

HAROLDO E AS GALÁXIAS: UM CASO CONCRETO DE BARROCO

Dhynarte Albuquerque Filho*

Resumo: O artigo investiga a relação entre a obra *Galáxias*, de Haroldo de Campos, originalmente publicada em 1984, e as manifestações barrocas do século XIX, principalmente nas vozes do poeta baiano Gregório de Matos (1623?-1695?) e do Padre jesuíta Antônio Vieira. Em *Galáxias* observam-se aspectos da produção barroca, como o verbo agudo, o pensamento fino e a construção estilizada. Em Campos os temas são pontuais: religião, temporalidade, agoridade, cotidiano, dualidade, alegoria, também encontrados no Barroco. Diante disso, pretende-se afirmar que *Galáxias* é, mais do que um poema contemporâneo, um diálogo com outras literaturas e outras artes, fazendo uso, para tanto, da “linguagem fanomelopaica”, segundo entendia Ezra Pound.

Palavras-chave: Barroco; temas; Haroldo de Campos; Gregório de Matos; Padre Antônio Vieira.

Abstract: This article investigates the relationship between the work *Galáxias*, by Haroldo de Campos, originally published in 1984, and the 19th century Baroque manifestations, mainly in the voices of the poet Gregório de Matos (1623?-1695?), from Bahia, and the Jesuit Antonio Vieira. In *Galáxias* one can observe aspects of Baroque production such as the acute verb, fine thought, and stylized construction. In Campos the themes are punctual: religion, temporality, nowness, everyday life, duality, allegory, also found in the Baroque. In this way the intention here is to affirm that *Galáxias* is, rather than a contemporary poem, a dialogue

* Mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS. Autor dos livros *Romã; Um olhar sobre a cidade e outros olhares* e *3*. Professor no curso de Comunicação Social na Universidade de Caxias do Sul (UCS).

with other literatures and other arts, and, for such, making use of the “phanomelopoeia language”, as understood by Ezra Pound.

Key words: Baroque; themes; Haroldo de Campos; Gregório de Matos; Padre Antônio Vieira.

O Barroco consiste numa manifestação artística que se confirmou no início do século XVII, com base teórica e prática nas Cortes da Europa. O Barroco teve desdobramentos geográficos e de estilo. Portugal, Espanha, Holanda, França, Alemanha e Itália difundiram o movimento quase ao mesmo tempo, embora a capital italiana seja considerada o berço do movimento. Alguns estudiosos procuram datar com precisão o surgimento da arte barroca: as curvas da igreja *Il Gesù*, de 1575, em Roma. Cada um dos estilos obedeceu, regularmente, à exuberância dos seus representantes, à interpretação dos estudiosos de época e às nacionalidades integradas, mas todos eles corresponderam a uma representação do momento histórico em que se desenvolveram, um novo homem diante de uma nova situação histórica. Quanto a isso, “o Barroco foi o último estilo realmente internacional que o Ocidente produziu”, conforme afirma o crítico literário e ensaísta Otto Maria Carpeaux.¹

Originalmente identificada como pérola irregular, um raciocínio nada perfeito, alguma coisa insólita, a palavra **barroco** exprime a irregularidade de simetria – o paradoxo –, as emoções extremas contidas – como se obedecessem a um tipo de austeridade – e a exuberância, ocultas nas formas rebuscadas, pois revela mais do que oculta, sugere a modernidade, insinua rupturas com o Classicismo e contraria as afirmativas de que era sinônimo de mau gosto, tabu.

Houve, se possível uma síntese, dois tipos de Barroco: um protestante, mais aberto e burguês, basicamente civil; e um Barroco jesuítico – o que se instalou no Brasil, por obra e graça dos portugueses, ao ocupar o espaço deixado pelos holandeses no Nordeste, e que depois projetou-se no século XVIII para Minas Gerais. Mas existem, ainda, outras formas de conceituação: passional, clássico, ligado ao naturalismo, e o da classe média. Pode-se até dividir “o Barroco em duas categorias: uma mais naturalisticamente visionária e outra autenticamente mística”.² Parece saudável dizer que as duas correntes, ao invés de se contraporem, se transformaram em “dobras” de um mesmo movimento, e que fortaleceram a cultura e o pensamento ocidentais.

