

Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro)

UM CONCEITO OPERACIONAL DE AGUDEZA

Boa parte dos efeitos literários obtidos por Guimarães Rosa e por João Cabral decorre da apropriação de certos elementos da agudeza seiscentista, muito bem aclimatada em diversos aspectos da construção da arte no século XX. Dentre as inúmeras manifestações da agudeza na arte contemporânea, talvez se pudesse apontar o movimento poético inglês do Vorticismo como um dos principais momentos de concentração desse procedimento, mesmo conside-

IVAN TEIXEIRA
é doutor em Literatura Brasileira pela USP, professor da ECA-USP, autor de *Mecenato Pombalino* e *Poesia Neoclássica* (a sair pela Edusp) e organizador de uma edição atualizada e anotada da *Arte Poética* de Francisco José Freire, a partir do texto de 1759 (a sair pela Ateliê Editorial).

rando-se suas raízes cubistas. Ezra Pound, um dos fundadores do grupo e para quem a poesia dependia sobretudo da *curiosity*, passou a vida toda em busca de soluções agudas para seus impasses formais e existenciais. Não só os desenhos de Wyndham Lewis como também as esculturas de Henri Guadier-Brzeska revelam a súbita contundência das coisas inesperadas, o que pode ser exemplificado com a famosa *Cabeça Hierática de Pound* esculpida por este último, autor também de um agudíssimo *Gato de Mármore* (H. Kenner, 1971, pp. 249 e 257). Ao se falar em aplicação imprevista da inteligência, pensa-se normalmente em James Joyce. Em *Finnegans Wake*, talvez domine a agudeza dos vocábulos, enquanto em *Ulysses* é mais freqüente a agudeza do significado, a começar pelas relações imprevistas com Homero. Como poderia um romancista investigar o sentido da peregrinação de Ulisses num único dia de Dublin, senão através de contínuas sutilezas da imaginação? O mesmo processo de associação engenhosa se observa em *Grande Sertão: Veredas*, que se apropria do mito fáustico, sem perder a especificidade de drama sertanejo.

Evidentemente a agudeza seiscentista não é a mesma do século XX. Mas há em ambas algo da mesma compressão semântica e do mesmo esforço mental. A história não se repete, mas as estruturas retóricas subsistem, ainda que com diferentes matizes. Nesse sentido, talvez se pudesse visitar o conceito de agudeza seiscentista com o propósito experimental de caracterizar algumas constantes da poesia contemporânea no Brasil, igualmente muito preocupada em causar surpresa mediante o impacto de lances imprevisíveis da inteligência. No primeiro discurso da *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), Baltasar Gracián queixa-se de que os antigos não tenham definido a agudeza, embora a praticassem com freqüência. Sem observá-la com rigor, não deixaram reflexão útil sobre ela, dificultando sua conquista (1960, pp. 234-5). O próprio Gracián não a define com clareza, mas oferece infinito exemplário e intermináveis comentários, com os quais

organiza uma verdadeira *arte*, no sentido clássico de compêndio de preceitos sobre a maneira certa e racional de dizer bem as coisas. Gracián julgava que a agudeza deveria resultar do método e do estudo, e não depender exclusivamente do esforço do engenho, que colocava o poeta à mercê do acaso. Os antigos souberam criar regras para o silogismo e para os tropos, mas não se dedicaram à organização dos meios para se obter a agudeza. Não obstante, ela é a alma das coisas: está para o entendimento, assim como a luz está para o sol. Na arte de Gracián, agudeza e conceito se confundem, pois ambos se unem para dar vida ao que, sem eles, será morto (1960, discurso I, p. 136). Se perceber a agudeza aproxima os homens da águia, produzi-la os aproxima dos anjos (1960, discurso II, p. 237).

Depois de Gracián, no âmbito da lógica, os retores seguiram conceituando a agudeza como uma aplicação sutil de inteligência, empenhada na conquista da surpresa mediante os diversos requintes do estilo poético. Assim é conceituada, por exemplo, num curioso compêndio escolar do século XVIII em Portugal: *Teatro da Eloquência ou Arte de Retórica* (1766), escrito pelo poeta Francisco de Pina de Sá e de Melo, chamado Corvo do Mondego por Filinto Elísio, seu rival na famosa Guerra dos Poetas. Aí, define-se a agudeza nos seguintes termos: “é uma engenhosa expressão ou do conceito ou do pensamento ou da sentença; ou um dito inesperado, que faz, com a sua novidade, arrebatado o ânimo pela luz esquisita que comunica ao entendimento” (Melo, 1766, p. 229). Antes dessa divulgação portuguesa, porém, o Conde Emanuel Tesouro, seguindo uma tradição italiana que remonta a Matteo Pellegrine, produziu na Itália um livro equivalente ao de Gracián na Espanha: *Il Cannochiale Aristotelico*, de 1654. Vestígio da divindade, a agudeza não só aproxima os homens dos anjos, como também distingue o discreto do rústico (Melo, 1766, p. 229). Em Portugal, as idéias de Tesouro encontraram apoio em Francisco Leitão Ferreira, membro da Academia dos Anônimos que escreveu a *Nova Arte de Conceitos*, editada em

dois volumes nos anos de 1718 e 1721. Trata-se de uma versão portuguesa dos princípios seiscentistas da expressão aguda, graças à qual a poesia gongórico-conceptista sobreviveu até a segunda metade do século XVIII em Portugal. Com efeito, o propósito de Leitão Ferreira é fornecer “um método ou arte de fabricar conceitos por imagens e idéias engenhosas”, graças ao qual coloca os portugueses em contato com as grandes idéias da doutrina seiscentista, às quais funde noções adversas, extraídas de Muratori e Boileau (Ferreira, 1718, p. 8). Como quer que se entenda sua posição transitiva entre o século XVII e o XVIII, a *Nova Arte de Conceitos* representa um estágio interessante da teoria engenhosa na construção do pensamento em Portugal. Francisco Leitão Ferreira evita o termo agudeza, preferindo o vocábulo *conceito*, no sentido de apreensão sutil de uma noção. Ao conceito liga-se a idéia de argumento engenhoso, que é o artifício com o qual se demonstra a verdade ou a verossimilhança da matéria (Ferreira, 1721, p. 3). Quando não para se entenderem melhor os modernos com o apoio de uma teoria antiga, o conhecimento da doutrina de Leitão Ferreira, além do inestimável valor como documento de uma forma mental específica, possui a vantagem de facilitar o contato com o grande discurso doutrinário da poesia seiscentista da Espanha e da Itália, pois nem Tesauro e muito menos Gracián demonstram a clareza e a ordenação sistemática de um verdadeiro tratado ou compêndio como o representante deles em Portugal.

