

A mitopoética transbarroca em Haroldo de Campos e Ana Hatherly

Claudio Alexandre de Barros Teixeira
Universidade Federal de São Carlos¹

Haroldo de Campos, no ensaio *Uma arquitetura do barroco*, que integra o volume *A operação do texto* (São Paulo: Perspectiva, 1976), apresenta o conceito de um barroco cíclico, transistórico. Nas palavras do autor paulistano, a imagem que representa esse conceito é a de “uma figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entrespelham”. Como exemplos dessa concepção de barroco – ou *transbarroco* –, que transcende delimitações de tempo e espaço, Campos reúne traduções criativas de poetas como o alexandrino Lícofron, do século III a.C., o chinês Li Shang Yi, da dinastia T’ang, o seiscentista espanhol D. Luís de Góngora, o romântico brasileiro Joaquim de Sousaândrade, o simbolista francês Stephane Mallarmé, o cubano Lezama Lima e o concretista brasileiro Décio Pignatari, formando uma singular constelação de pérolas assimétricas.

Em oposição à clareza, objetividade, harmonia e simetria da arte clássica e seus avatares (como o realismo), o anjo torto do barroco investe na linguagem enigmática – sintaxe labiríntica, léxico raro, metáforas inusitadas, jogos sonoros e de pensamento, entre outros recursos que exigem do leitor um paciente trabalho de decodificação ou de “reimaginação”, para usarmos uma palavra do repertório haroldiano. A visão do barroco como fenômeno desterritorializado, extemporâneo, radicado no “artesanato furioso” (Marino) da linguagem, não foi, porém, inaugurada por Campos: seus precursores ilustres foram Ernst Curtius e Gustav Hocke, estudaram o maneirismo conforme essa visão cíclica. Coube ao poeta brasileiro, porém, jogar o dardo mais longe, não apenas no campo crítico e teórico, mas também no tradutório, além de introduzir estilemas barroquistas em seu próprio fazer literário. A essa atividade criativa, soma-se o trabalho do Haroldo de Campos ensaísta, que escreveu diversas vezes sobre as poéticas do barroco e do neobarroco, em trabalhos como *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos, Quatuor para Sor Juana, Lezama: o*

¹ Poeta, tradutor, ensaísta. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Publicou diversos livros de poesia com o pseudônimo de Claudio Daniel, entre eles *A sombra do leopardo* (2001), *Figuras metálicas* (2005), *Fera bifronte* (2009) e *Cores para cegos* (2012). E-mail: claudio.dan@gmail.com.

barroco da contraconquista e *Três (re)inscrições para Severo Sarduy* (os três últimos textos publicados em *O segundo arco-íris branco*).

O autor de *Galáxias*, ao lado de Lezama Lima, é o principal ponto de referência do chamado *neobarroco*, tendência poética e visão de mundo e da cultura que se desenvolveu a partir das décadas de 1930 e 1940 e atingiu o apogeu na década de 1970, com a obra criativa de autores como os cubanos Severo Sarduy e José Kozer, os argentinos Nestor Perlongher e Reynaldo Jiménez, os uruguaios Roberto Echavarren e Victor Sosa, o dominicano León Félix Batista e a mexicana Coral Bracho, reunidos em antologias como *Medusário*, *Caribe transplatino* e *Jardim de Camaleões*². A estética neobarroca latino-americana do século XX se diferencia da europeia do século XVII, entre outros aspectos, por sua deliberada miscigenação com elementos de repertórios culturais africanos, ameríndios, europeus e pela quebra de fronteiras entre os códigos erudito e a popular, ocidental e oriental, sagrado e profano, em busca de uma linguagem “impura”, de somatória e de mescla. Dentro dessa perspectiva, José Kozer e Victor Sosa incorporam em seus poemas referências chinesas e japonesas, Reynaldo Jiménez dialoga com a Índia e Nestor Perlongher, com as culturas indígenas brasileiras. Haroldo de Campos, já em seu livro de estreia, *O auto do possesso*, de 1949, registra em sua poesia a miscigenação neobarroca, inserindo na fabulação poética deuses e personagens míticos babilônicos (Ishtar, Thammuz), hindus (Kali), gregos (Sísifo, Andrômeda), egípcios (Amon), budistas (Yamaraja), cristãos (o Paráclito, a Virgem), para compor uma imensa alegoria ou mitopoética, compreendida como mitologia pessoal do poeta. No poema *O faquir*, uma das composições do livro de Haroldo de Campos, lemos:

O FAQUIR

I

Tenho a flauta nos beiços
e sozinho modulo.

Onde quer que coloquem o eixo do mundo,
tenho a flauta e modulo.

Há mulheres que vêm como najas dançantes
e desnalgam luares sobre mim, que modulo.

