após um novo apagamento de Oswald. Assim, o “pessimismo”, ou senso de desconfiança, revelado por Costa Lima pode não estar tão datado quanto parece, e as diferenças entre seu temor e a confiança de Nodari se explicariam, também, pelo ângulo que cada um escolheu para ver o autor de *Miramar* e *Serafim*.

Seja de qual forma for, em qualquer data, o certo é que não podemos nos dar ao luxo de esquecer Oswald de Andrade, nem mesmo de esquecer que ele pode sempre estar ameaçado pelo apagamento premeditado — quanto mais quando se reconfiguram forças retrógradadas, obscurantistas e autoritárias. Em toda sua revisão, Haroldo procura nos apresentar Oswald como um autor estética e politicamente dos mais necessários. Ainda assim, em nenhum momento defende uma atitude acrítica perante a sua obra. Ao contrário, o motivo que o levou a planejar um retorno, já nos anos de 1990, à questão oswaldiana foi justamente o de entender que a nova recepção dedicada ao modernista estaria seguindo um caminho de pouca criticidade. Para o poeta concretista menos interessa um Oswald reposto em circulação e nos manuais de literatura do que um Oswald que a todo o momento é repensado, rearticulado em novas obras, operacionalizado como dispositivo crítico, em suma, que se mantém vivo pelas repercussões de seu legado, não de sua imagem. Isso não significa, porém, que não existe um “ideal” em torno do autor passível de ser extraído do projeto haroldiano. O “Pai Antropófago” é uma ideia de modernidade, uma ideia de Brasil livre, desmistificado, uma ideia de que é possível trilhar um caminho nacional sem os essencialismos que tantas vezes se desdobram em conservadorismo tacanho, patriarcal e moralista. É com esse Oswald que Haroldo de Campos propõe e se “integra-entrega” ao diálogo.

Oswald ou, no mínimo, a “figura do antropófago”, está entranhado no pensamento crítico-poético acerca da tradição e da história literária desenvolvido por Haroldo de Campos

ao longo de toda a sua trajetória intelectual. Se num primeiro momento, essa relação foi “apenas”, ou melhor, preponderantemente, a de um autor vanguardista procurando precursores que legitimassem seus experimentos. Após o frutífero percurso de aprofundamento nas invenções oswaldianas, essa relação vai gradativamente se modificando, e chega ao seu ápice quando o modernista não mais se encontra num passado a ser revisto, mas, sim, ao lado, presentificado, coexistindo num pensar em conjunto “transepocal”. Por isso, o “Pai Antropófago” não representa apenas um autor necessário para compor o *paideuma* da poesia concreta, muito menos se esgota dentro de um processo fechado de revisão. Trata-se de uma presença dinâmica, mutante, que é manipulada em praticamente todos os “momentos decisivos” da crítica haroldiana. Não há como ter uma imagem totalmente acabada do jogo de espelhos Haroldo/Oswald, é um diálogo com várias veredas, mas que, ao fim, talvez justamente pela pluralidade de significações possíveis, é um dos diálogos que melhor sintetiza o pensamento modernista/vanguardista da nossa tradição literária.

Partimos de Haroldo para chegar a Oswald, mas chegando a Oswald, retornamos a Haroldo. O caminho aqui percorrido foi mesmo para retomar, de modo diferencial, transformados pelo processo, o que já estava posto. Haroldo de Campos conclui seu percurso de revisão voltando ao mesmo: o impulso revisionista gerador de todas as leituras que o poeta concreto fez de Oswald de Andrade, finda por ser impulsionado pelo próprio. É um fim começo que se desdobra em recomeço. A redescoberta da Antropofagia, que deságua e funde-se ao Barroco, impulsiona um novo ciclo de (re)visões.

REFERÊNCIAS

1. De Oswald de Andrade e Haroldo de Campos

ANDRADE, Oswald. *Os Dentes do Dragão*. São Paulo: Globo, 2008a.

_____. Futuristas de São Paulo. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008b.

_____. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Telefonema*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1994.

_____. *Estética e política*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

_____. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. Diário Confessional (Fragmentos – 1948/1949). *Invenção: revista de arte e vanguarda*, São Paulo, n. 4, 1964.

CAMPOS, Haroldo. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Dobradura Editorial, 2018.

_____. Réquiem para miss ciclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo: Globo, 2014.

_____. *A ReOperação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *O Segundo Arco-Íris Branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998a.

_____. “Petrografia dantesca”. In: _____. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998b.

_____. *O Arco-Íris Brando: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1994.

_____. Oswald de Andrade: do ocultamento à explosão. In: BASTAZIN, Vera (Org.). *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos 1922-1992*. São Paulo: Educ, 1992.

_____. Uma leitura do teatro de Oswald. In: ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado de Cultura, 1991.

_____ (Org.). *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

_____. *A Educação dos Cinco Sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Pound paideuma. In: POUND, Ezra. *Poesia*. São Paulo: HICITEC; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1983.

