



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

NICOLLAS RANIERI DE MORAES PESSÔA

**O POETA E O PRÍNCIPE:
A POESIA INAUGURAL DE HAROLDO DE CAMPOS**

**CAMPINAS
2021**

NICOLLAS RANIERI DE MORAES PESSÔA

**O POETA E O PRÍNCIPE:
A POESIA INAUGURAL DE HAROLDO DE CAMPOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Nicollas Ranieri de Moraes Pessôa e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar.

**CAMPINAS
2021**

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

P439p Pessôa, Nicollas Ranieri de Moraes, 1991-
O poeta e o príncipe : a poesia inaugural de Haroldo de Campos / Nicollas Ranieri de Moraes Pessôa. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

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

1. Campos, Haroldo de, 1929-2003. 2. Poesia brasileira. 3. Geração de 45. 4. Poesia concreta. 5. Soberania. I. Siscar, Marcos Antonio, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The poet and the prince : the inaugural poetry of Haroldo de Campos

Palavras-chave em inglês:

Campos, Haroldo de, 1929-2003

Brazilian poetry

Generation of '45

Concrete poetry

Sovereignty

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Antonio Siscar [Orientador]

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Fábio Roberto Lucas

Data de defesa: 17-03-2021

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

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

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-5123-4200>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7794380322800245>



BANCA EXAMINADORA:

Marcos Antonio Siscar

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Fábio Roberto Lucas

**IEL/UNICAMP
2021**

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.

*o que importa
não é a viagem mas o começo da*
Haroldo de Campos

Agradecimentos

Aos meus avós, Antonio de Moraes Pessôa e Maria Pimenta Pessôa, *in memoriam*. À Eliana Aparecida de Moraes Pessôa, minha tia. A essas pessoas devo a minha própria existência como um todo. Agradeço também às minhas irmãs, Talita, Tatyane e Náthaly, e aos meus sobrinhos, Gabriel, Alice e Felipe.

À Paula, pela companhia, por me oferecer os melhores dias que eu poderia viver e por me apresentar algo que eu chamaria de felicidade.

Aos professores e amigos Tânia Mara Garcia e Juliano Garcia Bologna, por todo o diálogo, mas também pelo apoio oferecido ao adolescente indisciplinado e inquieto que eu fui.

Aos professores da graduação na UFTM. Fani Miranda Tabak, por sugerir o tema que me conduziu ao mestrado, pela orientação do TCC e por me introduzir de modo mais atento aos problemas dos estudos literários. Bruno Curcino, *in memoriam*, pelo diálogo enriquecedor e por me abrir o caminho da docência. Josiane Gonzaga de Oliveira e Carolina Molinar Bellocchio, pelo estímulo e apoio.

Ao Bruno, confidente e parceiro na exploração literária. Aos amigos de longa data Allan, Carmélia, Letícia, Lucas, Rafael e Rodolfo. Aos queridos Moisés e Priscila. Ao casal Ana Paula e João Marcos, pela amizade e hospitalidade. Aos amigos do grupo *Os Herbert Richers*: Calixto, Lobo, Flávio e Tiago. Aos colegas e amigos que conheci durante o período do mestrado na Unicamp. Lembro sobretudo de Eri, Fadul, Felício, Gabriel, Jhenifer, Mariana, Nathaly, Rita e Tauan.

Ao professor Eduardo Veras, pela interlocução e pela parceria.

Aos amigos e mestres Augusto de Campos e Guido Bilharinho, aos quais devo tudo que aprendi.

Aos membros da banca, os professores Eduardo Sterzi e Fabio Roberto Lucas, que realizaram contribuições imprescindíveis para a presente pesquisa.

Agradeço em especial ao orientador deste texto, o professor Marcos Siscar, pela generosidade, pela paciência, pela leitura atenta, pela defesa da poesia e pelo ensino de um certo modo de ler e de interpretar as interpretações.

Enfim, agradeço às circunstâncias que permitem o encontro e a conversa infinita.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

O presente trabalho examina a poesia inaugural de Haroldo de Campos. Esse percurso envolve todo o trabalho poético do autor até o lançamento da poesia concreta com a Exposição Nacional de Arte Concreta (1956) e o terceiro número da revista *Noigandres* (1956). Trata-se, portanto, da poesia de Haroldo de Campos entre os anos de 1950 e 1956 e compreende o livro de estreia do poeta, *Auto do Possesso* (1950), as composições publicadas nos primeiros números da revista *Noigandres*, além de outros poemas atribuídos a esse período. Todos esses textos aparecem nas páginas iniciais da reunião *Xadrez de Estrelas* (1974). De modo geral, os problemas convocados a propósito desse recorte envolvem a relação com a geração de 45, o uso preferencial de um léxico raro e precioso (*sermo nobilis*), a articulação daquilo que Gonzalo Aguilar (2005) chamou de “metáfora da nobreza” e o caráter hierático, cerimonial e ritual dessa poesia. Nesse sentido, a presente pesquisa sustenta que há, na poesia inaugural de Haroldo de Campos, um cruzamento entre a questão da soberania, vivenciada sobretudo como um drama, e a questão do início, da origem. Além disso, a presente pesquisa introduz a noção de estilo inaugural (*early style*), em diálogo com o estilo tardio (*late style*), como o momento em que o artista se apodera de sua arte. Enfim, trata-se de um rito de iniciação, um possível “retrato do poeta quando jovem”.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; Poesia brasileira; Geração de 45; Poesia concreta; Soberania.

Abstract

The work at hand consists in an examination of Haroldo de Campos' early poetry, encompassing all of the author's poetic works up to the launching of concrete poetry with the *Exposição Nacional de Arte Concreta* (1956) [National Exhibit of Concrete Art (1956)] and the third issue of the *Noigandres* magazine (1956). This research is therefore concerned with the poetry of Haroldo de Campos between 1950 and 1956, including the poet's debut in *Auto do Possesso* (1950), the compositions published in the first issues of the *Noigandres* magazine, and other poems attributed to this period. All of these works appear in the first pages of the collection *Xadrez de Estrelas* (1974). Broadly speaking, the issues at stake in this selection concern the poet's relationship with the generation of '45, the penchant for a rare and precious vocabulary (*sermo nobilis*), the articulation of what Gonzalo Aguilar (2005) called the "metaphor of nobility", and the hieratic, ceremonial and ritual character of such poetry. In this sense, the research at hand maintains that in Haroldo de Campos' early poetry there is a cross between the questions of sovereignty, experienced above all as a drama, and of beginnings, or of the origin. Furthermore, the research at hand develops the notion of an early style, in tandem with a late style, understood as the moment in which the artist grabs hold of his art. Ultimately, it is a description of a rite of initiation, perhaps a "portrait of the poet as a young man".

Keywords: Haroldo de Campos; Brazilian poetry; Generation of '45; Concrete poetry; Sovereignty.

Sumário

Introdução.....	10
1. Geração de 45 e retaguarda.....	18
2. Rito de outono.....	37
3. Devorar a cidade, unir-se ao mar	47
4. O retrato do poeta quando jovem	65
5. O poema ilustra a teoria do seu voo	76
Considerações finais	86
Referências	87
Anexos	96

Introdução

De modo geral, Haroldo de Campos é lembrado principalmente por sua participação no movimento da poesia concreta. Em alguma medida, ele próprio recusava essa identificação por entender a poesia concreta propriamente dita como uma etapa específica do seu trabalho criativo e não como uma caracterização adequada ao seu trabalho como um todo. Para ele, pelo menos desde as *Galáxias*, que começaram a ser escritas já nos anos 60, sua poesia se afasta muito do projeto definido pelo plano-piloto. Além disso, ele passa a conceber a noção de concretude como uma característica básica da poesia de todas as épocas – sua poesia seria “concreta” nesse sentido e não por atender às pretensões de uma plataforma artística. Seus companheiros Augusto de Campos e Décio Pignatari, por exemplo, seriam mais fiéis ao projeto concretista em seus trabalhos posteriores porque se valem dos recursos gráficos para a composição do poema e chegaram a incorporar as possibilidades oferecidas pelos meios eletrônicos, que, de algum modo, redimensionam e atualizam as expectativas dos poetas dos anos cinquenta. Para usar a classificação poundiana, cara aos autores em questão, Haroldo seria menos “fanopaico”, isto é, menos visual e mais verbal, enquanto os outros poetas teriam uma dimensão plástica mais acentuada. Não por acaso, suas incursões se dariam principalmente na prosa crítica e em diálogo com a prosa criativa no caso das *Galáxias*. Vale ressaltar que essa forma de compreender a trajetória pessoal em relação ao movimento é a oferecida pelos autores e está disseminada em entrevistas, depoimentos e textos ensaísticos. Ademais, se fosse o caso de contabilizar a extensão da produção de Haroldo de Campos no âmbito da poesia concreta em sua fase mais ortodoxa, estaríamos diante de um número muito reduzido de poemas, todos escritos entre 1957 e 1959 – o que, de resto, também valeria, ao menos em parte, para seus companheiros de geração.

Se a alcunha de poeta concretista pode parecer problemática ou mesmo insuficiente, nos meios universitários ou mais especializados, a situação é bastante diversa. Ironicamente, seria fácil constatar que os poemas dessa fase, como “fala prata”, “branco”, “cristal” e “nascemorre”, não estão entre aqueles que mais recebem a atenção dos críticos, mais ou menos satisfeitos com as explicações correntes e geralmente fornecidas pelos próprios poetas sobretudo em textos que cumprem o papel do manifesto e da polêmica viva. O Haroldo de Campos mais exaustivamente estudado é, provavelmente, o poeta que escreve depois da poesia concreta: o poeta das *Galáxias*, de *A Máquina do Mundo Repensada*, de volumes como *A Educação dos Cinco Sentidos* e *Crisantempo*, enfim, o poeta do momento

“pós-utópico”. Além disso, Haroldo de Campos é especialmente referenciado como o grande teórico da tradução que foi, o crítico arguto do fundamento teleológico da *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido, reivindicando o ingresso do barroco e de Gregório de Matos, o tradutor e estudioso da Bíblia, de Homero, de Dante e de Goethe, entre outros, e o leitor privilegiado da modernidade e da vanguarda que introduziu o conceito do pós-utópico. Muitos desses aspectos mais valorizados da obra do poeta se abrem mais explicitamente para a difícil questão do contemporâneo e são constantemente retomados, seja no interior de trabalhos poéticos de autores posteriores ou no debate teórico e crítico que se seguiu à intervenção do poeta.

A presente investigação, entretanto, aborda o primeiro Haroldo de Campos, ou seja, a poesia inaugural de Haroldo de Campos. A produção que está em jogo é aquela que se inicia com a sua estreia em 1950, no livro *Auto do Possesso*, e termina com a formalização da poesia concreta como movimento de vanguarda, o que se deu com a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e com o terceiro número da revista *Noigandres*, que trazia o subtítulo “poesia concreta”, também em 1956¹. Para ser mais exato, a pesquisa abandona a sua tarefa nos últimos instantes anteriores à poesia concreta propriamente dita. Apesar da arbitrariedade intrínseca ao gesto de definir uma fase – muitos poderiam sugerir, por exemplo, que alguns dos poemas selecionados integram alguma que já poderia ser chamada de poesia concreta –, esse recorte se justifica pelo uso de eventos determinantes na trajetória do poeta, considerando aí todas as sutilezas e matizes que implicam as transformações no interior da obra². De certa forma, essa organização é sugerida pelo autor na reunião que fez publicar em 1974: *Xadrez de Estrelas: percurso textual, 1949-1974*. Na fatura do livro, há um significativo intervalo entre a sequência “o â mago do ô mega”, que corresponderia aos últimos textos dessa fase pré-concreta, e os poemas de “fome de forma”, mais cabalmente associados ao projeto do plano-piloto. Nesse intervalo, várias páginas são ocupadas por quadros do *Desretrato de H. de Campos* (1973), criação de Hermelindo Fiaminghi a partir da foto original de Ivan Cardoso (1972), presente também na capa, na lombada e na quarta capa do volume. Entre uma parte e outra do livro, é como se o rosto do poeta fosse se compondo a partir de fragmentos, de partes de um retrato composto na técnica da retícula cor-luz, com inspiração pontilhista. Ao leitor, caberia esse mesmo

¹ O “plano-piloto para poesia concreta” seria publicado apenas em 1958, no quarto número da revista *Noigandres*.

² Diana Junkes, por exemplo, alerta para o risco da definição de uma fase na obra de Haroldo. Para ela, “na obra haroldiana, não há fases, mas construção articulada de um projeto *através* do meio século de trabalho artístico, dedicado à poesia, em amplo sentido” (JUNKES, 2013, p. 42).

movimento de desmontagem e montagem para que a figura do poeta seja vista em seus pontos luminosos. Essa sugestão gráfica expressa pelo arranjo do livro nos oferece um ponto de partida, um modo de manipular esse conjunto de poemas e suas combinações. Eventos paradigmáticos, indicações extraídas da disposição do livro que reúne parte significativa do percurso do autor – a essas e outras coisas poderíamos acrescentar a narrativa elaborada pelo próprio poeta, para quem os poemas de “fome de forma”, imediatamente posteriores ao recorte escolhido, são os “que representam mais caracteristicamente essa prática poética [a poesia concreta] em seu momento de maior rigor e despojamento, a fase que nós mesmos denominamos “geométrica” ou da “matemática da composição”” (CAMPOS, 2002, p. 38). O *corpus* da presente pesquisa abrange, portanto, os sete anos iniciais do poeta, de 1949 a 1956, confiando nas datas oferecidas pelo autor. Além do livro de estreia, esse recorte contempla os poemas publicados nos três primeiros números da revista *Noigandres* e inéditos dessa época integrados posteriormente à reunião já mencionada *Xadrez de Estrelas*.

Quando nos deparamos com os primeiros poemas de um autor que ficou associado a uma plataforma literária específica, ou melhor, a uma vanguarda poética, e que produziu ele próprio um extenso e significativo trabalho de interpretação crítica, alguns riscos se impõem. Por um lado, somos seduzidos a encontrar nesses textos debutantes as primícias das realizações futuras, como se a trajetória inicial de um poeta fosse de algum modo precursora e antecipasse as produções ulteriores pelas quais ele seria identificado. Por outro, podemos encarar esse momento como uma fase imatura, ainda muito distante das pretensões e dos projetos que se colocariam posteriormente e que seria suplantada pelas obras da maturidade, onde encontraríamos, finalmente, o poeta em seu pleno desempenho. Em ambos os caminhos, que não são necessariamente excludentes, o trabalho identificado com a vanguarda que o nome do poeta evoca e a sua produção tardia ocupam a centralidade da perspectiva. Se a primeira atitude vê a obra posterior como consequência lógica da inicial, desdobramento forçoso daquilo que foi ensaiado, a segunda vê a realização supostamente madura como negação e superação. Esses impulsos são tributários das teleologias que constantemente imprimimos ao artefato literário, seja no interior da interpretação da obra de um poeta ou ainda, numa perspectiva mais ampla, da história literária propriamente dita. Além disso, mesmo a definição de uma fase, de uma etapa, pode ser arbitrária e estar a serviço de uma determinada compreensão que envolve certo progresso ou certa evolução. Outro risco presente é o de se submeter ao discurso crítico aliciante produzido pelo autor em questão, inclusive sobre sua própria obra, e imantar a leitura dos poemas com o vocabulário, o raciocínio e os conceitos empregados por ele, tornando-se assim refém do circuito de noções

que, sem mesmo nos atentarmos para isso, parece já acompanhar o texto literário. Em contrapartida, não é possível ignorar a inserção do poeta no debate público e o modo como passou a compreender e narrar sua própria trajetória, sua intervenção. Dessa maneira, apesar do que há de circunstancial ou imprevisto, a produção textual é também vista como resultado de um projeto poético, particular ou coletivo. Como se não bastasse, tudo aquilo que se fala sobre o autor, toda a fortuna crítica e mesmo todos os enganos e mal-entendidos constituem, igualmente, o nome do poeta. Ao falar de Haroldo de Campos e dos seus primeiros poemas, somos facilmente enredados e conduzidos por essas tentações.

Seria possível dizer, portanto, que o que está em questão é o percurso do poeta em direção à poesia concreta, ou ainda, o caminho de Haroldo de Campos para a poesia concreta. Entretanto, não se trata necessariamente de assumir a plataforma de vanguarda como ponto de chegada, o que nos obrigaria uma leitura retrospectiva. Por outro lado, como veremos, algumas das questões articuladas nesse momento serão decisivas para a elaboração da poesia concreta. Elas se referem principalmente ao estatuto político da poesia e ao desafio de propor uma formulação própria em relação aos dilemas da poesia moderna. O retorno para a produção inicial de Haroldo de Campos, entre os anos de 1949 e 1956, pode ter, portanto, uma série de implicações produtivas para a interpretação de sua obra. São nos poemas desse período que Haroldo lança algumas bases de sua poética e faz, no mínimo, o ensaio de procedimentos e temas que serão radicalizados, modulados, desenvolvidos, matizados ou mesmo subvertidos posteriormente.

Se Theodor W. Adorno e Edward W. Said se interessaram pelo “estilo tardio”, o “*late style*”, seria possível sugerir aqui, na falta de um termo melhor, o “estilo inaugural”, ou ainda, o “*early style*”. O estilo tardio, e o exemplo modelar é Beethoven, coincide com o “momento em que um artista em pleno controle de seu meio estético abandona a comunicação com a ordem social estabelecida de que ele é parte para chegar a uma relação contraditória e alienada com ela” (SAID, 2009, p. 28). Na definição de Said, estilo tardio “é o que se dá quando a arte não abdica de seus direitos em benefício da realidade” (SAID, 2009, p. 29). De certo modo, essa abordagem depende da metáfora do corpo, com a caracterização das grandes etapas da vida: nascimento, crescimento e morte. Em sentido contrário ao do estilo tardio, o nosso interesse estaria concentrado então na “noção de princípio, de nascimento e origem, que, no contexto da história, trata de pensar o início de determinado processo, como este se estabelece e institui, como vive e se projeta” (SAID, 2009, p. 24). Não se trata de uma investigação segura, afinal, “localizar retrospectivamente um princípio significa ancorar um projeto (um experimento, uma ação governamental ou um novo romance de Dickens, como A

casa soturna) num momento que está sempre sujeito a revisão” (SAID, 2009, p. 24-25). Edward Said acrescenta que isso conduz para outra etapa, ainda de acordo com a metáfora do corpo, isto é, o período imediatamente posterior, a do crescimento, do desenvolvimento e do amadurecimento. O romance de formação, por exemplo, tenta capturar esse processo biológico para também registrar a trajetória da consciência e da transformação do sujeito, acompanhando os eventos em ordem cronológica.

O estilo tardio, tal como foi concebido por Adorno (2002), é principalmente uma forma de nomear o heroísmo artístico quando se aproxima da morte e da decadência física, o que permitiria ao artista um gesto radical, que não se vale necessariamente de suas conquistas anteriores e não pretende deleitar sua plateia. Entra em cena um conflito irreconciliável com a própria época e com os contemporâneos. As obras que correspondem a essa categoria, para Adorno, são ásperas e se apresentam como um desafio para a tradição: “Na história da arte, obras tardias são as catástrofes” (ADORNO, 2002, p. 567)³. Como se pode notar, o conceito em questão atende a um interesse presente no conjunto da obra do filósofo: o estilo tardio é valorizado na medida em que corresponde a uma dimensão negativa, na direção de uma opacidade que estabelece uma dissociação radical com o mundo⁴.

Gostaria de pensar o *early style*, o estilo inaugural, não como princípio, no sentido mais metafísico e definitivo da palavra, mas como uma espécie de salto. O *early style* é o momento em que o artista se apodera de sua arte, enfrenta suas questões. É também o momento de latência, em que estão em jogo as opções e as possibilidades estéticas de um dado momento histórico. Se há aí um aspecto formativo – uma educação do artista ao lidar com seus instrumentos –, envolve também uma escolha nos limites da própria arte, um modo de começar, de se posicionar – também aí está a ideia do salto. Parece-me desejável, nesse sentido, que a noção de *early style* tivesse alguma familiaridade com aquilo que Walter Benjamin chamou de origem (*Ursprung*), que não poderia se confundir com a gênese (*Entstehung*). Como explica Benjamin, “origem” não é “o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer” (BENJAMIN, 2013, p. 34). E acrescenta: “A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta

³ “*In the story of art late works are the catastrophes*”.

⁴ O interesse pela obra de arte que se relaciona de algum modo com o extremo se confunde com a própria concepção de arte significativa para Adorno. Nesse sentido, Vladimir Safatle, comentando a teorização de Adorno, afirma: “Toda verdadeira obra de arte é a história de um fracasso e a expressão de uma fratura. Ela precisa expor a tensão em direção à construção absoluta, como forma de operar à crítica à ilusão de significação natural que seus materiais parecem portar. Ela não pode “encontrar” seus materiais. Antes, ela precisa procurar transcender a literalidade de seus materiais, sob pena de aceitar o estado arruinado da linguagem própria a uma sociedade que toda obra de arte verdadeira combate” (SAFATLE, 2019, p. 71).

no seu movimento o material produzido no processo de gênese” (BENJAMIN, 2013, p. 34). A ideia de origem atribuída a um autor e não a uma prática literária traz consequências conceituais relevantes. No entanto, a inserção de um autor em uma literatura – a despeito de um ponto cronológico ou de uma gênese – só se faz notar justamente por essa emersão em um processo de devir. Nesse sentido, estilo inaugural é uma emergência: palavra que designa tanto aquilo que vem à tona quanto a ideia de um momento crítico, momento de perigo. À noção de origem, acrescenta-se, por sua vez, a noção de mônada, da imagem abreviada do mundo, que não é de todo estranha a esta pesquisa. Caberia lembrar que o próprio Haroldo de Campos se interessou pelo problema da origem, notadamente em *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*. Sobre essa questão, Haroldo de Campos diz: “Se há um problema instantâneo e insistente na historiografia literária brasileira, este problema é a questão de “origem”” (CAMPOS, 2011, p. 19). Para defender que a literatura brasileira não teve “infância” – o que resulta no fato de que, com o barroco, ela sempre “falou”, sempre foi “adulta” – Haroldo de Campos valoriza o uso que Walter Benjamin faz da noção de origem (*Ursprung*): “Nossa “origem” literária, portanto, não foi pontual, nem “simples” (numa acepção organicista, genético-embrionária)” (CAMPOS, 2011, p. 67). Sob esse ponto de vista, nossa origem teria sido sobretudo ““vertiginosa”, para falar agora como Walter Benjamin, quando retoma a palavra *Ursprung* em seu sentido etimológico, que envolve a noção de “salto”. de “transformação”” (CAMPOS, 2011, p. 67). Nesse sentido, a noção de origem, mesmo quando aplicada a obra de um autor, ou principalmente nesse caso, não pode ser lida como gênese – nem como uma identificação total dessa obra com o momento histórico em que ela emerge, como se se tratasse de uma causalidade. Recusa-se, dessa forma, qualquer substancialismo. O estilo inaugural contempla, portanto, não apenas o salto, mas a transformação. Não bastaria, entretanto, propor o estilo inaugural como sinônimo de origem (*Ursprung*). Nesse sentido, é importante destacar o movimento de apropriação que essa noção procura expressar. É um movimento que insinua, deixa entrever, a latência, os possíveis. Se o heroísmo artístico no *late style*, para Adorno, estava justamente na criação de obras-enigma que rompem com os limites dados em uma situação artística, o heroísmo do estilo inicial envolve o salto, o gesto de se apoderar da arte e confrontar o seu drama, a sua crise. O estilo inaugural é uma irrupção, uma conquista.

De certo modo, o interesse pela poesia inicial de Haroldo de Campos passa também por decifrar uma espécie de heroísmo artístico. Marcos Siscar, em sua leitura da poesia de Haroldo de Campos posterior ao período concretista, momento que ficou conhecido como *pós-utópico* graças a um decisivo ensaio de Haroldo, percebe como um tema flagrante

“o do heroísmo do poeta, ou o do heroísmo mítico associado à poesia” (SISCAR, 2015, p. 28) e assinala que “a figura que congrega, em Haroldo de Campos, todos esses elementos (da viagem, do heroísmo e da relação com o fim) é a do épico Odisseu, o astucioso que é também o ousado, o soberbo, o exemplo máximo da húbri” (SISCAR, 2015, p. 30). Para Marcos Siscar, “ao colocar-se na posição do herói, autorizado pelas câs e pela narrativa das realizações pregressas, Haroldo ensaia uma atitude historicamente ativa, a favor da poesia” (SISCAR, 2015, p. 47). O heroísmo presente de modo tão acentuado nesse que podemos chamar, com alguma liberdade, de estilo tardio de Haroldo de Campos, pode ser vislumbrado também em sua produção inicial. Logo nos primeiros poemas de Haroldo poderemos notar um desfile de imagens que remetem à nobreza, à soberba e ao sublime. As preferências pelo vocabulário raro, por uma sintaxe incomum e por um registro elevado designam um poeta exuberante com vocação para a desmesura. Haroldo faz uma série de remissões ao mundo antigo e à mitologia e incorpora outras tantas referências com as quais pretende dialogar a fim de responder aos desafios da poesia moderna.

Nesse sentido, Marcos Siscar entende que “uma das grandes ambições do discurso artístico moderno, e do discurso poético em particular” (SISCAR, 2012, p. 20) é justamente “tirar consequências de seu embate com estados históricos da democracia liberal a fim de estabelecer o sentido de sua situação pública” (SISCAR, 2012, p. 20). Existe um desafio colocado para o discurso poético e esse desafio se vincula ao seu modo de inserção no espaço público. Em direção a essa demanda, os poetas ofereceram respostas e arranjos próprios que estabelecem o horizonte de cada poética. Desse modo, o nome de Haroldo de Campos é especialmente estimulante porque, acompanhando a avaliação de Marcos Siscar, “é um dos lugares em que o contemporâneo se apresenta em sua maior potência de problematização” (SISCAR, 2010, p. 306) e “suscita continuamente o difícil problema da legitimidade política da poesia” (SISCAR, 2010, p. 306).

Gonzalo Aguilar, referindo-se aos primeiros trabalhos de Augusto e Haroldo de Campos, afirma que “os paulistas experimentaram com sua escritura o mito do domínio e da evasão que implicava imaginar o poeta como figura de poder” (AGUILAR, 2005, p. 169). Para o estudioso, “a metáfora da nobreza, sobretudo na presença de príncipes e reis, é outra das bases que a poética da geração anterior proporcionou e que os poetas de *Noigandres* transgrediram com engenhosidade” (AGUILAR, 2005, p. 169). Aguilar acrescenta ainda que a “inscrição do nome em Haroldo de Campos também se faz em torno dessa metáfora que, nesse momento, estava naturalizada: o poeta como rei da linguagem” (AGUILAR, 2005, p. 169). Podemos afirmar, portanto, que a húbri, ou ainda, a dinâmica da soberania, na poesia

primeira de Haroldo de Campos, assume a encarnação da nobreza, seja através da figura do rei ou do príncipe. Por meio das abundantes referências mitológicas e antigas, para além da erudição e do exotismo que são capazes de sugerir, é possível sugerir que o sobrelanço à soberania também se dá através de um uso profanador de formas da transcendência: são as divindades que entram em cena, numa espécie de ecumenismo ou sincretismo poético. Dessa forma, o estilo marcado pelo *sermo nobilis* e a distribuição de imagens marcadas pela nobreza ou pela grandeza atravessam a primeira poesia de Haroldo de Campos e se cruzam para dar corpo a uma intervenção poética. Resta saber, a partir da leitura dos poemas, quais são os resultados desses usos.

1. Geração de 45 e retaguarda

O início da produção dos futuros poetas concretos se dá ao redor do Clube de Poesia de São Paulo, órgão que se notabilizou por congregar os principais representantes da geração de 45. Em 1950, Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicaram seus primeiros livros, *Auto do Possesso e O Carrossel*, por essa agremiação⁵. Já o livro de estreia de Augusto de Campos, *O Rei Menos o Reino*, é publicado de forma independente, sob o selo “Edições Maldoror”, em 1951, depois do rompimento com a associação. Os nomes que estavam à frente do Clube de Poesia amargaram um relativo anonimato nas décadas vindouras e, apesar de alguns esforços esporádicos para melhor compreender o significado de suas intervenções, parecem relegados ao esquecimento. Se, por um lado, assistimos a uma espécie de confusão entre o que se costuma chamar esquematicamente de terceira geração modernista e o grupo de poetas que pareciam formar um séquito neoparnasiano em meados dos anos quarenta, por outro, um poeta com mais projeção como João Cabral de Melo Neto é sempre referido como alguém que, embora tenha publicado seus primeiros livros nessa época, não pode ser identificado como parte da geração de 45, não apenas porque não estava diretamente ligado ao grupo, mas também porque sua poética se distanciaria bruscamente das características gerais dessa geração. Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva e Geraldo Vidigal, poetas mais plenamente integrados às atividades do Clube de Poesia e às tentativas de defesa de uma suposta nova poesia, distinta daquela praticada pelos modernistas por ser supostamente mais rigorosa, raramente são citados de modo explícito ou mais exaustivo.

Em geral, é preciso dizer, as menções a esse grupo mais específico de poetas nunca são favoráveis. Um crítico como José Guilherme Merquior chegou a tratar a geração de 45 como uma “geração enganada e enganosa” (MERQUIOR, 2013, p. 51), que é, “do ponto de vista do valor literário, uma dege(ne)ração” (MERQUIOR, 2013 p. 51). Para João Luiz Lafetá, de “que forma o Modernismo foi encalhar na geração de 45, isso ainda é um mistério”

⁵ Antes mesmo das publicações em livro, a *Revista Brasileira de Poesia*, editada por esse mesmo grupo, estampa, em seu número 5, do ano de 1949, os poemas “Invocação” e “A Ex-Amada”, de Haroldo de Campos, “Canto do Homem entre Paredes” e “Final”, de Augusto de Campos, “Noviciado” e “Unha e Carne”, de Décio Pignatari, em uma seção intitulada “Poetas Inéditos de S. Paulo”. Nesse sentido, vale ver as informações fornecidas pelo periódico sobre os jovens poetas: “Haroldo e Augusto de Campos, irmãos, ambos nascidos nesta Capital, o primeiro em 1929 e o segundo em 1931, estão cursando a Faculdade de Direito. De Haroldo, poeta de imagens brilhantes, o Clube de Poesia editará em breve, como o terceiro de seus Cadernos, ‘O Auto do Possesso’. Augusto de Campos, cuja poesia por vezes atinge notas de pungente humanidade, está também preparando um livro, provisoriamente denominado ‘O Vivo’. [...] Décio Pignatari é natural de Jundiá, onde nasceu em 1927. Mora atualmente em Osasco e cursa a Faculdade de Direito. Tem um livro ainda inédito – ‘O carrossel e sete anões’” (RAMOS, 1949, p. 67).

