

“VIVER É DEFENDER UMA FORMA”: A POESIA DE
ENTREMILÊNIOS

Susanna BUSATO⁸⁶

CAMPOS, H. de. **Entremilênios**. Organização de Carmen de P. Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009 (Signos, 48). 256 p.

Entremilênios, do poeta Haroldo de Campos, perfaz uma travessia. Como uma viagem, estes poemas **multiplacentários** constroem um espaço de referências literárias, pictóricas, geográficas, políticas e sociais, cujos signos encenam uma explosão de vozes. Como um concerto barroco, o relevo dessas vozes faz-se ouvir em cada uma das cinco partes do livro. Cada uma delas entretecendo um signo, um desejo, uma artéria do olhar do poeta, cuja atenção reúne a pintura, a escultura, a militância do pensamento crítico-social, em que a ironia presente dá o tom para a linguagem que não se esquece de que é “linguaviagem” (empresto aqui o termo de Augusto de Campos) e dá assim a nota precisa à cena de signos nos versos que emergem do olhar anfíbio do poeta. Com a retórica do discurso sempre presente, nada está a favor do fácil; tudo a favor do que por dentro da linguagem haja de estratégia estética.

A edição de *Entremilênios*, publicada em 2009, chega-nos de seus originais, cuidadosamente estudados e organizados por Carmem Arruda Campos, viúva de Haroldo, que declara que a elaboração e reelaboração exaustivas do material que o poeta ia produzindo (um verdadeiro *working in progress*, poderíamos afirmar) eram mais importantes a Haroldo do que a organização final. Uma “obra aberta”, como Carmem declara. Em algumas páginas do livro, temos o prazer de entrar em contato com as imagens dos rascunhos em que o poeta ia enumerando e anotando as versões que lhe surgiam após as releituras. Assim, *Entremilênios* vai se tecendo para o leitor: a quatro mãos e a várias vozes.

“Viver é / defender uma / forma’ / (hoelderlin II / *signore* scardanelli / soando o piano sem cordas / via webern / via augusto)”. A poesia de Haroldo de Campos é um

⁸⁶ Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Humanas (IBILCE), Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de São José do Rio Preto, CEP 15054-000, São José do Rio Preto, SP, Brasil – susanna@ibilce.unesp.br

canto barroco. Navegar por entre suas rugosidades é viver sempre o recomeço “onde fina recomeça e refina se afina o fim no funil do começo” (*Galáxias*, 1964). *Entremilênios* é viagem prevista em seu *Galáxias*: “é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha onde a migalha a maravalha a apara”. Em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, de 27 de outubro de 1996, Haroldo de Campos declara que ao viver a experiência de limites da Poesia Concreta, no momento pós-utópico, termo com que chama a época pós-vanguarda dos anos 80, sua trajetória leva-o a uma “poesia de concreção”: “um poema que não lidar com a materialidade da linguagem será um poema de confissão”, eis a prerrogativa de uma poesia de invenção a que Haroldo sempre se viu empenhado em construir.

Haroldo de Campos é um poeta que navega esse universo de ondapalavra no horizonte do provável. O lance visual da descrição imagética inaugura, no cerne da presença de uma **selva de signos**, figuras como Max Bense, o teórico que será muito importante para Haroldo tecer suas ideias sobre poesia e tradução, ou o amigo e companheiro de pesquisas poéticas e discussões estéticas, Décio Pignatari, como personagens de um espaço singular: Max Bense “deslinda as tríades de peirce” “sobre a ardósia verde-lisa” para colher “a poesia: lúcida / como um diagrama nítido / conclusivo em sua álgebra / de diamantes”, e, depois, “guiado pela mão geométrica / de João Cabral / visita Brasília”; Décio Pignatari, o “bárbaro alexandrino / do calábrego chão de Horácio / para osasco (a obreira) / pignatari ceramista / de versos tor- / neados à mão”, é homenageado como um “‘mallarmé calábrego’”, como um “*fabbro (Il / miglior)*”.