O historiador literário tem uma missão a cumprir em sua obstinada busca de referências que contribuam para o enriquecimento da literatura universal, estejam elas nos centros de excelência da própria literatura, ou em outras formas de expressão artísticas, como a arquitetura e as artes plásticas que, por exemplo, tiveram maior

¹ CARPEAUX, Otto Maria. Crítico literário e ensaísta, autor de *A história da literatura ocidental*, edição do autor.

² HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 21.

ênfase nos estudos iniciais do Barroco. “Há livros em que as notas de rodapé, ou os comentários rabiscados por algum leitor nas margens, são mais interessantes do que o texto. O mundo é um desses livros”, descreve o argentino Alberto Manguel,³ a partir de citação do filósofo George Santayana.

No Seiscentos – período histórico em que a Idade Moderna passou a ser, assim, considerada – o conflito entre a consciência e a emoção estava em situação crítica. Fora estabelecida uma crise do pensamento e da história. A Contra-Reforma, problematizada sob as naveas da Igreja Católica, propunha novos parâmetros às linhas da reforma protestante, também porque se sentia acuada por correntes internas, que pressionavam pela renovação das práticas e da atuação política do clero durante os séculos XVI e XVII. Na área científica, a teoria heliocentrista (que afirma ser o Sol o centro do Universo), de Nicolau Copérnico, se fortalece: o astrônomo Johannes Kepler reformula o estudo das órbitas dos planetas de Copérnico (as confirma como elípticas, forma que a literatura barroca também adotaria) e, em 1687, Isaac Newton reforça as constatações de Kepler. Além disso, resistia em transcurso a valorização da glória e do valor humano exercitadas pelo Renascimento – explosão de criações artísticas, literárias e científicas, inspiradas na Antiguidade clássica greco-romana, que teve no poeta português Luís Vaz de Camões um de seus expoentes – ante às idéias de submissão e pequenez diante de Deus e da Igreja.

Os lugares estavam carregados de sentimentos – espíritos impressionados com a densidade das coisas – mas também se revestiam de novas formas de racionalidade. O Renascimento propiciara o lirismo amoroso, a personificação da natureza; em contraponto, surgiu o Barroco, na dura forma da ambigüidade. No mesmo espaço e tempo, os artistas começaram a se opôr à arte literária clássica, preocupada com a clareza formal da escrita. O Barroco se insurge – pelo viés da espiritualidade e da emoção da Idade Média – ao antropocentrismo, ao desapego de superstições e à racionalidade do Renascimento. Vieram à tona, então, atitudes contraditórias dos artistas, sentimentos dúbios, pensamentos bipartidos. Com a crise instalada, o homem mostra-se dividido; busca, enquanto mantém a existência, uma razão divina para acalmar sua incompreensão e impotência – os conceitos tradicionais, os padrões rigorosos, são repelidos. Em todo aquele período – algo entre 1610 e 1750 – coexistem o fluido e o concreto: a oração, o credo, o altar, o sacerdócio, os silêncios, as igrejas, a tortuosidade do caminho e da reflexão.

Desde há muito, há lugares nos quais o que se tem para ver encontra-se dentro: cela, sacristia, cripta, igreja, teatro, sala de leitura ou de estampas. É por tais lugares que o barroco se interessa, para deles extrair a potência e a glória.⁴

³ MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 197.

⁴ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papirus, 1991. p. 48.