(LAFETÁ, 2004, p. 126)⁶. Seria possível, se quiséssemos compreender a questão a partir das disputas no interior do que se convencionou chamar de campo literário, atribuir isso à hegemonia do discurso modernista. Nesse caso, estaríamos diante de uma legítima reação aos limites do modernismo que foi obliterada por não satisfazer as preferências de uma certa compreensão da evolução literária. No entanto, essa posição coadjuvante na historiografia é mais comumente explicada por motivos intrínsecos à atuação desses poetas: a insuficiência da poesia produzida por eles e a imprecisão da elaboração crítica que os seus próprios porta-vozes tentavam esboçar. Dizendo de modo mais sucinto, as acusações que pesam sobre esses poetas sugerem que eles não escreveram poemas bem-sucedidos e que não souberam se explicar de modo mais convincente. Não me parece ser o caso de escolher, neste momento, entre uma opção e outra, mas de tirar consequências desse debate para retomar as nuances dos posicionamentos estéticos que estão em jogo nessa época. É justamente a partir da relação tensa e ambígua com o modernismo e do esforço crítico desses poetas, ainda que eventualmente malogrado, que se estabeleceram questões relevantes para a poesia de então.

Em um comentário a propósito da relação de João Cabral com a geração de 45, Ivan Teixeira, que põe em suspeita a “noção de que as relações do poeta com o chamado neomodernismo [...] não excedem os limites da pura cronologia” (TEIXEIRA, 2007, p. D8), chegou a sugerir que essa geração mereceria um exame mais detido, não porque contemple satisfatoriamente a obra do poeta pernambucano, mas porque “os poetas de 45 constituem, por assim dizer, a infraestrutura, os valores médios, de onde emergiu a figura singular de João Cabral” (TEIXEIRA, 2007, p. D8). De modo ainda mais decisivo, creio que a mesma coisa poderia ser dita no caso de Haroldo de Campos. Estamos falando, afinal, de um poeta que não apenas publicou seu primeiro livro nesse contexto, mas também, de um poeta que,

⁶ O descrédito é tanto que mesmo um estudioso como Vagner Camilo, que demonstra um interesse mais detido por esse momento da poesia, parece estudá-lo para esclarecer a obra de outros autores. Como ele bem pontua, a mesma tendência que motivou os poetas da geração de 45, que de modo geral é descrita pela noção um tanto vaga de reintrodução do poético, se faz notar em autores de gerações anteriores que tomaram atitudes classicizantes em suas obras poéticas durante essa mesma época. Estaria aí, de certo modo, o interesse do exame desse aparente recuo em relação ao modernismo em meados do século vinte, mais do que na realização dos poetas realmente identificados com o período. É como se os próprios modernistas fossem capazes de oferecer respostas mais complexas à demanda de questionamento do moderno. Suas referências são, notadamente, Carlos Drummond de Andrade e seu *Claro Enigma*, bem como Jorge de Lima e Murilo Mendes. Nesse sentido, para o crítico, resta “compreender como uma mesma tendência correspondeu a um movimento mais convencional, estetizante ou até regressivo nos poetas de 45 e, ao mesmo tempo, representou, para os principais modernistas classicizados, o... *zênite* de suas trajetórias poéticas” (CAMILO, 2010, p. 22). A presente discussão, contudo, não foge à regra: a geração de 45 aparece como um estado de coisas relevante para a compreensão da poesia inaugural de Haroldo de Campos – não um modernista amadurecido, mas um jovem poeta que iniciava seu percurso.

principalmente a partir do rompimento com o Clube de Poesia, pretendeu rivalizar com a geração de 45 e oferecer outras respostas aos desafios que se colocavam. Trata-se de uma poesia que, ao menos inicialmente, procura se justificar e esclarecer sua intervenção a partir dessa oposição. Como afirma Paulo Franchetti, “pelo menos como antagonista, importa considerar a poesia da “Geração de 45” para compreender o momento em que surge a poesia concreta no Brasil” (FRANCHETTI, 2012, p. 111) e “não seria só uma relação de antagonismo a que se estabeleceria entre essas duas poéticas” (FRANCHETTI, 2012, p. 111), mas também, segundo Franchetti, de autocrítica.

De fato, a geração de 45 ficou conhecida por uma recuperação de aspectos que, para alguns, conferiam expressividade à poesia, como um uso mais generalizado da metáfora e uma espécie de jorro discursivo⁷, além de eventuais usos de formas mais tradicionais da poesia. É importante sublinhar que toda a discussão sobre essa geração se estabelece em relação ao modernismo de 22, seja como continuidade ou ruptura. Isso significa que a maior parte da crítica à geração de 45 se vincula ao modo como essa geração aproveitou ou não as conquistas das décadas anteriores. Uma parcela importante da recepção não vê problemas em concordar com José Guilherme Merquior quando afirma que o programa da geração de 45 “sempre consistiu num antimodernismo” (MERQUIOR, p. 51, 2013). Os poetas dessa geração, entretanto, não são absolutamente decididos quanto a isso e às vezes reivindicam uma parcela da herança modernista. Está aí, inclusive, uma motivação para o descrédito da

⁷ Talvez estejamos diante de um fenômeno relativamente oposto ao da “nova austeridade”, identificada por Michael Hamburger na poesia da época em um plano internacional. Esse momento, segundo Hamburger, seria então marcado por uma poesia que “surgiu de uma aguda desconfiança de todos os recursos com os quais a poesia lírica mantivera sua autonomia” (HAMBURGER, 2007, p. 307). Para ele, “não bastava que a poesia fosse tão bem escrita quanto a prosa” (HAMBURGER, 2007, p. 307), ela “deveria também ser capaz de comunicar de maneira tão direta quanto a prosa, sem recorrer a uma linguagem especial, que se distinguisse sobretudo por seu caráter altamente metafórico” (HAMBURGER, 2007, p. 307). Na formulação desse conceito, como vemos, é fundamental a experiência do horror propiciada pela Segunda Guerra Mundial. Tanto que o crítico chega a sugerir que “a nova austeridade é mais rigorosa nos poetas cuja experiência da guerra total e da política total fez com que descartassem as suposições [...] de que o sentimento pessoal e a imaginação pessoal seguem de acordo com verdades gerais de um tipo significativo; de que as percepções mais puras e intensas dos poetas continuam a ser exemplares porque elas encontram nome para aquilo que de outra forma continua sem nome” (HAMBURGER, 2007, p. 343). Desse modo, a “nova austeridade não é só antimetáforica, mas também antimítica” (HAMBURGER, 2007, p. 343). A categoria, no entanto, é questionável e parece um tanto arbitraria. Autores muito diferentes entre si se intercalam no texto do crítico para sustentar essa atitude. A exposição de Hamburger leva a crer que a nova austeridade é um outro nome para uma espécie de anti-poesia em sentido lato. O que está em questão é a atrofia dos valores geralmente considerados como “poéticos”, o que seria resultado de uma consciência política dos poetas. É importante ressaltar aqui que a geração de 45 ficou conhecida principalmente por reintroduzir na poesia brasileira essa atitude “poética”. Embora o conceito de Hamburger seja duvidoso e seus exemplos um tanto contraditórios, essa dialética entre a atrofia e a hipertrofia do “poético” parece determinar uma parte relevante da compreensão da poesia moderna.

geração: a sua falta de definição. Daí que categorias como “neo-modernismo”, “pós-modernismo” e “anti-modernismo”, além do rótulo “neoparnasianismo”, se alternam para melhor abarcar esse período⁸. Alfredo Bosi sintetiza da seguinte forma o surgimento da geração de 45: “alguns poetas amadurecidos durante a II Guerra Mundial entenderam isolar os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia elevando-os a critério bastante para se contraporem à literatura de 22: assim nasceu a geração de 45” (BOSI, 2006 p. 497). Colocando o problema em termos de valor e realizando uma espécie de balanço crítico, Bosi entende que a “atuação do grupo foi bivalente: negativa enquanto subestimava o que o modernismo trouxera de liberação e de enriquecimento à cultura nacional” (BOSI, 2006, p. 497) e, de outro modo, “positiva, enquanto repropunha alguns problemas importantes da poesia que nos decênios seguintes iriam receber soluções díspares” (BOSI, 2006, p. 497). Autores como T. S. Eliot, Paul Valéry, Saint John-Perse e Rainer Maria Rilke, que combinavam a novidade do modernismo com certa deferência pela tradição, frequentavam o repertório dos poetas de 45. Também por isso, Alfredo Bosi registra que a possível oposição ao modernismo não poderia resultar estritamente em um mero retorno ao parnasianismo ou às fórmulas fixas tais como os poetas do fim do século dezenove praticavam. Dessa forma, o crítico tenta balizar o tipo de renovação de que se tratava: “Renovava-se, assim, trinta anos depois, a *maneira* parnasiano-simbolista [...] mas renovava-se sob a égide da poesia existencial europeia de entreguerras, de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade” (BOSI, 2006, 498).

Nesse sentido, é importante frisar que os poetas que serviam de referência para a geração de 45 são nomes do começo do século que viveram de modo intenso a crise entre o presente e a tradição, que desconfiavam da modernidade e que recorreram ao mito como forma de decifrar o seu momento histórico. De fato, são poetas que mantêm uma relação com o tempo muito diferente daquela encontrada nas aspirações das vanguardas heroicas da primeira metade do século, voltadas para o futuro e dispostas a acelerar o relógio da poesia e

⁸ Caberia inserir, ainda, o termo “neoclassicismo”, que será relevante para a argumentação aqui proposta. Francisco Achcar permitiria essa aproximação ao tratar a geração de 45 como um grupo de “poetas que também, em mais de um sentido, foram ou se quiseram adeptos de uma poética neoclássica” (ACHCAR, 2015, p. 118). Como exemplo, Achcar menciona o caso de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que “foi, mais que qualquer outro de seus contemporâneos, dado a alusões clássicas, em sua pequena obra poética, e a tradução de clássicos, em seu vasto labor benemérito das letras” (ACHCAR, 2015, p. 118). Na mesma passagem, entretanto, Achcar observa a frouxidão dos versos de Péricles Eugênio da Silva Ramos em uma de suas traduções de Horácio: “estamos muito longe da tradição neoclássica do verso enervado e da *breuitas*” (ACHCAR, 2015, p. 119). Para Achcar, “a *abundantia* de Péricles não é feliz em nenhuma de suas ocorrências” (ACHCAR, 2015, p. 119). Essa menção antecipa o caráter ambivalente da geração e seu caráter irresoluto entre o clássico e o moderno.

da história. No entanto, dificilmente poderíamos dizer que os poetas em questão, que se tornaram referências decisivas para o que chamamos de tradição da poesia moderna, são passadistas ou anacrônicos. Isto é, somente são anacrônicos na medida em que a sua relação com o tempo é marcada por uma radical diferença ou descompasso. Desse modo, acompanhando o sentido que Giorgio Agamben ofereceu à palavra, seria adequado pensá-los como poetas que foram, cada um a seu modo, absolutamente contemporâneos⁹. Em alguma medida, esses poetas sinalizavam para a geração de 45 modos de articulação da imaginação poética que não se encontravam de modo mais imediato no modernismo brasileiro em suas vertentes mais conhecidas.

A ambiguidade do discurso da geração de 45 é facilmente recuperável e vale a pena conferir os seus termos nos textos dos poetas do grupo. Domingos Carvalho da Silva apresentou, no 1º Congresso Paulista de Poesia, uma tese intitulada “Há uma nova poesia no Brasil” que sustenta com veemência o surgimento de um espírito novo na poesia que coincidiria com a mudança da estrutura política brasileira em 1945. Ele é bastante categórico ao considerar que a “poesia da hora que passa não é uma herança legada pelo passado ao presente: é uma conquista da nova geração” (SILVA, 1948, p. 69). Para ele, as “flores do humorismo feneceram na poesia” (SILVA, 1948, p. 68) e o “poeta deixou de ser apenas fotógrafo ou relator para se transformar em intérprete” (SILVA, 1948, p. 68). Desse modo, ele conclui que estamos “diante de uma nova poesia, profundamente, radicalmente diversa da que prevaleceu até poucos anos atrás no ambiente literário nacional” (SILVA, 1948, p. 69). Enfim, o “modernismo foi ultrapassado” (SILVA, 1948, p. 69). Para prosseguir nesse novo caminho, o poeta não deveria ceder ao “passadismo” e à pregação da semana de 22. Segundo o raciocínio de Domingos Carvalho da Silva, o modernismo se impôs sobre o artificialismo da poesia parnasiana, que já se tornara passadista diante da velocidade da cidade moderna. Mas, dessa vez, era a própria poesia modernista que dava sinais de caducidade e deveria ser substituída por outra tendência. Rejeitar tanto o modernismo quanto o parnasianismo era um modo de afirmar a existência da nova geração e testemunhar sua originalidade diante das concepções estéticas que circulavam naquela época¹⁰. Ademais, fica evidente em sua tese uma

⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, 2009, p. 59.

¹⁰ Nesse sentido, vale acrescentar um trecho da tese de Domingos Carvalho da Silva: “Nesse ambiente, ouviram-se algumas vozes tímidas, proclamando a perenidade do modernismo. Outras, mais ousadas, exigiram a restauração da soberania das fórmulas clássicas e a oficialização do soneto como prova de eficiência. Essas duas sub-correntes não percebem, porém, que a poesia caminha inexoravelmente para a frente, sem se compadecer com os que não lhe acompanham a marcha ou não lhe compreendem o itinerário” (SILVA, 1948, p. 68).

das tônicas dessa geração: a má vontade com aquilo que parecia ser a falta de seriedade do modernismo.

Já Péricles Eugênio da Silva Ramos, em texto publicado no primeiro número da *Revista Brasileira de Poesia*, de dezembro de 1947, faz outro tipo de defesa dos poetas de sua geração: “O neo-modernismo, nessas condições, não é nem pode mesmo ser uma negação do modernismo: ao contrário, é uma resultante, um produto fundamentado de sua evolução” (RAMOS, 1947, p. 04). Tratava-se, nesse caso, de uma defesa contra as objeções de Tristão de Ataíde, que, além de não ver nessa tendência mais que um antimodernismo, enxergava nesses poetas uma série de ausências: de programa, de definição, de mestre e de inspiração – ausências que se apresentariam mais tarde reiteradas vezes para desabonar a geração de 45. Além disso, Ramos se apoia nos comentários de Sergio Milliet que reconhecia nos jovens poetas desse momento uma tentativa de retorno ao equilíbrio de construções tradicionais e uma disposição para a “profundidade”. Ramos admite que ele e seus coetâneos estavam dispostos a eliminar o prosaico da poesia, mas rejeita um possível rótulo de “neoparnasianismo” quando fala da “necessidade de banir o caótico e o prosaico” (RAMOS, 1947, p. 04) que os faz “tentar construir com solidez, sem repetir, contudo, os ultrapassados modelos parnasianos, que nunca se preocuparam com pesquisar a substância poética ou a realidade psíquica” (RAMOS, 1947, p. 04). Haveria então um possível perigo, o único, que ameaçava sua geração, “o de cair na repetição das velhas fôrmas e dos velhos processos. embora *fôrma* nada tenha a ver com *fôrma*” (RAMOS, 1947, p. 04). E conclui: “Contra esse mal é que devemos precaver-nos, pois a técnica, sozinha, também não faz a poesia” (RAMOS, 1947, p. 04). A pretensão da geração de 45 era, portanto, conciliar apuro formal e densidade sem cair em um tecnicismo vazio. Banir o mundo prosaico do modernismo seria uma forma de alcançar outras realidades, supostamente mais profundas ou mais elevadas. Curiosamente, temos na ameaça sugerida por Péricles Eugênio da Silva Ramos a mesma formulação que mais tarde seria usada para desqualificar sua geração. Haroldo de Campos, rebatendo as acusações dos poetas de 45 de que “nossos modernistas não tinham noção de forma, eram indisciplinados, descuidados no ofício da escritura” (CAMPOS, 2002 p. 16), afirma que essa “objeção derivava de uma ideia limitada do que é forma; de um conceito de forma que, em português, se designa melhor pela palavra *fôrma*” (CAMPOS, 2002, p. 16), esclarecendo que em “português, *fôrma* tem o sentido de molde, de forma feita e acabada, cujo paradigma é o soneto de perfeição parnasiana rematado com *chave de ouro*” (CAMPOS, 2002, p. 16). Não é por acaso que o debate recai justamente sobre o sentido que se dá para a

preocupação formal. Mais tarde, Haroldo de Campos e a poesia concreta como um todo também seriam acusados de “formalismo”, mas já em um sentido bastante diverso¹¹.

Como podemos ver no discurso dos membros dessa geração, é notável essa oscilação entre a adesão ao legado modernista de 1922 e a crítica a esse mesmo legado. Não é por acaso a ênfase que geralmente conferimos ao lado mais aparentemente reacionário dessa geração. Há uma tentativa de se apoiar na tradição modernista, mas não fica claro em que medida essa herança ocorre. O ataque ao prosaico e o apego à dimensão supostamente formal é o que ganha mais relevo nas tentativas de justificação. As repetidas alusões ao parnasianismo, principalmente como uma referência da qual se procura manter alguma distância, também não se dão por acaso. Penso que essa controvérsia recupera o modo como o próprio modernismo se estabeleceu no Brasil e o tipo de plataforma que se colocava naquele momento. Em alguma medida, a ruptura que os modernistas efetuaram, o que não encontraria um paralelo simétrico na tradição europeia, tinha como vítima o idioma hegemônico do

¹¹ Essa disputa sobre a noção de forma é decisiva não só para compreender a divergência do grupo concretista com a geração de 45, mas também para compreender o modo como se processou algumas das principais disputas estéticas na modernidade. No que diz respeito ao “formalismo” da geração de 45, Alfredo Bosi assevera que “o que caracteriza – e limita – o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências *intencionalmente* estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não poético” (BOSI, 2006, p. 498). A tentativa de reintroduzir o “poético” na poesia brasileira resultou em um policiamento da linguagem que reduzia bruscamente o estoque das opções poéticas. O formalismo da poesia concreta, entretanto, seria de outra ordem. Mais relacionado, por exemplo, com o formalismo russo e com as preocupações no nível do *significante*. Seu formalismo estaria em anunciar de modo radical as camadas próprias da linguagem poética para além da “mensagem”. Além disso, deve ser considerado o diálogo com a tradição construtivista nas artes plásticas. De todo modo, é notável que o formalismo apareça como uma categoria problemática. “Formalismo” acabou servindo mais para descrever a imagem do poeta desvinculado da sociedade do que para explicar uma determinada atitude perante a linguagem, uma orientação estética. Em seus usos mais vulgares, a palavra é uma variante da expressão “arte pela arte”. Henri Meschonnic observou com clareza a flutuação desse termo: “O formalismo é mais que ambíguo. Ele contém em si dois homônimos com sentido contrário. Ele é, portanto, duplamente polêmico. Os modernos designam o academismo, o conformismo, do termo formalismo. Os adversários do moderno designam o moderno como um formalismo. De uma parte e de outra supõe-se a dualidade da forma e do conteúdo. Mas o formalismo, para os tradicionalistas, é uma forma sem conteúdo, um jogo individualista. Este foi o ponto de vista nacional-socialista, e ainda é o do realismo socialista. O formalismo, para os partidários do novo, é a socialização já dada, onde, nas formas mortas, passa o social sem o indivíduo. De uma parte e de outra, o mesmo dualismo do signo, onde a oposição do individual e do social – sem sujeito – aparece como a teoria da sociedade da qual é capaz o signo. Sua força. Seu formalismo.” (MESCHONNIC, 2017, p. 87). Patrice Maniglier sugere que o formalismo rearticula a relação entre filosofia e literatura por se interessar pelo *ser* da linguagem. Nesse sentido, o formalismo é visto como uma busca incessante pelos limiares da experiência literária, o lugar em que a literatura se descobre como uma questão filosófica, o que envolve tanto o seu aspecto material quanto a sua irredutibilidade em relação ao uso que se faça dela. Portanto, para Patrice Maniglier, “a palavra “formalismo” pode não significar (ou não apenas, e nem mesmo primariamente) uma teoria literária, mas um novo nó entre filosofia e literatura” (*le mot “formalisme” ne désigne pas (ou pas seulement, et même pas prioritairement) une théorie littéraire, mais un nouage nouveau entre philosophie et littérature*) (MANIGLIER, 2013, p. 50).

parnasianismo brasileiro. E o próprio parnasianismo, por sua vez, dominou o ambiente poético na transição do século dezenove para o século vinte em uma chave específica, o que fez com que ele fosse encarado também como espécie de neoclassicismo, incidindo sobretudo na proteção e no cultivo de determinadas formas poéticas. A ênfase sobre certos aspectos como o léxico mais adequado para a poesia e o cultivo de certos metros e da rima determinaram em parte a discussão e as disputas. É preciso ter em conta que o parnasianismo era principalmente a versão em matéria poética do gosto acadêmico. A mesma “academia” que o modernismo enfrentava. Desse modo, a geração de 45 parecia designar principalmente um recuo, um retorno. E de qual retorno falamos? Ao suposto bom gosto parnasiano. Ainda que Ramos rejeite a aproximação com o parnasianismo, por alegadamente se aventurar na psicologia e na essência da poesia, seja lá o que isso for, a geração de 45 ficou marcada por essa familiaridade. Como essa geração não parecia se confundir com uma possível continuidade do modernismo e como valorizava elementos considerados ultrapassados e superados, a associação, em certo sentido, tem a sua razão de ser. Nessa direção, a polêmica parece passar por uma tensão entre um polo mais formal e um polo menos formal – mas “formal”, nesse caso, parece não designar muito mais que o metro, a rima, entre outros recursos mais ou menos superficiais da fatura do texto poético.

E onde estaria, afinal, o vínculo com o modernismo? Péricles Eugênio da Silva Ramos, ao retomar o esquema de Tristão de Ataíde, que sugere que o ciclo modernista teria se encerrado com a morte de Mário de Andrade em 1945, reivindica o autor de *Macunaíma* como uma das bases para o que a nova geração procurava realizar. Para ele, “se Mário foi, sob muitos aspectos, a figura principal do modernismo, em sua obra, ao mesmo passo, se encontram as bases do neo-modernismo, que, se existe, deve-o, e altamente, à pregação de “O Empalhador de Passarinho”” (RAMOS, 1947, p. 02). E acrescenta: “Para Mário de Andrade, impunha-se a preocupação da forma, pois dizia, “não há obra de arte sem forma, e a beleza é um problema de técnica e de forma”” (RAMOS, 1947, p. 02). Nesse sentido, vale o registro de que o Mário de Andrade em questão é um Mário de Andrade tardio e maduro que já desconfiava da amplitude e da consistência das conquistas do movimento de que fez parte.

Em *O Empalhador de Passarinho*, Mário de Andrade, que não pretende aconselhar formas rígidas aos poetas de plantão, recusa, no entanto, “o amorfo, as confusões do prosaico com o verso-livre, a troca da técnica por um magro catecismo de receitas” (ANDRADE, 2002, p. 109). A geração de 45, de fato, aparentemente tem vários pontos de convergência com as reflexões mais maduras de Mário de Andrade – um pensamento que procurava incorporar mais matizes à medida que sua própria geração, a de 22, parecia já ter

cumprido o seu papel histórico e deixado alguns mal-entendidos. Podemos dizer que a geração de 45, de certo modo, é herdeira dos eventuais impasses do modernismo que pareciam encontrar em Mário de Andrade a sua encarnação. Ainda em *O Empalhador de Passarinho*, Mário de Andrade compara o modernismo à aurora. Segundo Mário de Andrade, o modernismo foi “um toque de alarme” (ANDRADE, 2002, p. 193). Para ele, a “aurora continha em si todas as promessas do dia, só que ainda não era o dia” (ANDRADE, 2002, p. 193). Dessa forma, o desafio da literatura e das artes em geral seria dar um passo adiante, sem se confinar às “aurorices da infância” (ANDRADE, 2002, p. 193). O texto de Mário de Andrade mais representativo dessa relação com o modernismo é, certamente, “O movimento modernista”, conferência proferida em 1942. Embora faça alguns senões às eventuais inconseqüências do modernismo de 22, Mário de Andrade procura definir quais foram as contribuições efetivas de seu grupo para a cultura brasileira. Desse modo, ele caracteriza o modernismo pela fusão de três eixos: “O direito à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1974, p. 242). Em alguma medida, a geração de 45 tenta se apoiar nessa noção do direito à pesquisa estética – é principalmente por se valerem desse direito que se arvoram como herdeiros do modernismo. No entanto, e aqui encontramos um desvio desse alegado “direito”. Mário de Andrade se referia principalmente à libertação das convenções acadêmicas, importadas das metrópoles europeias. Com o modernismo, o artista teria o direito à experimentação de formas não previstas por um contexto limitado a essa esfera. Além disso, Mário de Andrade era insistente a respeito do caráter coletivo do movimento e sua inserção no que chamava de espírito nacional. É precisamente por não ter sido capaz de alterar “a atitude interessada diante da vida contemporânea” (ANDRADE, 1974, p. 252) em razão de um suposto hedonismo que o modernismo é visto como tendo representado um “papel contraditório e muitas vezes precário” (ANDRADE, 1974, p. 252). Em Mário de Andrade, não estamos muito distantes das tarefas que se impunham, conjugando o compromisso do artista e uma perspectiva histórica e nacional. Nesse sentido, há uma dimensão pública, política principalmente, do ofício poético que precisaria ser considerada.

De modo muito atento, Sérgio Buarque de Holanda apontou as contradições na atitude poética da geração de 45 e sua tentativa de se apoiar em Mário de Andrade. Ele questiona a “dicotomia que parece estabelecer implicitamente entre a poética modernista – de Mário e outros – e a prédica já, ou quase, neomodernista do crítico do Empalhador” (HOLANDA, 1996, p. 244). Novamente, há um desacordo a respeito do significado de forma. Para Sérgio Buarque de Holanda, a apologia da forma e da técnica de Mário de Andrade não

constituía uma contradição com as conquistas modernistas no que diz respeito ao verso: “Não creio que a consciência artística e profissional que este [Mário de Andrade] reclamava, cuidando, sem dúvida, de alguns autores novos, fosse distinta daquela que denuncia a obra dos seus principais companheiros de geração” (HOLANDA, 1996, p. 244). No entanto, o balanço de Mário de Andrade do modernismo, que numa primeira leitura pode ser interpretado como um depoimento melancólico e pontuado por diversos senões, parece indicar uma abertura a um novo campo de possibilidades estéticas, ao surgimento de alguma outra coisa – mais consciente, mais madura, mais reflexiva, sem os arroubos de quem quer abrir espaço e construir algo que tenha a novidade como valor¹².

A propósito dessa relação ambígua e contraditória com o modernismo Cassiano Ricardo, que participou de vários momentos da poesia brasileira e se aproximou de diversos grupos, ofereceu uma resposta mais ou menos simplista. Para ele, a geração de 45 não representa uma ruptura com o modernismo, assim como outros momentos da poesia brasileira também não o fazem. Desse modo, segundo esse raciocínio, de “22 a 30, de 30 a 45, de 45 ao concretismo, do concretismo ao “não-objeto”, do “não-objeto” à poesia práxis, 22 se revê; e se critica a si mesmo, e se supera algumas vezes” (RICARDO, 1968, p. 67), o que permite a esse ciclo modernista mais abrangente não “cair numa inatividade dialética que lhe seria um desfecho melancólico” (RICARDO, 1968, p. 67). Apesar da tentativa de conciliação que essa avaliação pretende impor, justificando também a sua própria trajetória um tanto eclética, a sugestão de Cassiano Ricardo nos permite ler essa questão sob a forma da dialética: não tanto do modernismo, que de fato aparece como um evento central para a nossa tradição moderna, mas da própria modernidade poética brasileira e suas contradições – às vezes pouco destacadas em prol de uma narrativa mais coerente.

¹² Nesse sentido, o do cansaço do experimentalismo modernista, João Luiz Lafeté reconhece uma espécie de esgotamento do modernismo, que em alguma medida dominava o ambiente intelectual, mas coloca em cena uma preocupação mais notadamente “política”. Sua opinião se aproxima da de Mário de Andrade quando reconhece no modernismo uma falta de interesse mais efetivo nos problemas contemporâneos. Nesse sentido, vejamos os apontamentos de João Luiz Lafeté: “A geração de 45 nasce, portanto, da derrota de uma das tendências do Modernismo. Ou, se quisermos, da incapacidade mostrada por essa tendência para superar o lado de simples denúncia populista, característico da literatura social dos anos 1930, e para ultrapassar o papel de consciência modernizadora que o movimento cumpriu durante algum tempo. De fato, as últimas obras de Mário de Andrade (*Café*, *Lira paulistana* e *O carro da miséria*) bem como *A rosa do povo* e o romance de Graciliano Ramos, mostram essa possibilidade de superação da consciência burguesa: o Modernismo esteve perto de colocar o conflito de classes no centro de sua produção. No entanto, não foi isso que aconteceu, e só razões históricas ainda mal conhecidas poderiam explicar a mudança de rumos operada para a direita. Levantamos algumas dessas razões (a repressão do Estado Novo e o sectarismo da guerra fria), mas elas nos parecem ainda insuficientes, de modo que temos de nos contentar por enquanto com a pura constatação do recuo formal e ideológico observado” (LAFETÁ, 2004, p. 128).

A avaliação que João Cabral de Melo Neto faz da geração de 45 em uma série de quatro artigos publicados no *Diário Carioca* em 1952 sintetiza algumas das principais posições a respeito dessa geração. João Cabral sugere a própria posição histórica como uma questão problemática para essa geração porque ela não consegue oferecer uma resposta para a demanda daquele momento. Nesse sentido, ela tem pouco ou nada a dizer à tradição poética brasileira como um todo. Como não há uma compreensão comum do que seja a poesia para essa época, o resultado é uma tendência de multiplicidade e de adesão a poéticas anteriores: “a poesia de 1945 não pode ser definida por meio de uma tendência comum, uma orientação geral de seus poetas” (MELO NETO, 1998, p. 84). Não se trata propriamente uma ruptura violenta com o que veio antes, mas também não há uma incorporação efetiva das conquistas do projeto modernista. Não é como se essa geração estivesse na contramão da história. Seria muito mais uma geração que sequer se encontrou na história. Segundo João Cabral, a rejeição do prosaico em nome da “valorização do sublime” (MELO NETO, 1998, p. 83) leva a “uma poesia feita de sobre-realidades, feita com zonas exclusivas do homem, e o fim dela é comunicar dados sutilíssimos, a que só pode servir de instrumento a parte mais leve e abstrata dos dicionários” (MELO NETO, 1998, p. 84). Para João Cabral, a atitude da geração de 45 em relação a sua posição histórica mal possibilita que ela possa ser entendida de fato como uma geração. Nesse sentido, a geração de 45 precisaria ser entendida mais por aquilo que ela não conseguiu efetivar do que pelo que ela de fato representou. Em suma, por não ser capaz de se definir historicamente, a geração de 45 é incapaz de renovar a poesia e de criar para ela um público – critério que seria fundamental em toda a reflexão cabralina.