O espaço pictórico encontra-se na convergência entre o que é escritura e o que é pintura no poema “o lance de dados de monet”, numa evidente referência ao jogo com que o poeta se refere ao pintor no processo de fusão entre sons, cores e animais, que simulam a exuberância e a riqueza das cores. Como um prisma de imagens, é traduzido no poema o processo transfigurador dos traços e das cores, “esse novelo abissal”, “onde um / sol pode estar / farfalhando luz / na tônica da / palavra nenúfar / ou declinando a sombra / áureo-satúrnea desse / outro (si mesmo) nome / floral: nelumbo”. O processo transfigurador da cor iconiza sua qualidade por meio de signos: não se vê o quadro, se sente o quadro. É a lição de Mallarmé que se lê nos poemas do livro, pois o signo aqui evoca muito mais do que descreve; sua presença diagonal refrata o plano interno do

objeto para dele traduzir o interior, espaço possível que adentra o olhar do poeta que tem com os objetos desses poemas intimidade estética.

O espaço como elemento visual vai aparecer em outra parte do livro, situando-se como linguagem que costura o repertório erudito do poeta com o hibridismo das imagens que flagra na paisagem das cidades que percorre e reinventa na sua viagem poética. Cada uma delas vem contaminada com seu acento original (do italiano, do latim, do grego, do francês, do alemão), e vem inscrita no hibridismo da forma visual, em que cromatismo, memória poética e espacial vão perfazendo as nuances que o olhar do poeta apreende da paisagem e recria pela dicção poética. Veja-se, por exemplo, o poema “são paulo”, cujos signos “pedra” e “gume de granito” se insurgem “contra a natura / não formosura / de natureza / pura”, mas como “feíúme de solda / metálica e / betume / não deslumbre / de água-marinha / de afogueado topázio e / múrmura turmalina”. Da pedra como elemento que revela a cidade como “beleza impura” de “perversa aspereza / de água-tofana e baudelaire” emerge a sensualidade de um contraste que gera no sujeito “gana e ciúme”. O amor por São Paulo, Haroldo de Campos não esconde, e capta, do coração da cidade, sua sensualidade numa “dulceamara ternura / entre fera e bela” que “com sua graça petrina / multi- / vária multi- / tudinária / cidade / minha” percebe “seu charme / de acerada pantera / à espreita do alarme / vermelho das / esquinas”. E é com a mesma dicção que outras cidades e paisagens vão se insurgindo por meio de paradigmas que vão explorando elementos de natureza “petrina”, “cósmica” e “luminescente”, que se metaforizam no verso em busca de uma concretude, como explora no poema “*explicatio vitae*”, em que arrola várias citações e referências, como vozes que adentram o poema e se presentificam num ritmo ágil nos versos curtos entrelaçados de *enjambements*, que vão tecendo a rugosidade do discurso que avança como “cristal famélico / de forma”: “forma / ‘fogo i- / manente / verdade íg- / nea da/ matéria’ / (avicena) ‘minha / propriedade é a / forma [...]’ (hoelderlin *II* / *signore scardanelli* / soando o piano sem cordas / via webern / via augusto)”.

Haroldo explora as imagens cromáticas em profusão. Sua poesia é visual nas alusões ao espaço que seu olhar percorre como a perceber em “visão de veneza” o detalhe das fachadas “que se alinham múltiplas e / únicas / voltadas para a água / tremulante / (minuciosas fachadas revestidas / de mármore de pedra rosa de cantaria /

ferrugina – *stones* / azuis azul-marinho ou bege- / aviando-se em tijolo solferino / que o sol chapado chanfra / e lamina)”. O detalhe da descrição está voltado para o trajeto dos versos como elementos de forma desse espaço que se afigura numa realidade que transcende à do mero turista que paira na periferia da paisagem com sua câmera excursionista. Sugerir a forma por meio das citações e alusões a outros poetas e artistas, de modo a construir no poema um espaço que transcende a mera referência ao lugar ou aos autores que cita é o roteiro a que a viagem da poesia de Haroldo nesta obra nos convida a participar. Não importa a paisagem em si; o que se vê é o caminho do olhar que costura no hibridismo da linguagem (termos gregos e italianos dividindo o espaço do verso e da estrofe com o latim e o inglês) um hermetismo de dicção que faz o leitor construir para si um hipertexto de referências nem sempre familiares. Talvez o leitor encontre dificuldade para ler; e a viagem, longa e labiríntica, pode impulsionar o leitor para a descoberta de outras esferas de conhecimento e descobertas.