É ali que o Barroco se instala. Na alma, nas profundezas privadas do espírito. Mas, durante um longo período, o Barroco só persistiu como manifestação popular, ornamento de igreja, abuso, extravagância. Foi classificado, ainda, como forma inferior de arte, ganhando denominações pejorativas – gongorismo (em alusão ao poeta espanhol Góngora), preciosismo, culteranismo ou cultismo. Porém, os valores estéticos se transformam com o tempo; a temporalidade é aspecto relativo da vida. E foi o que possibilitou a revisão dos conceitos acerca do Barroco, reabilitado por estudiosos que perceberam a importância da produção dos vários países para a cultura ocidental, o estilo ramificando-se por lugares distintos, quase concomitantemente:

Havia, porém, de chegar um dia em que se compreendesse que o gosto correspondente ao Renascimento clássico não era um padrão eterno e que outras épocas e outros países podiam contribuir para a arte européia com valores talvez maiores e certamente mais modernos.⁵

Ao ser ampliada a relação com a História, o Barroco deixou de ser visto apenas como a síntese simbólica da Contra-Reforma. O movimento manifestou-se contra o clássico e também foi antinaturalista. Abrigou linhas estruturais diferenciadas, situou-se em momentos históricos definidos e impulsionadores. Talvez porque não seguiu uma linha extremamente genealógica é que fica difícil, ou

estranho negar a existência do barroco como se nega a dos unicórnios ou a dos elefantes rosas, pois, em tais casos, o conceito está dado, ao passo que no caso do barroco trata-se de saber se se pode inventar um conceito capaz (ou não) de lhe dar existência. [...] É fácil tornar o barroco inexistente, bastando não propor um conceito dele.⁶

É o que sugere Deleuze, ao enveredar pela conceituação do movimento. Ao insistir-se no clichê de que o “estilo é rebuscado”, se deve então dispensar explicações simplistas que não ficam de acordo com o estatuto do projeto – o conceito demorou a ser formulado, pois o Barroco tinha múltiplas “dobras”, muitas maneiras de iludir o espectador. O filósofo francês direciona o discurso para as experiências de outro filósofo, o alemão Leibniz, a partir dos “desdobramentos”, essência barroca por natureza. De acordo com Deleuze, os princípios são multiplicados pela arte barroca para que se possa jogar “o jogo do mundo”⁷ – cheio de singularidades, regras convergentes e divergentes, etc. O princípio oculto é que determina o objeto dado, antes mesmo de alguém perguntar porque tal objeto foi dado – o jogo faz

.....
⁵ HATZFELD, op. cit., p. 14.

⁶ DELEUZE, op. cit., p. 56.

⁷ Ibidem, p. 103.

aproximarem-se o conceito (uma definição apropriada) e a singularidade (sua excentricidade). “É isso o Barroco antes de o mundo perder seus princípios: o esplêndido momento em que alguma coisa se mantém em vez do nada, em que se responde à miséria do mundo com um excesso de princípios.”⁸

O BARROCO BRASILEIRO

No Brasil, o Barroco chegou pelas mãos e olhares dos portugueses ainda no início do século XVII. O estilo rebuscado e vertiginoso tem Gregório de Matos⁹ e o Padre Antônio Vieira¹⁰ entre os expoentes literários da produção nacional. Aleijadinho¹¹ é o maior representante da arte escultória, com as 12 estátuas dos profetas feitas em pedra-sabão, no santuário de Bom Jesus de Matozinhos, na cidade de Congonhas do Campo, a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e outras tantas estatuetas e interiores de igrejas espalhados por Minas Gerais. A arte de Aleijadinho se manifestou no século seguinte ao dos poetas, quando o Barroco cultural se expandiu em território brasileiro, junto com a pintura e a música.

Produzido numa sociedade urbana, [...] adotado como forma estética apropriada às competições intergrupais levadas a cabo por brancos e negros através de suas confrarias religiosas, o Barroco em Minas encontra a sua especificidade e originalidade na organização social que lhe deu origem.¹²

Apesar de ser representação do entorno, a compreensão e aceitação imediatas do Barroco como produto de representatividade cultural do artista brasileiro levou mais de um século. Ficou fora, inclusive, de análises com perspectiva histórica – as associações posteriores com os aspectos da carnavalização se confirmaram como evidências da existência da estética barroca na cultura popular de várias regiões brasileiras e ajudaram a recuperar a legitimidade do Barroco como arte. Em termos de produções escritas, durante muito tempo, o movimento brasileiro foi visto mais como manifestação literária, sujeita a relativismos de época, do que propriamente como literatura. Tanto é que estudos “sérios” estiveram mais voltados à arquitetura e às artes plásticas. A recuperação do conceito e do estilo corrige a deformação de

.....
⁸ DELEUZE, op. cit., p. 106.