O CONCEITO ENGENHOSO EM GUIMARÃES ROSA

A partir da experiência do presente autor com esses tratadistas, talvez fosse demonstrável a hipótese de que Guimarães Rosa está para Leitão Ferreira, assim como João Cabral está para Gracián. Como os artistas, os retores tinham também suas preferências de estilo e matéria. Não se trata de retomar aqui a inoperante separação

entre conceptismo e cultismo, mas de destacar um possível predomínio da agudeza em Cabral e um possível predomínio do conceito engenhoso em Rosa. Considere-se, em particular, “Campo Geral”, novela de *Corpo de Baile* (1956), e *Morte e Vida Severina* (1956). Ambos os textos constroem-se a partir de generalidades alegóricas, embora em “Campo Geral” haja também uma particularidade realista, que é o enigma da condição de Miguilim, apresentado pelo narrador como filho de Nhô Béro, mas que, decifrados todos os índices e alusões equívocas, resulta, na trama, como filho de Tio Terez. Esse é um mistério agudo da novela, essencial para a captação de seu aspecto particularista e de sua natureza de texto cifrado, de significação oblíqua. O aspecto particularista, nesse caso, reside na construção de uma fábula singular, caracterizadora da realidade única de Miguilim, filho do tio com quem o suposto pai divide a casa, seus pertences e habitantes. Esse pormenor funciona como integrante da geometria do isolamento de uma família no sertão mineiro, cujas normas se desenham conforme a precariedade social do lugar. À medida que o leitor amplia o foco de observação, saindo da origem de Miguilim e de sua relação paradoxal de ódio ao pai e amor ao tio, a novela vai perdendo a singularidade realista e adquirindo nuances alegorizantes, até se chegar à encarnação do conceito engenhoso em um menino-filósofo e ao entendimento dos óculos como metáfora da cultura e do conhecimento. Conclui-se, por fim, que a novela não se propõe como o relato de uma ação, mas como um mito, no sentido de exploração poética de uma situação carregada de significado transcendente.

Ao investigar a noção de mito em seu pioneiro estudo sobre James Joyce, W. Y. Tindall elabora um conceito operacional que pode auxiliar a compreensão de “Campo Geral”. Segundo o estudioso norte-americano, mito seria uma narrativa meio onírica, em que se investigam problemas pessoais em íntima conexão com a sociedade, com o tempo e com o universo. Ao unir a realidade com a imaginação, o cons-

ciente com o inconsciente, o presente com o passado, o homem com a natureza – a narrativa mítica arca com a função básica de organizar a experiência humana (1950, pp. 95-126). Evidentemente, Tindall partilha da idéia de que as palavras antecedem as coisas em nossa mente, sendo o único meio de conhecer a realidade, noção fundamental na construção das novelas de *Corpo de Baile*. Assim, o mito pode ser entendido como uma maneira primitiva de transformação da natureza em cultura, de conversão do mundo em discurso. Somente após nomear uma coisa, o homem é capaz de controlá-la. Sendo uma novela de formação, a temática de “Campo Geral” talvez pudesse se reduzir à idéia de que conhecer é muito doloroso, pois centra-se na exploração das dificuldades de um menino na fase em que as coisas, as pessoas e a família começam a adquirir significado social, para além de sua importância afetiva.

Independentemente do aproveitamento agudo das possibilidades míticas da narrativa, há em “Campo Geral” algumas passagens de pura aplicação experimental do conceito engenhoso. O ápice dessa exploração encontra-se no momento em que Miguilim, indeciso com uma atitude que tinha de tomar, busca orientação em pessoas que julga mais sábias do que ele:

“– ‘Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?’ – ‘A gente sabe, pronto.’ Zerró e Julim perseguiram atrás das galinhas-d’angola. Tomezinho jogou uma pedra na perna do Floresto, que saiu, saindo, cainhando. Tomezinho teve de ir ficar de castigo. No castigo, em tamborete, ele não chorava, daí deixava de pirraçar: mais de repente virava sisudo, casmurro – tão pequetinho assim, e assombrou a gente com uma cara sensata de criminoso. – ‘Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?’ – ‘É quando o diabo está por perto. Quando o diabo está perto, a gente sente cheiro de outras flores...’ A Rosa estava limpando açúcar, mexendo no tacho. Miguilim ganhava o ponto de puxa, numa

cuia d’água; repartia com o Dito. ‘– Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?’ – ‘Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...’ O vaqueiro Jé descascava um ananás branco, a eles dava pedaço. – ‘Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?’ – ‘Menino não carece de saber, Miguilim. Menino, o todo quanto faz, tem de ser mesmo é malfeito...’ O vaqueiro Saluz aparecia tangendo os bezeros, as vacas que berravam acompanhavam. Vaqueiro Saluz vinha cantando bonito, ele era valente geralista. A ele Miguilim perguntava. ‘– Sei se sei, Miguilim? Nisso nunca imaginei. Acho quando os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem dispor para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias... Então, é mal feito.’ Mas o Dito, de ouvir, ouvir, já se invocava. – ‘Escuta, Miguilim, esbarra de estar perguntando, vão pensar você furtou qualquer trem de Pai.’ – ‘Bestagem. O cão que eu furtei algum!’ – ‘Olha: pois agora que eu sei, Miguilim, tudo quanto há, antes de se fazer, às vezes é malfeito; mas depois que está feito e a gente fez, aí tudo é bem-feito...’”

Como se vê, o texto apresenta uma coleção de diferentes respostas ao mesmo estímulo, cada qual surpreendendo pelo imprevisto do achado. Nessa, como em outras situações, observa-se o quanto Guimarães Rosa era preocupado com a busca da solução lingüística eficaz, no sentido de promover o impacto medido sobre o leitor. Dentro da tradição do culto ao artifício, não se contentava com efeitos medianos; buscava sempre o estranhamento completo. Para tornar ainda mais aguda a seleção de conceitos engenhosos, esforça-se por encaixá-los em situações cotidianas, em meio à faina diária de pessoas aparentemente rústicas. Ao preparar o doce, a cozinheira dispara uma resposta incomum; ao descascar um abacaxi, um vaqueiro exhibe uma pepita conceitual e assim por diante. O próprio Dito, menino de sete anos, demonstrou agudeza nas duas tentativas de



**Henri Gaudier-
Brzeska, *Hieratic
Head of Ezra
Pound*, 1913**

responder adequadamente: na primeira, faz crer que todo saber é imanente à existência que se leva; depois, reforça esse pressuposto com a idéia de uma ética *a posteriori*, em que a fé ou o impulso das ações superam a eventual maldade da existência. Evidentemente, nenhum desses conceitos seria tão engenhoso ou agudo, caso a linguagem não acompanhasse o desenho insinuante deles, ou melhor, o seu poder de penetração decorre também do paradoxo que os acompanha, paradoxo entre a finura da concepção e a rusticidade das palavras, que se organizam conforme uma sintaxe oral e primitiva. Em termos de retórica seiscentista, há um choque entre o nível elevado da invenção e o rudimentarismo da elocução. A eficácia do efeito depende, em parte, desse choque, que ecoa na pseudonaturalidade de frases tão sutis.