Vagner Camilo parece retomar a preocupação de João Cabral de Melo Neto ao considerar que a produção dessa época se colocava principalmente diante do problema da separação entre poeta e leitor. Para ele, portanto, o desafio para o leitor seria aprofundar a “compreensão dessa poética em função do referido empenho conjunto em superar o fosso que separa a poesia do leitor cada vez mais cooptado pelos novos meios de comunicação” (CAMILO, 2010, p. 21) e ao mesmo tempo “articular essa tendência com outras determinações desse mesmo momento histórico, marcado pelo *envelhecimento do moderno* (Burger, Adorno), pela *rotinização* das experimentações vanguardistas (Lafetá)” (CAMILO, 2010, p. 21) e também pela “especialização do trabalho artístico e intelectual no Brasil do período (Candido)” (CAMILO, 2010, p. 21).

O crítico faz referência a uma das principais abordagens para a compreensão desse período: aquela exposta por Antonio Candido em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. Nas últimas páginas do ensaio, Candido dá notícia do “fim da literatura onívora, infiltrada

como critério de valor nas várias atividades do pensamento” (MELLO E SOUZA, 2000, p. 124). Trata-se de um momento em que a literatura, fundamental até então para a constituição da formação nacional e para a decifração de várias áreas do conhecimento, se vê ameaçada pela ampliação das outras práticas culturais que de algum modo passam a disputar com a literatura um espaço privilegiado no debate público. Nesse sentido, a geração de 45 é vista como um efeito desse contexto, que conduz à “formação de padrões literários mais *puros*, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos” (MELLO E SOUZA, 2000, p. 124). Dessa forma, a conduta geral da geração de 45 não seria mais do que “a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva” (MELLO E SOUZA, 2000, p. 124). A partir daí, Candido sugere duas avaliações possíveis sobre essa tendência: para o sociólogo e o historiador da cultura, ela é “uma reação de defesa e ajustamento às novas condições da vida intelectual” (MELLO E SOUZA, 2000, p. 125), enquanto para o crítico teríamos aí “uma delimitação de campo” (MELLO E SOUZA, 2000, p. 125) que é “uma tendência ao formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário” (MELLO E SOUZA, 2000, p. 125). De todo modo, para uns e para outros, ela se apresenta como “uma elaboração de novos meios expressivos e um desenvolvimento de nova consciência artesanal, que produzirão novas formas de expressão literária, mais ou menos ligadas à vida social, conforme os acontecimentos solicitem”.

Do mesmo modo, Paulo Franchetti, igualmente apoiado no Antonio Candido de “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, diante da “preocupação quase exclusiva que se atribui aos poetas de 45 com as questões mais superficialmente técnicas do poema (questão de métrica, rima, vocabulário, imagética)” (FRANCHETTI, 2012, p. 120), pretende ver aí “um sintoma da intensa divisão do trabalho intelectual que então se processava em função do aumento do mercado potencial para a produção erudita” (FRANCHETTI, 2012, p. 120). Trata-se, dessa forma, de uma “autonomização da literatura” (FRANCHETTI, 2012, p. 121) que “se processa em função da modificação e da ampliação do público” (FRANCHETTI, 2012, p. 121). Paralelamente a isso, haveria “um movimento similar nos métodos de análise e interpretação literária” (FRANCHETTI, 2012, p. 121) que corresponde ao “surgimento de um público mais especializado” (FRANCHETTI, 2012, p. 121)¹³.

¹³ Paulo Franchetti se refere em especial à introdução do *new criticism* no Brasil por meio da figura de Afrânio Coutinho, que dedicou sua carreira à profissionalização da crítica literária e à formação de um espaço universitário que encampasse essa demanda. Nesse sentido, o crítico pretende ressaltar a

No âmbito dessa discussão sobre a especialização do trabalho intelectual a partir de meados dos anos quarenta, Iumna Maria Simon chega a propor que a intervenção dos concretos tem como alvo justamente esse encaminhamento da sociedade. No caso da geração de 45, segundo Simon, o duplo movimento de incorporação tanto dos procedimentos modernos quanto das formas tradicionais da poesia servia ao “ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética” (SIMON, 1990, p. 125). Já o programa dos poetas concretos não estaria somente no ataque ao “convencionalismo moderno-estetizante” (SIMON, 1990, p. 125) da geração de 45, mas também se colocaria contra a “tendência à especialização” (SIMON, 1990, p. 125) que dominava a poesia desse momento. Desse modo, para Iumna Maria Simon, “os poetas do grupo *Noigandres* jogaram seus esforços em prol da desespecialização, querendo atualizar a concepção do poema conforme pesquisas mais recentes da ciência e da tecnologia” (SIMON, 1990, p. 125) e ofereceram um “alcance socializador da experiência criativa que perderia, assim, seu ranço de individualismo burguês” (SIMON, 1990, p. 125). Considerada a sugestão de Simon, estaríamos diante de uma produção poética que, pelo menos inicialmente, foi atacada justamente por seu suposto pendor aristocrático e nefelibata e que, mais tarde, acabaria cumprindo um papel democrático na cultura brasileira. A relação com a técnica estaria no cerne dessa vocação. Os poetas concretos, para Iumna Maria Simon, queriam “alterar substancialmente o regime da produção e da comunicação poéticas” (SIMON, 1990, p. 125). Desse modo, “a poesia deveria ser deslocada de seu espaço tradicional de atuação, o espaço literário da expressão verbal, para ser inserida no espaço imediato, direto e simples da comunicação visual” (SIMON, 1990, p. 125). Não por acaso, João Cabral de Melo Neto já falava da apropriação dos meios de comunicação para fins poéticos como uma tarefa do poeta moderno, consciente de sua tarefa de criar um público¹⁴.

correlação entre esse contexto de época e a capacitação universitária que a crítica literária incorpora nesse momento. Afrânio Coutinho foi justamente o emblema desse trânsito da crítica literária que abandona o rodapé para conquistar a academia. Se, por um lado, outros discursos passam a disputar com a literatura um lugar privilegiado no espaço público, por outro, é a própria atividade literária que é afetada por essa especialização. De qualquer forma, seria preciso reconhecer que já nas páginas da *Revista Brasileira de Poesia* encontramos essa vocação crítica que procura se apoiar em referências e critérios mais profissionais e menos diletantes. Bastaria citar, por exemplo, os ensaios do próprio Afrânio Coutinho publicados pela revista, e os textos de Sérgio Milliet, Wilson Martins e Antonio Candido. Além disso, vale registrar que a geração de 45 intensificou no Brasil dois campos de atuação que se tornariam fundamentais para os futuros poetas concretos e para toda a tradição poética posterior: o exercício da crítica e da tradução.

¹⁴ Cf. MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*, 1998, p. 100.

Neste ponto, penso que a divisão do trabalho intelectual seria mais bem entendida se redimensionada pelo modo como a poesia a encarnou. Refiro-me ao que poderíamos chamar de soberania ou, como quis Jacques Derrida, “mal de soberania” – dado que ela nunca se expressa de modo pleno e é sempre condicionada pela experiência da falta¹⁵. Acompanhando o modo como Derrida organizou a questão, diria que podemos encontrar a soberania tanto nas reiteradas figuras da soberania propriamente dita (príncipes, reis, enfim, nobres) quanto em seus avessos, como é o caso das figuras da bestialidade, da animalidade e da monstruosidade. Além disso, outras tantas figurações da altura, da grandeza e da exceção podem ser encaradas sob o mesmo prisma. A tradição da poesia moderna, aliás, tradicionalmente maneja a sua situação pública a partir da soberania assumida seja como um desafio ou como um problema. A frequência dessas imagens em poetas das décadas de quarenta e cinquenta, incluindo aí Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari ou mesmo João Cabral de Melo Neto, não tem outro sentido que não retomar para o seu momento histórico essa questão – ela convoca de modo radical o problema da participação do poeta no espaço público, a política da poesia e sua forma heterodoxa de ser “soberana”, diversa da soberania tradicional. Não podemos esquecer que o desafio colocado pela divisão intelectual do trabalho, do ponto de vista da poesia, envolve principalmente a relação, ou ainda, a rivalidade, que a prática poética mantém com outras práticas. Como diria Marcos Siscar, a “constituição histórica do discurso poético não pode, portanto, ser desvinculada da rivalidade com outros discursos [...], ou seja, da disputa quanto à prerrogativa de interpretar o seu próprio sentido estético ou sua própria lógica política” (SISCAR, 2012, p. 21). O drama da soberania ou, como propõe Marcos Siscar, da soberba, é justamente o lugar em que a poesia requisita para si os seus próprios termos e define a posição que ela ocupa na divisão social.

A respeito da controvérsia sobre o papel da geração de 45 na tradição poética brasileira, entendo que ela pode ser compreendida pela relação modernidade e vanguarda. Dizendo de modo sucinto, gostaria de propor, que a geração de 45 é uma retaguarda que não levou a termo a tarefa que ela própria se impôs. Isto é, não levou às últimas consequências aquilo que aparentemente demandava o seu posicionamento mais grave e menos utópico. Isso se deve, ao mesmo tempo, à maneira como ela tentou se escorar no modernismo e à frivolidade de sua oposição ao modernismo – expressa na escolha de algumas palavras, de alguns temas e de alguns recursos pontuais. O que está em jogo, portanto, é a natureza da

¹⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. *O soberano Bem*, 2004, p. 19-41.

ambiguidade que a geração de 45 representou. Essa ambiguidade é capaz de colocá-la ao lado da retaguarda, mas não garante a consistência de suas posições.

Além disso, devemos considerar a preeminência da atitude de vanguarda na compreensão da modernidade. Em alguma medida, é compreensível, dada a necessidade de narrar a história da poesia de um modo mais ou menos coerente e estruturado, que o discurso crítico em geral espere de qualquer geração algum tipo de distinção que a faça identificável, apresentável em uma narrativa historiográfica com determinado sentido específico, em geral de ruptura em relação ao que veio antes. Mas, em geral, a radicalidade esperada pelo modo como compreendemos a história literária desemboca quase invariavelmente no gesto paradigmático das vanguardas, que se torna, alguma medida, modelar, exemplar. Como bem notou Henri Meschonnic, para quem a modernidade é um combate incessante e “indefinidamente nascente” (MESCHONNIC, 2017, p. 13), seria preciso “dissociar o que tanto os adversários como os partidários da modernidade confundem: vanguarda e modernidade” (MESCHONNIC, 2017, p. 17). A modernidade é necessariamente mais complexa e contraditória que a vanguarda. Uma parte relevante dela envolve a sua relação difícil com a tradição, com o passado e com o museu. De certa forma, o novo é assombrado constantemente pelo passado. E a própria modernidade comporta em si a sua contradição, como demonstra Antoine Compagnon quando discute os “antimodernos”.

Marjorie Perloff, a partir da pesquisa de William Marx sobre as retaguardas no século XX, faz uma sugestão audaciosa sobre o papel que a poesia concreta cumpre na modernidade. Para ela, a poesia concreta, com o seu esforço de recuperação das vanguardas históricas, precisaria ser vista sob o prisma da retaguarda. De acordo com Perloff, a retaguarda não designa nem uma forma de reação nem “uma nostalgia por uma era artística perdida e mais desejável” (PERLOFF, 2013, 105). Para ela, “não é nem uma retomada das formas tradicionais – nesse caso, ao verso ou sequência lírica em primeira pessoa –, nem o que costumamos chamar de pós-modernismo” (PERLOFF, 2013, p. 105). Segundo esse raciocínio, trata-se, na verdade, “de reviver o modelo da vanguarda – mas com uma diferença” (PERLOFF, 2013, p. 105). Ainda que não o faça de modo explícito, a proposta de Marjorie Perloff parece responder às polêmicas que se estabeleceram em uma determinada tradição crítica sobre a inserção das neovanguardas no contexto do século vinte. De fato, como a poesia concreta, num plano mais geral, integra as vanguardas artísticas da segunda metade do século vinte, ela não escapa das discussões mais controversas desse debate estético que envolve a significação das neovanguardas. O que está em jogo nessa polêmica diz respeito principalmente à novidade que esses movimentos podem oferecer, isto é, procura

entender quais são as suas relações com as vanguardas históricas e em que medida o que se dá é repetição ou diferença. Mesmo Haroldo de Campos, por exemplo, décadas mais tarde, parece desconfiar da possibilidade de reproduzir indefinidamente o gesto da vanguarda – a vanguarda envolveria necessariamente uma aposta utópica de grupos determinados e é circunscrita à oportunidade de um momento histórico. Encarar a poesia concreta como retaguarda e não como vanguarda ou, principalmente, neovanguarda, permite a Marjorie Perloff dar um sentido especial, nesse contexto, à participação da poesia concreta no que Octavio Paz chamou de “tradição da ruptura”¹⁶ e no que podemos entender como o arquivo, a memória, da vanguarda. Em alguma medida, Perloff parece conservar a origem militar da palavra. A função da retaguarda, nesse caso, seria justamente manter as conquistas da vanguarda, servir como uma espécie de defesa. Tanto é assim que a retaguarda é encarada como um “projeto mais reflexivo, autoconsciente e complexo de recuperação” (PERLOFF, 2013, p. 104), mas, nesse caso, da própria vanguarda.

A proposta de William Marx, no entanto, precisa ser contextualizada e se refere, sobretudo, ao confronto entre o neoclassicismo e as vanguardas históricas. Em ambos os casos, na vanguarda e na retaguarda, o que está em questão, para William Marx, é uma resposta ao desafio do fim da história da literatura, que teria sido provocado pela hipertrofia do literário promovida pelos autores associados ao simbolismo. Trata-se principalmente da articulação de uma crise. A exposição de Marx depende sobretudo de sua leitura, portanto, de determinados autores franceses do começo do século vinte que cultivavam uma atitude anti-romântica e que pretendiam recuar aos padrões clássicos. Esses autores participam do que ficou conhecido como o “Renascimento clássico”. Como explica William Marx, “as palavras de ordem gerais do movimento podem ser resumidas facilmente: promoção de uma literatura nacional e provincial; retorno à tradição clássica do século XVII, às formas poéticas regulares, à clareza; antissimbolismo de princípio” (MARX, 2020, p. 102). A oposição entre o neoclassicismo e a vanguarda, que atuam como respostas contemporâneas para os mesmos problemas, me parece importante para o sentido que William Marx pretende dar ao termo¹⁷.

¹⁶ Cf. PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*, 2013, p. 15-28.

¹⁷ Marcel Raymond, no célebre estudo *De Baudelaire ao Surrealismo*, descreve essa emergência de um neoclassicismo na França no começo do século XX: “Os primeiros anos do século são marcados por uma renovação do nacionalismo, na burguesia culta. Um instinto de conservação a atormenta. Pensadores trazem-lhe ideias – havia muito que ela não se encontrava em tal situação. Nos programas e nos manifestos das novas revistas definem-se os valores especificamente franceses, reclama-se a formação de uma literatura clássica. Aliás, alguns dos caracteres essenciais do lirismo mediterrâneo não se explicariam, assim como não se explicaria o romantismo comedido de muitos poetas por volta de 1905, se não levássemos em consideração a fama crescente de Jean Moréas e sobretudo o sucesso da doutrina “reacionária” (tanto em literatura quanto em política) forjada por Charles Maurras.”

De acordo com Marx, a “retaguarda e a vanguarda foram talvez apenas dois aspectos complementares de um mesmo problema literatura, que se manifestou principalmente no sentimento de ter chegado a um impasse histórico” (MARX, 2011, p. 151)¹⁸. De um modo mais geral, aponta William Marx¹⁹, a história da retaguarda é um modo de aprofundar e questionar a história literária tradicional, suas constantes sucessões mais ou menos bem ordenadas em forma de escolas, registrando os retornos, as ambiguidades e os aspectos residuais. Contraditoriamente, a retaguarda é justamente o outro lado de uma história literária determinada pela ideologia do progresso. Como a história da modernidade não é uma história unívoca, as respostas aos seus dilemas também não serão²⁰.

(RAYMOND, 1997, p. 83). Segundo Raymond, “as bases da doutrina neoclássica – ligada a um método de pensamento que foi definido como um “empirismo organizador” – são muito estreitas: repousam na concepção de um “meio termo”, de um estado de equilíbrio entre a barbárie e a decadência, que teria existido em Atenas durante um curto momento da história grega e ao redor de Luís XIV durante vinte ou trinta anos da história da França” (RAYMOND, 1997, p. 88). Além disso, o crítico registra também um cruzamento das tendências neoclássicas com as simbolistas, uma união da antiga e da nova estética, que “realiza-se quase exclusivamente no terreno da estética formal” (RAYMOND, 1997, p. 115). Nesse sentido, é importante sublinhar que a concepção de retaguarda que William Marx desenvolve está estreitamente ligada a esse contexto poético. Não pretendo sugerir a impossibilidade de desdobramentos dessa categoria, a *arrière-garde*, para outros contextos, mas o que está em jogo são, principalmente, as antinomias inerentes à modernidade e suas disputas estéticas. Nesse sentido, a retaguarda se caracteriza justamente por designar, ao menos em parte, a *contramão* da vanguarda. Além disso, seria importante observar o modo como essas tendências se contaminam e formam sínteses ou tensas e ambíguas hesitações. Nesse caso, o paralelo com a geração de 45 me parece pertinente: está evidente, por exemplo, em Péricles Eugênio da Silva Ramos, uma tentativa de não negar a herança modernista e ao mesmo tempo valorizar aquilo que não é modernismo, isto é, recuperar o que o modernismo teria rejeitado – um suposto cuidado com o aspecto formal no que diz respeito à versificação ou um adensamento pretensamente metafísico ou lírico.

¹⁸ “*Arrière-garde et avant-garde ne furent peut-être que deux aspects complémentaires d’un même trouble de la littérature, qui se manifesta essentiellement dans le sentiment d’être parvenu à une impasse historique.*”

¹⁹ Cf. MARX, William. *Penser les arrière-gardes*, 2004, p. 05-19.

²⁰ Cabe ressaltar que a compreensão de William Marx de retaguarda, como vemos, é distinta daquela defendida pelo crítico de arte Clement Greenberg, que via a retaguarda como sinônimo de *kitsch*, uma espécie de *contramão* da vanguarda. A discussão de Greenberg pressupõe uma valorização extremada do gesto de vanguarda, que seria resultado de uma “consciência superior da história” (GREENBERG, 2001, p. 23) e é valorizada principalmente por sua vocação crítica. Clement Greenberg justifica a especialização da vanguarda – sua redução aos seus próprios meios – pelo desejo de imitar Deus, ou ainda, a própria arte em sua capacidade de criar mundos autônomos, com regras próprias. O lado oposto, e regressivo, dessa essencialização da arte estaria, portanto, no *kitsch*, que não imita a arte, mas os seus efeitos. Nesse sentido, o *kitsch* e, da mesma forma, a retaguarda, corresponderia a uma diluição inautêntica do que foi inaugurado de modo mais legítimo pelas vanguardas. Mas mesmo essa compreensão do sentido de retaguarda, ainda que tomando alguma distância dos pressupostos de Greenberg, pode de algum modo se relacionar com o que a geração de 45 efetivamente realizou. É essa a opinião de João Luiz Lafetá que, acompanhando de algum modo as proposições de Haroldo de Campos no ensaio “Vanguarda Kitsch”, compreende a geração de 45 sob esse prisma. Para ele, a linguagem inaugurada pelo modernismo se vê nas décadas seguintes em um contínuo processo de diluição: “à medida que as revolucionárias proposições de linguagem vão sendo aceitas e praticadas (“rotinizadas”, segundo Antonio Candido) vão sendo igualmente atenuadas e diluídas” (LAFETÁ,

Aqui, seria preciso ressaltar a proximidade da conceituação de retaguarda com a noção de “antimodernidade”, tal como ela foi proposta por Antoine Compagnon. Para ele, “a antimodernidade foi a autêntica modernidade” (COMPAGNON, 2020, p. 180) por se tratar de uma “modernidade consciente de si mesma, lúcida, que não se deixa enganar por suas próprias crenças no progresso inelutável prometido ao futuro da modernidade” (COMPAGNON, 2020, p. 180). Não se trata, aqui, de igualar retaguarda e antimodernidade, mas de enfatizar uma tendência presente na dialética literária que opta por uma desconfiança em relação aos processos de modernização e às tentativas de atualização e progresso. Não é por acaso que Compagnon entende os vanguardistas incapazes de olhar para trás como os modernos “inautênticos, crédulos, sem reflexão crítica sobre si” (COMPAGNON, 2020, p. 180), enquanto a antimodernidade representaria “uma consciência crítica, reflexiva e inquieta, uma ruga ou um remorso, não um desencantamento, mas um direito ao recuo” (COMPAGNON, 2020, p. 180). Nesse sentido, para Compagnon, não “se saberia melhor definir o antimoderno como moderno, incluído no movimento da história, mas incapaz de concluir seu luto pelo passado” (COMPAGNON, 2011, p. 18). Mesmo o modernismo, “ou o verdadeiro modernismo, digno desse nome” (COMPAGNON, 2011, p. 16), de acordo com Compagnon, “sempre foi antimoderno, isto é, ambivalente, consciente de si, e viveu a modernidade como uma agonia” (COMPAGNON, 2011, p. 16).

Em alguma medida, as relações ambíguas e tensas que se estabelecem entre as gerações em questão (geração de 45 e poetas do grupo *Noigandres*) parecem corresponder de modo mais apropriado ao tipo de conflito que está em jogo na discussão de William Marx. Dessa forma, a geração de 45 se acomodaria melhor à noção de retaguarda, assim como a poesia concreta permaneceria no plano da vanguarda. No que se refere à obra anterior à poesia concreta de Haroldo de Campos, como talvez seja o caso também de Augusto de Campos e Décio Pignatari, temos uma habitação mais complexa entre essas tendências – possivelmente uma progressiva articulação de um discurso de vanguarda. Como sugere William Marx, no sentido de “gerenciar a dupla restrição antitética de resultado e superação, a literatura do século XX teve que inventar referências originais, que a ancorassem em um passado e uma história, dando-lhe distância suficiente de seus antecessores mais imediatos”

2000, p. 33) e perdem “a contundência que transparece em livros radicais e combativos da fase heroica” (LAFETÁ, 2000, p. 33). Segundo o crítico, esse processo se acentuaria na segunda metade da década de 30 e resulta, “já nos anos quarenta, numa literatura incolor e pouco inventiva, e numa linguagem novamente preciosa, anêmica, “passadista”, pela qual é principalmente responsável a chamada “geração de 45”” (LAFETÁ, 2000, p. 33). Se quisermos incorporar a sugestão de Lafetá, diríamos que a geração de 45 é, em mais de um sentido, um exemplo de retaguarda.

(MARX, 2020, p. 106). De modo análogo, penso que a geração de 45 e a poesia concreta, retaguarda e vanguarda, aparecem no mesmo contexto e pretendem responder a desafios semelhantes, entre eles, o fosso entre poeta e leitor apontado por João Cabral e o constante drama da soberania. De certa forma, também aqui está em causa o desafio de iniciar, de provocar o início – o desafio de inaugurar. Não é por acaso que Sérgio Buarque de Holanda definiu esse momento como “a difícil alvorada”²¹, se referindo à dificuldade da superação do modernismo. Não se trata, portanto, de fazer uma defesa da geração de 45 ou de advogar alguma espécie de êxito ou valor supostamente ocultos sob as décadas de julgamentos negativos sobre essa geração. Mas também não é o caso de acusar a geração de 45, como fez José Guilherme Merquior em tom bombástico, “pelo crime de ter traído a poesia, e de ter atrasado em tantos anos o firme florescimento de uma poética da realidade brasileira” (MERQUIOR, 2013, p. 58). É a ocasião, na verdade, de reconstituir o debate estético dessa geração em seus termos, localizar seus desafios e assumir a importância desse debate para a poesia de Haroldo de Campos.

²¹ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*, vol. II, 1996, p. 389-392.

2. Rito de outono

O livro de estreia de Haroldo de Campos é o terceiro caderno da coleção “Novíssimos”, organizada pelo Clube de Poesia, e o volume é dedicado a Mário da Silva Brito e Péricles Eugênio da Silva Ramos, notórios membros do Clube de Poesia e da geração de 45. Em seu frontispício, vemos um desenho de Oswald de Andrade Filho que retrata o poeta estreante. Na orelha da edição de 1950, o poeta estreante naquele momento é apresentado ao público como “um dos representantes mais autênticos da geração nova de S. Paulo” (CAMPOS, 1950), isto é, a própria geração de 45, “já agora reconhecida como uma realidade” (CAMPOS, 1950), e como “senhor de uma cultura poética e de conhecimentos técnicos surpreendentes em relação à sua idade” (CAMPOS, 1950). Em alguma medida, é justamente por esse domínio exuberante da técnica, em algum lugar próximo à figura de Ulisses (multiardiloso, multiengenoso, poliarguto), que Haroldo de Campos será reconhecido em toda a sua trajetória. Neste momento, porém, esse traço aparece como a caracterização do poeta que chegou preparado para o combate da poesia. Isso aparece de forma lapidar no comentário de João Cabral de Melo Neto, para quem “Haroldo de Campos é essa coisa extraordinária: um poeta e tradutor que veio para a literatura armado de um invejável conhecimento do fenômeno literário” (CABRAL, 2015, p. 24-25).

Se nos questionamos se a primeiríssima poesia de Haroldo de Campos, isto é, o *Auto do Possesso* (1950), publicado sob os auspícios do Clube de Poesia de São Paulo quando o estreante tinha 20 anos, guarda alguma distância da geração de 45, se há, enfim, alguma diferença notável que já anunciasse o trabalho futuro, parece não existir exatamente um consenso. Caso exista, ele pende para uma relação indissociável entre o primeiro Haroldo de Campos e a geração de 45. É o que encontramos na crítica mais recente, que, em alguma medida, retomam também as discussões que foram travadas logo quando o livro foi lançado. Segundo Gonzalo Aguilar, por exemplo, no primeiro livro de Haroldo, “despontam, aqui e ali, traços de epigonismo e se exhibe uma temática e um repertório em comum com os poetas maiores” (AGUILAR, 2005, p. 165) e “nada destoa do clima imposto pela Geração de 45” (AGUILAR, 2005, p. 164). É como se Haroldo de Campos, no livro de estreia, pertencesse a essa geração: “Como poeta jovem, Haroldo de Campos se incorporava ao campo literário em continuidade com seus antecessores imediatos” (AGUILAR, 2005, p. 165). Paulo Franchetti segue a mesma direção quando compreende que, em seus primeiros versos, “por conta da dicção elevada, da cadência tradicional do verso sonoro, do vocabulário precioso e da preferência temática pelo exótico e distante” (FRANCHETTI, 2007, p. 259), Haroldo de

Campos se aproxima “do gosto que caracteriza tantos outros volumes de versos seus contemporâneos, depois identificados como exemplares da Geração de 45” (FRANCHETTI, 2007, p. 259). Um crítico como Silviano Santiago, no ensaio “O assassinato de Mallarmé”, ainda que não se debruce de modo mais detido sobre a produção inicial dos poetas concretos, a propósito de uma comparação entre a “poesia jovem” dos anos 50 e dos anos 70, vê a poesia inicial de Haroldo de Campos como um trabalho que “se encontra muito marcado por uma derivação paulista da geração de 45, que se exprimia por um lirismo apegado a vocabulário precioso e a situações históricas inusitadas” (SANTIAGO, 2000, p. 192). Para ele, “tudo envolto em denso erotismo, e que, por tudo isso, lembrava o Mallarmé dos sonetos, ou (e sobretudo) o Flaubert de Salambô” (SANTIAGO, 2000, p. 192). Desse modo, de acordo com Santiago, “o jovem Haroldo ainda se encontrava motivado pelo que a coleção *Novísimos*, de um Clube de Poesia paulistano [...], podia oferecer a um jovem estreante e retribui a delicadeza na dedicatória e no verso” (SANTIAGO, 2000, p. 192). Entre as características comuns, Alfredo Bosi menciona o “preciosismo verbal, amplo uso dos metros tradicionais, imagética frondosa” (BOSI, 2006, p. 509). Para Bosi, no entanto, “uma desenvoltura autoirônica e um maior desembaraço no trato de motivos eróticos já diziam das suas diferenças em relação à poesia de 45” (BOSI, 2006, p. 509).

Sérgio Buarque de Holanda, que fazia uma série de restrições aos poetas de 45, no artigo “A Difícil Alvorada”, publicado no jornal *Diário Carioca* em maio de 1951, reconhece que o que estava em jogo era a superação do modernismo, mas, para ele, a “superação efetiva do modernismo não estará certamente em oporem-se convenções pró ou contra-revolucionárias a convenções revolucionárias”. No mesmo texto, ele apresenta as estreias de Décio Pignatari e Haroldo de Campos como exemplos dessa superação efetiva. Esses livros, para Sérgio Buarque de Holanda, “mostram o chamado pós-modernismo em sua fase realmente afirmativa, e não na simples atitude de reação que é, em suma, uma atitude de dependência” (HOLANDA, 1996, 392). Em outro artigo, *Rito de Outono*, se debruça sobre a obra de estreia de Haroldo de Campos. Ao tentar capturar o encaminhamento do livro, Sérgio Buarque de Holanda fala em uma “vertente formal” (HOLANDA, 1996, p. 395) e menciona alguns traços que aproximariam o autor do simbolismo francês: “a imaginação luxuriante e um tanto preciosa do autor, seu ritmo solene, às vezes majestoso, seu arsenal bíblico, mitológico, oriental” (HOLANDA, 1996, p. 395). No que diz respeito à relação de Haroldo com a geração de 45, Holanda é taxativo:

o jogo de vocábulos, a procissão de motivos e imagens, o ritmo, são dominados em todas as minúcias por uma inteligência sempre alerta, que sabe dirigir seus instrumentos e que se apoia deliberadamente numa tradição. Tudo isso pode corresponder um pouco ao ideal teórico professado por alguns pós-modernistas. Na prática, entretanto, encontramos aqui uma densidade, um poder de ordenação e concentração, que não poderiam estar mais distantes do formulário neo-rococó em que tenazmente se comprazem tantos daqueles poetas. (HOLANDA, 1996, p. 396)

Já em 1950, nas páginas do *Jornal de São Paulo*, é o mesmo Péricles Eugênio da Silva Ramos que publica uma resenha que saúda a estreia de Haroldo de Campos. A erudição que o poeta apresentava, já destacada na orelha do livro, é sublinhada por Ramos: “Haroldo de Campos é um “*doctus poeta*”, em cujos versos perpassam tenazmente alusões semíticas, bíblicas, greco-romanas” (RAMOS, 1950, p. 4). Além disso, o domínio técnico empregado pelo poeta, principalmente no que diz respeito às convenções tradicionais do verso é valorizado pelo representante de 45: “o verso de sr. Haroldo de Campos é uma estrutura quase sempre brilhante e regular, em que se preservam com notável constância as facetas rítmicas, os volumes, as polidas sugestões das palavras” (RAMOS, 1950, p. 4). Como não poderia deixar de ser, o juízo recai sobre o aspecto formal da poesia: “Sua segurança formal e técnica é algo que reponta das composições sem deixar margem a dúvida” (RAMOS, 1950, p. 4).