⁹ Gregório de Matos. Poeta baiano, conhecido como *Boca do Inferno* (1633-1696).

¹⁰ Antônio Vieira. Padre e poeta português, autor de *Sermões* (1608-1697).

¹¹ ALEIJADINHO (Antônio Francisco Lisboa). Escultor, entalhador e arquiteto mineiro (1730-1814).

¹² MACHADO, Lourival Gomes. *Viagem a Ouro Preto*. In: PONTES, Heloísa. *Destinos mistos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 33.

que o Barroco é um “erro”, feita por críticos de diferentes categorias, teorizações que surtiram efeito nos estudos de Haroldo de Campos, Benedito Nunes e Severo Sarduy, por exemplo, que, ao longo de anos de pesquisas, “demonstraram preocupação com o papel primordial do Barroco como fator de aproximação, integração e casamento sógnico entre as aportações matriciais do chamado colonizador e uma predisposição sensível do universo novo e tropical”.¹³

Quando, na década de 40, foi “descoberto” o Barroco brasileiro, ele provocou controvérsias entre os estudiosos, a começar pela real existência, características e influências do estilo em território tropical. Deve-se considerar que quem vive numa cidade como Salvador ou Ouro Preto não percebe a passagem do espaço natural para o espaço construído, da mesma maneira que percebe quem vive em uma cidade da Europa. Deve-se considerar, ainda, que o Barroco já “nasceu” pronto, organizado, elaborado. Mesmo assim, as transformações que ocorriam nas cidades do Brasil no “século de ouro” refletiam-se com originalidade nos trabalhos dos poetas brasileiros, em movimentos de dilatação e ubiqüidade – instância literária em que o poeta encontra condições de estar em vários locais ao mesmo tempo e deslocar-se de um ponto para outro, imaginariamente. Esses movimentos funcionam quase como uma espécie de “regionalização” do real e do imaginário, algo sendo posto em prática no território de ação do autor brasileiro, mas com os reflexos das cortes européias, que, à época, estavam em alta.

Ao publicar a *Formação da literatura brasileira*,¹⁴ em 1959, o crítico literário Antonio Candido desconsiderou a existência do Barroco ao não enquadrá-lo como integrante do movimento histórico. Nas ocasiões em que o termo é citado no livro, é como referência ao mal-feito ou com sentido pejorativo. Antonio Candido utiliza-se, várias vezes, das outras denominações atribuídas ao estilo: cultismo e culteranismo, por exemplo, identificando em todas as derivações as características da “matriz” portuguesa. O crítico situa o início da literatura brasileira por volta de 1750 – justamente no ano em que o árcade e inconfidente Cláudio Manuel da Costa (1729-1789)¹⁵ dá início às suas publicações, mediante a tradição pastoril e clássica com fortes doses de nacionalismo, enquanto Portugal assiste ao nascimento de Tomás Antônio Gonzaga, autor de *Cartas chilenase* e de *Marília de Dirceu*.¹⁶

Não é o ponto central deste ensaio entender se a poesia brasileira começou com a portuguesa, se foi produzida em contrapartida à Coroa ou se se firmou como “contradição” de Portugal – até porque não existe como separar os poetas brasileiros dos portugueses apenas pela origem: a identidade é dúbia. Trata-se, então, de

¹³ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 19. v. 1 e 2.

¹⁴CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1959. v. 1 e 2.

¹⁵Claudio Manuel da Costa. Poeta árcade, autor de *Obras poéticas* (1768) e do épico *Vila Rica* (1837).