Considere-se por fim que o elenco de respostas ao mesmo estímulo dessa passagem lembra as variações sobre o mesmo tema dos certames seiscentistas. Sabe-se que, no século XVII, os intelectuais reuniam-se em sessões acadêmicas para exibir os frutos dos respectivos engenhos sobre um tema previamente apresentado. Nessas disputas, a sutileza das composições funcionava como elemento diferenciador entre os concorrentes. O homem educado nessas habilidades verbais e conceituais chamava-se discreto, diametralmente oposto ao rústico. No texto de Rosa, os diversos conceitos pertencem ao universo de pessoas discretas, embora sejam emitidos por rústicos. Tanto quanto nas academias seiscentistas, a função básica do conceito engenhoso em “Campo Geral” é promover o deleite intelectual. O fato de Miguilim dirigir-se a várias pessoas pode caracterizar o nível de sua angústia diante da atitude a ser tomada, mas o resultado de suas perguntas não adensa sua caracterização. Da mesma forma, os conceitos enunciados não auxiliam a definição das personagens que os enunciam, pois são todos coadjuvantes com função estereotipada na história. Sem função narrativa, o propósito dos conceitos engenhosos na passagem em destaque não é outro senão tornar o texto poético, apto a

agenciar o prazer com os conceitos. Em termos retóricos, funcionam como ornato poético de origem seiscentista, o que tem levado a crítica brasileira a falar em regionalismo universalizante, quando, em rigor, trata-se da transposição do gênero sapiencial europeu para o sertão brasileiro.

Evidentemente, a agudeza dessa passagem projeta-se em toda a novela, que se acha em perfeita consonância com o livro de que é parte. Decorrente de uma operação engenhosa do espírito, *Corpo de Baile* talvez seja o livro mais enigmático da literatura brasileira. A partir de conhecidas informações do próprio Rosa, Heloísa Vilhena, em *A Raiz da Alma*, esclareceu pela primeira vez o significado geral do título das novelas rosianas, que alude à dança dos planetas, em seu contínuo movimento celestial. Cada uma das sete narrativas da obra associa-se, na simbologia esotérica do livro, a um planeta da cosmogonia geocêntrica, defendida tanto por Platão quanto por Plotino, ambos presentes nas epígrafes de *Corpo de Baile*. Assim, as histórias correspondem aos integrantes de um grande bailado cósmico, de uma dança córica, cujo sentido depende de uma harmonia transcendental e de uma infinita regularidade. Segundo a astronomia platônica, restaurada por Plotino, a Terra seria o centro em torno do qual circulavam os sete planetas de que então se tinha notícia. Se fosse possível tornar tangível a abstração dos números, o centro do número sete seria o quatro, porque em torno dele se harmonizariam dois grupos de três unidades. Assim, o centro do *Corpo de Baile* rosiano só pode ser a quarta história do volume: “O Recado do Morro”, em torno da qual gravitam as outras seis. “Campo Geral” associa-se ao Sol, representado por seo Aristeu, uma das personificações de Apolo, deus da luz, da música, da poesia e da medicina. Era também protetor das abelhas. De fato, essa personagem possui, na novela, todos os atributos daquele deus. Ele não apenas induz Miguilim a curar-se de uma depressão, que o levou ao desejo inconsciente da morte, como também lhe desvenda os caminhos da invenção de histórias, o que consiste num

dos momentos mais importantes do precoce amadurecimento da personagem, o que não quer dizer que tenha se tornado adulto ao deixar o Mutum. Metáfora dos efeitos da luz solar, as curas de seo Aristeu destinavam-se ao espírito. Tais curas incluíam a prática da dança e da poesia como instrumentos, diferentemente das do outro curandeiro da história, o soturno Deográcias, que se limitava ao aspecto físico do corpo. Enfim, a presença do sol nessa novela suporta a idéia de que a luz dos olhos de Miguilim advém da ordem universal do Cosmos, apenas modulada pela intervenção do homem através dos óculos (cultura). Reforça, também, os laços de “Campo Geral” com os demais textos de *Corpo de Baile*. Conforme a poética seiscentista, somente o engenho consegue perceber a relação entre coisas aparentemente desconexas. E Rosa demonstra amplo domínio sobre os dois tipos de engenho previstos pela tradição: engenho vasto, que sobrevoa a realidade das coisas, estabelecendo entre elas conexões que as pessoas normais não conseguem perceber; e engenho agudo, que penetra a intimidade das coisas, descobrindo nelas componentes imprevistos aos olhos vulgares.

AGUDEZA DAS IMAGENS EM JOÃO CABRAL

A poética de João Cabral de Melo Neto também pode ser associada aos artifícios do seiscentismo, embora nele talvez predomine a agudeza dos vocábulos e das imagens, em vez do conceito engenhoso. Pela lógica do presente ensaio, a obra mais aguda de Cabral é *Morte e Vida Severina*, apesar de toda a pregação em contrário. Trata-se do livro em que se mantém um nível mais contínuo de ditos inesperados, com variações, retomadas e soluções constantemente sutis. Além disso, dentre os maiores, é o único livro dele que não fala sobre as coisas, mostra-as. Logo, partilha do princípio platônico segundo o qual o poeta, para ser tal, deve compor fábulas, e não discursos (Freire, 1759, vol. I, p. 37).

Esboçado em *O Cão sem Plumas* e em *O Rio*, o *Auto de Natal Pernambucano* representa o momento diamantino de maturação de uma fase decisiva na produção do autor. Pura ficção o boato, criado pelo próprio poeta, de que se trata de obra menor, feita às pressas para atender a uma encomenda. Ainda que o tempo real da elocução possa ter sido curto, sua invenção (descoberta da matéria) custou ao poeta pelo menos cinco anos, vindo da soberba experiência com os dois outros textos do ciclo do Capibaribe, iniciado em 1950. Muito irônico, insinuante e sabedor da popularidade de seu poema dramático, João Cabral desencadeou um curioso processo de pseudodepreciação do trabalho, cujo resultado (o sucesso crescente) pode ter sido programado pela excentricidade penetrante do artista. Caso bafejasse a criação com justificativas, explicações e excesso de auto-estima, talvez atraísse a antipatia do público e da crítica. Trabalhando supostamente contra, atraiu adesões. Efetivamente, há nisso um procedimento em diagonal, bem típico das inteligências agudas.