Uma das observações mais interessantes de Péricles Eugênio da Silva Ramos envolve a alusão ao nome de Ezra Pound, poeta que se tornaria uma das figuras fundamentais do *paideuma* da poesia concreta. Ao verificar o cruzamento de temporalidades diversas nos poemas de Haroldo, o que é possibilitado pela conjugação de referências históricas e mitológicas com elementos contemporâneos, “onde um simples ‘boulevard’ atualiza um pretexto babilônico” (RAMOS, 1950, p. 4), o veterano afirma que esse procedimento tem um único antecessor: “Em língua estrangeira, talvez seja lícito unicamente evocar, como precedente, o exemplo de Ezra Pound no ‘Canto I’, composição em que a tradução da tradução de um trecho da Odisséia, mesclada a linhas do hino homérico a Afrodite” (RAMOS, 1950, p. 4). Para ele, o gesto de Pound “ganha nível moderno pela simples menção do tradutor ‘Andreas Divus; in officina Wecheli 1538; out of Homer’” (RAMOS, 1950, p. 4).

No que nos interessa de modo particular, Péricles Eugênio da Silva Ramos, autorizado pela epígrafe do poema que dá título ao livro, “Dize-me, poeta, que fazes? – Eu celebro” (RILKE *apud* CAMPOS, 1950, p. 33), entende que a matriz norteadora é a celebração ou, como formulou no título da resenha, o dom de celebrar. Ao se referir aos “gregos primitivos, que viam no poeta um “*nympholeptos*”, um possesso das ninfas da montanha” (RAMOS, 1950, p. 4), Ramos, levando a cabo a sugestão presente no poema de

Haroldo, sugere uma relação entre a possessão e a celebração: o poeta aparece “investido dos misteriosos poderes da possessão” (RAMOS, 1950, p. 4) e são esses poderes que “lhe concedem o dom de celebrar; de celebrar erguendo o corpo da amada no seu canto, como se erguesse um troféu do topo de cristais” (RAMOS, 1950, p. 4). Deve-se registrar que Ramos registra as objeções que alguns levantariam diante dos poemas de Haroldo:

Sem dúvida a poesia de Haroldo de Campos, em virtude de sua natureza especial, pode parecer a muitos excessivamente confinada. Dir-se-á que estamos em face de uma evasão intelectualista, estetizante ou qualquer coisa no gênero, sem fundamento na terra e no homem comum. No entanto, quem vem a ser a poesia senão, como quer Carl Sandburg, o diário de um animal marinho que, estando em terra, aspira a voar? (RAMOS, 1950, p. 4)

Como se pode ver, a acusação de esteticismo e intelectualismo ronda o nome de Haroldo de Campos desde o seu primeiro livro. Nesse sentido, através da citação de Carl Sandburg, com o objetivo de fazer a defesa da poesia de Haroldo, Ramos acaba por enunciar a metáfora que evoca o problema da soberania do discurso poético, isto, a metáfora do voo. Já aqui o voo aparece mais como uma aspiração do que uma realização efetiva. A celebração, de certo modo, atende ao desejo do voo, ela participa de um movimento que se dirige para o sagrado, para o sublime, e que é, principalmente, uma forma de elevação. É, portanto, no campo do louvor e da festa, da solenidade e da religião, que se situa a primeira poesia de Haroldo. Com o poema *Loa do Grande Rei* somos levados diretamente a esse terreno:

LOA DO GRANDE REI

Para teu gáudio, ó Rei,
Às portas do domínio,
Onde jamais te contemplei,
De pedra dura e pez dormido,
Esta pirâmide erguerei.

Virão soldados. E um obreiro
– Para teu gáudio vindo, ó Rei –
Há de cobri-la com a pele
Que do corpo despojei.

Os meus ossos como estrigas
(Pois amarga é tua lei)
Em guirlandas, em grinaldas,
Em guirlandas disporei.

Chama então as bailadeiras.
Ergue o cetro. Punge a grei.
Na pirâmide eis a vítima:

Rosa morta ao rés do sonho,
 Para teu gáudio, ó Rei.
 (CAMPOS, 2008, p. 14)

Loa, como se sabe, indica o discurso elogioso e o cântico em louvor de uma divindade. O poema trata de uma construção arquitetônica e de um sacrifício que são oferecidos ao rei. O aspecto cerimonial e solene é, portanto, decisivo. Tudo acontece para o júbilo e o gozo do rei, como sinaliza a reiteração da expressão “para teu gáudio” (CAMPOS, 2008, p. 14). Esse rei, entretanto, não pode ser visto. É da ordem do enigmático, do desconhecido, do segredo.

A construção monumental que o arquiteto do poema pretende erguer é uma pirâmide. É importante observar que, nas tradições antigas, as pirâmides podiam servir como templo, enquanto morada das divindades, mas também se vinculavam aos ritos funerários, transformando-se em túmulo de um soberano, como é o caso das pirâmides egípcias. Tanto como templo quanto como túmulo, a pirâmide preserva o sentido de ascensão, de horizontalidade, o que retoma a noção de soberania. Além disso, no pós-morte, haveria a identificação do rei com o divino. Mesmo o adjetivo “grande” que acompanha o rei do poema parece indicar alguma coisa que excede a mera soberania política.

A oferta da pirâmide, metáfora do próprio poema, coincide com o sacrifício do construtor, ou ainda: a construção da pirâmide propicia a destruição do corpo do arquiteto e esse mesmo corpo acaba por se misturar à estrutura da pirâmide. Mesmo os ossos do construtor ganham um sentido ritualístico ao integrar as guirlandas, se consideramos que elas participam do aspecto protocolar e cerimonial da afirmação da grandeza do rei. Nesse sentido, o cetro, por exemplo, é mais um signo da soberania, da força. As bailarinas e os soldados integram essa afirmação da grandeza do rei. É estabelecida, portanto, uma oposição entre o rei e a grei: a grei que se submete ao arbítrio do rei e à amarga lei do rei que não pode ser visto. O que está em causa é uma relação com o sagrado e sua celebração: as guirlandas e as danças não têm outro sentido. Tudo no poema se oferece ao rei. A rosa morta sugere o próprio sacrifício do arquiteto e, assim, o sacrifício da beleza. Além disso, o último verso repete o primeiro, o que confere ao poema certa circularidade, circularidade que intensifica o aspecto litúrgico do poema.

Como vemos, os motivos empregados pela parcela da obra haroldiana em questão integram o elenco que Georges Bataille entendeu como a produção do dispêndio. Para Bataille, que pretende oferecer uma espécie de economia política fundada no excedente, “*não*

é a necessidade mas seu contrário, o “luxo”, que coloca para a matéria viva e para o homem seus problemas fundamentais” (BATAILLE, 2016, p. 39). Esse princípio da perda governaria formas como “o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital)” (BATAILLE, 2016, p. 21) porque “representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim” (BATAILLE, 2016, p. 21). Quanto ao sacrifício, o “sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas sagradas” e “as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda” (BATAILLE, 2016, p. 22). E a morte, de “todos os luxos concebíveis, a morte, em sua forma fatal e inexorável, é seriamente o mais dispendioso” (BATAILLE, p. 54).

A própria poesia, em Bataille, é vista como uma forma de dispêndio e, sobretudo, de sacrifício e se realiza como uma prática sacrificial: “Da poesia, direi agora que ela é, acredito, o sacrifício em que as palavras são vítimas” (BATAILLE, 2016, p. 176). Para tanto, a justificativa de Bataille pressupõe a oposição entre o uso das palavras na vida cotidiana, que se vincularia à sua utilidade prática, e na poesia, já liberada da sua finalidade: “Pois se o uso ou o abuso das palavras, a que as operações do trabalho nos obrigam, tem lugar no plano ideal, irreal, da linguagem, o mesmo acontece com o sacrifício de palavras que a poesia é” (BATAILLE, 2016, p. 177). Para Bataille, o “sacrifício é imoral, a poesia é imoral” (BATAILLE, 2016, p. 178). Seria possível sugerir, acompanhando a interpretação que Bataille dá ao sacrifício e à poesia, que o jogo excessivo que a poesia de Haroldo de Campos propõe contrasta com a organização da vida prática: “A poesia não é mais do que uma devastação reparadora. Ela devolve ao tempo que rói aquilo que uma hebetude vaidosa arranca dele, dissipa os falsos semblantes de um mundo ordenado” (BATAILLE, p. 189). De certo modo, a poesia condenada por sua exuberância toca em uma economia mais essencial do que aquela designada pela produção e aquisição.

Para Michel Déguay, “existe uma ligação essencial, em segredo dentro da língua, entre o sacrifício e a oferenda. Um *sacrifício* se oferece. O sacrifício é aquilo que se oferece” (DÉGUY, 2010, p. 111). Déguay acrescenta ainda que o “sacrifício consome, ex-termina, *para* ‘oferecer’ – expor, propor ‘abrir’. O *oferecer* tomado absolutamente seria *agraciado* pelo sacrifício”. Déguay questiona: “Que oferece a oferta?” (DÉGUY, 2010, p. 111). E dá a resposta: “O todo (holon do holocausto); para o todo; que é o sentido; a consequência, a concatenação, a sequência” (DÉGUY, 2010, p. 111). A reflexão de Déguay se dirige para a observação dos exemplares da arte moderna e contemporânea que sugerem que, apesar do secularismo e do ateísmo, “não ‘saímos’ simplesmente do ‘religioso’” (DÉGUY, 2010, p.

112). Nessas obras convulsivas e transgressivas, marcadas pela exuberância e pelo excesso, haveria então um “desejo insensato de igualar-se ao todo” (DÉGUY, 2010, p. 112). Dessa forma, elas colocam a transcendência em questão. É nesse sentido que Déguy define o “sublime moderno” (DÉGUY, 2010, p. 112) como “aquilo que não termina; aquilo a que não se trata de dar fim” (DÉGUY, 2010, p. 112). Para ele, é o “próprio não-ter-fim” (DÉGUY, 2010, p. 112).

Como observa atentamente Giorgio Agamben em *O reino e a glória*, que “o fim último da palavra seja a celebração é um tema recorrente na tradição poética do ocidente” (AGAMBEN, 2011, p. 257). A forma tradicional da celebração é, como se sabe, o hino. A loa que o poema de Haroldo de Campos nos propõe, por se tratar principalmente de um louvor, de uma celebração que se dirige para a divindade, deve ser encarada, portanto, como um hino. Nesse sentido, podemos nos valer das considerações de Agamben quando afirma que no “ponto em que coincide perfeitamente com a glória, o louvor é sem conteúdo, culmina no *amen* que não diz nada, apenas consente e conclui o que já foi dito” (AGAMBEN, 2011, p. 259). Trata-se aqui do “girar em falso da língua como forma suprema de glorificação” (AGAMBEN, 2011, p. 259). Para Giorgio Agamben, o “hino é a desativação radical da linguagem significante, a palavra que se faz absolutamente inoperante e que, no entanto, mantém-se como tal na forma da liturgia” (AGAMBEN, 2011, p. 259). Se em Bataille a poesia e o sagrado propunham uma vida para além da utilidade, também para Agamben estamos em uma situação capaz de retirar os objetos, nesse caso, a própria palavra, de sua finalidade e torná-los assim inoperantes. Para Agamben, no “hino, todos os nomes tendem, assim, a isolar-se e dessemantizar-se em nomes próprios divinos. Nesse sentido, toda poesia pressupõe o hino” (AGAMBEN, 2011, p. 260). De certo modo, o poema de Haroldo de Campos não apenas encena a celebração como realiza a celebração: é a própria celebração. Em *Rito de Outono*, o louvor e a oferenda também ocupam um papel central:

RITO DE OUTONO

No mês propício as virgens babilônicas
Tecem guirlandas em louvor de Ishtar.
Olha os seus rostos contornando o templo,
Côdeas de luz na lápide do altar.

Tua flor, Senhora, de lilases e álcool,
A dispersavas pelo boulevard.
Touros alados crescem no caminho:
Tecei guirlandas para o mês de Ishtar!

Thammuz é o tempo. As virgens babilônicas
 Esperam sempre, sem jamais cansar.
 Joguei moedas sobre os teus joelhos.
 Lilases e álcool. Tua flor. Ishtar.
 (CAMPOS, 2008, p. 15)

Haroldo extrai da mitologia babilônica os seus motivos. Logo de saída podemos identificar duas figuras retiradas das práticas religiosas babilônicas e sumérias: a deusa Ishtar, geralmente associada à fertilidade e à guerra, e Thammuz, associado à agricultura. Além disso, temos a presença do touro alado identificado com Lamassu, o deus protetor mesopotâmico. Geraldo Holanda Cavalcanti esclarece algumas das referências presentes no poema:

Ishtar era uma deusa babilônica, resultado da fusão de Inanna, deusa-terra e deusa-mãe suméria, e de Ishtar, deusa semítica da guerra. Na sua versão babilônica, era cultuada especialmente como deusa do amor e da fecundidade. Um dos principais rituais religiosos da Babilônia consistia em reproduzir as lamentações de Ishtar pela morte do jovem pastor Tamuz, por quem se apaixonara, atacado por um javali. O ritual terminava com a volta de Tamuz ao mundo, resgatado dos infernos por sua amante. A morte de Tamuz simbolizava a morte da vegetação, não no inverno, como nos mitos ocidentais, mas no verão, em razão do calor e do sol, no mês de julho, mês de Tamuz. Novo ritual era encenado por ocasião do Ano Novo, numa cerimônia em que o casamento sagrado entre Ishtar e Tamuz era celebrado numa simulação litúrgica na qual Ishtar era representada por uma sacerdotisa e Tamuz pelo governante da cidade. As núpcias sagradas tinham o duplo poder de reafirmar a autoridade real e de assegurar à cidade o regresso de Tamuz, ou seja, a volta à estabilidade do ciclo sazonal e um ano agrícola fértil. (CAVALCANTI, 2005, p. 66)

Como afirma Cavalcanti, a “figura de Ishtar é particularmente ambígua. Deusa da guerra, sobretudo na Assíria, e do amor, sobretudo na Babilônia, ora é representada como virgem, ora como cortesã. Em Cartago, em sua versão fenícia, dá ensejo a cultos orgiásticos” (CAVALCANTI, 2005, p. 67). Considerando que o calendário babilônico comemora as duas metades do ano, a celebração à deusa Ishtar ocorre no equinócio de outono. O ciclo das estações é representado por Thammuz e daí a sua identificação com o tempo²². No poema,

²² As informações oferecidas por Mircea Eliade sobre o mito de Ishtar são úteis para a leitura aqui proposta. Em um primeiro momento, é importante lembrar que Ishtar é uma versão de Inanna: Quanto a Inanna, equiparada ao Ishtar acadiano e mais tarde a Astarte, gozará de uma “atualidade” cultural e mitológica jamais igualada por outra deusa do Oriente Médio. No seu apogeu, Inanna-Ishtar era ao mesmo tempo deusa do amor e da guerra, isto é, regia a vida e a morte; para indicar a plenitude de seus poderes, dizia-se que ela era hermafrodita (*Ishtar barbata*). Sua personalidade já estava perfeitamente traçada na época sumeriana, e seu mito central constitui uma das mais significativas criações do mundo antigo. (ELIADE, 2010, p. 72). Temos aí um aspecto que se refere à morte ritual

Haroldo de Campos emula de certa forma um procedimento retórico geralmente vinculado ao barroco chamado disseminação e recolha. O último verso reúne aquelas imagens que foram disseminadas pelo poema: “Lilases e álcool. Tua flor. Ishtar.” (CAMPOS, 2008, p. 15). As guirlandas e o seu propósito cerimonial, enquanto parte da celebração, comparecem novamente.

Voluptuosidade e erotismo desempenham um papel importante. As virgens babilônicas reiteram a ambiguidade da deusa: virgindade e prostituição se relacionam. A flor pode designar o sexo da virgem babilônica e, dessa forma, poema faz referência à prostituição sagrada. Nesse caso, as moedas que são oferecidas à virgem reproduz a oferta à divindade. Georges Bataille, em *O erotismo*, se refere à prostituição sagrada como aquela em que o “caráter sagrado do erotismo pôde aparecer em plena luz, uma vez que o sentimento sagrado dominava a vergonha” (BATAILLE, 2014, p. 159). Trata-se aqui da afirmação do erotismo como divino. Como esclarece Bataille, “a prostituição, inicialmente, é apenas uma consagração” (BATAILLE, 2014, p. 157). Nesse sentido, a prostituição sagrada retoma a noção de dispêndio, concebida a partir da forma do dom, da dádiva: “se inicialmente a prostituta recebeu somas de dinheiro ou coisas preciosas, foi como dom: ela empregava os dons que recebia nos dispêndios suntuosos e nos adornos que a tornavam mais desejável” (BATAILLE, 2014, p. 157). O comércio, a troca, que essa relação estabelece não pode ser assumido como aquele que preside os negócios que envolvem a aquisição e a obtenção de lucro. A troca que está em jogo é da mesma ordem da dádiva porque se abre “à desmedida” (BATAILLE, 2014, p. 157): “A provocação do desejo queimava: podia consumir até o fim a

do rei: “O que surpreende na versão sumeriana é a justificação “psicológica”, isto é, humana, da condenação de Dumuzi: tudo parece explicar-se pela cólera de Inanna ao encontrar o esposo gloriosamente instalado no trono dela. Essa explicação romanesca esconde aparentemente uma ideia mais arcaica: a “morte” – ritual, e portanto reversível – acompanha inevitavelmente todo ato de criação ou procriação. Os reis da Suméria, tal como mais tarde os reis acadianos, encarnam Dumuzi no hieròs gamos com Inanna. Isso implica, mais ou menos, a aceitação da “morte” ritual do rei. Nesse caso, temos de supor, por trás da história transmitida no texto sumeriano, um “mistério” instaurado por Inanna, a fim de assegurar o ciclo da fertilidade universal. Pode-se entrever uma alusão a esse “mistério” na réplica desdenhosa de Gilgamesh quando Ishtar o convida a tornar-se seu marido: ele lembra-lhe que foi ela que decretou as lamentações anuais por Tammuz. Mas essas “lamentações” eram rituais: chorava-se a descida do jovem deus aos Infernos, no dia 18 do mês de Tammuz (junho-julho), embora se soubesse que ele “retornaria” à superfície seis meses depois” (ELIADE, 2010, p. 74). A respeito do culto de Tammuz, Eliade explica: “O culto de Tammuz estende-se mais ou menos por todo o Oriente Médio. No século VI, Ezequiel (7:14) lança invectivas contra as mulheres de Jerusalém que se “lamentavam” nas próprias portas do templo. Tammuz acaba por assumir a figura dramática e elegíaca dos jovens deuses que morrem e ressuscitam anualmente. Porém, é provável que seu protótipo sumeriano tivesse uma estrutura mais complexa: os reis que o encarnavam e, por conseguinte, compartilhavam o seu destino, celebravam todos os anos a recriação do mundo. Ora, para poder ser criado de novo, o mundo devia ser destruído” (ELIADE, 2010, p. 74).

riqueza, podia consumir a vida daquele cujo desejo provocava” (BATAILLE, 2014, p. 157). Nesse sentido, interessa de modo especial a posição ocupada pela prostituta e seu vínculo com o sagrado. Podemos concordar que as virgens do poema, as prostitutas, “em contato com o sagrado, em lugares eles próprios consagrados” (BATAILLE, 2014, p. 158) desempenham um “caráter sagrado análogo ao dos sacerdotes” (BATAILLE, 2014, p. 158). A virgindade atribuída à deusa e suas sacerdotisas pode ser interpretada como a vergonha que “pôde se tornar ritual e se encarregar de significar a transgressão” (BATAILLE, 2014, p. 158).

A transgressão da economia do dispêndio se relaciona ainda com a categoria para a qual Bataille ofereceu um significado próprio e específico: a soberania. Como explica Bataille, a “ideia clássica de soberania está ligada à ideia de mando” (BATAILLE, 2016, p. 244) e supõe, principalmente, o exercício de poder de uma figura excepcional sobre outros. Tal como expõe Derrida, “a soberania, no sentido ele pretende e que ele pretende lhe dar, excede a soberania clássica, a saber, o domínio, a senhoria, o poder absoluto etc.” (DERRIDA, 2016 p. 326). Bataille passa a definir a soberania como uma espécie de recusa radical e abandono de qualquer posição servil. A operação soberana, para ele, se relaciona com aquilo que ele chamou de “experiência interior”. As condutas soberanas competem ao êxtase, à embriaguez, à efusão erótica, ao riso, à efusão do sacrifício e à efusão poética. Como sintetiza Achille Mbembe: “Para Bataille, a soberania tem muitas configurações. Mas, em última análise, é a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito” (MBEMBE, 2018, p. 15). A relação com o dispêndio se dá porque a “vida além da utilidade, diz Bataille, é o domínio da soberania” (MBEMBE, 2018, p. 14). Jean Luc-Nancy, leitor de Bataille, afirma então que a “soberania é uma exposição soberana a um excesso (a uma transcendência) que não se apresenta, que não se deixa apropriar (nem simular), que nem mesmo se dá – mas à qual o ser bem mais se abandona” (NANCY, 2016, p. 47). A primeira poesia de Haroldo de Campos, dessa forma, coloca em questão “um fora que não pode se relacionar, mas com o qual mantém uma relação essencial e incomensurável” (NANCY, 2016, p. 47). É preciso dizer, ainda, que, em Bataille, a questão da soberania coloca o desafio da constituição de uma comunidade.

3. Devorar a cidade, unir-se ao mar

Após as publicações dos livros de estreia e o rompimento com o Clube de Poesia, consumado em uma breve carta coletiva que justificava a saída “por razões sem razão que se cifram num voluntário querer” (CAMPOS, 2002, p. 19), estava formado o grupo que criaria a revista *Noigandres*²³. Sobre esse período, Décio Pignatari disse: “já não estávamos interessados em prosseguir, mas em perseguir um algolugar no tempo da produção poética, indiciado e anunciado – tais algas e sargaços para novas terras – por um canto-aroma longe” (PIGNATARI, 2000, p. 46), porém “não tão distante que não pudesse ser sentido e ouvido no país grande que não era um grande país” (PIGNATARI, 2000, p. 46). O que estava em causa era, segundo Pignatari, por meio da “linguagem, romper a barreira da língua, embalsamadora de alguns belos cadáveres” (PIGNATARI, 2000, p. 46). Em vários momentos, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari parecem atribuir, ao menos em parte, o surgimento do obstinado interesse pela renovação poética ao ambiente cosmopolita que se instaurava naquele momento. No pós-guerra, em São Paulo, observa-se um significativo número de livrarias com volumes importados, uma efervescência cultural expressa em jornais e outros periódicos, a inauguração de museus como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o surgimento da Bienal de Arte de São Paulo. É como se tudo fosse propício para o encontro desses desertores da geração de 45 que buscavam responder de modo contundente aos desafios do fazer poético. Em alguma medida, a envergadura da intervenção implicava na reinauguração da própria poesia, como ficou patente depois nas declarações, ou, se for o caso, bravatas, dos manifestos associados à poesia

²³ A respeito do nome da revista e o tipo informação cultural que animava os jovens poetas, vale conferir a explicação de Haroldo de Campos: “A revista adotou um lema extraído do canto XX de Ezra Pound: “*Noigandres, eh, noigandres! Now what the DEFFIL can that mean!*”. NOIGANDRES, expressão provençal, procedia de Arnaut Daniel, o grande inventor entre os trovadores medievais; aquele que Dante chamara *il miglior fabbro* – cumprimento que, por sua vez, Eliot tributara a Pound na dedicatória de *The Waste Land*. NOI-GANDRES, duas palavras enigmáticas para designar talvez aquela flor cujo perfume (*l’olors*) afasta – *gandres*, de *gandir* – o tédio, *noia*, *l’ennui*; fonemas talismânicos que nos serviriam de emblemas de busca e de pesquisa poética” (CAMPOS, 2002, p. 19). Cabe acrescentar também o modo como Gonzalo Aguilar descreve essa união: “No final de 1948, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos conheceram Décio Pignatari e começaram mais uma amizade que um grupo literário propriamente dito: havia afinidades literárias, evidentemente, mas a ideia de um grupo só adquiriu forma definida em 1952, quando editaram a revista *Noigandres* e tomaram esse nome para se identificar. A inscrição do nome é o indício mais claro de um trabalho de individuação e diferenciação, e consiste em acumular um capital simbólico vinculado a um nome próprio que marca posições e orientações. O nome *Noigandres* já estabelece diferenças de repertório (Pound) e de estratégias (o hermetismo). Mas a delimitação de território pelo nome não se detém em uma denominação grupal; nos primeiros poemas de Pignatari e dos irmãos Campos, insiste-se, com muita energia, no nome como *emblema*.” (AGUILAR, 2005, p. 168).

concreta. Já em um depoimento concedido por Décio Pignatari em 1950, que colocava o poema sob o signo da aventura, “uma aventura planificada” (CAMPOS et al., 2006, p. 19), estavam evidentes tanto a situação do poeta quanto a tarefa que se impunha: “Agora, o poeta é um turista exilado, que atirou ao mar o seu Baedeker. Algo assim como “Salve-se Quem Puder”. Como sempre foi.” (CAMPOS et al., 2006, p. 20).

No primeiro número da revista, editada em 1952, Haroldo de Campos publica os poemas “A cidade” e “Thálassa thálassa”, ambos datados de 1951. São poemas relativamente longos em comparação com os do volume anterior, sendo o primeiro dividido em cinco partes e o segundo em oito. Logo de saída, é possível notar neles um fôlego maior, designado não apenas pela extensão dos textos como um todo mas também pela extensão de alguns dos versos. No que diz respeito a esses poemas, um crítico como Paulo Franchetti diria que a “poesia apresentada no primeiro número da revista, lançado nesse ano, não se destaca [...] do padrão médio da poesia da época” (FRANCHETTI, 2007, p. 259). Trata-se de um julgamento semelhante àquele realizado pelo mesmo crítico sobre os poemas do livro de estreia, também supostamente submetidos ao gosto da época, sem qualquer traço que os diferenciasses de modo mais explícito. De fato, os dois poemas publicados no primeiro número da revista parecem de algum modo prolongar o gesto esboçado no livro anterior – não aponto isso, porém, para assemelhar esses textos às tendências gerais da geração de 45, e nem é essa a questão. Prolongar, aqui, significa, necessariamente, estender e, portanto, tensionar. Assim como nos poemas de *Auto do Possesso*, estamos diante de textos atravessados pela celebração, pela inquirição radical da soberania da poesia e do poeta, por um questionamento que diz respeito à origem, pelo dispêndio que caracteriza a poesia de Haroldo de Campos dessa época e o encaminha para o excesso e por um cruzamento quase vertiginoso de temporalidades e códigos culturais. Também encontramos nesses poemas uma espécie de centralidade das referências bíblicas e judaico-cristãs que se deixam contaminar por outros domínios do sagrado. Se há solenidade, essa solenidade está submetida ao exame de uma política que se constrói a partir da poesia ou do ponto de vista da poesia. Em “A cidade”, por exemplo, a questão da *pólis* se coloca desde o título.

No poema, “as flautas e os galos e os instrumentos de sopro” (CAMPOS, 2008, p. 37) – diga-se, o próprio canto – constroem “uma cidade de profundas / Cisternas e de altíssimas torres” (CAMPOS, 2008, p. 37) sobre “O Enterrado”. Nessa cidade, “estátuas de papel e mulheres desnudas / Colhem o vento e o cultivam em casulos / Como um bicho de ar” (CAMPOS, 2008, p. 37). Vale observar que, nesse caso, a cidade é construída a despeito do “Enterrado”, “que jaz requerendo a humilde / Temperatura da pedra” (CAMPOS, 2008, p.

37), mas se relaciona com ele e lhe dedica ofertas: “tecelãs bordam um manto de ar mais fino do que o ar / Para ele, o Amigo da terra e das raízes amargas / O Morto por três dias, O que jaz” (CAMPOS, 2008, p. 37). Essa cidade, no entanto, parece ser uma *outra* cidade, distinta da cidade do resto do poema – a dos vivos e a dos mortos solitários. Sobre “O Enterrado”, constrói-se uma cidade do mais alto e do mais baixo, quase diáfana, quase evanescente, como parecem indicar as estátuas de papel e o cultivo do ar. Como veremos, em alguma medida, essa cidade (*uma* cidade) contrasta com a cidade, dos vivos e dos mortos. A morte de três dias provavelmente faz referência a Jesus Cristo – no entanto, no texto, não há nada que possa recuperar a ideia de ressurreição ou ascensão. “O Enterrado” não é um Rei Todo-Poderoso, mas um “pobre Rei Tributário” (CAMPOS, 2008, p. 37), isto é, um soberano que se submete a uma outra soberania, que contempla em si tanto a condição de rei quanto a condição de vassalo. Em alguma medida, retornamos aqui a uma soberania impotente e condicionada. Essa soberania parcial atribuída ao “Amigo da terra e das raízes amargas” (CAMPOS, 2008, p. 37), ao que jaz, dá lugar a uma exploração sobre a morte. O que se vê, nesse poema, é a constante oposição entre a cidade de vivos e a cidade de mortos. Ou melhor: a constante transformação da cidade de vivos em cidade de mortos e vice-versa. Elaborar-se, principalmente, um confronto da cidade com a memória e com os seus mortos. Além disso, o sentido dessa morte parece estar em questão – de certa forma ela designa não apenas um destino mas um traço constitutivo. Afinal, a cidade de vivos está “Reclinada no colo do crepúsculo” (CAMPOS, 2008, p. 39) e “As matracas da lepra – as Implacáveis – / Rodam em Teu redor e Te anunciam” (CAMPOS, 2008, p. 39). Nesse sentido, a referência à antiga obrigação dos leprosos de portar uma matraca para sinalizar a sua presença não indica, no caso do poema, um modo de afastar um determinado grupo ou indivíduo, mas sim uma condenação da própria cidade, toda ela sob o signo da doença, ou ainda, da maldição. Essas passagens são antecedidas por menções a plantas que não foram nutridas, não receberam água e tiveram suas raízes arrancadas. Temos aí a condição problemática da cidade, um corte entre a cidade e aquilo que a nutre.

A imagem da cidade construída pelos instrumentos de sopro inevitavelmente traz à lembrança o poema “Fábula de Anfion”, de João Cabral de Melo Neto. Mas não é o caso de, como no poema de *Psicologia da Composição*, buscar o deserto depois do lamento por uma cidade construída de tijolos. Como explica Benedito Nunes, em João Cabral, “a *nuvem civil*, cuja ausência Anfion lamenta, é a cidade como destino humano da obra: o pólo social de sua comunicação, que ele tacitamente pressupôs alcançar por meio da ascese dos sentimentos”

(NUNES, 1974, p. 49). Em Haroldo de Campos, a busca por quem complete a demanda do poema, a busca da *nuvem civil*, se dá sobretudo na forma da interrogação, do apelo:

Quem, em si mesmo fechado,
Quando a terra é mais verde
Nemrod de forte voz e trinta sagitários
Atrela a seu corcel as sintaxes selvagens
E agita sobre Ti os címbalos de ouro do Poema?