¹⁶Tomás Antônio Gonzaga. Poeta português (1744-1810) que viveu alguns anos no Brasil.

identificar as características do Barroco para depois tensioná-las, decodificá-las, aproximá-las de Haroldo de Campos – um dos reclamantes do “seqüestro” do Barroco da literatura nacional – que, em *Galáxias*, recuperou o ornamento, a linguagem e o pensamento agudos. O formalismo, o jogo das formas, a crítica ao absentismo e o experimentalismo, se ouvirmos o que diz o crítico Ávila. O engenho – quando um significante toma o lugar de outro, ou vários significantes “cercam” o significante ausente, ou dois significantes resultam em um terceiro. O Barroco pode ser entendido sob diversos aspectos, mas é preferível não se valer do uso do clichê da “forma rebuscada”.

Por isso é preciso reconhecer que uma das propriedades do Barroco é o desafio da forma e do raciocínio, para aproximar-se de um conceito, dependente da interpretação do artifício, da proliferação e da paródia. Por meio do disfarce (enquanto dissimulação) e do decoro (algo como a decência), o autor barroco exige do leitor um pouco mais de atenção, vinculando sempre a religiosidade ao compromisso com a vida, às coisas do cotidiano implícitas (ou ao contrário) ao dizer poético. As possibilidades frutivas do leitor são ampliadas, os sentidos têm a percepção alterada, e a experiência da inteligência é gratificante. Ávila confirma:

Diante do Barroco, estamos perante uma arte que nos suscita, de imediato, a liberação da sensibilidade de quaisquer ordenações impostas pelo hábito ao ato de contemplação e fruição do objeto estético. [...] A obra de arte contemplada se oferece aqui através de pontos de vista, ângulos ou perspectivas que quebram a linearidade e a rigidez clássicas.¹⁷

O jogo de luz e sombra, as curvas, os volteios, as folhagens, os dourados, os vermelhos, as rosas e os azuis, algo entre o devoto e o sensual, subverte o entendimento das coisas. Isso tudo é imagem, são coisas vistas com os olhos. O espectador tende a se envolver com os arabescos, as cores fortes, os exageros. Na literatura barroca, uma das relações é com o olhar, com o uso de construções em que predominam verbos referentes ao ver, afinal, afirmam, a alma se rende ao olhar, mesmo quando é a palavra que está em evidência. Com o *modo de ver*¹⁸ que o Barroco imprime à sensorialidade do espectador, as características das obras de arte do período confirmam a visualidade, elemento sobre o qual os concretistas também irão atentar na construção de seus poemas.

O controverso no Barroco nada tem a ver com o anárquico. Os autores que adotaram o estilo tiveram contato com o clássico, a maior preocupação dos artistas seiscentistas. Se, por um lado, não explicitam o eixo nacional em seus textos, a leitura dos poemas funciona quase como um relato histórico do período em que se

.....
¹⁷ÁVILA, op. cit., p. 57-58.

¹⁸Ibidem, p. 187.

desenvolveu, dada a transcrição da urbanidade e as causas vigentes na sociedade de então. Em seus desdobramentos, são autores que buscam, na profundidade da meditação, perguntas que provocam respostas individuais; no fim, há sempre uma espécie de moral, um chamamento às regras de corretos procedimentos éticos, sociais e políticos, num jogo de alteridade e austeridade, com forte fundo religioso, demonstração mística de um ser humano desorientado em um período de transformação.

VIEIRA E GREGORIO

Primeiramente compara a oração à respiração; e por quê? Porque assim como ninguém pode viver sem respirar, assim não pode viver bem sem orar. A vida e a boa vida ambas dependem do espírito que se atrai pela boca; a vida, respirando; a boa vida, orando.¹⁹

Quem sugere é Padre Antônio Vieira no quinto dos *Sermões do Rosário*. Considerado diplomata, com o dom da oratória, o autor manteve o espírito irrequieto envolvido em causas como a dos índios, dos negros, dos cristãos novos, a quem se referiu continuamente em seus escritos. Com *Sermões*, Padre Vieira enfatiza o “usar bem do jogo”, método tão proclamado pelos barroquistas, tão identificável em suas produções. O autor encontra a justa adequação entre o rigor da construção ordenada e o brilho da palavra em suas prosas, jogo alto e pouco tentado pelos sucessores do padre-escritor, conforme Ávila. Ainda como retórico, Vieira torna a promover a redundância, tão peculiar ao estilo.

Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há mister espelho e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro de si e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessária a luz e é necessário o espelho.²⁰

Padre Vieira segue em direção ao rebuscamento retórico, tal e qual pode-se observar na poesia do baiano Gregório de Matos. É que o Barroco não privilegiou a clareza e a simplicidade, a ordem direta e a linguagem clara. Muito pelo contrário: o rigor frasal e o engenho foram valorizados na produção colonial brasileira. Para tanto, os escritores recorriam a recursos estilísticos, como os paradoxos, as antíteses, as paronomásias e as polissemias. Ao mesmo tempo em que se preocupavam em tornar

¹⁹VIEIRA, Antônio. *Sermões de Vieira*: padrões de ensinamento. São Leopoldo: Unisinos, 1997. p. 83.

²⁰Ibidem, p. 14.

mais *concretas* as palavras, transpondo-as do plano referencial para a imagem válida por si mesma, enfatizavam o estilo como uma “mancha”, e não um “contorno definido”, a superabundância e o desperdício contidos na burilção do termo exato. Porém, apesar de todo o cuidado com a palavra e com o uso do artifício, a poesia de Gregório de Matos foi, pelo menos até a década de 60, nada ou pouco aceita. Hoje se reconhece que as construções poéticas de Gregório estão carregadas de um humor muito específico e sutil, e demonstram a habilidade do poeta no manuseio da língua.

A Bahia foi, durante o século XVII, o centro colonial em que se ensaiou mais rapidamente um plano de urbanização. A História do Brasil é essencialmente a história de um país agrícola, mas, desde 1530, as organizações social e urbana são estimuladas. A próxima fase de urbanização do Brasil colonial corresponderá ao período entre 1580 e 1640, com ênfase na década final,²¹ justamente o período em que nasce Gregório de Matos, em Salvador, cidade “que comandou a primeira rede urbana das Américas”.²² O terceiro momento da urbanização primordial no Brasil ocorre entre 1650 e 1720, quando São Paulo é elevada à categoria de cidade, e Vila Rica ganha o *status* de capital do estado com a criação da capitania autônoma de Minas Gerais.²³ Uma tessitura urbana constituía-se em território nacional. Nesse sentido, os poetas também começavam a relatar, com outra linguagem, os acontecimentos da cidade, compartilhando o espaço com os representantes árcades, que propunham a volta à natureza, valorizando a razão e a simplicidade, inspirando-se nos poetas do Renascimento e da Antiguidade grega e latina (o Arcadismo também ficou conhecido como Neoclassicismo).

Satírico, travestindo-se, muitas vezes, com as feições de um trovador popular – era importante para ele a noção de oralidade de seus poemas – Gregório de Matos transportou o cotidiano baiano para a poesia, sendo considerado um dos relatores do universo da época. Brasileiro, formado em Coimbra, branco, de briga com os nobres da terra e os “chefões” de Portugal, sem poder exercer a função advocatícia, Gregório de Matos optou por questionar e denunciar as relações entre poderes econômicos, o país e a condição das pessoas diante do abuso da Coroa. Os preconceitos, a *res publica* (que deveria significar conveniência pública) e a roubalheira oficial também alimentavam a sua sátira:

Tratam de diminuir / o dinheiro a meu pesar, / que para a cousa baixar / o melhor meio é subir: / quem via tão alto ir, / como eu vi ir a moeda, / lhe pronosticou a queda, / como eu lha pronostiquei: / dizem, que o mandou El-Rei, / quer creiais, quer não creiais. / Não vos espanteis, que inda lá vem mais.²⁴

²¹REIS, Nestor Goulart. In: SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 3. ed. São Paulo: Hucitec 1996. p. 17-18.

²²REIS apud SANTOS, op. cit., p. 17.

²³Em 1776, Vila Rica chegaria a ter 78.618 moradores, a maioria da população era formada por negros.