Uma das razões centrais do sucesso de *Morte e Vida Severina* consiste na invenção de uma trama para o poema, algo incomum na poesia brasileira. Quer dizer, trata-se de um texto imitativo, no qual não fala o poeta, mas introduz pessoas que falem por ele, conforme a definição de Francisco José Freire para o gênero dramático, em sua *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia*, de 1759 (vol. I, p. 29). A simples condição ficcional bastaria para conferir singularidade ao poema, pois integra a sua estrutura a metáfora representativa, que é mais espirituosa que a usual metáfora de significação, porque opta pela ação, tornando-a imediatamente visível ao destinatário, que tanto pode ser um leitor quanto um espectador, pois o texto participa da dupla condição de teatro e poesia. Aristóteles chama ao procedimento *prosomaton*, que equivale a “por diante dos olhos”. Além disso, o texto desenvolve um conceito social, que o poeta soube transformar em ação ficcional e a cujo desenvolvimento associou uma alegoria dinâmi-

ca, com diálogos, deslocamentos, trama e desfecho. Quando se compara *Morte e Vida Severina* com a poesia imediatamente anterior, conclui-se que a escolha de seu material e de sua técnica obedeceu a um padrão de rigor e agudeza, no sentido de promover uma diferença eficaz.

Do ponto de vista propriamente compositivo, o *Auto de Natal* cabralino não é menos sugestivo, a começar pelo monólogo de abertura, inteiramente marcado por tiradas de efeito imediato. Começam aí os ditos agudos: Severino procura identificar-se perante o leitor, mas não acha meios, pois, julgando-se um indivíduo, não passa de um tipo social ou de uma alegoria da miséria. Consciente da falta de identidade, o retirante inicia a viagem em busca da vida, sem saber que “seguiu o próprio enterro”. Chegando à zona da mata, entre o sertão e o litoral, o retirante depara com o enterro de um trabalhador do eito e ouve o que dizem os amigos que o levaram ao cemitério. Como outras do auto, essa cena é rigidamente dominada por uma vertiginosa seqüência de sutilezas engenhosas, organizadas como se fossem um diálogo entre os acompanhantes do enterro. Em rigor, trata-se de um pseudodiálogo, pois as pessoas não se empenham na comunicação, desejam apenas exibir o brilho de suas falas, que tomam o defunto como mote para as engenhosas variações sobre o mesmo tema. Um pouco diferente da passagem citada de Rosa, essa cena de *Morte e Vida Severina* não busca a elaboração de conceitos engenhosos, mas tão-somente de tropos agudos e engenhosos, formando uma longa reiteração daquilo que os retores seiscentistas chamam de ornato de palavras, que, no limite, resulta numa espécie de guirlanda eloqüente, com inúmeras flores de retórica:

“[...]”

- Viverás, e para sempre,
na terra que aqui aforas:
e terás enfim tua roça.
- Aí ficarás para sempre,
livre do sol e da chuva,
criando tuas saúvas.
- Agora trabalharás

só para ti, não a meias,
como antes em terra alheia.

- Trabalharás uma terra
da qual, além de senhor,
serás homem de eito e trator.
- Trabalhando nessa terra,
tu sozinho tudo empreitas:
serás semente, adubo, colheita.
- Trabalharás numa terra
que também te abriga e te veste:
embora com o brim do Nordeste.

– Será de terra
tua derradeira camisa:
te veste como nunca em vida.

– Será de terra
e tua melhor camisa:
te veste e ninguém cobiça.

– Terás de terra
completo agora o teu fato:
e pela primeira vez, sapato.

– Como és homem,
a terra te dará chapéu:
fosses mulher, xale ou véu.

– Tua roupa melhor
será de terra e não de fazenda:
não se rasga nem se remenda.

– Tua roupa melhor
e te ficará bem cingida:
como roupa feita à medida.

[...]

– Dentro da rede não vinha nada,
só tua espiga debulhada.

– Dentro da rede vinha tudo,
só tua espiga no sabugo.

[...]”

Como se vê, a ordem compositiva segue a técnica do desafio nordestino ou da saeta espanhola, em que cada unidade semântica se esforça por superar a agudeza da anterior. Tal como o texto de Rosa, este é uma espécie de rosácea em torno do mesmo núcleo, posto ali como motivação lúdica do espírito. No discurso III de seu manual, Gracián afirma que a uniformidade limita e a variedade amplia (1960, p. 240). A surpresa do texto de Cabral resulta da fusão de ambas as hipóteses. Nele, preservam-se as mesmas estruturas frasais, cuja repetição exaustiva torna mais sensíveis as variações,

processo que por si só revela o empenho da alma em dominar os artifícios que conduzem à agudeza. O artifício central do texto consiste no paradoxo de o defunto conquistar a vida só depois da morte, imagem que ganha significado social pela ironia de sugerir a dissolução da vida como saída para o impasse da miséria nordestina. Swift sugeriu a devoração das criancinhas como medida contra a fome na Irlanda. Depois do paradoxo, Cabral adota a metáfora disjuntiva, que descobre semelhança em termos contrapostos; separa à medida que une. Em seguida, multiplicam-se as antíteses, refletindo-se na dissonância das rimas imperfeitas como forma inesperada de atração: chuva / saúvas, trator / senhor, sabugo / tudo. A dissonância resulta do estabelecimento do padrão seguido de ruptura programada mas imprevisível, que não se limita ao aspecto sonoro, mas também semântico, dentro da regularidade sintática.