_____. Oswald de Andrade. *Europe: revue littéraire mensuelle*, n. 599, 1979.

_____. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1972.

_____. A poesia concreta e a realidade nacional. *Tendência*, Belo Horizonte, n. 4, 1962.

_____. Oswald: somos concretistas. *Correio Paulistano*: Invenção. 14 de fevereiro de 1960.

_____. Miramar Revém I e II. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. 07 e 14 de agosto de 1965.

_____. Oswald de Andrade. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. 01 de setembro de 1957.

2. Geral

AGRA, Lucio. A poesia cênica de Haroldo de Campos. CAMPOS, Haroldo. *Graal: legenda de um cálice*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

AMARAL, Tarsila. Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. O homem do Pau Brasil. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29* (documentação). São Paulo: IEB- USP, 1972.

ANDRADE, Gênese. “Escrituras que Brilham em Plena Noite”: Haroldo de Campos e a Literatura Hispano-Americana. In: DICK, André (Org.). *Signâncias: Reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial, 2010.

ANDRADE, Marília. Oswald e Maria Antonieta – fragmentos, memória e fantasia. *Remate de Males*, Campinas-SP, n. 6, p. 67-76, 1986.

ANDRADE, Mário. *A Escrava que Não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. Oswald de Andrade: Pau Brasil. Sans Pareil, Paris, 1925. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29* (documentação). São Paulo: IEB- USP, 1972.

ANDRADE, Rudá. Carta de Rudá de Andrade. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsestos selvagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BAKHTIN, Mikhail (Voloschinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BATISTA, E. L. A. O. Blaise Cendrars – o terceiro elemento do Movimento Pau Brasil (?). *Crítica Cultural* (Critic), Palhoça, SC, v. 6, n. 1, p. 287-301, jan./jun., 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

BLOOM, Harold. *A Anatomia da Influência: literatura como um modo de vida*. Trad. Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O Salão e a Selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003.

BRAYNER, Sonia. Haroldo de Campos: uma crítica transcultural. In: *Anais do 2º Congresso ABRALIC – literatura e memória cultural*. Vol. 1. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Augusto. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

_____. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: perspectiva, 2015b.

_____. Antes e depois — uma entrevista com Augusto de Campos. *Folha de S. Paulo: ilustríssima*. 13 de Dezembro de 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/1717866-antes-e-depois---uma-entrevista-com-augusto-de-campos.shtml>>. Acesso em: 21 de Janeiro de 2020.

_____. Democracia: “Não me sentiria bem se me calasse”, diz Augusto de Campos [entrevista]. *Portal Vermelho*. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2015/11/27/democracia-nao-me-sentiria-bem-se-me-calasse-diz-augusto-de-campos/>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2020.

_____. As Antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Um memorioso formigueiro mental. *Folha de S. Paulo: ilustrada*. 15 de junho de 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1781738-um-memorioso-formigueiro-mental.shtml>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

_____. Sobre a Gula. *Folha de S. Paulo: Ilustrada*. 30 de julho de 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3007201115.htm>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

_____. Ezra Pound: “Nec spe nec metu”. In: POUND, Ezra. *Poesia*. São Paulo: HICITEC; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1983.

_____; CAMPOS, Haroldo. *ReVisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

_____. Ezra Pound viria ensinar no Brasil. In: POUND, Ezra. *Poesia*. São Paulo: HICITEC; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1983.

CAMPOS, Haroldo; PAZ, Octavio. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017a.
- _____. *A Educação Pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017b.
- _____. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARNEIRO, Geraldo. A influência da obra oswaldiana na poesia dos anos 70 e no Tropicalismo. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.
- COELHO, Frederico. *A Semana Sem Fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2003.
- COSTA, Horácio. Uma longa influência: Haroldo de Campos, a tradição de vanguarda brasileira e a literatura hispano-americana. In: RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli. *Olhares Críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. Revisão: dinâmica de Haroldo de Campos na Cultura Brasileira. In: *O Eixo e a Roda*, v. 13, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, [1997?].
- CURY, José João. *O Teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.
- DIAS, Gonçalves. *Poetas Românticos Brasileiros*. V. II. São Paulo: Logos, 1963.
- DICK, André (Org.). *Paideuma*. São Paulo: Risco Editorial, 2010.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por Ele Mesmo*. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas: editora da Unicamp, 1989.

ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent. In: _____. *Selected Essays*. London: Faber and Faber Limited, 1934.

FALEIROS, Álvaro. Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.17, n.1, p. 107-119, jan./jun. 2013.

FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2001.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos Concretos: poesia brasileira no jornal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *MODOS: revista de história da arte*, Campinas-SP, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017.

FILGUEIRAS, Mariana. Ditadura censurou peça 'O Rei da Vela' por agir contra regime democrático. *Folha de S. Paulo*: ilustrada. 17 de Outubro de 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1928726-ditadura-censurou-peca-o-rei-da-vela-por-agir-contr-regime-democratico.shtml>>. Acesso em: 10 de Janeiro de 2020.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia: Ateliê, 2007.

_____. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: editora da Unicamp, 1993.

GUINSBURG, J. A Presença de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu Acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*. São Paulo: perspectiva, 2005.