Há crianças que ordenham meu sopro

² *Medusário* foi organizado por José Kozer e Jacobo Sefamí, *Caribe transplatino* por Nestor Perlongher e *Jardim de Camaleões* por Claudio Daniel.

e o merendam.

II

Minha flauta caiu
sobre o mar, e foi istmo
entre os dois hemisférios.

Minha flauta, joguei-a
no céu, e foi lança
contra os flancos da Andrômeda.

III

Ah, que estranho poder
entre os beijos modulo!

Se o empregara no bem,
nutriria meu povo entre os linhos floridos.
Sobre os lagos de leite o nenúfar descera,
e as ovelhas balindo mostrariam ao rebanho os cordeiros
recentes.

Mas usei-o no mal.
E a mulher e a serpente afinal conciliadas
suscitaram do lodo uma fêmea de jade
que eu chamara Kali, e em cujos dedos hábeis
desgrenhei o meu corpo, qual um vento de paina³.

Neste poema dividido em três partes, sem simetria estrófica, medidas métricas nem rimas, Haroldo de Campos cria uma singular mitopoética a partir da incorporação e transformação de elementos do sufismo persa, do culto devocional hindu, da mitologia grega e da mística cristã. A saga fabulatória é anunciada no próprio título da peça – *faquir*, palavra de origem persa incorporada ao idioma árabe que significa, literalmente, “pobre” e designa os dervixes, praticantes do ramo sufi (*tasawwuf*) do Islamismo, que buscam um relacionamento amoroso devocional com a divindade (assim como a *bakhti yoga* hindu). A palavra é habitualmente associada, de maneira incorreta, a mendigos que realizam proezas de resistência física em troca de esmolas, nas cidades indianas, ou ainda a mágicos, encantadores de serpentes e prestidigitadores, caso da narrativa do poema haroldiano, em que o protagonista é uma espécie de feiticeiro que invoca uma estranha divindade: Kali. Na mitologia védica, Kali é a companheira do deus Shiva e

³ CAMPOS, Haroldo. *O auto do possesso*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp 16-17.

tem um caráter benevolente: é a Grande Mãe cuja energia é responsável pela criação do universo material, assim como a Prakriti da filosofia *shânkyā*. No poema de Haroldo de Campos, Kali é transfigurada, surge como uma “fêmea de jade” suscitada no lodo que pune o faquir com a aniquilação pelo seu imprudente ato invocatório (“em cujos dedos hábeis / desgrenhei o meu corpo, qual um vento de paina”). Para reforçar a estranheza da imagem e o seu caráter fantasioso multicultural, a divindade surge pela ação conjugada da mulher e da serpente, referências bíblicas que aparecem no livro do *Gênese* 3.15 (“porei inimizade entre ti e a serpente”, diz Javé a Eva, após descobrir que ela e Adão comeram do fruto proibido. A imagem de Maria, mãe de Cristo e Nova Eva, pisando a cabeça da serpente aparece no livro do *Apocalipse*). O símbolo da flauta, por sua vez, é também significativo, pois está associado não apenas à música e à poesia, mas também à sexualidade e à espiritualidade: é um dos atributos de Krishna, que pelo som de sua flauta chama as pastoras indianas, ou *gopis*, para dançarem com ele na floresta de Vrindavana, numa dança circular que as leva ao êxtase ao mesmo tempo sensual e místico (assim como a dança circular dos dervixes).

Todas essas referências, é claro, estão presentes no poema de Haroldo de Campos como signos que permitem dupla leitura: uma literal, à luz do sentido próprio de cada mito, e outra alegórica, que conduz a uma reinterpretação de cada imagem, personagem, símbolo ou atributo, conforme a intenção fabulatória do poema. O texto haroldiano funciona assim como um caleidoscópio de palavras e sentenças que se recombina de diferentes formas, permitindo as mais diversas leituras e interpretações, como no conceito da obra aberta apresentado por Umberto Eco, aliás de especial relevância teórica para o presente projeto de pesquisa. A vocação multicultural e refabulatória manifestada no livro de estreia de Haroldo de Campos será ampliada ao longo de todo o seu percurso textual, caracterizado pelo diálogo criativo com diferentes tradições, relidas sob uma ótica inventiva e paródica, conforme estudaremos ao longo de nossa pesquisa de pós-doutorado.