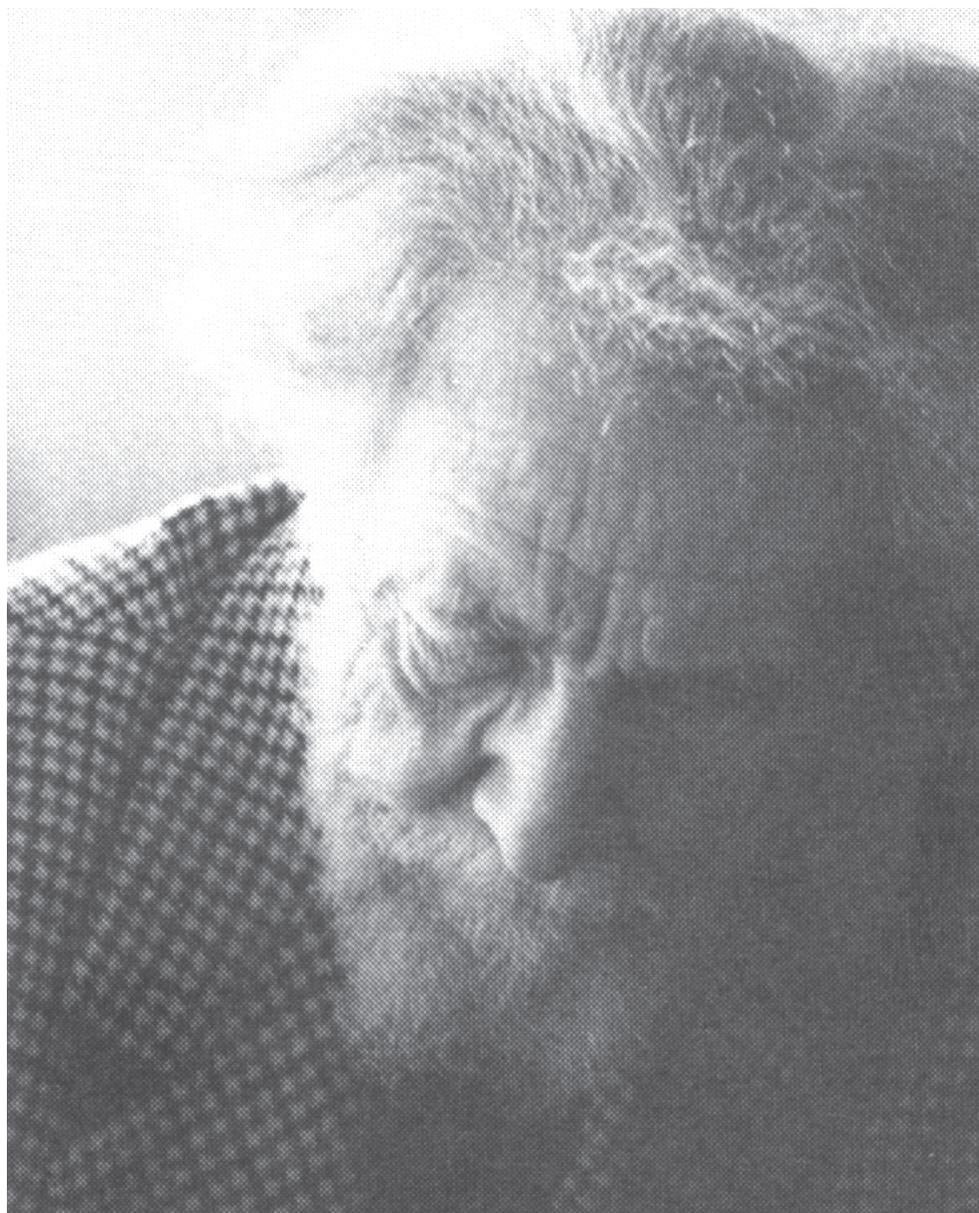
REITERAÇÕES CUMULATIVAS EM HAROLDO DE CAMPOS

Depois de Cabral a procura da agudeza persistiu na literatura brasileira, dominando completamente o horizonte da Poesia Concreta, cujo programa talvez pudesse ser sintetizado pela fórmula: muita agudeza e pouco discurso. De modo geral, pode-se afirmar que a agudeza fugiu da frase para se abrigar na palavra. Na fase ortodoxa do movimento, o tropo converteu-se em trocadilho, em trocadilho expansivo, na medida em que seus efeitos se alargaram pela página, em projeções tipográficas e mudança de cores. O vocábulo dentro do vocábulo, sílabas semelhantes em vocábulos diferentes, imitação da geometria das coisas mediante a explosão tipográfica dos vocábulos – enfim, trata-se da retomada de um aspecto importante e pouco estudado da poesia seiscentista, aspecto que hoje praticamente só se conhece mediante a censura neoclássica, sobretudo em Luís Antônio Verney e Francisco José Freire. Evidentemente, o tropo permaneceu na Poesia Concreta, mas explorado isolada-

mente. O artifício deixou-se de esconder na frase para se mostrar abertamente como finalidade do poema, cuja sutileza passou a depender também da brevidade e da alusão provocante. O engenho maior do movimento concreto talvez consista em fornecer novos critérios para a leitura de poesia no Brasil, conduzindo a sensibilidade para o desnudamento dos processos. Uma das manifestações desses critérios é a valorização do vocábulo *invenção*, com que a retórica tradicional designa um dos quatro passos do processo de comunicação verbal. Na acepção tradicional, a invenção consiste na escolha dos argumentos com que se pode convencer o juiz, argumentos inteiramente previstos pelo costume oratório. Em poesia, os argumentos confundem-se com a matéria poética, igualmente codificada pela tradição dos bons modelos. Daí, a poesia concreta extraiu o termo *invenção*, aplicado em acepção próxima à de agudeza. Assim, o vocabulário crítico do grupo concreto passou a medir o grau de penetração de um texto a partir do teor de invenção ou criatividade que pudesse ter, tomando sempre como parâmetro um determinado conjunto de obras que estabelece como seus modelos ou tradição (paideuma).

Contrariando uma certa tendência para a poesia basicamente unicelular do movimento concreto, que produziu blocos de significação compacta porém limitada, Haroldo de Campos retomou, no início dos anos 60, o discurso de natureza seiscentista, principalmente em sua dimensão aguda, mediante a manipulação caótica e tumultuária de tropos e figuras. Resultou daí o [*Livro de Ensaios*] *Galáxias*, uma das experiências mais surpreendentes da literatura brasileira no século XX. O primeiro impacto da agudeza haroldiana decorre da relação que estabeleceu entre discurso tradicional e discurso de vanguarda, removendo as barreiras não apenas entre poesia e prosa, mas também entre os limites do racional e do irracional. As *Galáxias* não procuram ordenar o caos. Tanto quanto se pode imaginar, o mundo para o poeta achase demasiadamente organizado, razão pela qual ele procura a desordem, o domínio do

O poeta
Ezra Pound;
abaixo, Henri
Gaudier-Brzeska,
Marble Cat



acaso e das transgressões. Tudo em *Galáxias* aponta para possibilidades imprevistas, mediante o domínio de um estranho arsenal de procedimentos, manipulados com invulgar percepção da corporeidade dos vocábulos. A agudeza aplica-se sobretudo ao aspecto significante das palavras, pois se tratava de sugerir e investigar significações não codificadas. Nesse sentido, o poeta rompeu com a noção consagrada de *copia rerum*, isto é, com o conjunto de argumentos retóricos ou casos poéticos armazenados pela tradição. Dos *topoi* ou lugares consagrados, aproveita apenas mínimas sugestões, melhor entendidas como estímulos ou motivos para a experiência da invenção (escolha da matéria) em estado de virgindade. Em outros termos, o poeta pretende reinaugurar o ato de criação, estabelecendo um horizonte composto apenas de possibilidades, jamais de certezas. Enfim, essa é a verdadeira poética de Haroldo de Campos, constantemente angustiado entre as infinitas hipóteses do acaso, sem jamais apostar no consenso. Atraído pelas experiências rosianas e joycianas (o Joyce de *Finnegans Wake*), Haroldo de Campos parece não ter se preocupado com significados fora do texto, pois partiu da idéia de que a semântica literária resulta do poeta e seu convívio com as palavras, em constantes fusões, refusões e transgressões.