Quem algemado a Teu pulso,
Quando a terra é mais fria
Com a mão livre ainda fere o Sílex do Sonho
Verbo que regenera as fontes captadas
E rompe o tímpano atroz dos telefones?
(CAMPOS, 2008, p. 38)

É preciso ressaltar que essas estrofes, em alguma medida, ironizam as filhas e os filhos da cidade. As filhas são “as Desmemoriadas” (CAMPOS, 2008, p. 38) que continuamente “empurram / Silenciosas os teares do nylon” (CAMPOS, 2008, p. 38) e fazem “incruentas oferendas votivas / À Grande Cantárida do Sexo afogada em teu visgo” (CAMPOS, 2008, p. 38). Já os filhos, “os Notáveis” (CAMPOS, 2008, p. 38), “se reúnem / E pesam tranquilamente suas rações de trigo” (CAMPOS, 2008, p. 38). Apresenta-se, portanto, uma vida aparentemente frívola, dedicada à reserva, ao sustento, sem uma relação mais consistente com o passado. Mesmo a atividade sexual parece adiada e rebaixada na forma das incruentas oferendas. Em certa altura do poema, “O Enterrado” escuta um “Rio sem Ninfas” (CAMPOS, 2008, 37) que atravessa a cidade. Se pudermos considerar, acompanhando Giorgio Agamben, a ninfa como “o ponto no qual a imagem ou o fantasma se comunica com o intelecto possível” (AGAMBEN, 2012, p. 56), o rio sem ninfas é também a cidade que subtraiu a imaginação, o vínculo entre a imagem, os seus fantasmas, e o pensamento. Nesse sentido, para Agamben, que parte de um comentário sobre a presença da ninfa em Boccaccio, a literatura moderna é proveniente “de uma cisão da *imago* medieval” (AGAMBEN, 2012, p. 58) oferecida pela fratura na “imaginação que, nos poetas do amor, assegurava a possibilidade da conjunção entre o mundo sensível e o pensamento” (AGAMBEN, 2012, p. 58)²⁴. Em “A Cidade”, essa fratura já está dada. O diálogo com a tradição medieval, aliás, é relevante no poema. Não por acaso, o texto encena um “Cavaleiro” que contempla a cidade de mortos.

²⁴ Uma bela ilustração dessa união entre o sensível e o intelecto, que, segundo Agamben, o *stil nuovo* de Dante Alighieri e Guido Cavalcanti procura recuperar, pode ser encontrada no poema *Donna Mi Priegha*, de Guido Cavalcanti. Em Cavalcanti, o acidente do amor, aqui na tradução de Haroldo de Campos, “Vem da forma visível que se entende / E apreende / no possível intelecto / Sujeito / seu lugar e residência / Lá o pesar não acha permanência” (CAVALCANTI, 2013, p. 212).

Sem me estender nesse ponto, por enquanto, bastaria lembrar que esse uso da figura do cavaleiro remete ao universo medieval que determinou o seu significado, o que inclui vários aspectos da cultura da corte, mas só pode ser entendido em seu deslocamento no moderno.

Além disso, é curioso observar uma possível reversão operada pelo poema de noções como autotelismo e hermetismo. Assumindo o “em si mesmo fechado” (CAMPOS, 2008, p. 38) como uma condição prévia, anterior à entrega ao atrevimento do poema, o que a leitura parece permitir, é plausível inferir que fechado em si mesmo é justamente quem se confinou à reserva, à mera manutenção e reprodução da vida. Nesse sentido, é importante registrar o vazio e a incomunicabilidade da própria cidade: “Que sei eu do amor sem amor e do sangue fechado / No círculo vicioso de tuas veias?” (CAMPOS, 2008, p. 36). De certa forma, a cidade, por meio de sua equivalência generalizada, tende ao anonimato dos seus sujeitos: “Onde o homem sem nome é apenas um homem à sombra do Teu Nome” (CAMPOS, 2008, p. 36). O poema, portanto, por seu caráter disruptivo, exige alguma ousadia, alguma *húbris* em certo sentido, e tampouco a cidade pode ficar imune a ele. Afinal, o verbo “rompe o tímpano atroz dos telefones” (CAMPOS, 2008, p. 38). Comparece aí um questionamento da técnica, ou ao menos de certa dimensão da técnica, o que reaparecerá em “Thálassa thálassa” por meio da “mucosa eletrônica” (CAMPOS, 2008, p. 41) e da “Dialética do Encéfalo Eletrônico” (CAMPOS, 2008, p. 41). Em oposição à transmissão inorgânica e impessoal dos aparelhos, ao poema caberia regenerar as “fontes captadas” (CAMPOS, 2008, p. 38) e, para tanto, ferir a dura rocha do Sonho.

É relevante introduzir aqui a explicitação de uma das referências do poema. Nemrod, descendente de Cam e de Noé, teria sido o primeiro soberano a reinar sobre uma civilização – nesse caso, a Babilônia. É essa, aliás, a informação fornecida pelo texto bíblico, que o trata como “o primeiro potentado sobre a terra” (BÍBLIA, 2006, p. 47) e “um valente caçador diante de Iahweh” (BÍBLIA, 2006, p. 47). Ainda segundo o texto de Gênesis, os “sustentáculos de seu império foram Babel, Arac, Acad e Calane, cidades que estão todas na terra de Senaar” (BÍBLIA, 2006, p. 47). Tradicionalmente, seu nome está ligado à construção da torre de Babel, uma revolta que ofende a soberania divina. É por esse motivo, aliás, que essa personagem aparece no texto dantesco, no canto 31 do “Inferno”, figurando no oitavo círculo. Nemrod grita as incompreensíveis palavras “Raphael may amech zabi almi” e Virgílio explica a Dante a confusão dessa alma, como podemos ver na tradução de Italo Eugenio Mauro: “Ele mesmo se acusa; / ele é Nemrod, por cuja má investida / no mundo uma só língua já não se usa. / Larguemos dele e de prosa perdida, / porque pra ele é assim qualquer linguagem / qual pra outrem é a sua, desconhecida” (ALIGHIERI, 2014, p. 229). O sentido

recuperado pelo poema de Haroldo de Campos pode tanto se relacionar ao valente caçador – o que autoriza a imagem dos trinta sagitários – quanto à atitude soberba da construção da torre que ameaça a imposição de uma soberania maior, infinitamente maior. A sintaxe selvagem, aliás, poderia ser associada com aquela que Nemrod pronuncia no “Inferno” ou mesmo com a língua do exílio, pós-adâmica, submetida à confusão das línguas enquanto punição.

Um aspecto do poema que não pode ser ignorado é a sua relação com as estações do ano e com a fertilidade da terra. Logo no início, a cena se coloca “À hora da manhã em que a terra é mais verde / E cordeiros de paz sugam o mês de agosto” (CAMPOS, 2008, p. 36)²⁵. Em seguida, a cidade “Desafia os meses e os solstícios de inverno: Apenas Tuas vísceras apodrecem / E adubam as mornas tuberosas da canícula” (CAMPOS, 2008, p. 36). A sucessão apresentada pelo poema da terra “mais verde” e da terra “mais fria” poderia sugerir o ciclo regular do tempo, mas não se deve ignorar a preeminência da morte que determina e contamina todo o poema. Desse modo, podemos recuperar a noção de deserto, ou ainda, da terra devastada, como *tópos* medieval retomado pela poesia dessa época, como bem notou Eduardo Sterzi analisando a relação entre a “Fábula de Anfion”, de João Cabral de Melo Neto, e o *Rei Menos o Reino*, de Augusto de Campos²⁶. No entanto, no poema de Haroldo de Campos, o deserto é menos um desejo de deserto do que uma situação da “cidade de mortos solitários” (CAMPOS, 2008, p. 36). Toda a cidade é deserto – ainda que a terra seja verde. Nesse sentido, como sugere Marcos Siscar, “quem fala do deserto *na* literatura fala, também, do deserto *da* literatura, aliás, nomeado *pela* literatura” (SISCAR, 2010, p. 55). As sinalizações da lepra e da morte parecem sugerir um exílio, condição que recai sobre a cidade como um todo, mas também sobre o cavaleiro e sobre o próprio poema. E, não por acaso, o que acusa essa continuidade entre solidão e deserto, os mortos são solitários, as mortes são solitárias. De certa forma, não se trata, portanto, apenas da solidão do poeta ou da poesia, mas de uma solidão generalizada que reflete na poesia. Mas, como diz o verso final do texto, “(As formigas do Poema Te cobrem e Te devoram)” (CAMPOS, 2008, p. 39). A poesia está destinada não apenas a uma interrupção ousada nos negócios da cidade, mas também à sua própria destruição – é, alguma medida, o agente dela. O poema, nesse sentido, corrompe o deserto, devora o deserto. A partir disso podemos sugerir que a poesia é investida de uma

²⁵ Entre nós, o mês de agosto é tradicionalmente visto como um mês de mau agouro, de má sorte. O poema parece ressaltar a estação correspondente ao mês, o inverno. Além disso, seria importante observar também o caráter autobiográfico dessa referência. Trata-se de mais uma das menções do poeta ao mês em que nasceu (Haroldo de Campos é do dia 19 de agosto de 1929). Uma espécie de alusão, entre tantas outras em sua obra, da “cena de origem” do poeta.

²⁶ Cf. STERZI, Eduardo. Terra devastada: persistências de uma imagem. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 34, n. 1, p. 95–111, 2014.

certa potência – uma capacidade de interferência e de destruição. Talvez estejamos, como quer Benedito Nunes²⁷, no plano da palavra encantatória ou, pelo menos, da palavra que exerce um determinado poder. Mas o encanto do poema coincide com o desencanto da cidade – o que propicia um atrito considerável entre essas duas instâncias.

Curiosamente, o poema todo se desenvolve na segunda pessoa do discurso – o que, em alguma medida, provoca um curto-circuito na enunciação do poema. Como observou Andrés Sanchez Robayna, em “A Cidade”, há “uma linguagem oracular que ordena, aqui e ali, reiteradamente, a topologia da voz num lugar incondicionado da linguagem” (ROBAYNA, 1979, p. 129). E prossegue: “A voz, de fato, não possui uma origem, não tem um “emissor” preciso; é uma voz que não postula um falante, porque nesses poemas não há tanto uma sacralização da linguagem impessoal, quanto uma linguagem que fala por si mesma” (ROBAYNA, 1979, p. 129). No entanto, para Robayna, isso ainda não é o bastante, haveria uma organização metalinguística do processo elocutório: nesse sentido, nessa “enunciação “sacra”, ritual, apoiada num vocabulário de hipnose e numa sintaxe de amplo arco” (ROBAYNA, 1979, p. 130), mais que uma linguagem que fala por si mesma, haveria “uma linguagem que fala de si mesma” (ROBAYNA, 1979, p. 130). Na mesma direção, para Severo Sarduy, esse emissor não localizável corresponde a uma elipse do sujeito que dá lugar a uma proliferação metafórica ou, em seus termos, a um “deslocamento metafórico” (SARDUY, 1979, p. 120) que expressa “uma produção de sentido que vem antes, ou procede de fora do sujeito” (SARDUY, 1979, p. 120). Embora possamos depreender que o “tu” ao qual o poema se dirige é a cidade, a dos vivos e a dos mortos, por extensão, podemos também admitir esse “tu” como o próprio leitor, embaraçado nesse contínuo metafórico proposto pelo poema. Essa leitura incorpora ao texto uma dimensão mais complexa. Em primeiro lugar porque a imprecisão do eu do poema invalida qualquer tentativa mais peremptória de reconstituição de um sujeito. Como quer Robayna, tudo se passa como se a linguagem ou o próprio poema se dirigissem à cidade. Em segundo lugar, tudo aquilo que vale para a cidade, vale para o leitor, o que inclui a sua condenação à morte, a sua eventual desmemória, a sua possível reserva. Também as formigas do poema cobrem e devoram o leitor. O apelo à cidade formulada como deserto é a forma que o poeta escolhe para requisitar uma cidade ou, às avessas, conquistar a cidade – devorá-la.

Se há alguma, a elucidação mais evidente do sujeito que enuncia o poema aparece apenas na última parte. Ele se identifica como o “Cavaleiro-das-Donzelas” (CAMPOS, 2008,

²⁷ Cf. NUNES, Benedito. Xadrez de estrelas: Percurso Textual, 1949-74. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia: Quasi Coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 143-145.

p. 39) em luta contra “Tu, Almourol, o Gigante” (CAMPOS, 2008, p. 39). Nesse momento, a referência cultural que está em jogo é *Palmeirim da Inglaterra*, de Francisco de Moraes, uma das novelas de cavalaria que o cavaleiro da triste figura, isto é, Dom Quixote, gostaria de ver preservada do fogo. Palmeirim e seu irmão, Floriano do Deserto²⁸, são cavaleiros que refazem a tradicional aventura da novela de cavalaria, em busca da terra e do amor. Nesse percurso, eles empreendem batalhas contra adversários, gigantes em geral, em favor de donzelas em perigo. O gigante Almourol é senhor de um castelo que guarda a donzela Miraguarda. Cavaleiro das Donzelas, por sua vez, é um disfarce de Floriano do Deserto em um dado momento da narrativa. De fato, como já foi apontado, o poema de Haroldo de Campos logo no primeiro verso insere a figura do cavaleiro que parece ordenar as visões do texto: “O Cavaleiro em sua armadura de carvão-de-pedra / Ergue a viseira de diamante e Te contempla” (CAMPOS, 2008, p. 36). Nesse sentido, todo o poema parece decifrar e indagar a cidade a partir do ponto de vista desse cavaleiro. A batalha, o “combate singular” (CAMPOS, 2008, p. 39), entre o Cavaleiro-das-Donzelas e o gigante Almourol ocorre “em disputa / Dos feudos do silêncio e glórias palestinas” (CAMPOS, 2008, p. 39) e “por mercê de Miraguarda, a Bela” (CAMPOS, 2008, p. 39). Como narra o poema, o Cavaleiro-das-Donzelas, com o primeiro golpe, derruba o gigante Almourol e, com o segundo golpe, o mata. Em seguida, na mão direita do gigante, o cavaleiro planta o “estandarte de Liliput” (CAMPOS, 2008, p. 39), uma referência às *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, o que certamente ironiza o tamanho desse gigante. Observemos um determinado verso: “Ao segundo [golpe], estás morta: / Morto Gigante Almourol de barbas de neblina” (CAMPOS, 2008, p. 39). A marcação de gênero em “morta” explicita a relação entre a cidade o Gigante Almourol derrotado. Não podemos ignorar também tanto a ascendência nobre do cavaleiro quanto a sua própria condição ligada aos ideais da nobreza. O conflito entre o Gigante e o Cavaleiro-das-Donzelas parece, portanto, alegorizar o conflito entre o poeta e a cidade e propor uma disputa pela soberania ou pelos termos da soberania. Em alguma medida, o cavaleiro e, da mesma forma, o poeta, é o turista exilado de que falava Décio Pignatari em um singular combate com a cidade. Por fim, as formigas do Poema devoram o Gigante, a cidade e o leitor.

A propósito de “Thálassa thálassa”, Haroldo de Campos, que vislumbra nesse poema um barroquismo ainda mais acentuado, nos informa que o “título significa “O mar! O

²⁸ O nome de Floriano, personagem que está por trás do Cavaleiro das Donzelas, não é de todo estranho ao campo semântico que encontramos no poema de Haroldo, como é possível verificar na passagem em que a razão de seu nome é revelada: “Floriano do Deserto, assi pola floresta em que nascera se chamar do Deserto, como por ser em tempo que o campo estava coberto de flores e ele em si tão fermoso, que o nome parecia dino dele e ele do nome” (MORAES, 2016, p. 87).

mar!”” (CAMPOS, 2000, p. 147) e tem origem em “*Anábasis*, de Xenofonte (430 ca. - 355 ca. a.C.), da cena em que descreve a retirada de dez mil gregos, sob seu comando, e registra a exclamação de suas tropas quando, após árduas peripécias, os soldados defrontam-se finalmente com o Mar Negro (Ponto Euxino)” (CAMPOS, 2000, p. 147)²⁹. De acordo com o autor, a referência também se deve à leitura de *Anábasis*, de Saint-John Perse, influência que lhe oferece “um sopro épico” (CAMPOS, 2002, p. 23). Além disso, o poeta acusa a presença do “Camões maneirista, pintor pré-gongorino do Reino de Netuno” (CAMPOS, 2002, p. 23). Essas referências, de um autor da antiguidade clássica a um poeta francês do alto modernismo, passando pela expressão máxima do renascimento português, não só informam o poema como designam um determinado tipo de relação com a tradição, que desembocaria mais tarde em sua defesa de uma poética sincrônica e de um paradigma constelar da história literária.

Como se sabe, o nome de Saint-John Perse não integrará o elenco básico da poesia concreta e não será retomado no corpo de traduções que Haroldo de Campos ofereceria aos falantes de língua portuguesa. De certa forma, ele faz parte de um paideuma subterrâneo —, formativo em alguma medida, mas sem a incorporação no que seria a criação da nova poesia. Nesse sentido, é importante lembrar que a seleção dos nomes tutelares da poesia concreta, um tanto restrita, é verdade, com a presença de Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce e e. e. cummings, não teria como propósito uma escolha baseada no gosto, na erudição ou mesmo na relevância. O que estava em jogo era a objetivação da informação estritamente necessária para a formulação do programa verbivocovisual. Mais tarde, como se sabe, muitos outros autores seriam introduzidos, explicitamente, por meio de traduções e ensaios, no repertório desses poetas. De todo modo, essas presenças marcadas de modo mais ou menos sutil nas obras iniciais dos poetas concretos, como é o caso de Rainer Maria Rilke estampado na epígrafe de um poema do *Auto do Possesso*, enriquece a compreensão dessas obras, independentemente do fato de serem poetas que já participavam do gosto da geração de 45. O diálogo com a obra de Perse, nesse sentido, não deixa de apontar para questões da poesia desse momento, relevantes para o trabalho de Haroldo de Campos. Em primeiro lugar, como já foi dito, o interesse geral dos poetas da época por nomes do alto modernismo capazes de oferecer outras formas de elaborar a modernidade, distintas daquelas oferecidas pelo modernismo de 22. Em segundo lugar, a questão do “hermetismo”, sempre em uma chave

²⁹ Essa, aliás, não será a única referência a Xenofonte na poesia de Haroldo de Campos. O poema “*Ciropédia ou a educação do príncipe*”, objeto de estudo do próximo capítulo, traz desde o título a marca do autor grego.

muito similar àquela usada pelos adversários da poesia de Haroldo nesse momento – Perse é um poeta sempre lembrado por um repertório supostamente exótico e pelo uso de um vocabulário precioso. Não por acaso, em uma narrativa da poesia moderna como a de Hugo Friedrich, Perse é descrito como um poeta de “uma realidade desconhecida, singular, procedente de países exóticos, de culturas extintas, de mitos raros” (FRIEDRICH, 1978, p. 200).

Na *Revista Brasileira de Poesia*, em 1948, Sérgio Buarque de Holanda publica suas traduções de “Algumas imagens a Crusoé”, de Saint-John Perse. Nas notas informativas sobre os poetas apresentados no número, Osmar Pimentel sugere que existe um “caso” Saint John Perse: ele “participa desse pequeno, mas inconfundível grupo de poetas que, no mundo, trabalham sugestões de uma nova semântica do lirismo” (PIMENTEL, 1948, p. 47). Pimentel registra a eventual oposição às escolhas desse poeta por um “hermetismo que seria uma tentativa frustrada de recriar uma linguagem poética original, mas através de uma experiência de vida confinada aos “poncifs” sentimentais da aristocracia diplomática” (PIMENTEL, 1948, p. 47). No entanto, para Pimentel, a obra de Perse “vale por uma das mais nobres tentativas, ainda feitas, recentemente, para deter a desmoralização da poesia” (PIMENTEL, 1948, p. 47). Como fica evidente, para Osmar Pimentel, um dos protagonistas da malfadada geração de 45, a estratégia para responder à “desmoralização da poesia”, supostamente uma consequência do prosaísmo ao rés do chão da poesia modernista, era a renovação do lirismo com base em uma espécie de *distinção*.

A própria poesia de Perse, entretanto, não pode ser reduzida a um exotismo requintado. De fato, como bem nota Jean-Michel Maulpoix³⁰, Saint-John Perse é um poeta cuja obra entra em conflito com uma época de enfraquecimento do lirismo, mas essa atitude procura superar o niilismo e o materialismo de sua época. O eventual anacronismo de Perse, de acordo com Maulpoix, consistiria em dizer à sua época aquilo que ela esqueceu ou negligenciou. O que está em jogo é, eminentemente, uma missão de cunho espiritual. Perse está imbuído de uma crença radicalmente profunda na poesia que o motiva a elevar a poesia, fazer o seu elogio e ilustrar esse elogio. Para Maulpoix, a vocação para a nomeação, para a enumeração, além do sentido mágico e encantatório, também busca uma reconciliação com as coisas, com os objetos do mundo. Na mesma direção, o movimento pelas paisagens, seu nomadismo, não teria outro significado que não a própria ideia de conquista, uma tenaz curiosidade pelo mundo e pelo infinito. Estaria aí a questão de fundo do seu caráter hierático.

³⁰ MAULPOIX, Jean-Michel. *Par quatre chemins*: Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse. Paris: Pocket, 2013, p. 23-76.

Mesmo a grandiloquência e a sua eventual dimensão épica participariam desse encaminhamento de sua poesia. Dessa forma, o épico em Saint-John Perse não deve ser encontrado na forma do herói épico propriamente dito, mas na sua dimensão heroica. Não se trata da interferência divina, mas da elevação, da escala, da travessia, do apetite pela totalidade e do conhecimento do mundo. Em resumo, é justamente pela *húbris* que o caráter épico deve ser compreendido. Da mesma forma, para Roger Caillois, a poesia de Saint-John Perse é um “panegírico do universo” (CAILLOIS, 1973, p. 41) que procura “reunir as maravilhas do mundo” (CAILLOIS, 1973, p. 41). O caráter cerimonial e ritual da poesia de Perse representaria uma tentativa de resistir a toda e qualquer banalização. Desse modo, segundo Roger Caillois, é “para enumerar essas perecíveis maravilhas que o poeta pede à linguagem as suas palavras menos usadas, aumenta o poder das outras e destina uma caligrafia suntuosa para preservar seu discurso de toda ingerência trivial” (CAILLOIS, 1973, p. 41). Sem muita dificuldade, é possível perceber aqui a familiaridade com a poética do jovem Haroldo de Campos. Não se trata apenas da temática dos poemas ou de referências culturais em comum. O que está em jogo é justamente uma forma de fazer a defesa da poesia na modernidade e encontrar a sua forma mais adequada. O caráter apologético, panegírico, da poesia do jovem Haroldo de Campos é justamente um dos traços mais salta aos olhos. A questão seria perceber como se dá essa apologia. Neste ponto, gostaria de sugerir que nos poemas do primeiro número da *Noigandres* a defesa da poesia se dá praticamente sem reservas e sem limites. Se, em um primeiro momento, a poesia devora a cidade, em “Thálassa thálassa”, ela se confunde com o mar, procura colar seu coração ao coração do mar.

A palavra que dá título ao poema de Saint-John Perse que serviu de estímulo à criação de Haroldo de Campos pode indicar alguns caminhos iniciais para a leitura de “Thálassa thálassa”. Anábasis, a palavra grega que significa subida e ascensão, comporta algumas das questões fundamentais para a poesia de Haroldo de Campos, ainda que ela não esteja expressa em seu poema. Nesse sentido, Alain Badiou faz aproximações relevantes sobre o vínculo entre a palavra e a sua habitação no moderno: “Como o século concebeu seu próprio movimento, sua trajetória? Como subida para o lugar de origem, dura construção da novidade, experiência exilada do começo? Uma palavra grega reúne essas significações e outras mais: a palavra “anábasis”.” (BADIOU, 2007, p. 129). Como explica Badiou, a partir do texto de Xenofonte, é preciso “que os gregos encontrem algo novo” (BADIOU, 2007, p. 131). Sendo assim, a “marcha através da Pérsia, rumo ao mar, não toma nenhum caminho prévio, não corresponde a nenhuma orientação anterior” (BADIOU, 2007, p. 131) e não “poderá sequer ser simples volta, já que ela inventa o caminho, sem saber se é realmente o da

volta” (BADIOU, 2007, p. 131). Dessa forma, “anábese é, portanto, livre invenção de uma errância que *posteriormente será* uma volta, uma volta que, antes da errância, não existia como caminho-de-volta” (BADIOU, 2007, p. 131). Depois de explicitar a relação que a palavra mantém também com o exílio e, portanto, com o extravio, já que os gregos não encontravam razão para estar na Pérsia, e com a disciplina, porque eles se valem da vontade e precisam se organizar para tomar a rédea de seus destinos, Badiou conclui que “a palavra deixa indecidas, no trajeto que nomeia, as respectivas partes da invenção disciplinada e da errância fortuita; ela faz a síntese disjuntiva da vontade e do extravio” (BADIOU, 2007, p. 131). Caberia, portanto, inicialmente, compreender o uso que Saint-John Perse faz desse motivo. Nesse sentido, a avaliação de Badiou sugere que há uma incorporação do niilismo em uma forma épica, grandiosa. Assim como haveria um enaltecimento das coisas sem que esteja pressuposto ali um sentido mais profundo. Dessa forma, “sua anábese é o puro movimento da epopeia, mas sobre fundo de indiferença” (BADIOU, 2007, p. 135). Para Alain Badiou, a “síntese disjuntiva que traz a poesia de Saint-John Perse é a da vacância espiritual e da afirmação épica” (BADIOU, 2007, 135). De todo modo, poderíamos encontrar no poema de Perse uma destinação política associada à fraternidade pela aventura. De acordo com Alain Badiou, o que o poeta “coloca em cena na ficção poética é que o axioma de fraternidade vale apenas para uma real aventura, para uma peripécia histórica que cria seu sujeito, precisamente como sujeito fraternal, como advindo de pluralização do “eu” e de singularização do “nós”” (BADIOU, 2007, 143). Nesse sentido, estamos diante de um poeta que por meio de seu modo de dispor as pessoas do discurso acrescentaria à noção de fraternidade um sentido mais complexo. É justamente por essa vocação para a aventura que “Anábese conta com uma cavalgada conquistadora em altos platôs de lenda” (BADIOU, 2007, 143). É somente porque há uma aventura digna desse nome, um empreendimento que envolve a errância, o aventurar-se, que a associação, a coletividade e, de certa, forma, a comunidade, pode ter uma existência mais efetiva e consistente. Estaria aí a rearticulação operada por Perse do sentido da anábese.

Dizendo de modo sucinto, “Thálassa thálassa”, de Haroldo de Campos, opõe a violência e a aventura marítima ao mundo limitado das formas mais esvaziadas de sentido, buscando no mar o incondicionado e a aventura que dão sentido à sua poética. Se em “A Cidade” temos um poema predominantemente escrito na segunda pessoa do discurso, que lhe oferece um caráter apelativo, voltado para a cidade e talvez para o leitor, “Thálassa thálassa”, em seus primeiros versos, inscreve um sujeito poético na primeira pessoa, mas do plural: “Não sabemos do Mar” (CAMPOS, 2008, p. 41). O sujeito do poema se coloca, portanto, na forma de uma coletividade. Mas esse eu coletivo aparece sobretudo para pôr em choque duas

experiências comuns: o desconhecimento do “Mar”, a ausência do acesso ao mar em sua inteireza, e uma espécie de confinamento: “O dia nos confina entre a pobre matéria da madeira calada / Entre os pássaros ocos, os cavalos de força e a mucosa eletrônica” (CAMPOS, 2008, p. 41). Nesse ponto, vale a pena notar que temos a mesma crítica à banalidade que encontramos em “A Cidade”. Mas, dessa vez, o eu do poema parece compartilhar dessa existência rebaixada. É importante ressaltar que a metáfora por excelência do voo e, dessa forma, da soberba da poesia, o pássaro, encontra-se aqui esvaziada. De resto, mais uma vez encontramos uma espécie de relação problemática com a técnica nos “cavalos de força” e na “mucosa eletrônica”. Essa relação reparece no final do poema, com o anúncio de um futuro, aliás, um tanto distópico, em que todos deverão ouvir “a irretrucável / Dialética do Encéfalo Eletrônico” (CAMPOS, 2008, p. 45) e “os telefones serão pássaros de gargantas ocas / Repetindo para sempre os nomes pífidos do exílio / E escorpiões domesticados devorarão a língua dos rouxinóis” (CAMPOS, 2008, p. 45). É como se o suposto domínio da natureza e a criação de mediações não bastassem para reconciliar o sujeito com o seu propósito, com a sua destinação. Aqui, o campo tecnológico ainda é o lugar do exílio. Se a poesia concreta ficou conhecida pela sua relação com a técnica – no sentido mesmo do desenvolvimento das tecnologias e das possibilidades oferecidas pelos *media* –, seja pela incorporação na fatura do poema ou, como parece convencer determinado discurso, anunciando e profetizando as futuras conquistas, o poema em questão coloca a questão de outro modo. Ele sinaliza para uma eventual desumanização e para uma separação entre o sujeito e a maravilha do mundo.

A oposição que será determinante para o poema como um todo é, portanto, a oposição entre o mar e o mundo da “Terra-Firme” (CAMPOS, 2008, p. 42), dos “Navios-Ancorados” (CAMPOS, 2008, p. 42), da “Madeira-de-lei e as Construções-de-Pedra” (CAMPOS, 2008, 42). Trata-se, em resumo, da oposição entre a aventura e a segurança. Essa forma de organizar a experiência se desdobra ainda em uma outra divisão ainda mais radical: entre a morte marítima e “a Morte de Sete-Palms-de-Terra” (CAMPOS, 2008, p. 42). Não por acaso, a morte marítima é associada à “Deusa-Leoa”. O poema pede os favores dessa deusa para que ela sustenha “a andança do Poema” (CAMPOS, 2008, 42). De certo modo, ela aparece como uma entidade ligada ao mar que pode influir sobre o poema. Aqui, não estamos muito distantes da tradicional invocação à musa dos textos épicos. É como se o poema admitisse e requisitasse uma soberania: a do mar, a do incondicionado. Como explica Diana Junkes, a “Deusa-Leoa surge aqui como protetora dos navios (na proa dos navios / sacode a cabeleira), portanto, da travessia dos poetas e, ao mesmo tempo, como copas de árvores,

grande e densa, é sua juba incendiada” (JUNKES, 2013, p. 73). Trata-se de uma “deusa-linguagem nasce do umbigo do mar e parece cruel, sua fala é sinistra e a ela devem ser oferecidos sacrifícios” (JUNKES, 2013, p. 73). Diana Junkes identifica a “Deusa-Leoa” com outra entidade para a qual o poema faz um apelo: a “Árvore da Linguagem, / Mãe do Verbo” (CAMPOS, 2008, p. 44). De acordo com Junkes, essa “leoa cruel e enigmática, alegórica, só pode ser vencida pela sagacidade intelectual, que a linguagem é capaz de revelar – parece que é possível associar esta fera à Deusa da Linguagem do poema” (JUNKES, 2013, p. 72). Vale ressaltar que é justamente essa “Árvore da Linguagem” que se identifica com o umbigo do mar, ou melhor, “Cujas raízes se prendem no umbigo do mar” (CAMPOS, 2008, p. 44). O umbigo do mar, presente, por exemplo, em Homero, que o situa na ilha de Calipso, é mais uma das figurações da *origem* em Haroldo de Campos. Esse centro originário, o *omphalos*, não deixa de fazer lembrar aquele que seria, para Maurice Blanchot, a própria origem da narrativa e do romance. Blanchot toma como ponto de partida o canto das sereias, “que não passavam de um canto ainda por vir” (BLANCHOT, 2005, p. 03) e “conduziam o navegante àquele espaço onde o cantar começava de fato” (BLANCHOT, 2005, p. 03). Para Blanchot, esse lugar corresponde ao espaço “onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo” (BLANCHOT, 2005, p. 03). Esse fascinante lugar de origem parece ser aquele que busca, nesse momento, a poesia de Haroldo de Campos. A esse ser sinistro, o sujeito do poema dedica oferendas, sacrifícios: “Recebe este idioma castiço como um ouro votivo / E as primícias do Poema, novilhas não juguladas / Te sejam agradáveis!” (CAMPOS, 2008, p. 44). Nesse sentido, o idioma castiço, o uso precioso da língua, encontra a sua razão de ser: tem um sentido ritual que estabelece um vínculo com um lugar de origem. O poema aspira à lição da fúria marítima.