Em Portugal, um trabalho similar ao de Haroldo de Campos foi desenvolvido pela poeta, tradutora, ensaísta, ficcionista e artista plástica Ana Hatherly, integrante do movimento da Poesia Experimental Portuguesa (*PO-EX*), na década de 1960. A autora portuguesa realizou um importante trabalho de revalorização da poesia visual barroca e maneirista de Portugal, publicando antologias e ensaios críticos como *A experiência do prodígio*, *O ladrão cristalino* e *A casa das musas*, além de colaborar para a reedição de obras de autores seiscentistas como *A preciosa*, de Sórora Maria do Céu, *Lampadário de*

crystal, de frei Jerónimo Bahia, *O desafio venturoso*, de António Barbosa Bacelar, *O triunfo do rosário*, de sóror Maria do Céu, e *Frutas do Brasil*, de frei António do Rosário. A poesia de Ana Hatherly, especialmente a produzida entre as décadas de 1960 e 1970, registra influência direta da estética visual barroca, ou labiríntica, como notamos em obras como *Leonorana*, *O escritor* e *Mapas da imaginação e da memória*, tema estudado por nós no mestrado (*A estética do labirinto: barroco e modernidade*, dissertação publicada em livro em 2010 pela Lumme Editor).

Conforme escreve Rogério Barbosa da Silva, um traço fundamental na poesia da autora portuguesa é justamente “a sua relação crítica com o passado das várias tradições criativas que formaram o imaginário português e, de certa forma, o da cultura ocidental de que nos nutrimos⁴”. A poética de Ana Hatherly, continua Barbosa, “pressupõe não um rompimento com o passado — algo presumível de uma atitude de vanguarda (...) —, mas um trabalho de contínua releitura desse passado, com vistas a manter viva a chama de uma poesia inventiva⁵”. A própria autora portuguesa já escreveu que “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura transforma⁶”. A “relação crítica” com o passado a que se refere Barbosa é um ponto axial da Poesia Experimental (*PO-EX*), que identificou a “coincidência de vários processos criativos entre algumas criações poéticas barrocas e as atuais⁷”, como diz Ana Hatherly em *A casa das musas*, o que levou os experimentalistas a assumirem a defesa da poesia maneirista e barroca em seus manifestos e publicações. O número 1 da revista *Poesia Experimental*, de 1964, por exemplo, trazia poemas de Félix Krull, Quirinus Kuhlmann e Luís de Camões ao lado de autores vanguardistas da época. Ana Hatherly confessa a “descoberta da surpreendente afinidade técnica que encontrei entre algumas das minhas composições dos anos 60 e algumas das criações medievais e barrocas com que nessa altura entreei pela primeira vez em contato⁸”, o que a motivou a fazer pesquisas sobre “a poesia visual europeia, que desde os gregos alexandrinos se prolonga por toda a Idade Média, refloresce no Renascimento, explode no Barroco, mergulha no século XIX e renasce transfigurada no século XX⁹”. A revisão crítica do barroco português foi, portanto, um fenômeno simultâneo ao surgimento de uma poesia densa e

⁴ HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar*. Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 25.

⁵ Idem.

⁶ HATHERLY, Ana. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 25.

⁷ Idem, 13.

⁸ Idem, 9.

⁹ Idem, 14.

hermética praticada por poetas da década de 1960, e especialmente por Ana Hatherly e seus companheiros da *PO-EX*, como Salete Tavares e E. M. de Melo e Castro, e pode ser comparada com esforço similar realizado no Brasil por Haroldo de Campos, em sua poesia barroquista e em seu trabalho teórico-tradutório. As afinidades entre Haroldo de Campos e Ana Hatherly acontecem inclusive na reapropriação crítica e transfiguração de mitos e símbolos de diferentes culturas. No livro *Anacrusa*, diário de sonhos que a poeta portuguesa publicou em 1983, lemos este breve relato, construído, assim como as demais peças do volume, na forma de um poema em prosa:

5/3/59

É a aparição duma estranha criatura, de dimensões ciclópicas, mas de que só vejo a cabeça. É a cabeça dum velho, de grande cabeleira e barbas, uma espécie de Adamastor, que no meio de nuvens me fala dizendo: a vida que vives agora é apenas uma das tuas muitas encarnações; numa outra vida foste outra coisa e na tua primeira encarnação o teu nome foi TAHELDA NIMBO (ele pronunciou o H aspirado¹⁰).

Este pequeno relato, de apenas oito linhas, traz elementos típicos da gramática dos sonhos, como a aglutinação híbrida de símbolos, conceitos e imagens de diferentes culturas (o gigante Adamastor, personagem mitológico citado por Camões n' *Os Lusíadas*, e a doutrina do renascimento cíclico que integra a filosofia religiosa hindu e budista); a “edição de imagens”, como o recorte do corpo do velho, de quem ela só vê a cabeça; a aplicação da hipérbole, que faz esta cabeça ter “dimensões ciclópicas” (outro belo exemplo desse recurso é a “planta que parecia uma floresta em miniatura”, citada no sonho de 22/07/1962); e o enigma proposto para decifração, como o nome-emblema grafado em letras maiúsculas TAHELDA NIMBO. A citação de Adamastor é significativa, pela pluralidade de rotas interpretativas que oferece ao leitor: é a inclusão de um mito dentro do sonho (mito transformado pela imaginação de quem sonha); é uma referência literária, extraída do poema mais importante da literatura portuguesa; é a tradução simbólica de outras traduções, já que Camões buscou o seu personagem nas literaturas grega e latina, ou mais especificamente em Homero e Horácio; por fim, é a incorporação de um personagem que representa o princípio da metamorfose, já que foi convertido por Zeus no Cabo das Tormentas como castigo por seu intento de violar a nereida Tétis. As referências mitológicas acontecem também no sonho de 19/06/61, em