As *Galáxias* compõem-se de fragmentos em longos versos sem nenhuma espécie de pontuação. O poeta concebeu os fragmentos para serem lidos em qualquer ordem, exceto quanto aos de abertura e fechamento, que funcionam como um tênue limite à extrema liberdade dos fragmentos internos. Os seiscentistas chamavam luz à agudeza. Por essa perspectiva, os textos deste livro talvez pudessem ser entendidos como um agrupamento de pontos luminosos, que resultam numa enorme reunião de tropos e figuras, mutuamente atraídos pela corporeidade dos vocábulos que os compõem. Essa idéia talvez funcione como uma possível explicação do título, que alude a um conglomerado reiterante de imprevisibilidades lingüísticas, rutilando na profusão de cores, sons, registros, idiomas,

encontros e desencontros de frases e vocábulos:

“Cadavrescrito você é o sonho de um
 [sonho escrever em linguamarga para sobreviver a linguamorta vagamundo
 [carregando a tua malamágica zaubermappe para fazer a defesa e a
 [ilustração de esta língua morta esta moura torta esta mão que corta um
 [umbilifio que me prega à porta a difusa e a degustação de e em
 [milumapáginas não haverá ninguém algum nenhum de nenhúrias que numa noite
 [núltima em noutubro ou em nãovembro ou talvez em deslembro por alguma
 [nunca nihiláda de januárias naves novilunas finisterre em teu porto por isso
 [não parta por isso não porte reparta reporte destrince esta
 [macarrónfada em malalíngua antes que [...]
 contomenos este teu conto a menos sem
 [somenos nem comenos este canto mesmo que já agora é teima e não se faz
 [por menos mas nem vem que não tem se não te serve o meu trem se a
 [canao tem furo por aí é o futuro morre velho o seguro mas eu
 [combato no escuro e pelo triz pelo traz pelo truz pelo trez tanto faz
 [tanto fez minha sina eu que sei eu que pago pra ver se no dois não
 [acerto jogo tudo no três e ainda tenho uma vez esta história é
 [muito simples é uma história de espantar não conto porque não conto
 [porque não quero contar cantando cantava o sol contando contava
 [o mar contava um conto cantado de terra sol e mar e ar meu canto não
 [conta um conto só canta como cantar”.

São tantas as implicações deste fragmento com o mundo contemporâneo, que se torna difícil perceber sua conexão com a chamada poesia barroca. Talvez fosse mais fácil explicitar seus contatos com a teoria, genericamente entendida, da *pop art*, voltada para a desssacralização da matéria e dos procedimentos. Evidentemente, isso é



fundamental para uma leitura ampla das *Galáxias*. Todavia, na perspectiva do presente ensaio – limitado por sua orientação prismática – talvez se pudesse entender a apropriação da maquinaria do estilo seiscentista como um dos traços específicos de Haroldo de Campos, em consonância com seus antecedentes mais próximos – João Cabral e Guimarães Rosa. Gôngora sempre foi acusado de “vacuidade semântica” pela crítica tradicional, como se a ausência de assunto explícito (que pudesse se destacar do enunciado lírico) fosse um defeito do poeta. Passado o tempo, constatou-se que se tratava de uma concepção maximamente poética da linguagem. O mesmo se pode dizer da poética de Haroldo de Campos, para quem a materialidade do signo é essencial. Nesse sentido, o trocadilho, o equívoco, as projeções especulares de um vocábulo sobre o outro e as reduplicações frasais constituem aspecto relevante de uma experiência aguda com a poesia. Do acúmulo intencional desses procedimentos decorre o efeito labiríntico da frase, imposta como um simulacro da idéia de poesia enquanto luta do artista com as palavras e enquanto luta entre estas no texto. Dinâmica por excelência, a poética das *Galáxias* não se limita às sutilezas próprias do estilo agudo (agudezas descobertas), mas estende-se também ao domínio dos jogos vocabulares tidos como mais fáceis e previsíveis. Nesses casos, o engenho manifesta-se mediante a reiteração *pop*, em que ganha corpo a dessacralização do ritual poético, convertido num verdadeiro laboratório de consonâncias líricas de natureza paródica.

PARÊNTESE HISTÓRICO

Na época do voto indireto, Mário Chamie fez escolhas políticas que o tornaram bastante esquecido, o que é compreensível mas não razoável. Houve ainda a polêmica com os concretos, que deve ter auxiliado o relativo ostracismo do poeta. Em alguns setores, é como se ele não existisse. Mas a própria poesia está cheia de política.

Logo, não seria mal reler Mário Chamie, sem preconceito nem partidarismo. A história e a crítica não devem se orientar por circunstâncias de momento. A releitura de Chamie poderia começar por *Lavra Lavra* (1962), livro convincente, sobretudo se se levar em conta o momento em que foi concebido, agitado pelo desejo de supremacia de várias vozes. Não se pode esquecer que, quando a Poesia Concreta fez crer que o verso estava morto, Mário Chamie empenhou-se na manutenção dele, praticando-o de modo denso e rigoroso, o que, paradoxalmente, tem sido o ideal de quase todos os poetas nas duas últimas décadas. A teoria da Poesia Práxis, exposta em *Lavra Lavra*, é engenhosa, embora seu resultado possa ser apreciado sem tais pressupostos. Por sorte, isso sempre acontece no século XX, desde o “Prefácio Interessantíssimo”, de Mário de Andrade. Atualmente, *Lavra Lavra* integra o volume *Objeto Selvagem*, que reúne a poesia completa de Mário Chamie até 1977, mas talvez devesse ser reeditado separadamente, em função não só de seu valor histórico, mas também para propiciar um contato mais específico com essa apreciável experiência construtiva, em que não raro a agudeza comparece como geometrização calculada da surpresa. Os poetas que, com soluções não-retrógradas, apostaram na permanência do verso durante a crise concretista, tendem hoje a se consagrar como heróis, pela obscura pertinácia na manutenção de um projeto paralelo ao da Poesia Concreta, que durante certo tempo foi a única opção a desfrutar de prestígio, a julgar pelo consenso da mídia e dos intelectuais. Antes de Chamie, Ferreira Gullar lutou pela preservação do verso moderno, sem ranço passadista. Indiscutivelmente, Gullar é um poeta de significação superior na poesia contemporânea, hipótese que começou a se criar desde a publicação, em 1954, de *A Luta Corporal*, hoje com quatro edições isoladas. Quando, em 1974, publicou o *Poema Sujo*, desenhou-se, pela primeira vez desde o contexto polêmico dos anos 50 e 60, a possibilidade de um caminho seguro fora da ortodoxia das vanguardas. Como realização pessoal, é