Nesse poema, também temos uma provável alusão à figura de Jesus Cristo. Ela não se dá pela morte de três dias, mas pela infância prodigiosa. No poema, há um menino que “ergue-se entre os homens e senta-se entre os sábios” (CAMPOS, 2008, p. 43). Trata-se de “um menino de orfandade magnífica, como o último de uma Raça” (CAMPOS, 2008, p. 43). Ele é “O Bastardo, o Herdeiro/ Presuntivo de uma Linhagem a extinguir-se” (CAMPOS, 2008, p. 43). Essa situação ambígua que concilia herança e orfandade, além de retomar o mistério da concepção de Jesus, diz respeito à situação problemática do poeta na modernidade. Qual é o tema desse menino? O mar. Ele “fala do Mar e de ancestrais de límpida / Geração marinha” (CAMPOS, 2008, p. 43). Esse menino, “sentado entre sábios e erguido entre os homens” (CAMPOS, 2008, p. 43), é o responsável por recuperar a aventura

do mar em uma terra da segurança. Afinal, ele está “Entre o Povo das Cavernas, o Povo da Terra-Firme / Os Comedores-de-Terra / Cujos primogênitos apodrecem em cântaros de barro / E são os deuses-do-alicerce, os padroeiros, os lares / Das Construções-de-pedra e dos Bens-de-raiz” (CAMPOS, 2008, p. 43). A identificação do menino com o poeta fica evidente nas menções à “sua voz como a têmpera de uma espada” (CAMPOS, 2008, p. 44) e à “insolação de vogais restaurando a língua-d’oc dos vaticínios” (CAMPOS, 2008, p. 44). Em alguma medida, é como se o poeta restaurasse a relação entre a sensibilidade e o intelecto de que nos falava Agamben a propósito da ninfa. A língua-d’oc, provável referência à poesia provençal, e o vaticínio, que retoma a própria ideia de poesia, nos convoca para esse caminho. A insolação de vogais propõe um contato pela assonância, pela música da língua. Há nisso também algo que poderíamos entender como “nobre”, pelo menos na acepção que Friedrich Nietzsche oferece à palavra quando afirma que “a arte e o delírio na veneração, no abandono, é o sintoma regular de um modo de pensar e valorar” (NIETZSCHE, 2019, p. 298)³¹. Para Nietzsche, “o amor como *paixão*” (NIETZSCHE, 2019, p. 298) deve ser “incondicionalmente de origem nobre” (NIETZSCHE, 2019, p. 298). Sua criação deve-se “aos poetas-cavaleiros provençais, aqueles esplêndidos homens inventivos do *gai saber*”, aos quais a Europa deve tanto, e quase a si mesma” (NIETZSCHE, 2019, p. 298). Em Haroldo de Campos, portanto, o cavaleiro e o menino são duas formas de projetar uma forma de nobreza: aquela relacionada ao amor, ao abandono, à celebração. Trata-se, em suma, do “menino, e seu Canto / Como um pouco de sal nos ritos de Amizade” (CAMPOS, 2008, p. 44). Nesse ponto, há vínculo essencial entre poesia e fraternidade, entre fraternidade e aventura.

A última parte do poema nos leva para o momento em que há uma ruptura entre a comunidade e a poesia. Esse é o momento em que o menino não é mais ouvido e “O Povo se cansará de chamá-lo “O Justo”!” (CAMPOS, 2008, p. 45). É justamente aí que se realiza a visão distópica do poema que retrata o mundo dominado pela técnica e marcado pelo exílio. Em síntese, o mundo que abandonou o canto em favor da lógica do cérebro eletrônico. Em alguma medida, o telefone como um pássaro de garganta oca corresponde ao “tímpano atroz dos telefones” (CAMPOS, 2008, p. 38) do poema “A Cidade”. A técnica contrasta, portanto, com o indomável do mar e com o voo pleno. No entanto, irresistivelmente, aparecerá alguém para romper com esse estado de coisas. No fim do poema, um homem abandona esse mundo que abandonou o mar e “desce das Terras-Firmes e procura / O Mar” (CAMPOS, 2008, p. 45), para então colar “seu coração filial rodeado de ametistas” (CAMPOS, 2008, p. 45) ao

³¹ Vale lembrar que uma parte considerável da teoria da soberania de Georges Bataille dialoga diretamente com Nietzsche e com a compreensão que Nietzsche tem do sentido de nobreza.

“imenso coração de nardo e folhas verdes” (CAMPOS, 2008, p. 45). Ele é “como os Dez Mil que viram o mar e disseram “O Mar”!” (CAMPOS, 2008, p. 5). Está aí o sentido da anábase de Haroldo de Campos. Ela é a procura pelo indomável do mar, a busca da origem do verbo. Diante do exílio, ela requer a aventura. Ela concilia errância e busca pela violência do mar com o caminho de volta. O verso final insere “esse elmo de púrpura que vemos na vasante das águas” (CAMPOS, 2008, p. 45). Aqui, retornamos ao universo da heráldica medieval e da figura do cavaleiro. Nesse sentido, não podemos ignorar a base ritualística do romance de cavalaria medieval, referência explícita em “A cidade” (CAMPOS, 2008, p. 45). Eles encenam uma iniciação espiritual com base em uma perspectiva cristã que nutre uma determinada concepção de nobreza. Nesse sentido, esse confronto entre cidade e mar é o modo como Haroldo de Campos perfaz uma espécie de rito de iniciação poético. Esse rito de iniciação passa, portanto, por um conflito com uma determinada ordem política e com uma determinada divisão de papéis sociais.

Benedito Nunes, que compreende o trajeto de Haroldo como um percurso que vai da “palavra encantatória à palavra desencantada” (NUNES, 1979, p. 143), não trata de modo mais específico dos poemas de *Auto do Possesso*, que parecem também incluídos no plano da palavra encantatória. No entanto, para Benedito Nunes, é em “Thálassa thálassa” que encontraremos o “ápice da palavra encantatória” (NUNES, 1979, p. 143), e descreve o poema como “esse canto-celebração dum mar mítico, hiperbólico, arrebatado pelo poder da metáfora, que o poeta oficiante conjura, invocando a Árvore da Linguagem” (NUNES, 1979, p. 143). Para João Alexandre Barbosa, em uma direção semelhante, nesse poema, “o canto ainda se sobrepõe à reflexividade da linguagem” (BARBOSA, 1979, p. 17), enquanto em textos imediatamente posteriores o poeta seria orientado por uma autoconsciência extremada. Para Barbosa, em “Thálassa thálassa”, “é ainda um outro a que se fala” (BARBOSA, 1979, p. 17). Andrés Sánchez Robayna sugere que, nos versos de “Thálassa Thálassa”, “se deixa cifrar a invocação da linguagem, que, através da exuberância idiomática, imagética, das referências ao “mar da linguagem”, acaba sendo, ela mesma, um *idiomar*” (ROBAYNA, 1979, p. 130). Essa entrega ao mar em forma de celebração poderia ser compreendida sob a perspectiva hínica, que, de resto, também recupera o diálogo com Saint-John Perse nesse momento da poesia de Haroldo de Campos. Em “Thálassa thálassa”, podemos falar de uma celebração, mas essa celebração só está mais em casa quando em seu vínculo com o mar. E, mesmo nesse caso, sua relação com a celebração é mais complexa. São nas passagens do poema que metaforizam o mar que encontramos a celebração em sua tendência mais característica, justamente pela proliferação de metáforas e pela tendência de isolar os nomes e o próprio nome do mar. No

entanto, o que o poema ecoa é justamente a ignorância em relação ao mar, o desconhecimento do mar mais profundo, de seu âmago. Também as reiteradas metáforas, que parecem acompanhar a fúria marítima, sinalizam, por outro lado, para uma frustração em dizer o mar, em abarcá-lo, em atualizar na enunciação a sua grandeza. Metáforas como “coração cardial” (CAMPOS, 2008, p. 41) e “mãos manicuradas” (CAMPOS, 2008, p. 41) sugerem que o poema quer desdobrar a palavra, reiterar seu radical, repeti-la em alguma medida. O júbilo da nomeação e a sua insuficiência coexistem e se atritam. Ainda que a celebração seja a tônica do poema, há também algo que retoma a elegia. Nesse sentido, como ficou claro, retomamos a proposição de Giorgio Agamben, para quem “os dois opostos polares que definem o campo de tensão da língua da poesia” (AGAMBEN, 2014, p. 149) são o hino, “cujo conteúdo é a celebração” (AGAMBEN, 2014, p. 149), e a elegia, “cujo conteúdo é o lamento” (AGAMBEN, 2014, p. 149). Em Haroldo de Campos, estamos nessa tensão, no “indecidível de celebração e lamento” (AGAMBEN, 2014, p. 149) que “deixa um campo de ruínas em que desponta algo como um torso órfico da poesia, o prólogo epilodal de uma nova língua poética” (AGAMBEN, 2014, p. 149). Nesse sentido, além de um rito de iniciação, o que Haroldo de Campos encena é um confronto radical com os dois polos determinantes da poesia. Uma espécie de vivência do drama da poesia, uma apropriação de suas lições.

No que diz respeito ao “sopro épico”, indicado pelo próprio poeta, Robayna propõe que “a única “epicidade” possível nestes poemas de Haroldo de Campos se acha justamente naquela não-postulação de um falante (linguagem por si mesma e de si mesma), aspecto só lateralmente relacionável com a definição clássica do épico enquanto objetividade” (ROBAYNA, 1979, p. 130-131). Essa compreensão retoma a sua leitura desses poemas de Haroldo de Campos, que propõe uma linguagem que fala por si e de si mesma. Além disso, Robayna acrescenta: “será talvez conveniente sublinhar que aquilo que chamei “vocabulário de hipnose”, assim como o desfraldar sintático, oferecem mais de um ponto de contato – e não poucas divergências também – com relação a diferentes aspectos da poesia hínica de St.-John Perse” (ROBAYNA, 1979, p. 130). A anábase de Haroldo de Campos, no entanto, além de insinuar uma narrativa, herda do épico um traço moral. Retoma a grandeza, a travessia, a desmedida, enfim, a húbri. Seus heróis: o cavaleiro, o menino, o homem que se entrega ao mar. Em suma, o poeta como alguém que se dispõe ao incondicionado, à fúria do mar. Essa anábase é principalmente uma defesa extremada da poesia, a encenação da vitória da poesia: “Eu nada sei do Mar, mas o Poema o supre” (CAMPOS, 2008, p. 42). É, aliás, justamente essa crença radical na potência da poesia que faz com que o polo dominante seja a celebração e não o lamento.

Geralmente esses poemas, “A Cidade” e “Thálassa thálassa” são recuperados como textos que antecipam aspectos da poesia de Haroldo de Campos que ganharão corpo já na obra madura. Sobre “Thálassa thálassa”, o próprio Haroldo dirá que o “tema oceânico, no qual se reflete a linguagem, estará presente em outros momentos de minha poesia” (CAMPOS, 2002, p. 24), e dá como exemplo os casos de *Galáxias* e *Finismundo*. Gostaria apenas de ressaltar que esses poemas podem ser lidos no interior disso que chamo de rito de iniciação da poesia de Haroldo de Campos. A escolha pelo oceânico expressa, nesse momento de seu trabalho, um modo de refazer o trajeto em direção à origem, elaborar a condição de turista exilado e descobrir o lugar da poesia na divisão social.

4. O retrato do poeta quando jovem

“Poema de formação” (CAMPOS, 2000, p. 147), “Retrato do poeta quando jovem” (CAMPOS, 2000, p. 147) e “descoberta do poder das palavras e da sexualidade” (CAMPOS, 2000, p. 147). São com essas palavras que Haroldo de Campos descreve seu poema “Ciropédia ou a educação do príncipe”³² (1952), que também já foi entendido por ele como parte da “pré-história barroca da minha poesia concreta” (CAMPOS *apud* BARBOSA, 1979, p. 21). O poema foi originalmente publicado na revista *Noigandres 2* (1955), época de gestação daquilo que conheceríamos mais tarde como poesia concreta. É importante destacar que no mesmo número da revista é publicada a série *poetamenos* (1953) de Augusto de Campos, poemas em cores que deflagram o surgimento dessa vanguarda.

É difícil para o leitor dizer de antemão se estamos diante de um poema em prosa ou de um poema organizado em versos. A explosão das formas tradicionais propiciada pela modernidade através do verso livre e do poema em prosa permite ao poeta uma negociação entre essas formas, o que resulta em um texto híbrido em que a prosa é dilacerada pelo verso e o verso se dissolve em prosa. Dito isto, é perceptível que a mancha gráfica do poema no branco da página indica uma exploração da visualidade, mais tímida que aquela que seria realizada posteriormente, é verdade, mas que estrutura o todo do poema. Para Augusto de Campos, num breve comentário sobre o poema e seu autor presente em *Poesia Concreta* (1955), o primeiro texto a chamar as experiências do grupo sob tal designação, Haroldo opera “de preferência com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros” (CAMPOS, 2006, p. 57), e mesmo Haroldo de Campos irá afirmar que trabalha com “a palavra-montagem joyceana, vinculada a um controle minucioso do ritmo ou ‘pulsção’

³² Podemos encontrar essas menções em nota do autor para a antologia *Melhores Poemas de Haroldo de Campos*, com organização e seleção de Inês Oseki Dépre e vale ser vista na íntegra: O título provém de Xenofonte, do romance pedagógico em que é narrada, com intuitos exemplares, a educação de Ciro, o Grande, da Pérsia. Aqui se trata antes de um “Retrato do poeta quando jovem”, de um “poema de formação”, a descoberta do poder das palavras e da sexualidade. Termina com uma “defesa e ilustração da língua portuguesa”, sob a invocação de Sá de Miranda (“Mirabilis Miranda”), o poeta que renovou a poesia de seu tempo, introduzindo em Portugal o novo estilo do Renascimento italiano. A epígrafe, extraída do *Ulisses* de Joyce, traduz-se por: “Você acha minhas palavras obscuras. A escuridão está em nossas almas, não lhe parece?”. O influxo joyceano está presente nas palavras-montagem, algumas plurilíngues, como Meisterludi (Mestre do Jogo, alemão e latim), mondlúnio (duplicação enfática de “lua”, jogando com alemão e latim), ou, ainda, ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA, musa erótica da linguagem, também invocada no final do poema, nome polissonoro composto de ÁUREA + MUSA + ANDORINHA (do lat. hirundo, do ital. rondina) + ALÚVIA (do lat. aluo, banhar, ser levado pela água + pluvia, chuva + Lívía, alusão a Anna Livia Plurabelle, a mulher-rio, símbolo do Eterno Feminino no *Finnegans Wake* de Joyce). (CAMPOS, 2000, p. 147)

material das frases, melhor ainda dos ‘blocos’ sincopados de frases no marco da página” (CAMPOS *apud* BARBOSA, 1979, p. 21). Benedito Nunes, quando fala em “unidades ritmo-semânticas espaçadas” (NUNES, 1979, p. 143), realiza uma síntese notável da experiência propiciada pelo poema. Para ele, a experiência do “estado de fusão, que faz da poesia uma espécie de *mana* primitivo, fonte de toda metáfora, e do verso um acto de magia verbal” (NUNES, 1979, p. 143), se vê em “*Ciropédia ou A Educação do Príncipe*, de encontro à consciência reflexiva da linguagem, que impõe ao poeta o tema do rigor” (NUNES, 1979, p. 143). No que diz respeito à configuração formal do texto, “a estrutura tradicional do verso principia a decompor-se em unidades ritmo-semânticas espaçadas que tentam extrair de muitos vocábulos *un mot total* (“labilira”, “mondlúnio”, “nubilubervolucrezovz”)” (NUNES, 1979, p. 143).

Trata-se, portanto, de um poema organizado em onze partes em que o processo de aprendizagem do príncipe que entra em contato com a língua e a sexualidade é tomado por uma exuberância verbal que dará lugar para neologismos, palavras-valise, referências eruditas, palavras estrangeiras e uma série de figuras de linguagens como a assonância e a aliteração, além de uma profusão de metáforas. De fato, se existem no texto pelo menos dois personagens (o príncipe e o seu preceptor), um herói, uma sucessão de eventos, e para dizer cabalmente, uma narrativa, ela é suplantada pela luxúria verbal empregada no poema.

A principal referência do título do poema é, sem dúvida, a *Ciropédia* de Xenofonte. Como se sabe, a obra pertence ao contexto da antiguidade clássica grega e o seu autor teria vivido entre os séculos IV e V a.C.. É um texto de caráter histórico e biográfico e seu título significa, literalmente, a educação de Ciro. Narra, portanto, a vida de Ciro, O Grande, príncipe e rei persa que viveu no século VI a.C.. Xenofonte se refere a Ciro como aquele que “Grandíssima vantagem levou este príncipe a todos os outros, que, ou ocuparam o trono de seus antepassados, ou o adquiriram por conquista” (XENOFONTE, 1952, p. 6). A finalidade da obra é indagar “qual foi a origem deste varão extraordinário, qual sua índole, qual sua educação, que o fizeram tão superior na arte de governar” (XENOFONTE, 1952, p. 7). Dada a natureza do texto, é difícil delimitar se seu conteúdo é verdadeiro ou fictício, histórico ou literário. Mas, ainda no que diz respeito aos propósitos do texto, a narração “apresenta aos Gregos o ideal da verdadeira virtude de um monarca, encarnado na pessoa de um rei persa” (JAEGER, 2013, p. 1239). Para o helenista Werner Jaeger, “entramos na era da

educação dos príncipes” (JAEGER, 2013, p. 1240)³³. A vida de Ciro se torna exemplar porque ele “é o protótipo do monarca que, tanto pelas suas qualidades de caráter como pela sua reta conduta, vai conquistando e consolidando passo a passo a sua posição de força” (JAEGER, 2013, p. 1240). E, ao justificar a presença de *Ciropédia* em seu monumental estudo *Paidéia*, o filólogo alemão afirma que, embora só o começo do volume se ocupe da educação do jovem Ciro, “esta obra é, no entanto, *paidéia*, pois o seu propósito educativo transparece claramente a cada página” (JAEGER, 2013, p. 1240). Jaeger esclarece quais são as virtudes que Xenofonte vê em Ciro e que acabam por constituir um documento que se torna modelar para uma longa tradição de textos didáticos e de formação:

A Xenofonte, em contrapartida, interessa-lhe destacar as virtudes do seu herói como soldado, virtudes que ilustra tanto no aspecto moral como no técnico-militar, adornando-o com traços tirados da própria experiência do autor. No fundo, para Xenofonte o soldado é o verdadeiro homem, vigoroso, saudável, valente e firme, disciplinado não só na luta contra os elementos e contra o inimigo, mas também contra si próprio e suas fraquezas. É o único homem livre e independente no seio de um mundo em que não existe um Estado bem consolidado nem um regime de segurança civil. O ideal de um soldado de Xenofonte não é o chefe arrogante que frivolumente volta as costas à lei e à tradição e resolve todas as dificuldades de espada em punho. O seu Ciro é ao mesmo tempo o protótipo da justiça e o seu poder assenta sobre o amor dos seus amigos e a confiança dos seus povos. (JAEGER, 2013, p. 1240)

De certo modo, o poema de Haroldo trava um diálogo com os gêneros que se dedicaram à educação e à formação. O livro de Xenofonte estaria na raiz desses textos. Mesmo a ideia de um “poema de formação” se refere imediatamente ao romance de formação, que se desenvolveu a partir do século XVIII. Já no período histórico que costumamos chamar de medieval, um gênero que constitui um episódio importante entre aqueles que se destinam à educação, “gênero de escrita política a nascer diretamente da *Ars Dictaminis*” (SKINNER, 1996, p. 54) e que inicialmente “consistiu em livros de conselho dirigidos a *podestà* e a outros magistrados urbanos” (SKINNER, 1996, p. 54), é o espelho de príncipe, “conhecido na Idade Média como *speculum* ou *specula Principum*” (HANSEN, 2006, p. 134).

³³ Bakhtin, por exemplo, inclui *Ciropédia* de Xenofonte em uma tradição de textos dedicados a educação. Como podemos ver, além de ser citada entre aquelas que formam o “protótipo do gênero”, a obra é entendida como um tipo de romance de formação, o “didático-pedagógico”, no qual “se representa o processo pedagógico da educação no próprio sentido do termo” (BAKHTIN, 2011, p. 221).

Quentin Skinner, se referindo aos textos com propósitos didáticos produzidos no interior da *Ars Dictamis*, esclarece que a “a principal via pela qual esses primeiros livros de conselhos contribuíram a fixar um padrão para a literatura posterior dos ‘espelhos dos príncipes’ esteve na ênfase que colocaram na questão de quais virtudes deveria possuir um bom governante” (SKINNER, 1996, p. 55), afinal, como nos informa João Adolfo Hansen, ao tratar do espelho de príncipe, “a característica principal desse gênero [...] é apresentar o elenco completo das virtudes cristãs que permitem o bom governo” (HANSEN, 2006, p. 134). *O príncipe* de Maquiavel, já no século XVI, é um efeito do desenvolvimento do gênero. Podemos estabelecer um paralelo interessante entre o espelho de príncipe como gênero didático e o poema de Haroldo de Campos. Enquanto o espelho de príncipe oferece um catálogo de lições em razão da virtude, educando a criança para que ela se aposses do seu lugar na nobreza e exerça o seu poder real, tal como exige o contexto do Antigo Regime, o poema de Haroldo propõe uma poética, uma concepção da formação do poeta e da sua própria prática, trazendo as referências de uma tradição eleita específica e privilegiando noções como as de rigor, sonoridade e autonomia do verbo poético. Assim como a educação do príncipe sistematizada no espelho de príncipe confere a tônica do aprendizado ao exercício da virtude ou ao conhecimento da retórica, é a partir do aprendizado do “peso das vogais” (CAMPOS, 2008, p. 49), do enfrentamento íntimo com o material da língua. É a partir do rigor presente na lição do preceptor que o príncipe do poema de Haroldo cria, compõe. O príncipe do poema é, não apenas aquele que passa a falar, a dominar o seu código linguístico, mas é principalmente aquele que é responsável por compor a “criatura sonora” (CAMPOS, 2008, p. 49), que é capaz de produzir poesia.

Quando Haroldo define o seu poema como um “retrato do poeta quando jovem” (CAMPOS, 2000, p. 147), faz referência a uma das figuras tutelares da poesia concreta e uma das influências mais marcantes em seu percurso: James Joyce. A obra referenciada é, obviamente, *Um retrato do artista quando jovem*, romance de formação que trata do amadurecimento de Stephen Dedalus. O romance em questão é, no conjunto das obras de James Joyce, imediatamente anterior ao célebre *Ulysses*, de onde foi extraída a epígrafe para o poema de Haroldo. Nessa obra, Haroldo poderá encontrar um exemplo de romance de formação que não corresponde ao pragmatismo característico de outros romances de formação, como é o caso de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe, e que é, ao contrário, favorecido pela epifania, por uma concepção que ultrapassa a adequação à vida burguesa. Stephen Dedalus se torna “um sacerdote da eterna imaginação, que transmuta o pão de cada dia da experiência no corpo radiante da vida imortal” (JOYCE, 2016, p. 270). Assim

como Stephen Dedalus faz uma opção pela imaginação, pelo cultivo estético, a opção de Haroldo de Campos é pela poesia, pelo acasalamento com a língua. O poema de formação engendrado por Haroldo realiza um notável diálogo transversal com os variados tipos de textos destinados à formação do indivíduo para pôr em causa uma defesa radical da poesia e da língua.

Comentando o volume de poemas de Haroldo de Campos *A educação dos cinco sentidos*, Kenneth David Jackson procura compreender a poesia de Haroldo de Campos como uma “*Bildungs-Poesie*” (JACKSON, 2013, p. 10), ou seja, como uma poesia atravessada pela noção de *Bildung*, conceito de difícil de definição, mas que é geralmente traduzido por educação, formação ou cultura. Nas palavras de Jackson, o que está em jogo no percurso do poeta “é uma viagem e uma formação, uma procura e defesa da poesia como forma de conhecimento” (JACKSON, 2013, p. 9) e, para circunscrever a educação na obra do poeta que “vive sob a espécie da viagem” (CAMPOS, 2008, p. 200), no seu universo de referências, prossegue afirmando que “a educação é viagem e aprendizagem” (JACKSON, 2013, p. 9). O livro de poemas comentado por Jackson foi originalmente publicado em 1985, quando Haroldo estava em plena maturidade poética e já anunciava a poesia pós-utópica como momento que encerraria o ciclo histórico das vanguardas. Entretanto, o que poderemos perceber é que essa defesa radical da poesia como forma de conhecimento e esse caráter formativo que propõe uma educação fundamentada na poesia são aspectos presentes logo em seus primeiros poemas.

“Ciropédia ou a educação do príncipe” se inicia dizendo que “A educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração” (CAMPOS, 2008, p. 47). Há desse modo um espaço muito peculiar em que o poema acontece: Agedor. *L’Âge d’or*. A idade do ouro. Diante do termo criado por Haroldo, podemos pensar tanto na *Era de Ouro* enquanto espaço e tempo utópicos, míticos, idealização presente em diversas tradições culturais, quanto no *Siglo de Oro* espanhol, época de efervescência da literatura seiscentista, barroca, referência cara ao poeta em questão que já foi chamado de “concreto barroco” (CAMPOS, 2006, p. 57). De todo modo, Agedor é, principalmente, sua Pasárgada, ou ainda, o lugar, o território, em que se realiza a utopia que o poema propõe.

O príncipe, “desde criança, é um aluno do instinto” (CAMPOS, 2008, p. 47). Se O cálculo ao coração pretende aliar racionalidade e afeto, o que temos aí é um nexo entre a infância e aquilo que é produzido interiormente enquanto impulso natural. A tópica mallarmeana do *hasard* se faz presente pela “puericultura do acaso” (CAMPOS, 2008, p. 47). O príncipe cultiva uma relação orgânica e sensível com a natureza: “Saúda as antenas dos

insetos. Ave! às papilas papoulas e à clorofila – salve! tornassol das espécies sensíveis” (CAMPOS, 2008, p. 47).

O preceptor não aparece no poema apenas como a figura do pedagogo que orienta o príncipe. Ele é o *Meisterludi*, o mestre do jogo. Além disso, há uma cena lúdica predominante em todo o texto que acabará por se confundir com a cena erótica. Como observa Marcos Siscar ao comentar a poesia de Haroldo de Campos, “a metáfora do jogo parece estruturar toda uma visão da língua e da subjetividade criadora” (SISCAR, 2010, p. 307). Nesse sentido, as concepções do historiador Johan Huizinga sobre as relações entre o jogo e a cultura expostas em *Homo Ludens* mostram que o poeta realiza uma experiência intimamente relacionada ao jogo e à dimensão do sagrado quando joga com a palavra: “a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo – jogo sagrado, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da alegria extravagância, da alegria e do divertimento” (HUIZINGA, 2012, p. 136). E mesmo em suas características formais, em seus movimentos que seriam mais próprios, a poesia guarda relações como o jogo: “a ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico” (HUIZINGA, 2012, p. 147). Não por acaso, o jogo pertence às formas governadas pelo princípio da perda, isto é, às formas do dispêndio sugeridas por Bataille.

Como num jogo que possui regras, regras assumidas pelos jogadores para a própria execução do jogo, o *Meisterludi* insiste em todo o poema em um único mote, em uma única regra, que é o “único Protocolo do Príncipe” (CAMPOS, 2008, p. 49): rigor. É através do *Meisterludi*, portanto, que Haroldo de Campos insere uma plataforma que vale para uma parte significativa da poesia moderna e para o seu próprio projeto poético. O rigor entendido como precisão, exatidão, força e até mesmo como certa severidade ou dureza interessa na medida em que a poesia é percebida como uma arte onde o domínio de suas formas e de seus efeitos é essencial. “O Príncipe aprende a equitação do verbo” (CAMPOS, 2008, p. 47). Aprende, portanto, uma técnica e nela se exercita. As condições desse aprendizado são privilegiadas: “As palavras ócio e amor nada significam em Agedor – pois significam tudo” (CAMPOS, 2008, p. 47). Tanto o ócio quanto o amor se apresentam como condições convidativas para a atividade poética. “O Tempo – diz-se – Camaleão melancólico / distende a língua e colhe um inseto de bronze” (CAMPOS, 2008, p. 47). O poeta retoma a tópica da eternidade quando menciona o inseto de bronze que está no interior do próprio tempo,

camaleônico, transformador, e que, no entanto, guarda o inseto de bronze, que resiste como forma de perenidade, talvez pela assimilação e pela memória: o devir e o eterno se conjugam.

O príncipe sai da condição “impúbere” (CAMPOS, 2008, p. 47) e passa para a puberdade, para a descoberta do sexo, “a puberdade instaura a missa rubra” (CAMPOS, 2008, p. 48). Trata-se de uma missa, uma cerimônia, que resulta em uma celebração do corpo. Mais uma vez há um vínculo necessário entre o erotismo e o sagrado. A partir daí o poema adquire uma intensidade erótica, sexual, representada pelas núpcias. “Núpcias Paranúpcias Pronúpcias” (CAMPOS, 2008, p. 48). Além de um matrimônio, o texto sugere uma conjunção carnal: “Matriarcado de ovários ávidos” (CAMPOS, 2008, p. 48). Mas é a própria linguagem, a própria língua que adquire um aspecto sedutor, sensual: “doutora-se em lânguidas palavras: licornes libidinosos e glúteas obsidianas” (CAMPOS, 2008, p. 48). O príncipe, agora representado como noivo, “o Prónubo” (CAMPOS, 2008, p. 48), degusta “a própria saliva” (CAMPOS, 2008, p. 48). Em seguida, “aprende a Meisterludi as composturas reais” (CAMPOS, 2008, p. 48), e o texto apresenta uma etiqueta que atribui um significado para cada gesto, uma espécie de semântica gestual. Etiqueta que não se desvia completamente de um contexto altamente sensorial e voluptuoso.