GULLAR, Ferreira. Encontro com Oswald. *Folha de S. Paulo*. 12 de junho de 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2016/06/1780387-encontro-com-oswald.shtml>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

_____. Redescoberta de Oswald de Andrade. *Folha de S. Paulo*: Ilustrada. 17 julho de 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1707201122.htm>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

_____. Mentira tem pernas curtas. *Folha de S. Paulo*: Ilustrada. 07 de agosto de 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201125.htm>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

HELENA, Lucia. Um caminho percorrido. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JACKSON, K. David. Haroldo de Campos nos Estados Unidos: trinta anos de correspondência. *Revista Circuladô*, São Paulo, ano VI, n. 9, p. 10-34, 2019.

_____. 50 anos de Serafim: a recepção crítica do romance. *Remate de Males*, Campinas-SP, n. 6, p. 17-35, 1986.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

Invenção: revista de arte e vanguarda, São Paulo, n. 4, 1964.

LIMA, Alceu Amoroso. *Tristão de Athayde*: teoria, crítica e história literária. Brasília: INL, 1980.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Vanguarda do Atraso ou Atraso da vanguarda?* Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil. 230 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, 2012.

LIMA, Luiz Costa. Haroldo, o multiplicador. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu Acima*: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: perspectiva, 2005.

_____. Estruturalismo e crítica literária. In: _____(Org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Pensando nos Trópicos*: (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LINS, Vera. Poetas Críticos. In: LINS, vera; PENJON, Jacqueline; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Interpretações Literárias do Brasil Moderno e Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

LYRA, Pedro. A Poesia de Vanguarda. In: *Tempo Brasileiro*: poesia sempre, n. 83, Outubro-Dezembro, 1985.

MADUREIRA, Luís. “Intenção carnavalesca de ser canibal,” ou: como (não) ler o manifesto antropófago. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?*: Oswald de Andrade em Cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: MENDONÇA, Julio. *Que Pós-Utopia é esta?* São Paulo: Giostri, 2018.

MARTINS, Wilson. *A Ideia Modernista*. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2002.

_____. *A Crítica Literária no Brasil*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

_____. Miramar’s Wake. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. 07 de julho de 1965.

_____. Um Radical. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. 26 de novembro de 1966.

MARX-ENGELS. *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1984.

MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp; IEB, 2001.

MOTTA, Leda Tenório (Org.). *Céu Acima: um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005.

NÁCHER, Max Hidalgo. Redes intelectuais e constelações textuais: A biblioteca de Haroldo de Campos como espaço de crítica e de criação. *Revista Circuladô*, São Paulo, ano VI, n. 9, p. 36-53, 2019.

NASCIMENTO, Evando. A Antropofagia em Questão. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Teórico e o Crítico. *Folha de S. Paulo*: MAIS! 14 de Setembro de 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1409200310.htm>>. Acesso em 20 de Janeiro de 2020.

_____. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Tempo: invenção e inversão. In: ANDRADE, Oswald. *Um Homem Sem Profissão: sob as ordens da mãe*. São Paulo: Globo, 2002.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *A Arte da Poesia*. Trad. Heloysa Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. *The Cantos*. London: 1975.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

QUADROS, Jussara Menezes. Retroprojeções: vanguarda concretista e história literária. In: CARVALHAL, Tania Franco; FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Transcrições: teoria e prática*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004.

REZENDE, Maria José. *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984*. Londrina: Eduel, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “antropofagia como visão de mundo”. In: ____; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia, hoje?: Oswald em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

____. Antropofagia Hoje? In: ____; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em Cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

____. Devorando Oswald. *Folha de S. Paulo*. 10 de outubro de 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1010200404.htm>>. Acesso em: 11 de março de 2019.

SAMPAIO, Maria Lucia Pinheiro. *História da poesia modernista*. São Paulo: João Scortecci, 1991.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Que Fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Haroldo de Campos: circuito reversível criação-teoria. In: *Transluminura: revista de estética e literatura*, n. 1, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

____. *Uma Literatura Nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Anderson Pires. *Mário e Oswald: uma história privada do modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

____. Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 37 - 46, jul./dez. 2008.

SIMON, Iumna. Lirismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos*, n. 26, março, 1990.

____; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Revista novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n.12, p. 48-61, jun. 1985.

SISCAR, Marcos. *De Volta ao Fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. *Ciranda da Poesia: Haroldo de Campos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

_____. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas: Autores Associados, 2012.

_____. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOUZA, Roberto Acízelo. *História da Literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2014.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TOLEDO, Caio Navarro. Teses revisionistas sobre 1964: democracia e golpismo. In: VALLE, Maria Ribeiro (Org.). *1964-2014: Golpe Militar, História, Memória e Direitos Humanos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

TONETO, Diana Junkes Bueno. *As Razões da Máquina Antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. São Paulo: editora da Unesp, 2013.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Sistemas e sistema na literatura “colonial”. *Remate de Males*, Campinas-SP, n. 36.2, p. 381-411, 2016.