provável que o *Poema Sujo*, com cinco edições autônomas até 1983, venha a ser o livro mais importante no Brasil depois do aparecimento de João Cabral. Ferreira Gullar, com certeza, ocupará capítulo à parte na história da recente poesia brasileira. Registre-se, por fim, que o poeta chegou a ser usado como instrumento para alguns críticos combaterem a vanguarda concretista, postura inaceitável, visto que, em termos de evolução impessoal das formas, ambas as experiências são convergentes e não excludentes. O movimento concreto foi tão ou mais necessário à poesia no Brasil do que o próprio Ferreira Gullar, que vale sobretudo pelo sopro individual de um certo tipo de inspiração tradicional que faz falta a qualquer literatura.

PERSPECTIVAS

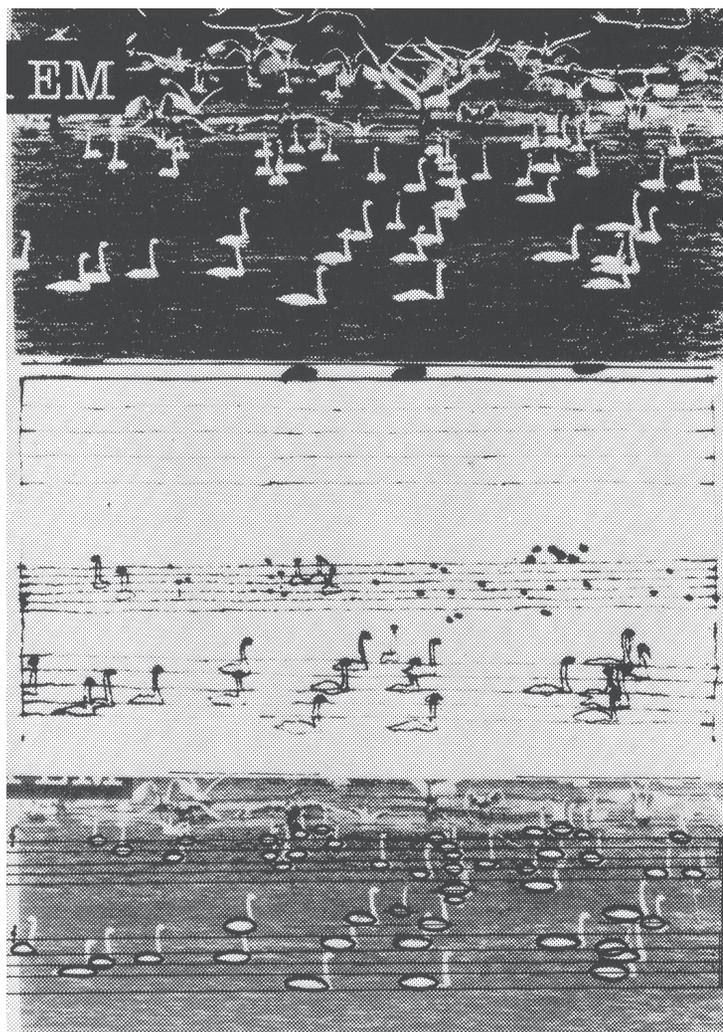
Entre os autores mais jovens, a agudeza converteu-se numa espécie de musa inaccessível, embora cobijada. O sumiço da agudeza talvez se deva à crença na brevidade excessiva dos poemas, em que palavras se sobrepõem a palavras ou em que os espaços brancos se alternam com palavras, como se nisso consistisse a hipótese de experiências convincentes. Em certo sentido, o medo de escrever tomou conta dos poetas, não obstante persista a busca da agudeza, da inteligência imprevista e do procedimento engenhoso, sem o que os seiscentistas prescreviam a morte da poesia. Se é possível observar um determinado medo de escrever na poesia brasileira mais recente, não se pode dizer que haja muita coragem em escrever curto, com poucas palavras e nenhuma generosidade expressiva ou experimental. Repetem-se os esquemas, sem muitas variações; parece haver uma poética tácita, que inclui a retomada de algumas formas fixas, mas não pressupõe o contato visceral com o idioma. Há inúmeras exceções (veja-se o caso das clássicas contribuições de Régis Bonvicino e Fernando Paixão), mas existe também uma norma, implicitamente assumida. Num outro extremo, valorizam-se atitudes su-

postamente sutis no trato com a poesia visual, algumas vezes com meras deformações gráficas de computador. Ainda aí, muitas vezes a musa se cala diante de invocações surdas à deusa distante. Em crítica de poesia, a generalização é inoperante, mas ajuda a enfrentar o problema da quantidade. Por outro lado e apesar das limitações, ultimamente os poetas têm dado o exemplo da luta contra o silêncio. Há inúmeras tentativas. Todos escrevem, muitos publicam. E os críticos? Com raras exceções, todos se calam, preferindo o terreno seguro dos autores consagrados, em estudos prestigiosos e sem risco. Todavia, é preciso falar dos novos, dos novíssimos. A coragem está com eles, como sempre esteve com os artistas, jamais com os críticos e professores, sempre à espera de algo indiscutível sobre que falar. E as editoras? Raríssimas as que se aventuram. Por isso, a exemplo do que acontece com a Editora 34 e com a Sette Letras, deve-se destacar o recente trabalho delineado pela Ateliê Editorial (Heitor Ferraz, *Resumo do Dia*; José De Paula Ramos, *Sondas*; Cacá de Souza, *Um Canto*; Camilo Guimarães, *Lembranças de Esquecer*).

Dentro do limitado convívio do presente autor com os novos autores, não há como omitir certas preferências, ainda que sumárias, como simples indicador de preocupações para uma futura tentativa de avaliação. Na poesia visual, Florivaldo Menezes parece demonstrar agudeza singular, sobretudo em seu consagrado "O Lago dos Signos", exposto na Primeira Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo (Centro Cultural São Paulo, 1988), organizada pelo poeta e teórico Philadelpho Menezes (autor do admirável "Clichet's"). Trata-se de um *ready-made* impresso em forma de cartão-postal. Isso confere ao trabalho uma atraente dimensão *pop*, que intensifica seu despojamento e singeleza, na medida em que favorece a percepção clara de sua concepção engenhosa. Aludindo a Tchaikovsky, o texto (com signos não-verbais) simula um discurso ambíguo em que cisnes se transformam em notas musicais (ou vice-versa), numa suave navegação por supostas pautas musicais que se convertem

Florivaldo Menezes, *O Lago dos Signos*. No verso, o comentário do autor: "Um ready-made visumelopaico. A música

num limite impreciso sobre que firmar a imaginação do leitor para a decifração dessa pequena obra-prima da poesia visual. No verso do cartão, Florivaldo Menezes, valendo-se da prerrogativa da auto-análise de uma certa tendência da poesia contemporânea, fornece dados também engenhosos para a decodificação do trabalho:



romântica 'O Lago dos Cisnes', de Tchaikovsky, é vista, aqui, por superposição da névoa do papel vegetal [...] Signos largados i-chingando a Natureza: Vida breve, arte semi-breve!"