Há uma recusa da atmosfera romântica, da idealização: “As mulheres em Agedor são para o amor, não para o sonho” (CAMPOS, 2008, p. 49). As mulheres em Agedor são “vulveludas mulheres, valvas cor crepúsculo, calipíguas” (CAMPOS, 2008, p. 49), que demandam o contato físico, o sexo. “Plúvia e dilúvio / sombra e umbra / Penumbra” (CAMPOS, 2008, p. 49). A série de assonâncias e ecos presentes não é acidental, e o motivo está claro: “Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais” (CAMPOS, 2008, p. 49). É notável um núcleo solar ao redor do qual o texto orbita, a “criatura sonora” (CAMPOS, 2008, p. 49) composta pelo príncipe que confirma a relação entre erotismo e linguagem que o poema desenvolve: “ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA” (CAMPOS, 2008, p. 49), que o poeta identificou posteriormente como a “música erótica da linguagem” (CAMPOS, 2000, p. 147).

Desde o início acompanhamos uma especial atenção para o som, para a sonoridade que as palavras produzem na saliva da boca e toma forma na “criatura sonora” (CAMPOS, 2008, p. 49) “que cintila como um cristal” (CAMPOS, 2008, p. 49). O entrelaçamento do brilho e do som insinua uma imagem sinestésica que converge com o espetáculo sensorial, erótico, do poema. O poema segue o seu jogo verbal excessivo: “Ornitorrinco, animal litúrgico, ocarinas silvestres e ouriços marinhos disputam teu sexo ambíguo” (CAMPOS, 2008, p. 49), “Como joelhos no cio, moendas mandíbulas, tauromaquia gargântua dum poente de touros degolados, gongas. Orológio. Ornitorrincológio. OM.”

(CAMPOS, 2008, p. 49). E o constante fluxo de prazer, de intenso prazer, de doçura e gozo, é mencionado no poema “São rios, rios de orgasmo e gemas de ovo em albuminas mel” (CAMPOS, 2008, p. 50). “Os Fastos em Agedor” (CAMPOS, 2008, p. 50). Depois das lições do príncipe, da “lição de coisas luminosas” (CAMPOS, 2008, p. 50), entramos no momento dos triunfos e das festividades. “O príncipe recebe os seus brasões de Estado” (CAMPOS, 2008, p. 50) e exerce o seu domínio, a sua força: “Ele decreta a Idade de Ouro” (CAMPOS, 2008, p. 50).

Em consonância com a ordem aristocrática, o que comanda é o arbítrio do príncipe. Mas, no nosso caso específico, esse arbítrio se converte em uma utopia da linguagem. É daí que o poema se transforma em um elogio do “idiomaterno” (CAMPOS, 2008, p. 50) e o poeta se apaixona pela linguagem, pela língua, se enamora. “Wortlieb Motamour Loveword – o idiomaterno” (CAMPOS, 2008, p. 50). Contudo, o elogio da língua nativa, que, em todo caso, é a língua portuguesa, não impede o influxo de palavras estrangeiras que se somam ao repertório lexical, “o babelidioma” (CAMPOS, 2008, p. 50). Segundo Haroldo de Campos, seu poema “termina com uma ‘defesa e ilustração da língua portuguesa’” (CAMPOS, 2000, p. 147), numa clara referência à obra *Defesa e ilustração da língua francesa* (1549), de Joachim du Bellay, que consiste numa notável defesa da língua francesa como língua de cultura no contexto do século XVI, consequência direta dos desenvolvimentos do humanismo e da afirmação das línguas vulgares, vernaculares, numa época ainda dominado pelo latim. O manifesto de Du Bellay, é preciso dizer, possui alguns antecedentes importantes, entre eles o *De vulgari eloquentia* de Dante Alighieri, ainda do começo do século XIV, que conferiu prestígio ao que viria ser o italiano, língua em que produziu sua *Commedia*. Como esclarece Pascale Casanova, “a defesa e ilustração é uma afirmação de força e sobretudo um programa de ‘enriquecimento’ da língua” (CASANOVA, 2002, p. 75), e esse enriquecimento é tomado como um domínio da tradição operado pela produção literária no interior da língua. A obra de Du Bellay é “um manifesto por uma nova literatura e um programa prático para dar aos poetas instrumentos específicos que lhe permitam entrar em concorrência com a grandeza latina e seu substituto toscano” (CASANOVA, 2002, p. 75). Du Bellay mostra como a língua literária francesa deve se engrandecer:

Como os romanos enriqueceram sua língua: Imitando os melhores autores gregos, transformando-se neles, devorando-os, & após digeri-los bem, convertendo-os em sangue & alimento, propondo-se, cada um segundo sua natureza & o argumento que quis eleger, o melhor autor, do qual observaram diligentemente todas as virtudes mais raras & extraordinárias, & aquelas,

como enxertos, empregaram e aplicaram à sua Língua. (DU BELLAY *apud* CASANOVA, 2002, p. 65)

Nesse sentido, a referência a Sá de Miranda é incontornável: “Mirabilis Miranda. Caíram as estátuas. De metal” (CAMPOS, 2008, p. 50). Quando Haroldo chama Sá de Miranda à baila, ele evoca um dos introdutores da cultura humanista na língua portuguesa, praticante do soneto de Dante e Petrarca. E, se paga um tributo à herança portuguesa, paga um tributo também, através do mesmo Sá de Miranda, a uma herança que remonta à tradição ocidental e a outras línguas. Para Haroldo, em uma chave moderna, assim como para Du Bellay, em uma chave clássica, o poeta não pode simplesmente recusar a tradição, mas sim convertê-la em alimento, em objeto de nutrição. A língua vernacular deve, portanto, se abrir às baforadas de ar provenientes de outras línguas e dos modelos eleitos segundo determinado julgamento estético.

A epígrafe do poema de Haroldo de Campos, “*You find my words dark. Darkness is in our souls, do you not think?*”³⁴ (JOYCE *apud* CAMPOS, 2008, p. 46), retirada do *Ulysses* de James Joyce, é justamente uma resposta para a acusação de obscuridade e hermetismo. Enquanto os leitores mais indispostos vinculam a figura do poeta a uma série de epítetos pejorativos como “Hareticus, nigromante, malfattore, sycophans, idiomacida, verbifalsário” (CAMPOS, 2008, p. 51), o poeta responde com “A aventura, o périplo, a alquimia, o argonau, o argonauta. O imensudário” (CAMPOS, 2008, p. 51), propondo assim uma experiência que se pretende mais significativa. Há uma promessa sob essa retórica, uma promessa de aventura. Como podemos perceber, o príncipe reivindica a aventura, a alquimia, a viagem. O poema termina retomando uma sentença que já tinha aparecido no corpo do poema: “Beber desta água é uma sede infinita” (CAMPOS, 2008, p. 51). A educação proposta, a educação do príncipe em Agedor, é, a um só tempo, desejo insaciável e inesgotável.

A dificuldade presente em qualquer interpretação que se faça da *Ciropédia* consiste em projetá-la no passado ou no futuro. Se quisermos enxergá-la como uma utopia, poderíamos aplicar as mesmas palavras que Haroldo usaria para comentar Oswald de Andrade. Dessa forma, estaríamos diante de um poema que “vislumbra uma nova Idade do Ouro” (CAMPOS, 1972, p. 127) em que, livre de quaisquer amarras e opressões, o sujeito “redescobrirá a felicidade social e o ócio lúdico, propício às artes” (CAMPOS, 1972, p. 127). Outra opção, melancólica, seria projetar o poema exclusivamente no passado e vê-lo como

³⁴ “Você acha minhas palavras obscuras. Obscuras são as nossas almas, você não acha?”

uma espécie de *paraíso perdido*. Um passado feliz que jamais poderia ser recuperado. Caberia ao poeta apenas aludi-lo, imaginá-lo, prestar sua homenagem ao que supostamente foi e não poderá ser mais. Nesse caso, a infância se identifica com um suposto mundo primitivo, ancestral.

Fazendo referência ao poema *Ciropédia ou a educação do príncipe*, Benedito Nunes sugere que a lição que está em causa no texto “ensinou o poeta a descer ao pré-categorial e ao pré-reflexivo, a esse ífero, a esse limbo do pensamento, oscilante entre a língua e a palavra, entre o semiótico e o semântico, que um Giorgio Agamben chama de infância da linguagem” (NUNES, 2009, p. 307). A infância, na formulação de Agamben, não pode ser reduzida a uma idade ou a uma etapa biológica e cronológica do corpo. O que está em questão é, sobretudo, essa experiência originária que poderia ser definida como transcendental. Trata-se, segundo Agamben, de uma experiência muda porque ainda não é falante, ou melhor, porque não é sempre falante. Haveria então uma vinculação entre infância, experiência e linguagem nessa dimensão transcendental do homem. Para o filósofo, não se trata de alguma coisa “que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar” (AGAMBEN, 2005, p. 59). A experiência que coincide com a infância “coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito” (AGAMBEN, 2005, p. 59). Nesse sentido, partindo de uma distinção definida por Benveniste, Agamben compreende a infância, essa dimensão histórico-transcendental, como algo que se encontra “precisamente no ‘hiato’ entre semiótico e semântico, entre língua pura e discurso” (AGAMBEN, 2005, p. 67). Dessa forma, semiótico e semântico são “os dois limites transcendentais que definem a infância do homem e são, simultaneamente, definidos a partir dela” (AGAMBEN, 2005, p. 68). É importante ressaltar que, para Agamben, é a própria poesia que “vive na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica” (AGAMBEN, 2014, p. 184). Já no que diz respeito à poesia moderna, ou à poesia a partir de Baudelaire, Agamben sugere que “à expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal” (AGAMBEN, 2005, p. 52). O poema *Ciropédia ou a educação do príncipe* encena a utopia que se volta para a fratura entre o semiótico e o semântico. O matrimônio que concilia sujeito e língua, o retorno a esse limbo que constitui o sujeito, não tem outro sentido. O príncipe e a musa erótica da linguagem sinalizam a

instauração de um reino, Agedor, da experiência transcendental. É uma utopia erótico-poética que pretende, como diz Mallarmé, remunerar o defeito das línguas.

5. O poema ilustra a teoria do seu voo

Xadrez de Estrelas apresenta uma sequência chamada “As disciplinas”, que inclui os poemas “Fábula primeira”, “Teoria e prática do poema”, “Claustrofobia”, “Orfeu e o discípulo”, “A naja vertebral” e “A invencível armada”. Segundo a cronologia apresentada pelo autor, os poemas são escritos entre 1951 e 1955. Com exceção de “Fábula Primeira” e “Teoria e prática do poema”, esses poemas aparecem como inéditos na *Antologia Noigandres 5*, publicada em 1962, uma espécie de súmula da revista *Noigandres*, contando com uma seleção do trabalho de todos os poetas do grupo, incluindo Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald. No depoimento “Poesia Concreta: Memória e Desmemória”, Augusto de Campos conta que concorreu, em 1954, ao prêmio de poesia Mário de Andrade, com um livro de inéditos que incluía a série *Poetamenos* e outros poemas desse período. Por meio desse depoimento, ficamos sabendo que Haroldo de Campos concorreu ao mesmo prêmio, com *As Disciplinas*, “sob o pseudônimo de Anaxiforminx” (CAMPOS, 2015, p. 75). Os poemas dessa sequência retomam o aspecto pedagógico e educativo da poesia de Haroldo de Campos, como é o caso, por exemplo de “Orfeu e o discípulo”, que propõe uma relação de aprendizado a partir do mito de Orfeu. “Claustrofobia”, um arrojado poema em prosa, faz uma crítica ao “domingo” e ao tédio de determinadas poéticas mais aprisionantes. Em alguma medida, os poemas dessa sequência se dirigem para o “desencantamento” de que fala Benedito Nunes ao tratar da poesia de Haroldo de Campos. De todo modo, nos voltaremos para os poemas “Teoria e prática do poema” e “A invencível armada”.

“Teoria e prática do poema” nos propõe uma especulação, um pensamento sobre o poema e sobre a poesia que coincidiria com sua realização, sua prática. Dessa forma, há uma vinculação clara com a tradição moderna do poeta-crítico, do poeta que se ocupa com o próprio fazer poético. Mais remotamente, poderíamos associar essa vocação do texto à poesia didática das épocas clássicas ou a toda poesia que tem uma disposição filosófica, seja enunciando ou questionando alguma verdade sobre o mundo. Em suma, é possível sugerir que estamos diante de uma espécie de “arte poética”, já que o objeto da reflexão é a própria poesia. O caráter, entretanto, não é prescritivo ou normativo. O que está em questão não é como se faz um poema, mas como o poema é feito, ou seja, com qual substância ele se compõe e como ele se estrutura. O que o poema encena é a aerodinâmica da poesia: testam-se as condições e as possibilidades do voo que é característico da poesia. A inquirição se dá sobre os contornos da atividade poética. Nesse sentido, enquanto análise e investigação dos limites, o que se desenrola é justamente um espaço de crítica, no sentido moderno e kantiano

do termo, em vizinhança com a noção de crise. A função metalinguística da linguagem explorada pelo poema nos leva a pensar na suposta tendência para o autotelismo pela qual ficaram conhecidos os poetas associados a uma certa tradição da poesia moderna, às vanguardas de modo geral ou, no nosso caso em particular, à poesia concreta. Entretanto, como sugere o filósofo Giorgio Agamben, “poesia da poesia significa que a língua é exposta e suspensa no poema” (AGAMBEN, 2018, p. 75). Para ele, “se a autorreferência implica um excesso constitutivo da potência sobre cada realização no ato, é necessário a cada vez não esquecer que pensar corretamente a autorreferência implica, acima de tudo, a desativação e o abandono do dispositivo sujeito/objeto” (AGAMBEN, 2018, p. 75). De certo modo, o poema de Haroldo exemplifica e realiza essa rasura sobre a oposição entre sujeito e objeto: “o Poema se medita / como um círculo medita-se em seu centro” (CAMPOS, 2008, p. 55). Além disso, há outra dualidade questionada desde o título que retoma a relação entre potência e ato, trata-se aqui da suposta oposição entre teoria e prática. Enquanto a teoria é geralmente pensada como um conhecimento que fornece uma explicação sobre as coisas por meio da racionalidade, como especulação enfim, a prática é vista como execução, desempenho, realização da potência no ato, finalidade última da técnica. O que o poema demonstra, entretanto, é a aniquilação da oposição em nome de uma fusão dessas instâncias: teoria e prática coincidem ao menos na poesia porque, aqui, ambas sugerem uma introspecção e se conjugam nela. Se por um lado, a poesia é representada como uma geometria de círculos concêntricos, como algo que se dirige para o seu interior, por outro, a poesia é pensada, sobretudo, como um jogo de espelhos: “Um pássaro se imita a cada voo” (CAMPOS, 2008, p. 55), “espelho de si mesmo” (CAMPOS, 2008, p. 55). Não por acaso, as palavras especulação e espelho possuem a mesma origem etimológica. Dessa forma, teoria e prática designam uma meditação radical num gesto que é necessariamente reflexivo, que se volta para si próprio: o poema se medita.

Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas associam a vocação de “Teoria e prática do poema” com a poética de João Cabral de Melo Neto: “É um poema sobre o poema, na mesma trilha de João Cabral de Melo Neto, porém, ao avesso. “Teoria e prática” vai revestindo a imagem e adornando-a, num barroquismo vertiginoso de metáforas que nunca revelam seu primeiro e anterior sentido.” (SIMON; DANTAS, 1982, p. 20). Já João Alexandre Barbosa percebe em “Teoria e prática do poema” “a direção assumida pelo esforço da consciência em ter o controle das explorações imagísticas, embora estas rompam, com todo o vigor, num registro de contenção” (BARBOSA, 1979, p. 17). Para o crítico, trata-se de “um mecanismo que se examina no próprio movimento da composição” (BARBOSA, 1979, p. 17). No que se

refere à reversão da “linguagem da poesia a uma quase cruel meditação acerca de seus limites” (BARBOSA, 1979, p. 17), Barbosa identifica a afinidade desse caminho com aquele trilhado nos “textos básicos escritos por João Cabral de Melo Neto por essa época – *Psicologia da Composição, Fábula de Anfion e Antiode*, de 1947” (BARBOSA, 1979, p. 17). Sondar o poema, indagar o seu voo, nesse sentido, é a forma que Haroldo de Campos encontra para se explicar, para dar sentido à sua intervenção poética. Desse modo, segundo João Alexandre Barbosa, “os poemas de Haroldo de Campos apontavam, de forma exemplar, para aquilo que Sérgio Buarque de Holanda chamava, por essa época, de ‘difícil alvorada’” (BARBOSA, 1979, p. 17). O desafio que se colocava era criar um “modo de escrita poética que encontrasse o seu próprio caminho por entre as figuras tutelares de Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e o próprio João Cabral” (BARBOSA, 1979, p. 18).

A tarefa de sondar o verso é explicitada em uma das estrofes do poema, através de uma sequência de interrogações que se dirigem para o poema: “E como é feito? Que teoria / rege os espaços de seu voo? / Que lastros o retêm? Que pesos / curvam, adunca, a tensão do seu alento? / Cítara da língua, como se ouve?” (CAMPOS, 2008, p. 56). É importante ressaltar que o poema é dividido em seis partes, cada uma com uma estrofe. De certo modo, é como se o texto investigasse cada uma das cintilações da poesia, cada um dos seus espectros. Por isso, cada movimento, cada gesto do poema precisa ser capturado: “o Poema / ilustra a teoria do seu vôo” (CAMPOS, 2008, p. 55), “Equânime, o poema se ignora” (CAMPOS, 2008, p. 55), “O poema propõe-se” (CAMPOS, 2008, p. 55), “Assim o Poema” (CAMPOS, 2008, p. 56), “O Poema premedita” (CAMPOS, 2008, p. 56).

A expressão “xadrez de estrelas”, central no poema, tanto que dá título à reunião poética do autor, é uma citação de Padre Antônio Vieira, retirada do *Sermão da Sexagésima*. Na passagem, o pregador faz uma defesa de um estilo claro e límpido, que fosse acessível aos fiéis e que tivesse por modelo o céu. Para Vieira, “O pregar há de ser como quem semeia, e não como quem ladrilha, ou azuleja. Ordenado, mas como as estrelas” (VIEIRA, 2011, p. 149). Como vemos, a expressão em questão é empregada por Vieira em um sentido negativo. Isso se dá porque, na lógica do seu discurso, “As palavras são as estrelas e os sermões são a composição, a ordem, a harmonia e o curso delas” (VIEIRA, 2011, p. 149). O orador deve acompanhar assim o estilo do céu: “Vede como diz o estilo de pregar do Céu, com o estilo que Cristo ensinou na Terra? Um e outro é semear; a terra semeada de trigo, o céu semeado de estrelas” (VIEIRA, 2011, p. 149). Xadrez de estrelas é justamente aquilo que o céu não é: “Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras.” (VIEIRA, 2011, p. 149-150). Com isso, Padre Vieira critica o estilo rebuscado e

difícil do cultismo, do gongorismo. Seu ataque se dirige às práticas retóricas que extrapolam a lição aristotélica na construção das metáforas e das relações. Para Haroldo, entretanto, oferecendo uma explicação para a referência do próprio poema, “Pe. Vieira, ao polemizar contra os excessos do ‘cultismo’, estaria descrevendo, ‘sem se dar conta, o seu próprio estilo’ de composição em xadrez ou geométrica” (CAMPOS, 2000, p. 147), no que acompanha Antonio J. Saraiva. A interpretação que Haroldo realiza de Vieira é uma leitura a contrapelo, mas serve ao propósito de vincular o seu estilo ao estilo barroco de Vieira. O contexto no poema em que se insere essa expressão é relevante. Nele, o poema “propõe-se: sistema / de premissas rancorosas / evolução de figuras contra o vento / xadrez de estrelas” (CAMPOS, 2008, p. 55). O poema é, portanto, também a expressão da repulsa e do ódio. Expressa, assim, uma contrariedade: se coloca contra a corrente e, no espaço aéreo que lhe é próprio, contra o vento. O discurso difícil, hermético, tem aí uma razão de ser. Haroldo, para usar as palavras de Vieira, ladrilha, azuleja, para expressar uma forma de oposição, de recusa.

O poema é, sobretudo, um acrobata: “Acrobata, / ave de vôo ameno, / princesa plenilúnio desse reino / de véus alísios: o ar” (CAMPOS, 2008, p. 56). O que quer dizer que o seu movimento é o movimento do acrobata. Isso se dá porque se trata, nas palavras de Jean Starobinski, do “batoque do acrobata, o endereço do contorcionista cuja função é afastar a morte imitando a aparência irreprimível da vida” (STAROBINSKI, 2013, p. 100)³⁵. Para Starobinski, “Estamos em um limiar de iniciação: os acrobatas sabem a senha que leva ao mundo sobre-humano da divindade e ao mundo infra-humano da vida animal” (STAROBINSKI, 2013, p. 101)³⁶. Temos aqui um voo, de um salto, peculiar. Não se trata de um “pássaro / conforme a natureza” (CAMPOS, 2008, p. 56). Mas de um “deus / contra naturam” (CAMPOS, 2008, p. 56). A recusa que se estabelece é contra a natureza alheia ao humano, contra a ordem natural das coisas. Na mesma medida em que o pecado, para Santo Agostinho, é contrário à natureza. O poema é um deus que voa, mas contrário à natureza. Se Rancière afirma que em Mallarmé há a defesa de uma “religião do artifício”, artifício que deve se elevar acima da “reportagem universal”, Haroldo de Campos faz a defesa do artifício como forma legítima de seu voo. É o artifício que se opõe à natureza.

Haroldo de Campos, ao comentar o seu poema, afirma que “A poesia, mundo autônomo organizado pela razão permeada de emoção, pende em equilíbrio instável sobre o abismo do azar, como, por um ato de luciferina (de Lusbel) arrogância; a poesia pode ser

³⁵ *“bonde de l’acrobate, l’adresse du contorsionniste ayant pour fonction de conjurer la mort en mimant le surgissement irrépressible de la vie”*

³⁶ *“Nous sommes sur un seuil initiatique: les saltimbanques connaissent le mot de passe qui conduit vers le monde surhumain de la divinité, et vers le monde infra-humain de la vie animale”*

descrita como um virtual xadrez sensível, de *estrelas*.” (CAMPOS, 2002, p. 26). Ao acrobata cabe um equilíbrio difícil: “Nos campos do equilíbrio / elísios a que aspira / sustém-no sua destreza. / Ágil atleta alado / iça os trapézios da aventura” (CAMPOS, 2008, p. 56). O que está em jogo é a sua capacidade de se sustentar no ar. Como explica Marcos Siscar, “é possível dizer que o caráter soberbo da poesia está ligado à sua presunção de *sublimidade*, se mobilizarmos aqui o sentido que também essa palavra carrega em termos daquilo que *se eleva* ou que *se sustenta no ar*. (SISCAR, 2015, p. 56). O poema é “árbitro e justiceiro de si mesmo” (CAMPOS, 2008, p. 56) e “Lusbel libra-se sobre o abismo / livre, / diante de um rei maior / rei mais pequeno” (CAMPOS, 2008, p. 56).

O deus contrário à natureza é, dessa forma, Lúcifer. Isso nos permite decifrar a primeira imagem do poema: “Pássaros de prata” (CAMPOS, 2008, p. 55). Trata-se de um pássaro e, portanto, de um voo, de uma forma de elevação, é certo. Mas a prata indica, sobretudo, um metal de nobreza de segunda ordem em relação ao ouro. Trata-se de uma grandeza inferior que se coloca em relação, oposição, a uma grandeza maior. A espécie de soberania sugerida aqui é, portanto, uma soberania luciferina, que estabelece uma contrariedade e que se relaciona com a queda. Não por acaso, o pecado que identifica o anjo caído, o luminoso, é a soberba, pelo menos segundo Santo Agostinho. Como se sabe, há uma famosa passagem bíblica, cujo sentido ainda é objeto de polêmica, que faz referência a Lúcifer³⁷: “Como caíste desde o céu, ó Lúcifer, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações!” (A BÍBLIA SAGRADA, 2017, 14:12)³⁸. Enquanto o anjo pretende “subir sobre as alturas das nuvens” (A BÍBLIA SAGRADA, 2017, 14:14) e ser “semelhante ao Altíssimo” (A BÍBLIA SAGRADA, 2017, 14:14), seu destino é o inferno, no “mais profundo do abismo” (A BÍBLIA SAGRADA, 2017, 14:15). O pecado em questão é explicitamente mencionado pela passagem bíblica: “Já foi derrubada na sepultura a tua soberba com o som das tuas violas; os vermes debaixo de ti se estenderão, e os bichos te

³⁷ A célebre passagem bíblica que dá ensejo ao uso do termo Lúcifer é, como propõe Luís Alonso Schökel, “uma magnífica sátira (14:4-21) em forma de elegia a um rei anônimo que, por causa de seu próprio anonimato, se refere a muitos” (SCHÖKEL, 1997, p. 188). Desse modo, trata-se da “queda de alguém que pretendia galgar a escada do céu mas, em vez disso, desceu às profundezas últimas do abismo” (SCHÖKEL, 1997, p.188). Esse rei contrasta com aquele celebrado versículos antes em Isaías: o governante justo, o “rei ideal que brotará do tronco de Jessé” (SCHÖKEL, 1997, p. 188). Temos aqui um registro de uma antiga oposição reiterada diversas vezes nos textos da tradição judaico-cristã, na teoria política clássica, determinante para os espelhos de príncipe medievais e fundamental para a percepção do responsável pelo poder político: a oposição entre o rei bom e o rei mau, o bom governo e o mau governo. Pode-se dizer que o combate celeste epitomiza essa divisão.

³⁸ Embora a tradução da Bíblia mais aceitável academicamente seja a *Bíblia de Jerusalém*, tomei a liberdade de usar outro texto por encontrar nele um termo que interessa ao argumento: Lúcifer e não, como acontece em outros casos, filho da alva.

cobrirão” (A BÍBLIA SAGRADA, 2017, 14:11). Em *A Cidade de Deus*, Santo Agostinho realiza uma interpretação dessa passagem, oferecendo uma descrição do anjo: ele é “desde seu princípio, infiel à verdade, expulso da bem-aventurada sociedade dos santos anjos, obstinado em sua revolta contra seu Criador” (AGOSTINHO, 2012, p. 46) e “se mostra soberbo, orgulhoso do poder particular e próprio que o engana, sedutor desabusado, porque não poderia fugir à mão do Onipotente.” (AGOSTINHO, 2012, p. 46). Dessa forma, a soberba não é um mero pecado, lemos, mas o princípio de todo pecado: “Pois bem, qual pôde ser o princípio da má vontade, senão a soberba? *O princípio de todo pecado é a soberba*, lemos. E que é a soberba, senão apetite de celsitude perversa?” (AGOSTINHO, 2012, p. 182). Essa celsitude perversa designa uma espécie de soberania, aquela que é própria ao primeiro dos demônios, que não lhe subtrai a soberania. Ou melhor: é justamente a queda que lhe atribui uma posição soberana. Mas essa soberania, como se notar, é adversa e se expõe a uma soberania maior, a soberania total, que é a soberania de Deus. Desse modo, estamos diante de uma espécie de uma dinâmica da soberania. Como afirma Jacques Derrida, “Deus é o nome dessa violência pura – e justa por essência: não há outra, não há nenhuma antes dela e diante da qual ela tenha de se justificar. Autoridade, justiça, poder e violência nele se unem” (DERRIDA, 2018, p. 133). A própria noção de soberania política tem origem na soberania divina. E é essa soberania que tem o “Privilégio absoluto” (DERRIDA, 2018, p. 134), a “prerrogativa infinita” (DERRIDA, 2018, P. 134). Acompanhando Jacques Derrida, tal prerrogativa infinita apresenta “a condição de toda apelação” (DERRIDA, 2018, p. 134) e “não diz mais nada, ela se chama portanto em silêncio. Somente ressoa, então, o nome, a pura nomeação do nome antes do nome. A prenomeação do nome, eis a justiça de seu poder infinito. Ela começa e termina na assinatura” (DERRIDA, 2018, p. 134). A contrariedade em relação à soberania divina dramatiza a capacidade de nomeação, a capacidade de nomear, de dizer o nome, de celebrar o nome.

“A invencível armada” propõe ainda uma outra forma de recolocar a questão da queda característica da poesia. O poema poderia indicar, desde o título, uma disposição soberana. Mais que isso, seria possível assumir previamente que se trata de uma declaração de força, de poder. Nesse caso, estaríamos falando de uma tropa que não pode ser subjugada, que não pode ser vencida ou conquistada, que está em uma posição invariavelmente elevada e que é, para todos os efeitos, insuperável. O título, porém, assim como todo o poema todo, remete a um evento histórico específico: “Invencível Armada” é a esquadra espanhola que tentou invadir a Inglaterra no fim do séc. XVI. Embora fosse constituída por frotas enormes e robustas, acabou por representar uma significativa derrota para a Espanha, o que frustrou as

expectativas de comando sobre os mares. Dessa forma, depois da vitória inglesa, que impediu o embarque e a invasão das tropas espanholas, o retorno acompanhado por tempestades fez com que uma grande parte dos navios jamais voltasse ao seu país. Como se pode ver, a “invencível armada” tem um sentido irônico e indica muito mais uma presunção de grandeza com um desfecho malogrado. Além disso, a referência histórica permite a exploração de um tema caro a Mallarmé. Trata-se do tema do naufrágio, decisivo no seminal poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Cabe ressaltar ainda que o texto de Haroldo de Campos em questão se vale de uma disposição gráfica que se pretende herdeira do legado de Mallarmé.

O poema de Haroldo, logo no início, não hesita em anunciar que a invencível armada que está em jogo é a própria poesia. Estamos diante de um objeto cuja sustentação é colocada em xeque: “Basta um ar / conspirado / um / conluio de / ventos / e teus brigues / de guerra / proas / de um rompante / escarlata / desmandam no / mar” (CAMPOS, 2008, p. 65). É a fragilidade que entra em cena com a fragmentação e a destruição iminente. Trata-se, sobretudo, de um questionamento da soberba associada à poesia: “Armada fissil / victa arrogância / fundeada // onde?” (CAMPOS, 2008, p. 65). Está em questão aquilo que ancora esse caráter altivo. Aparentemente, não há a sugestão de algo que possa preencher esse vazio, isto é, que possa conferir lastro a essa atitude. Como em Mallarmé, as noções de presunção e altura são confrontadas com aquilo que submerge, ou seja, com o baixo e com o fracasso.

