

## CRÍTICA E POÉTICA PLURAIS: HAROLDO DE CAMPOS

Panorama da carreira de Haroldo de Campos,  
tendo em vista as várias poéticas nela atuantes.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; teoria; vanguarda.

Lino Machado (UFES)

Em termos de publicação de livros, a carreira literária de Haroldo de Campos começa em 1950, com os poemas reunidos em **Auto do possesso**, e não finda no ano da sua morte (2003), pois ao menos **Éden**, um volume de traduções bíblicas, já saiu em edição póstuma (2004), dentre o material que o autor deixou inédito. Se tal carreira extravasou assim dos limites cronológicos de uma existência, ela também rompeu as fronteiras da modalidade artística fundamental de Haroldo de Campos, a poesia, estendendo-se a outras práticas de escrita. Este segundo aspecto “exorbitante” é o que pretendemos aqui discutir, mobilizando para tanto as categorias com as quais Ezra Pound classificava as espécies de crítica.

Em “Linha de demarcação”, Pound propôs ser possível criticar um texto de cinco maneiras: (1) pela discussão; (2) pela tradução; (3) pelo exercício no estilo de uma época; (4) por meio da música; (5) por meio de uma nova composição. Diretamente, Haroldo de Campos praticou quase todos esses modos de avaliação (a exceção foi o quarto, por ele só exercido em regime de co-autoria), como abaixo veremos. Desde logo frisemos algo, entretanto: se o termo **poética** pode ser utilizado para o estudo minucioso quer da literatura, quer da estética em geral, então o mesmo se revelará (ainda que pluralizado de maneira especial, parentética) mais do que oportuno para abarcar a produção do escritor paulista.

Em primeiro lugar, como o próprio Pound, o nosso autor foi o que, na Modernidade, ficou conhecido como poeta-crítico: um exemplo de poeta que, sem deixar de sê-lo essencialmente, se mostrava capaz de discutir questões complexas da literatura, produzindo trabalhos que se tornaram referências decisivas na área. Haroldo de Campos atuou aqui não apenas através da redação de textos extensos (como, para dar um único exemplo, **Morfologia do Macunaíma**), mas ainda da apresentação de escritos mais curtos, reunidos em livros seus ou publicados em obras alheias, em formato de ensaios, prefácios, quartas capas, “orelhas” e até poemas (com

certo teor analítico na sua tessitura literária) em catálogos de exposição de artistas plásticos. Na presente modalidade, também não podemos deixar de ressaltar a autoria de alguns dos manifestos da época de proposição da poesia concreta, quando ele trabalhou, sobretudo, com Augusto de Campos e Décio Pignatari, os seus companheiros do grupo **Noigandres**, nas décadas de 50 e 60 do século passado: tais manifestos não traziam tão-só a proclamação de princípios provocativos, costumeira (e necessária) nas vanguardas, mas por igual exibiam uma argumentação cerrada de idéias, de conceitos até então, em boa parte, inéditos na nossa paisagem intelectual: a **poética de uma nova práxis literária** (em diálogo, aliás, com um concretismo plástico que apresentava muitas afinidades com o que na poesia concreta era uma meditação ativa acerca da visualidade da época, para não mencionar o colóquio com a música mais experimental daqueles anos). A densidade argumentativa dessas formulações em defesa do movimento justificou que a sua reunião em livro, assinado pelos três componentes do grupo, fosse intitulada, com justiça, **Teoria da poesia concreta** (1965).

No concretismo de **Noigandres**, a inter-relação de manifestos e poemas teve um desdobramento prático e teórico: da consideração de textos diversos da literatura mundial, impulsionadores da produção do grupo, passou-se à sua tradução efetiva para o português do Brasil, o que nos coloca no âmbito da segunda modalidade advogada por Pound, pois, se verter, conforme queria o escritor norte-americano, é já um meio de criticar, pelo que implica de **seleção**, em Haroldo de Campos o processo intensificou-se, sabido como ele desenvolveu uma teorização bastante extensa (e com repercussão internacional) a respeito do assunto, em reflexão iniciada nos anos 60 e só interrompida com a sua morte. Eis-nos, agora, diante de outra manifestação do que seja **poética**: no caso, uma **da tradução (“transcrição”)**. Desnecessário lembrar que o conjunto de trabalhos trasladados pelo autor de **Xadrez de estrelas** (e os demais membros de **Noigandres**) enriquece o **corpus** textual da própria literatura brasileira, ao menos de dois modos: obriga os seus praticantes ao confronto com algumas das produções mais ousadas de outros lugares do planeta e, ao mesmo tempo, leva-os a considerar a possibilidade de retomar, de maneira criativa, uma série de procedimentos que, até então, pareciam “enclausurados” (palavra cujo radical era da preferência do escritor paulista) nos idiomas em que tais produções se plasmaram.