¹⁰ HATHERLY, Ana. *Anacrusa*. Maia: *Cosmorama*, 1983, pp. 9

que surge outro gigante, agora Polifemo, convertido em um “misto de tank de guerra e caminhão de gasolina, tendo por única janela uma abertura circular à frente”, imagem que recorda a síntese entre tecnologia, mitologia e erotismo realizada nos filmes de David Cronenberg:

19/6/61

Mais uma vez os automóveis. Vou dentro dum, com alguém a meu lado, e de repente surgem-nos pela frente dois estranhíssimos veículos, misto de tank de guerra e caminhão de gasolina, tendo por única janela uma abertura circular à frente. Digo: claro, um só olho, como Polifemo. Apeamo-nos para ver melhor. Um, era pequeno e seria talvez um tipo de carro utilitário; o outro era um caminhão cinzento claro; o caminhão era só cinzento claro. Visto de frente era uma espécie de grande cilindro movendo-se a direito, mas também tinha qualquer coisa do batiscafo de Piccard. Não vi bem como eram as rodas. Sei apenas que eram extremamente móveis e travavam com rapidez¹¹.

Esta imagem concentrada carrega uma série de antíteses ou tensões entre o passado e o presente, a referência erudita e a prosaica, a paisagem natural e a urbana, a mitologia e a técnica. A personificação da máquina no retrato caricatural de um tanque / caminhão / Polifemo remete à lógica da metamorfose, ao metaforismo alegórico, mas sobretudo ao arquétipo do monstro recorrente no maneirismo, tema estudado por Gustav Hocke em seu livro *Maneirismo: o mundo como labirinto*:

Os monstros eram desarmonias possantes e tumultuadores discordantes que, por volta de 1600, se destacavam no teatro, como, por exemplo, no *King Lear*, de Shakespeare. (...) O elemento paranóico do Maneirismo de todos os tempos procura no monstro e no monstruoso uma ‘encarnação’ demasiadamente grande da deformação. Encontra-se aqui a influência de algumas narrações fantásticas de lendas hindus, da literatura hebraica e de suas descrições sobre os demônios e ainda os livros infantis. (...) O monstro é encarado como a antítese do ‘bom gosto’, criação da natureza mágica rapidez¹².

O tema do monstro – seja uma estranha divindade invocada por um feiticeiro, seja um autômato criado pelo homem – será recorrente também no *Auto do possesso* de Haroldo de Campos, como acontece, por exemplo, no poema *Vinha estéril*, onde

¹¹ Idem, p. 20.

¹² HOCKE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp 145-46.

encontramos uma deusa híbrida, imaginada a partir de elementos florais e minerais (“a grande deusa vegetal de lábios de ametista”), de feição barroquista ou surrealizante. As afinidades literárias e teóricas entre os autores de *Galáxias* e das *Tisanas* ocorrem não apenas nos planos temático e simbólico, como registramos brevemente aqui, mas também na concepção estrutural das obras (que pode ser analisada à luz do conceito de obra aberta de Umberto Eco) e nas experiências no terreno da visualidade – ambos os autores são protagonistas do movimento internacional da Poesia Concreta, sendo que a autora portuguesa realizou a aproximação crítica e teórica entre a vanguarda concretista e a herança visual do barroco português, que ela recolocou em circulação nos estudos acadêmicos e na veia sanguínea da poesia inventiva portuguesa.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso: *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *A reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Transcrição* (org.: Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega). São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- _____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar*. Lisboa: Roma Editora, 2004.
- _____. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.
- _____. *O ladrão cristalino*. Lisboa: Editorial Cosmos, 1997 (Prémio de Ensaio APE/TEelecom).
- _____. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. *A experiência do prodígio — bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

_____. *PO.EX — Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (com E. M. de Melo e Castro). Lisboa: Moraes Editores, 1981.

_____. *Mapas da imaginação e da memória*. Lisboa: Moraes Editores, 1973.

HERÓDOTO. *História*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou Pintura e poesia*. São Paulo: Edusp, 2002.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERLONGHER, Nestor. *Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: ed. Vega, 1989.

_____. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.