²⁴MATOS, Gregório de. In: AMADO, James (Org.). *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 341. v. 1

Não sei para que é nascer / neste Brasil empestado / um homem branco, e honrado / sem outra raça. / Terra tão grosseira, e crassa, / que a ninguém se tem respeito / salvo quem mostra algum jeito / de ser Mulato.²⁵

Também não ficaram de fora da análise de Gregório as forças políticas, administrativas e sociais do então Império:

Que os valentões arrojados / andem feitos tranca-ruas / com suas espadas nuas / comendo a gente a bocados: / que os Ministros alentados / se os prendam, quais delinqüentes, / digam, que estão inocentes / na sentença executória! / Boa história. / Mas que outros andem de noite, / morando perto o Juiz, / roubando, como se diz, / dando em todos muito açoite: / e não haja, quem se afoite / com quadrilhas agarrá-los, / para um algoz cavalgá-los / com capuz, e com coleira!²⁶

Gregório não perdoou, inclusive, os eventos da época, a rua e as calçadas, as festas e os encontros, o que facilitou a releitura da época. (“Quando queremos saber como eram as pessoas antes de 1750, quando queremos saber se tinham carne e osso como nós, vamos à poesia da época”) já proclamou o poeta norte-americano Ezra Pound.²⁷

Filhós, fatias, sonhos, mal-assadas, / Galinhas, porco, vaca, e mais carneiro, / Os perus em poder do Pasteleiro, / Esguichar, deitar pulhas, laranjadas. / Enfarinhar, pôr rabos, dar risadas, / Gastar para comer muito dinheiro, / Não ter mãos a medir o Taverneiro, / Com réstias de cebolas dar pancadas. / Das janelas com tanhos dar nas gentes, / A buzina tanger, quebrar panelas, / Querer em um só dia comer tudo. / Não perdoar arroz, nem cuscuz quente, / Despejar pratos, e a limpar tigelas, / Estas as festas são do Santo Entrudo.²⁸

Mas, se Gregório de Matos ficou mais reconhecido pela verve humorística, debochada – afinal, ainda é lembrado como “o Boca do Inferno”, ao esgueirar-se por trás do bom uso das palavras, do jogo de cintura e do jogo de espírito –, não significa dizer que seu trabalho restringiu-se a ela: ele vasculhou o paradoxo matéria-espírito em diversos textos, buscando encontrar nas palavras o equilíbrio entre a renúncia e a nobreza, a virtude e a fraqueza, a pureza e o pecado, o rigor moral e a luta árdua, a queda e o arrependimento. As diferenças entre um extremo e outro na literatura barroca são fundamentais para a conceituação do movimento. No fim de tudo, o Barroco é a “dobra”, a “mancha”, o oculto. A sugestão no lugar da obviedade.

.....
²⁵ idem, p. 1164.

²⁶Ibidem, p. 393.

²⁷POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991. p. 44.

²⁸MATOS apud AMADO, op. cit., p. 447.

O Barroco é o estilo do ponto de vista pictórico com perspectiva e profundidade, que submete a multiplicidade de seus elementos a uma idéia central, com uma visão sem limites e uma relativa obscuridade que evita os pormenores e os perfis agudos, sendo ao mesmo tempo um estilo que, em lugar de revelar a arte, a esconde.²⁹

A lírica também esteve presente na obra do poeta baiano, às vezes de forma idealista, às vezes emocional, outras vezes conceitual. A lírica sacra, como no soneto em que se dirige a Jesus Cristo, ao mostrar-se arrependido dos pecados, revela parte de sua formação – em que o Barroco se superava, pondo a serviço da fé todo o aparato estético que o marcou, teatralmente – e o *pathos* da época – um jeito hiperbólico e superlativo de dizer as coisas:

Ofendi-vos, meu Deus, bem é verdade, / É verdade, meu Deus, que hei delinqüido,
/ Delinqüido vos tenho, e ofendido, / Ofendido vos tem minha maldade. / Maldade,
que encaminha à vaidade, / Vaidade, que todo me há vencido; / Vencido quero ver-
me, e arrependido, / Arrependido a tanta enormidade. / Arrependido estou de
coração, / De coração vos busco, dai-me os braços, / Abraços, que me rendem vossa
luz. / Luz, que claro me mostra a salvação, / A salvação perdendo em tais abraços, /
Misericórdia, Amor, Jesus, Jesus.³⁰