A vitória, se é que se pode falar em vitória, da *invencível armada* é uma “vitória pirrica” (CAMPOS, 2008, p. 66), obtida a alto preço. A presunção encontra assim o seu lugar: “brancura de ufania / em soçobro / e / gaivotas/ núpcias / ou óbito” (CAMPOS, 2008, p. 67). O matrimônio que se realiza aqui é com o mar, com a morte. Thálassa, o espírito primordial do mar, tálamo, o leito de núpcias, e thánatos, a figuração da morte, aparecem em pontos distintos de uma mesma página do poema e oferecem contorno para o naufrágio. Nota-se aqui um uso particular da paranomásia, recurso que será amplamente utilizado na poesia concreta propriamente dita e nas incursões posteriores. Entretanto, o poema se refere aos sobreviventes, os “salvados do / naufrágio” (CAMPOS, 2008, p. 67), explora a referência de Robinson Crusoe para designar a condição insular e fala do poema como uma “terra / de naufragos” (CAMPOS, 2008, p. 68).

Sublinhando a questão da crise, já presente, não obstante, em *Crise de vers*, para Marcos Siscar, *Un coup de dés* “é o poema da proteção ou da salvaguarda daquilo que mantém uma distinção prenhe de crise, lugar em que a altura sublime dialoga página após página com o naufrágio e o desastre, de modo que a altura é sempre espaçada na relação com o afundamento” (SISCAR, 2015, p. 73). Nesse sentido, “a soberba poética é a soberba do

naufrágio ou, ainda, a soberba náufraga” (SISCAR, 2015, p. 73) e “faz parte da estruturação da soberba essa versificação ou essa orquestração do voo e de queda” (SISCAR, 2015, p. 73). Segundo Marcos Siscar, a “soberba do naufrágio indica, portanto, por outros meios, aquilo que seria a experiência moderna do discurso poético, procurando erigir-se paradoxalmente sobre seu próprio vazio, aspirando esclarecer esse vazio” (SISCAR, 2015, p. 74).

Tomemos assim a declaração de João Alexandre Barbosa, para quem não é por acaso que “o último poema desta, por assim dizer, primeira fase, “A invencível armada”, em que o movimento anti-linear do discurso é acentuado” (BARBOSA, 1979, p. 18) apareça no mesmo momento “em que Haroldo de Campos publica o seu primeiro texto crítico-teórico, recolhido na *Teoria da Poesia Concreta: ‘Poesia e Paraíso Perdido’*” (BARBOSA, 1979, p. 18). Mallarmé, em um texto que pretende “refletir sobre as pompas soberanas da Poesia, como elas não poderiam existir concorrentemente ao fluxo de banalidade acarretado pelas artes no falso semblante de civilização. – Cerimônias de um dia que jaz no seio, inconsciente, da massa: quase um Culto!” (MALLARMÉ, 2010, p. 101), trata de Richard Wagner como aquele que propõe aos poetas, “de quem ele usurpa o dever com a mais cândida e esplêndida bravura” (MALLARMÉ, 2010, p. 102), um “Singular desafio” (MALLARMÉ, 2010, p. 102). Trata-se principalmente da tarefa de reconstrução do mito e da missão de purificar o mito. Ao referir-se à sua situação histórica, no ensaio citado por João Alexandre Barbosa, Haroldo de Campos, por sua vez, afirma que “o momento, portanto, reclama a higienização dos mitos” (CAMPOS et al, 2006, p. 44). Ao seu modo, Haroldo de Campos, quando reivindica uma higienização dos mitos, aponta para uma outra forma de lidar com as fantasias que incidem sobre a produção poética. Ao contrário do que se poderia pensar, não se trata de uma tentativa de purificar os mitos no sentido de encontrar neles o que seria essencial, sua participação no mistério, como poderia sugerir Mallarmé. A “higienização dos mitos”, atendendo a uma demanda histórica, no sentido que busca Haroldo, envolve a tarefa de limpar e retirar dos mitos aquilo que ameaça a criação, ou ainda, aquilo que a imobiliza. Aponta, de outro modo, para a reconfiguração desses mitos. Não é por acaso que o mito em questão, no texto de Haroldo, é o mito fáustico na versão que lhe conferiu Thomas Mann. É porque a versão em causa enseja uma situação de “beco-sem-saída” (CAMPOS et al, 2006, p. 44) e um “inferno glacial” (CAMPOS et al, 2006, p. 44) que ela deve ser superada. Na avaliação de Haroldo de Campos, o “avatar fáustico é apenas um dos dragões chineses, uma das carantonhas de artifício de que se servem aqueles que investem a arte de uma ‘função catártica’ precípua, espécie de clister do coração acrescido às furtadelas, ao elenco portátil dos decoctórios” (CAMPOS et al, 2006, p. 44).

É importante frisar que o romance de Thomas Mann encena a deterioração de um compositor que encena o mito fáustico. A referência que estaria por trás dessa figura seria Arnold Schoenberg, compositor de vanguarda que revolucionou a música com o serialismo. A genialidade do músico, no romance, se vê diante de um processo de decadência e loucura. O livro traça um paralelo entre a vida do compositor e a emergência e queda do nazismo na Alemanha. Uma das passagens do romance faz crer que a opção pelo “esteticismo”, a obsessão artística que o pacto de alguma forma sela, conduziria ao colapso e à barbárie. Para Haroldo, não se trata de ver na obra de arte que está em jogo a “inumanidade apocalíptica” (CAMPOS et al, 2006, p. 44) que o romance de Mann parece sugerir. Por isso, seria preciso então eliminar, limpar, do mito fáustico os desdobramentos que impõem um destino apocalíptico à ambição estética. Há, portanto, uma ênfase, uma preferência, que recai sobre um dos aspectos do mito: aquele que se refere ao desejo de chegar aos limites da criatividade e do conhecimento, que convida à aventura propiciada pelo pacto com o diabo. Nesse sentido, a “higienização dos mitos” designa a tarefa de limpá-los daquilo que não serve aos propósitos da situação histórica. De certa forma, trata-se de uma crítica aos lugares comuns que permeiam o discurso sobre a poesia e a arte em geral, principalmente aqueles que se referem a termos como “intelectualismo”, “esteticismo”, “formalismo” e “elitismo”. Haroldo de Campos entende tais termos como “falsos pejorativos, ‘lendas dessuetas’” (CAMPOS et al., 2006, p. 47) e extrai deles um sentido propositivo. Esses mesmos termos passam a designar o poeta empenhado nos imprevistos da pesquisa estética.

A crítica que Haroldo desenvolve no ensaio é um ataque à tentativa de restauração do “paraíso perdido”. Não por acaso, título do épico sacro de John Milton que trata do pecado original e da saída do Jardim do Éden, que encontra em Lúcifer um dos seus principais personagens. Fazendo uma crítica contundente à Geração de 45, Haroldo de Campos se volta contra qualquer desejo de conforto, “preguiçoso anseio em prol do domingo das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas e ajustadas a um sereno bom-tom formal, [...] pudesse ficar à margem do processo cultural, garantida por um seguro de vida fiduciado à eternidade” (CAMPOS et al, 2006, p. 45). Para Haroldo, essa escolha estética baseada na estabilidade se protege sob a máscara do humano. Haroldo faz uma defesa radical da alegria característica da arte. Para ele, “a arte é uma coisa viva” (CAMPOS et al, 2006, p. 47), é “uma coisa alegre” (CAMPOS et al, 2006, p. 47). Por isso, “É tempo de libertar a obra de arte criativa da tralha de matracas e da mística do pecado original com que o conformismo das estéticas ‘paradisíacas’ procura ferreteá-la para garantia da salubridade convencional de suas estâncias de ócio fungível” (CAMPOS et al, 2006, p. 47).

Se em *Ciropédia* Haroldo propõe uma utopia que dá lugar ao ócio e a um príncipe (príncipe) afortunado, ainda que de natureza bem distinta das “estéticas paradisíacas”, aqui ele coloca em xeque a qualquer hipótese de um momento mais feliz que se quer recuperar. Dessa maneira, em um texto da mesma época, “A obra de arte aberta”³⁹, Haroldo afirma que “o poeta contemporâneo não pode sentir-se envolvido por melancolias bizantinas de constantinoplas caídas, nem polipizar-se à margem do processo culturmorfológico que o convida à aventura criativa” (CAMPOS et al, 2006, p. 53). O poeta que corresponde à sua demanda história se opõe aos “espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.” (CAMPOS et al, 2006, p. 53). Para Haroldo, não se trata de “uma razão ‘cultural’ para que nos recusemos à tripulação de Argos” (CAMPOS et al, 2006, p. 53). O que está em jogo “É, antes, um estímulo no sentido oposto.” (CAMPOS et al, 2006, p. 53). Mais uma vez, a húbris haroldiana convida à aventura, à viagem. Para pensar o desafio de Haroldo, não bastaria, portanto, evocar a desgastada imagem da torre de marfim e sugerir uma recusa da comunicação. Essa poesia se coloca contra a transparência e contra a estabilização e a cristalização do sentido. Daí o convite à aventura. Daí a defesa do artifício. Daí também a opção por Lúcifer e a oposição às “estéticas paradisíacas”. Trata-se, ainda, de uma defesa da alegria. Como bem observa Eduardo Sterzi, “Que a alegria como tarefa [...] tenha permanecido no horizonte da poesia brasileira contemporânea é um fato que não pode ser menosprezado em qualquer futura história (a rigor, até agora, não existe nenhuma) de nossa poesia moderna.” (STERZI, 2008, p. 37-38). É, portanto, da alegria, da “ficta alegria” (CAMPOS, 2008, p. 68), que se vale a punida arrogância.

³⁹ O título do ensaio encontra uma ressonância no célebre livro de Umberto Eco, *Obra aberta*. Sobre isso, o semiólogo italiano, no prefácio à edição brasileira de seu livro, chegou a dizer: “É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo. Mas isso significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso.” (ECO, 1988, p. 17).

Considerações finais

Neste trabalho, pretendi mostrar que, na poesia inicial de Haroldo de Campos, a articulação da soberania tem consequências decisivas no interior de sua poética. As manifestações dessa obra que colocam em causa a distinção e a excepcionalidade do discurso poético revelam que não estamos diante de um sentido único e estabilizado para o problema do estatuto político da poesia no espaço público. A questão aparece principalmente como drama, tanto na acepção de conflito quanto na acepção de percurso, e como dinâmica, na medida em que se trata de movimento e força. Nesse sentido, essa poesia constantemente redistribui e reconfigura as posições e as grandezas para atribuir significado à sua permanente pesquisa estética. A centralidade da celebração logo no primeiro conjunto poético de Haroldo de Campos é o que alimenta e propicia o seu caráter excessivo, luxurioso. Ela sugere, assim como o sacrifício, a morte, a dança, a construção monumental e o erotismo, um investimento em uma economia do dispêndio, do gasto improdutivo, tal como propõe Bataille. Aponta, dessa forma, para um desvio da ideia de finalidade e utilidade. Em um segundo momento, a figura soberana e majestosa do príncipe conduz para uma utopia poética. Essa utopia se situa na fratura entre o semiótico e o semântico e deseja, como diria Mallarmé, remunerar o defeito das línguas. É, sobretudo, uma utopia erótico-poética. Indica uma comunhão pela poesia e propõe como horizonte o infinito que lhe é característico. Posteriormente, a condição soberana é pensada em sua forma luciferina, marcada pela contrariedade e pela queda. Além disso, é notável que, para formular a sua própria crise, Haroldo de Campos, de certo modo, refaz o naufrágio de Mallarmé em *Un coup de dés*. Por fim, entende-se a poética de Haroldo como uma poética que se opõe às “estéticas paradisíacas”, o que significa uma oposição à cristalização e estabilização do sentido. Trata-se, antes de tudo, um chamado à aventura.

Referências

- A BÍBLIA SAGRADA. Almeida Corrigida Fiel. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Corrigida e Revisada. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2017. 1396 p.
- ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar-comum**: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- ADORNO, Theodor W. **Essays on music**. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert; new translations by Susan H. Gillespie. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas**: estudos de poética e literatura. Tradução: Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. **Ninfas**. Tradução: Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. **O reino e a glória**: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II, 2. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. **A Cidade de Deus**: (contra os pagãos), parte II. Tradução: Oscar Paes Leme. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução, comentários e notas: Italo Eugenio Mauro. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- BADIOU, Alain. **O século**. Tradução: Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARBOSA, João Alexandre. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, Haroldo de. **Signantia: Quasi Coelum**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 11-24.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- _____. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. I. Tradução, apresentação e organização: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. **A parte maldita**, precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 2ª ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução: João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BÍBLIA de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002. 2206 p.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

- CAILLOIS, Roger. Vida e obra de Saint-John Perse. In: PERSE, Saint-John. **Obra poética**. Tradução: Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973.
- CAMILO, Vagner. Percalços da Modernidade Poética no Brasil: sobre a Reposição do Poético na Lírica do Pós-Guerra. In: **XXXVIII Congresso Internacional IIII - Instituto Internacional de Literatura Latino-Americana**. Washington DC, 2010. p. 1-24.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. **Auto do possesso**. São Paulo: Cadernos do Clube de Poesia, 1950.
- _____. **Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Melhores poemas de Haroldo de Campos**. Seleção: Inês Oseki-Dépré. 3ª ed. São Paulo: Global, 2000.
- _____. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- _____. **O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. v. 2, p. 99-127.
- CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **O Cântico dos Cânticos: um Ensaio de Interpretação através de suas Traduções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- CAVALCANTI, Guido. Donna Mi Priegha. Tradução: Haroldo de Campos. In: POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de

Campos. Tradução: José Paulo Paes e Augusto de Campos. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 211-214.

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **Uma questão de disciplina**: entrevistas com Jean-Baptiste Amadieu. Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Tradução: Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

DERRIDA, Jacques. **O soberano Bem**. Tradução: Fernanda Bernardo. Braga: Palimage, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas**, volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Tradução: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 4ª ed. ampl. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto: Marise M. Curioni. Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**: ensaios críticos. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Ática, 2001.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- HANSEN, João Adolfo. Educando príncipes no espelho. **Floema Especial**, Ano II, n. 2 A, p. 133-169, out. 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra**: estudos de crítica literária, 1948-1959: volume II. Organização, introdução e notas: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HUZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JACKSON, Kenneth David. A educação do sexto sentido: poesia e filosofia em Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**: poemas. Organização: Ivan de Campos. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 09-12.
- JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução: Artur M. Parreira. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- JOYCE, James. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução, notas e cronologia: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- JUNKES, Diana. **As razões da máquina antropofágica**: poesia e sincronia em Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Organização: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução e apresentação: Fernando Sheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MANIGLIER, Patrice. Du mode d'existence des objets littéraires: enjeux philosophiques du formalisme. **Les Temps Modernes**, vol. 676, no. 5, p. 48-80, 2013.
- MARX, William. Transmissão e memória. **Revista USP**, [S. l.], n. 126, p. 99-110, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/176396>. Acesso em: 9 jan. 2021.

- _____. Penser les arrières-gardes. In: MARX, William (Dir.). **Les arrières-gardes au XX^e siècle**: L'autre face de la modernité esthétique. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. p. 05-19.
- _____. Le temps des crises: arrières-gardes et avant-gardes. In: PERNOT, Denis (Dir.). **Péguy au cœur**: de George Sand à Jean Giono. Mélanges en l'honneur de Julie Sabiani. Paris: Klincksieck, 2011. p. 149-161.
- MAULPOIX, Jean-Michel. **Par quatre chemins**: Francis Ponge, Henri Michaux, René Char, Saint-John Perse. Paris: Pocket, 2013.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. **Literatura e Sociedade**. 8^a ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. Depoimento João Cabral de Melo Neto. **Revista Cisma**, Edição especial Haroldo de Campos, ano IV, p. 24-25, 2015.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**: ensaios de crítica e de estética. 3^a ed. São Paulo: É Realizações, 2013.
- MESCHONNIC, Henri. **Modernidade, Modernidade**. Tradução: Lucius Provase. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- MORAES, Francisco de. **Palmeirim de Inglaterra**. Edição: Lênia Márcia Mongelli, Raúl César Gouveia Fernandes e Fernando Maués. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Seleção e ensaio: Gérard Lebrun. Tradução e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. Prefácio e revisão técnica: Márcio Suzuki. São Paulo: Editora 34, 2019.

- NUNES, Benedito. Xadrez de estrelas: Percurso Textual, 1949-74. In: CAMPOS, Haroldo de. **Signantia: Quasi Coelum**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 143-145.
- _____. **João Cabral de Melo Neto**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução: Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PIGNATARI, Décio. **Errâncias**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- PIMENTEL, Osmar. Saint-John Perse. **Revista Brasileira de Poesia**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 47, ago. 1948.
- RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. O Neo-Modernismo. **Revista Brasileira de Poesia**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 2-4, dez. 1947.
- _____. Poetas inéditos de S. Paulo. **Revista Brasileira de Poesia**, São Paulo, vol. 2, n. 5, p. 67, set. 1949.
- _____. O Dom de Celebrar. **Jornal de São Paulo**, São Paulo, 14 abr. 1950. Notas de Poesia, p. 4.
- RICARDO, Cassiano. Literatura - A Geração de 45. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 5, p. 65-82, 1968. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45713>. Acesso em: 9 jan. 2021.
- ROBAYNA, Andrés Sánchez. A micrologia da elusão. In: CAMPOS, Haroldo de. **Signantia: Quasi Coelum**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 127-141.
- SAFATLE, Vladimir. **Dar corpo ao impossível**: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- SAID, Edward W. **Estilo tardio**. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARDUY, Severo. Rumo à concretude. In: CAMPOS, Haroldo de. **Signantia: Quasi Coelum**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 117-125.
- SCHÖKEL, Luis Alonso. Isaías. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). **Guia Literário da Bíblia**. Tradução: Raul Fiker. Revisão de tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. p. 179-198.
- SILVA, Domingos Carvalho da. Há uma nova poesia no Brasil. **Revista Brasileira de Poesia**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 66-69, ago. 1948.
- SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius de Avila. **Poesia concreta**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, SP, n. 26, p. 120-140, mar. 1990.
- SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- _____. **Da soberba da poesia**: distinção, elitismo, democracia. São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. Tradução: Renato Janine Ribeiro, Laura Teixeira Motta. Revisão técnica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- STAROBINSKI, Jean. **Portrait de l'artiste em saltimbanque**. Nouvelle édition, revue et corrigée par l'auteur. Paris: Gallimard, 2013.
- STERZI, Eduardo. **A prova dos nove**: Alguma poesia moderna e a tarefa da alegria. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

_____. Terra devastada: persistências de uma imagem. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 34, n. 1, p. 95–111, 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635834>. Acesso em: 4 jan. 2021.

TEIXEIRA, Ivan. A teoria do poema em João Cabral. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 ago. 2007. Caderno 2, p. D8.

VIEIRA, Antônio. **Essencial Padre Antônio Vieira**. Organização e introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

XENOFONTE. **Ciropedia**. Tradução: João Félix Pereira. Rio de Janeiro; São Paulo; Pôrto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1952.

Anexos

CIROPÉDIA OU A EDUCAÇÃO DO PRÍNCIPE

You find my words dark. Darkness is in our souls, do you not think?
James Joyce

1

A Educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração. Jogam-se os dados, puericultura do acaso e se procura aquela vértebra cervical de formato de estrela ou as filacteras enroladas no antebraço direito: sinal certo do amor.

Em Agedor o Príncipe é um operário do azul: de suas mãos edifica – a infância – as galas do cristal e doura o andaime das colmeias: paz de câmaras ardentes.

O Preceptor – Meisterludi – dá o tema: rigor! As matemáticas: cáries de uma série gelada. Linguamortas: oblivion sangrando a raiz dos árias: ars. Linguavivas: amor.

O Príncipe, desde criança, é um aluno do instinto. Saúda as antenas dos insetos. Ave! às papilas papoulas e à clorofila – salve! tornassol das espécies sensíveis.

Helianto, doutor solar, sol honorário, o tropismo te ensina a graça das elipses?
Ó inferno-afélio do langue heliotropo!
Térmitas: dii inferi!

Ele orienta as abelhas. Ele irisa as libélulas. Ele entra o palácio dos corais e suspende os candelabros.

À hora dos deméritos o Mestre diz: Rigor!

Infância do Príncipe: água de que se fartam infinitas crianças.

2

O Príncipe aprende a equitação do verbo. As palavras ócio e amor nada significam em Agedor – pois significam tudo.

Impúbere, ele pensa: a pluma o pagem
As aias – coro de vozes – baixelas de seu banquete.

Em Agedor, o Tempo – diz-se – Camaleão melancólico/distende a língua e colhe um inseto de bronze.

3

Núpcias Paranúpcias Pronúpcias

A Educação do Príncipe atinge a sua crise noturna.

Congregação de rubis, a puberdade instaura a missa rubra.

Ele admira as grutas, apalpa as volutas cornucópias, contorna o maralmíscar das sereias.

A Geometria Plana? Júpiter Tetraedro de quadradas espáduas?

– Drósera rotundifólia, amálgama de sílabas cardiais.

Labilingue, ele diz: amor – larva do beijo, ninfa nibelung dum ciclo de lendas.

Meisterludi: Rigor!

Cobiça as galáxias-estrelas, doutora-se em lânguidas palavras: licornes libidinosos e glúteas obsidianas. Luz púrpura.

Em Agedor chega-se à idade por uma súbita coloração roxa sob as unhas.

4

Matriarcado de ovários ávidos: Agedor espera o seu Príncipe.

Ele, o Prónubo, degustando a própria saliva, aprende a Meisterludi as composturas reais.

Uma queda de olhar significando: Graça!

Um torcer de mãos (polegar e índice) significando: Desdita!

Um nuto de cabeça: ele exalta!

Gozar do favor do Príncipe é expressão sem sentido.

Seu favor: primícias do seu arbítrio. Áureo.

5

As mulheres em Agedor são para o amor, não para o sonho.

Elas erguem os joelhos, estendem os rios-lazúli e ofertam ao forasteiro o sexo bivalve.

Melikomeide: doce-ridente.

Vulveludas mulheres, valvas cor crepúsculo, calipígias

Sorriem

Em bandos, infestram as ruas, em Agedor.

6

Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais
 Plúvia e dilúvio
 sombra e umbra
 Penumbra

E ele compôs uma criatura sonora

ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA

que cintila como um cristal e
 possui treze fulgurações diferentes

7

Ornitorrinco, animal litúrgico, ocarinas silvestres e ouriços marinhos disputam teu sexo ambíguo. Relojoeiros e armas brancas, a ordem-cronômetro dos Lugares Comuns, decretam teu velório e cinzas. Espalmas. Anêmonas como cabeças cortadas, rosas abertas mostrando o maquinismo, um rubi no coração pasteurizado dos relógios.

Eis a gruta e a voluta, as sílabas fêmeas e o falcão viril.

Como joelhos no cio, moendas mandíbulas, tauromaquia gargântua dum poente de touros degolados, gongas. Orológio. Ornitorrincológio. OM.

Rigor: único Protocolo do Príncipe. Mas seu favor te adula, animal litúrgico, cede à simpatia de tua íris melíflua.

Cumpridos os Deveres de Ofício e as Rotinas Salubres, - teu olhar lubriamoroso, tua glühendpupila.

8

Aquele silencioso cortejo em véus finados, - casamento em Agedor, noções de baixo-ventre.

Quando as arancesaxilas tecem as teias de ouro-à-luz, e o púbis revela: hostiário de corais, o Paraninfo enverga as luvas: Pudendum.

São rios, são rios de orgasmo e gemas de ovo em albuminas mel.

Verenda muliebria: capela em mucosa barroca, tarântulas de cio e seda a tâmaras ardentes. Pudendum.

Para o Príncipe: um jogo aos canibais. Lostparadiso abrindo em rosas de necrose.

9

Os Fastos em Agedor.

O Príncipe recebe os seus brasões de Estado: Blau.

A golpes de sinopla impera – As armas!

(Beber desta água é uma sede infinita).

A educação do Príncipe – lição de coisas luminosas, obreiros para as Obras do Acaso.

10

“Quod Principi placuit...” – Ele decreta a Idade do Ouro. Ele proclama a trégua dos cristais. Luciferário. “Urbi et Orbi...” (lendo) a Távola de Esmeralda do seu Arbítrio: ordália de leões bifrontes.

– “O Idiomaterno. Defesa e ilustração do. Escafandrista às raízes. Nox animae. Desperado. Enamor: o verbo. Esta loucura: furor verbi. Wortlieb Motamour Loveword – o idiomaterno. O há muito tempo, o desde sempre, o nunca mais? Flor. Última. Mirabilis Miranda: caíram as estátuas. De Metal.

– E Hilaritas, te invoco, domadora de hienas hialinas. E os chacais do sarcasmo, negrohumores”.

Ele trafica em as. Ele madreperla o abismo. Ele exige ao Azul a explicação: azul. Todoamoroso grita: “O umbilical. A Árvore Ave! para o babelidioma. A omphalosárvore”.

Vós – “Hareticus, nigromante, malfattore, sycophans, idiomacida, verbifalsário”.

Ele – “A aventura, o périplo, a alquimia, a argonau, o argonauta. O imensudário”.

Lausverbi. Armada ao grande vento. Juventude do ano florindo a árvore fóssil.

Trabalho de mineiros: perfuratriz ao coração de múmias nafta.

– “O Idiomaterno, o a duras penas, o em outros tempos, o ainda um dia? – Ar.

ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA

fada de rouxinóis e frêmito de alas

labilira

náide mondlúnio dos vocábulos-flauta. Verão
de cigarras cítaradolorosas

núbilúbervólucrevoz

em Tuas mãos o entrego. Ars”.

11

Beber desta água é uma sede infinita.

FONTE: CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 46-51.

A invencível armada

Invencível
armada

Poesia

Basta um ar
conspirado
um
conluio de
ventos
e teus brigues
de guerra
proas
de um rompante
escarlate

desmandam no
mar
leonado de espuma

65

Armada físsil
victa arrogância
fundeada

onde?

Sub
marinas
tróias de cobalto

Escurial
nau
frágio

Mas a nau
capitânia
entre sirtes

si-
dera-a o azul

nau no ócciput

a um ponto

euxino de beleza
abissal

a proa de brasões
 extinta
 lampreia
 em lugar da auri-
 flama
 mare
 mota
 nau

espanhas
 de guerra (burla de aéreas
 iras) não pugnada

peito do pélagos
 emacula

o glabro

glauco
 arcano de mercúrio
 sub
 vertendo
 uma esquadra vencida pelo
 vento

vitória

pirrica

O mar
 imune
 guarda o índigo
 sigilo
 e entesoura — nau
 frágio — uma invencível
 armada de minúcia

thálassa

tálamo

o ato

pura

vindita

violeta

ar e

água

contra o púnico

rosto

da nave

as quilhas

derrogadas

o velame

brancura de ufanía

em soçobro

e

gaivotas

ou óbito

núpcias

blau

cumriu-se

67

thánatos

um coeso

silêncio

árbitro

de elegância

vela os

salvados do

naufrágio

e revela

um gesto

intacto no horizonte

nauta remontando o prestígio

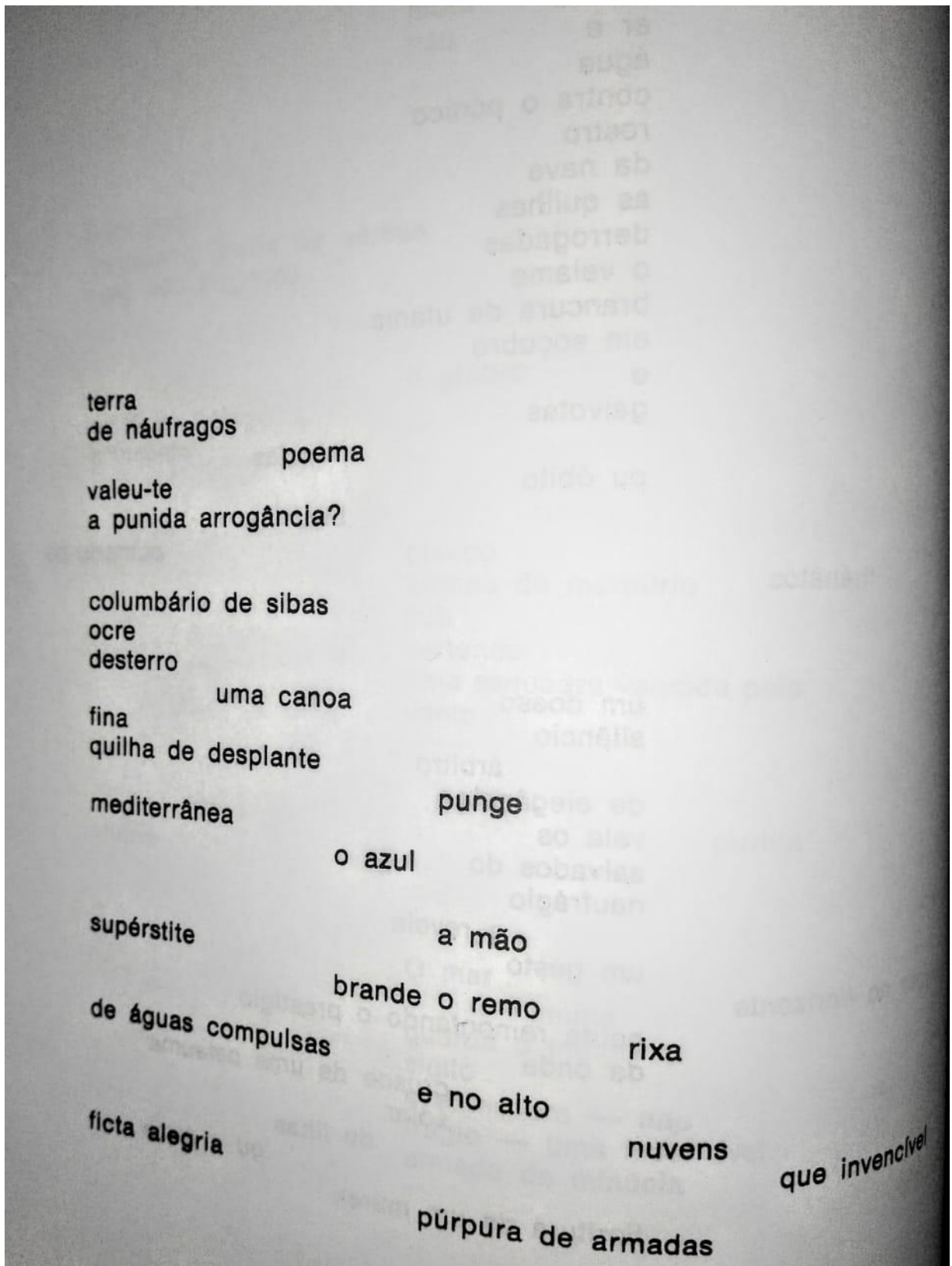
da onda

crusoe de uma celeuma
solar

de ilhas

ou a mera

fioritura de um múrex



FONTE: CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 65-68.