De volta à poesia verbal, agora com os mais recentes: o presente autor estima de forma particular os trabalhos de Frederico Barbosa e Arnaldo Antunes, que, entre outras coisas, preocupam-se, cada um a seu modo, em redimensionar sugestões oriundas da Poesia Concreta. Em caminho diferente, mas igualmente seguro, caminha Moacir Amâncio, voz inconfundível, que acaba de publicar sua terceira coletânea de poemas, *O Olho do Canário* (Musa Editora, 1997), livro surpreenden-

te, que, com certeza, exigirá demorada atenção do leitor interessado na valorização de caminhos solitários em meio a tanta coisa previsível. Contrário à tendência dominante, seu trabalho detém-se na pesquisa da imagem, tratada com a agudeza sensorial dos ibéricos, tanto os do século XX (Gerardo Diego, Ángel Crespo), quanto os seiscentistas (Gôngora, Quevedo e Maria do Céu). Pela perspectiva do presente autor, dentre os mais fortes dos poetas recentes, encontram-se Carlito Azevedo e Nelson Ascher, ambos bastante conhecidos. Quem lê *As Banhistas* (Imago, 1993), do primeiro, percebe que se trata de um poeta propriamente dito, longe do simples desejo de se equiparar aos anjos apenas pela honrosa pretensão de receber o batismo das musas. Por se ajustar mais aos interesses do presente trabalho, o autor coloca em destaque a poesia de Nelson Ascher, em que vê a mais completa realização na recente poesia contemporânea brasileira. As hierarquias são sempre relativas, quando não falsas e odiosas. Logo, esta não pretende ser verdadeira nem única, mas apenas de uma opinião, que, inclusive, não desprezará hipóteses em contrário. Segundo a percepção de quem agora escreve, o livro *Sonho da Razão* (Editora 34, 1993) rompeu com a previsibilidade da influência concreta, instaurando um retorno irônico e insinuante a formas consagradas pela tradição, não sem relativismo e distanciamento. Nesse sentido, o sonetinho aclimatou-se de maneira surpreendente numa visão galhofeira das coisas (íntimas e urbanas), muito próxima de Cesário Verde e Mário de Sá-Carneiro. Há uma angústia nesses poemas, uma angústia formal e existencial, marcadas ambas por um equilíbrio singular, que privilegia o artesanato como suporte essencial para a expressão. Em meio ao balbúcio fragmentário da média dos poetas de então, Nelson Ascher soube apresentar uma sintaxe inteligente e expandida, denunciadora de fôlego e concentração. Trata-se de um João Cabral cibernético, em quem a rima (geralmente rara) funciona não só como elemento de eufonia (melhor

pensar em dissonância), mas também de humor e brincadeira. Poder de escolha, concentração, densidade semântica, desenvoltura, contenção sintática, eficiência artesanal – isso tudo faz de *Sonho da Razão* um livro singularíssimo no panorama da atual poesia brasileira. Não se trata de repetir Marcelo Coelho, mas depois da engenharia de Cabral (de Mário Chamie e das enérgicas viscerações de Ferreira Gullar), a maquinaria miúda de Nelson Ascher desperta o desejo de afirmações peremptórias. *Algo de Sol* (Editora 34) não contraria esse desejo, antes o fundamenta. A poesia de Nelson Ascher é engenhosa e aguda, penetrante em seu requinte formal, em seu verso lapidar. Mas isso pode conduzir a um equívoco de partida, caso o poeta não redimensione suas tópicas para horizontes mais existenciais. Sem se confundir com a vida, a poesia deve transmitir a impressão e o calor da existência, de paixões, de desencontros, de desacertos e ruínas. O discurso por si só ainda não é poesia, embora seja parte importante da vida. O discurso realmente poético tem de operar a sutilíssima *mimesis* das coisas e do sentimento, incorporando-os de modo a atenuar sua condição de discurso.

Repita-se: enumerações generalizantes escondem mais do que revelam, mas como se trata de esboçar o roteiro de um estudo por fazer, talvez seja aceitável mais uma, relativa à ficção: depois de Raduam Nassar

– merecidamente apreciado como um grande ficcionista, de dimensões superiores, sobretudo por ter sabido soltar a voz num período em que o silêncio era voz dominante –, impõe-se a experiência de Diogo Mainardi. O seu *Polígono das Secas* (Companhia das Letras, 1995) abre perspectivas surpreendentes na recente ficção brasileira. A agudeza de Mainardi consiste sobretudo na intercalação de lances de ensaísmo reivindicatório (plataforma de criação) à tentativa de uma desconhecida ficção regionalista, intencionalmente *fake*. Com frase maleável e personagens esqueléticas, soube elaborar uma alegoria sugestiva, brisa na asfixia emanada da atmosfera do livro. Da mesma forma, Rodrigo Lacerda não começou com promessas; fez um livro indispensável em sua primeira tentativa, *O Mistério do Leão Rampante* (Ateliê Editorial, 1995). Mais do que aguda, a novela de Rodrigo é engenhosa. Funda-se no desenvolvimento de uma anedota elisabetana, cuja trama cativante inclui ninguém menos que William Shakespeare como personagem. Trata-se de um texto delicioso, de dimensões inusitadas, com verdadeiro poder de sedução. Não apenas retoma o enredo tradicional em tom irônico, mas restaura a frase clássica, de feição ciceroniana, chamada redonda pela retórica tradicional, sem deixar de respirá-la de modo inequivocamente atual.

BIBLIOGRAFIA

FERREIRA, Francisco Leitão. *Nova Arte de Conceitos*. Lisboa Ocidental, Oficina de Antônio Pedroso Galram, 1718-1721.

FREIRE, Francisco José. *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia*. Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1759.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*, in *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1960.

KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1971.

MELLO, Francisco de Pina de Sá e de. *Teatro da Eloquência ou Arte de Retórica*. Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1766.

TINDALL, W. Y. *James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World*. New York and London, Charles Scribner's Sons, 1950.