A terceira espécie de crítica imaginada por Pound, o “exercício no estilo de uma época”, também teve guarida em Haroldo de Campos. A propósito, vejamos um pequeno exemplo e, depois, algo que, de certa forma,

foi uma manifestação maior dessa espécie. O exemplo: em 1985, ele publicou a bela “Baladeta à moda toscana”, que toma como modelo uma célebre balada de Guido Cavalcanti: “Perqu’i’ no spero di tornar giammai, / ballatetta, in Toscana”, a qual, ademais, o próprio Haroldo transpôs para o nosso idioma. A manifestação: é conhecida não a paixão fugaz, porém o amor de “longa duração” do poeta pela estética barroca, afeto que repercutiu em mais de um setor da sua prática. Voltando por um momento ao tópico da “crítica pela discussão”, basta lembrar as páginas do livro **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira** (1989), onde, motivado pela releitura do legado colonial do barroquismo, ele polemiza com o modelo teórico-historiográfico proposto por Antonio Candido para o estudo da nossa nacionalidade literária. Em termos, porém, de estrita criatividade poética, recordemos uma boa demonstração de “exercício no estilo de uma época”: o poema longo **Finismundo: a última viagem** (1990), no qual articulistas de suplementos e periódicos literários perceberam, de imediato, ecos maneiristas e barrocos. Quanto a estes últimos, é melhor falarmos em “neo-barroquismo”, seja porque a retomada de um estilo de um tempo já ido se efetua, inevitavelmente, a partir dos valores presentes no horizonte contemporâneo em que a mesma ocorre (o que Haroldo de Campos, valendo-se de Roman Jakobson, chamava de **poética sincrônica**), seja porque a expressão em causa teve uso relevante em certos setores da modernidade do século XX, sobretudo na área latino-americana (o que permitiu ao nosso autor dialogar, sem “ruídos de comunicação”, com intelectuais como Severo Sarduy). Há aqui, digamos, uma **poética da reapropriação**, antecipada entre nós pela Antropofagia de Oswald de Andrade (para a reavaliação de cuja obra, nos anos de 1960, lembremos de passagem, revelou-se fundamental a “crítica pela discussão” empreendida por Haroldo de Campos, patente nos densos textos com que prefaciou a reedição de alguns livros do modernista então subestimado).

Já na “crítica por meio da música” (quarta modalidade) são parcialmente abertas as fronteiras semióticas entre territórios de signos dessemelhantes, como o da arte musical e o da poesia. Para tanto, atenuam-se as diferenças entre os dois setores estéticos, graças, dentre outros, ao elemento **sonoridade**, comum a ambos. A supramencionada “Baladeta à moda toscana” traz, como subtítulo, a seguinte “recomendação”: “para arrabil e voz, e para ser musicada por Péricles Cavalcanti”. Este artista viria mesmo a aceitar o convite, pondo em melodia os versos do poeta. Não devemos deixar de mencionar aqui, a propósito, que Caetano Veloso transformou em canção um dos trechos das **Galáxias** de Haroldo: “Circuladô de fulô”. E mais outros compositores (inclusive eruditos) tornaram

cantáveis as palavras do escritor. Claro, trata-se de casos de co-autoria, que acarretam também uma **poética da intersemiose** (ou de diálogo entre práticas artísticas diversas).

Quanto à composição de um novo trabalho (sempre a partir de um antigo), esta conduz a algo mais do que uma reativação do passado (implícida já, é óbvio, na crítica “pelo exercício no estilo de uma época”), pois a busca da novidade obriga o sucessor a tentar ultrapassar os limites da produção do antecessor que o motiva, num processo por vezes delicado, doloroso, que Harold Bloom batizou como “angústia da influência”: o combate do candidato a artista com o seu “pai” (ou os seus “pais”) no terreno estético. O caráter de inovação “parricida”, implícito em tal procura, é que nos leva a não incluir aqui a “Baladeta à moda toscana”, visto que o poeta, com ela, procurou mais exercitar a sua “maestria” na adaptação do modelo fornecido por Guido Cavalcanti, do que se desviar muito deste, inventivamente. Um caso mais apropriado para a presente situação envolve um texto da fase concretista ortodoxa de Haroldo de Campos (“Nasce-morre”) e comentários de Hans Arp sobre poemas de Wassily Kandinsky (entre os quais um em especial, escrito em alemão, intitulado apenas “S”). De fato, “Nasce-morre” teve a sua inspiração nas observações do escultor, pintor e também poeta Hans Arp, a respeito de trabalhos do pintor e ainda poeta Wassily Kandinsky, que, todavia, não eram quadros, mas composições literárias do volume **Klänge (Sons)**: especificamente falando, o estímulo de Haroldo de Campos veio das ponderações de Arp a propósito do que este último já chamava de “konkrete Dichtung” (“poesia concreta”) de Kandinsky. Do pintor russo, o autor paulista traduziu “S” (de novo, a crítica “pela tradução”). E “S”, vertido como “R”, acabou por igualmente induzir o autor a escrever “Nasce-morre”, através da mediação de Arp. Sem dúvida, uma complexa questão de “fontes” poéticas... Levando em conta a classificação proposta por Pound, o que, contudo, se criticou no processo englobando “S”, a sua tradução como “R” e “Nasce-morre”? A discursividade, que, embora rarefeita, continua a manifestar-se no texto de Kandinsky, e não mais no de Haroldo. Encontramo-nos agora perante uma **poética do desafio**, pois o seu praticante obriga-se a afastar-se do que mais o incita a escrever.