Ao recusar o fácil na construção de sua semântica, a poesia de *Entremilênios* divide com o leitor uma retórica da palavra que se faz representar por uma sintaxe que se fragmenta e se amplia nas palavras justapostas, coordenadas por uma analógica. Ênfase nas imagens singulares que emergem das formações sinestésicas e de uma sintaxe cujos cortes e montagem sugerem movimento: em muitos momentos, a poesia de *Entremilênios* emerge como um **teatro de signos**. Os poemas de “circum-stâncias” devem ser lidos assim.

E é de forma, de “fome de forma”, que a poesia desta obra perfaz a trajetória, por meio de momentos mais compromissados com o seu tempo político. Poesia de participação? No trajeto da sintaxe-fragmento, a “musa militante”, segunda parte do livro, “não se medusa: / contra o caos / faz música”. Música que se ouve em combinações singulares no âmbito da palavra: “plenissóis”, “contespelham”, “vazioplenu”, “entrecéu”, “frenéticodança”, “louquiloquente”, “sabedor-das-coisas”, “caixa-de-ecos”, “gárgula-desespero”, “multicentelhante”, “frenéticodança”, “plus-que-humanitários”, “des-homem des-humano”, “supramacromegacowboy”, “eurodireita”. A lista é longa e dialoga com as palavras-montagem de Oswald de Andrade, James Joyce e Sousândrade, e com a performance discursiva de seu livro *Galáxias*. O poema “*senatus populusque brasiliensis*” é uma verdadeira “dança do tatutureka” (via Sousândrade): “artigo (nem se tire nem se ponha) / primeiro & único: /

“todo brasileiro é obrigado a ter vergonha”. Não por acaso, é feita a citação do poema *Guesa*, de Sousândrade: “// sousândrade / num dos círculos do *inferno de wall street* / arrenega do ogro fmi-mamonas / vocifera: – ‘fraude é o clamor da nação!’ // capistrano / de abreu (o elocutor do refrão que des- / consola) deixando de lado a sua / gramática da língua rã-txa hu-ni-ku-in / dos caxinauás”. A força da ironia se expande com a “musa militante” que vai ao encontro da palavra que “chove” no poema, e “como lama chove / sobre a capital / federal / uma tímida tromba linfática / inchada qual ‘roxa sanguessuga’ / (o olho meteorológico no olho / de tufão camões poeta-marinheiro / a pinta com precisão científica – / leitor dos *lusíadas* – entre sábio e poeta – humboldt / barão alexander von / – aquele que uma vez quis medir / a gradação do azul nas alturas andinas – / o atesta)”.

A linguagem de *Entremilênios* situa-se no “entre”, no intervalo: a poesia invade a prosa, que se desloca e se traduz em poesia. Como signos em cena, experimenta a linguagem o sabor dos objetos por dentro dos quais emerge. Não há regras, ou melhor, apenas uma: a da busca da forma, única fome possível no horizonte do provável da poesia viva de Haroldo de Campos, que se apresenta como perscrutadora de um tom, que cava caminhos no verso. E, à vista de parecer incompleta, por conta dos problemas que a edição dos poemas teve de enfrentar: “diferentes versões, decifração de grafia, complexo sistema de hifenização, quebras incomuns de versos, localização de folhas que davam continuidade a um mesmo poema etc.”, conforme narra Carmen Arruda Campos, em nota de abertura do livro, sua poesia se oferece plena. Perceber o conjunto de poemas como um *working in progress* revela o trabalho intenso do poeta, que tinha como prerrogativa a experiência de construção como uma architextura formal, nunca pronta e sempre disposta à dobra da palavra, como uma barroca invenção de linguagem.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, H. de. **Entremilênios**. Organização de Carmen de P. Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009 (Signos, 48).

_____. **Galáxias**. 2.ed. revista. Organização de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2004.