Toda a atividade acima resumida, abarcando o nosso autor e dois pintores-poetas, aponta ademais para um tipo especial da crítica demandando “nova composição”: o diálogo com produções oriundas das artes plásticas, por sua vez inseridas na questão dos contatos dos signos verbais com os visuais. Não são poucas os trabalhos criativos de Haroldo de Haroldo que tomam como referentes ou obras de artistas plásticos ou

processos destes ou procedimentos gerais de um ou outro período estético cujo teor é a visualidade. Fato, por si mesmo, não surpreendente, devido à participação do autor num movimento como o concretismo, tão marcado pela busca da espacialização dos textos na superfície em branco das páginas (ou dos cartazes em que os mesmos vieram a ser efetivamente expostos). Mas o que deveras surpreende é o número de vezes em que vemos Haroldo de Campos efetuar o diálogo intersemiótico em debate. Fique isto aqui apenas assinalado, já que uma demonstração detalhada da questão exigiria uma quantidade considerável de papel.

Para encerrar o tópico da crítica que redundava em “nova composição”, abordemos, ainda que de maneira sintética, duas obras extensas do autor: **Galáxias** (1984) e **A máquina do mundo repensada** (2000).

Dentre as muitíssimas realizações alheias que impulsionaram a redação das cinquenta “páginas móveis” de **Galáxias**, ao menos três podem ser privilegiadas. Nelas há elementos que foram incorporados ao ambicioso trabalho de Haroldo de Campos: 1) o inacabado **Livre** de Stéphane Mallarmé, em virtude do caráter permutativo das suas páginas; 2) o **Finnegans wake** de James Joyce, por causa do intenso labor com as palavras, microscopicamente exploradas, e pela sobrecarga enciclopédica das suas referências; 3) os **Cantos** de Ezra Pound, também em razão do acúmulo de um referencial múltiplo e, ainda, da apresentação não linear (baseada no processo de justaposição do ideograma chinês) do material, o que descartava, de saída, o desenvolvimento unidirecional de qualquer enredo. E por mais que se quisesse, resultaria em perda de tempo querer ver no trabalho efetuado por Haroldo de Campos uma simples retomada, sem originalidade, das complexas produções dos seus predecessores.

No que concerne ao seu último volume poético publicado em vida, recordemos que, do ponto de vista literário (para não mencionar o cosmológico-científico), **A máquina do mundo repensada** é, sobretudo, um diálogo com Dante, Camões e Carlos Drummond de Andrade. O poeta italiano fora já, aliás, objeto de duas grandes operações de crítica “pela tradução”: em **Dante: seis cantos do Paraíso** (1976) e **Pedra e luz na poesia de Dante** (1998) – deixando de lado, é claro, o que existe de “crítica pela discussão” (ensaística) em tal par de realizações.

Supomos que o conjunto de modalidades de avaliação estabelecido por Pound sirva como um razoável operador de leitura da(s) poética(s) de Haroldo de Campos. Por que, entretanto, esse jogo entre singular e plural? Por uma diversidade de razões, que não redundam, todavia, num agrupamento de fatores dispersivos: em primeiro lugar, temos uma produção que porta uma única assinatura, tão-só um signo indicador de autoria (ex-

ção feita aos casos de coadjuvação lítero-musical vistos); em segundo, tal assinatura não nos obriga, contudo, a unificar o conjunto sob a tutela de uma rubrica pontual, designadora de uma unidade que homogeneizasse o todo considerado, simplificando-o; em terceiro, percebemos que cada item crítico proposto nos induz a estabelecer conexões fortes com os demais, permitindo-nos idas e vindas produtivas na obra em causa.

Com certeza, as categorias utilizadas podem articular-se a conceitos privilegiados no ensaísmo do próprio Haroldo de Campos, ainda que não da sua inventiva. Apontemos alguns, explicitados ou não no trabalho presente: as noções, hauridas em Roman Jakobson, de “poética sincrônica” (diálogo com o passado a partir de uma perspectiva crítica fincada no presente, não numa pretensa “neutralidade” de reconstituição histórico-filológica), “função poética” (ênfase na materialidade dos signos) e “função metalingüística” (atenção ao voltar-se da literatura sobre si mesma, em exercício lúdico de auto-problematização); o “dialogismo” de Mikhail Bakhtin, rebatizado como “intertextualidade” por Julia Kristeva (a remessa infundável que os discursos fazem uns aos outros); a consideração do “texto” (herdada quer das práticas da vanguarda, quer da teorização literária dos anos 60) como algo em que as fronteiras entre poesia e prosa tendem a diluir-se; as várias contribuições da semiótica (em especial a de Peirce), com a sua ênfase na diversidade das espécies de signos...

Enfim, se, num autor criativo, o vocábulo **poética** pressupõe intensa ligação entre teorização e práxis literária, é fácil reconhecer em Haroldo de Campos um exemplar representante desse gênero de indivíduo. O fato de, no seu caso, tal reconhecimento fazer-se óbvio não significa que se encontrem, com facilidade, personalidades que se assemelhem à sua.