Na lírica amorosa, como se pode observar no soneto a seguir, em que o poeta elogia a mulher, utilizando-se do paradoxo presente no Barroco literário, ele faz uso, também, do jogo de palavras – os substantivos “Angélica”, “anjo” e “flor”, os adjetivos “puríssimo” e “imaculado” que depreendem-se do substantivo – dão força e ritmo ao poema.

Anjo no nome, Angélica na cara, / Isso é ser flor, e Anjo juntamente: / Ser Angélica
flor e Anjo florente, / Em quem, senão em vós se uniformara? / Quem veria uma flor,
que a não cortara, / De verde pé, de rama florescente? / Em quem um Anjo vira tão
luzente, / Que por ser Deus, o não idolatrara. / Se como Anjo sois dos meus altares,
/ Fôreis o meu custódio, e minha guarda, / Livrara eu de diabólicos azares. / Mas
vejo, que tão bela, e tão galharda, / Posto que os Anjos nunca dão pesares, / Sois anjo,
que me tenta, e não me guarda.³¹

Gregório de Matos foi além dos estudos dedicados a ele a partir do nível semântico ostensivo ou a partir do nível estilístico do Barroco. Ele parte de uma linguagem realista e plebéia e se torna um artista popular. “É o primeiro poeta brasileiro dotado de um amplo domínio da linguagem, ele é verbivocovisual, fanomelogopaico ou o primeiro antropófago da nossa poesia, um exemplo con-

.....
²⁹HATZFELD, op. cit., p. 16.

³⁰MATOS apud AMADO., op. cit., p. 69.

³¹Ibidem, p. 406.

creto?”, tenta definir Augusto de Campos.³² Com Augusto, poeta, crítico e tradutor, fica-se sabendo que Gregório traduzira, “transculturalmente”, dois sonetos do poeta espanhol Góngora – *Mientras por competir con tu cabello e Ilustre y hermosísima María* – com um terceiro – *Discreta e formosísima María* –, os quais eram composições que remetiam a outros poetas, ressonetizados, retransformados, desmontados e plenos da dialética barroca.

A aproximação dos poetas do movimento concretista brasileiro com as obras do Barroco é uma sintomática realidade de continuação de uma tradição de experimentação e busca de sentido nas palavras, numa “tradição antinormativa”. Ainda que o Barroco tenha sido considerado inexistente na história da literatura brasileira até a metade do século XVIII, a releitura e a recuperação do movimento aconteceram de maneira contundente. Haroldo de Campos, em *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*,³³ reclama que a generalização do modelo romântico foi absoluta para a normatização da história da literatura nacional, pela perspectiva simbólica de uma realidade brasileira, sem deixar dúvidas sobre a incômoda questão da brasilidade, o que teria afastado Gregório do panteão da poesia brasileira. Mas é Haroldo quem também afirma ser a poesia moderna a sincronia absoluta da literatura brasileira, pois se repensou o código e a função poética existente até então. Quando o movimento surgiu, já começou acompanhado de uma reflexão sobre o Barroco, pressentida nos caminhos propostos por Campos nas definições da “nova poética, nacional e universal” – tal qual o Barroco. “Além das peculiaridades de uma sintaxe mais lúdica, a dimensão semântica: a sátira contextual, inclusive política, presente desde o começo [...]; a erótica, na linha corporal do Barroco avoengo.”³⁴

O crítico Antônio Houaiss faz ressalva:

Uma erudição crítica elaborada [...] daria então a base objetiva para uma aferição de Gregório de Matos [...] quando então se poderia situar, com relativa segurança, sua produção no Barroco, na língua, no Brasil, na área, depreendendo-se o que nela houvesse de autêntica tradição — no sentido de crítica literária — e de autêntica inovação, inclusive naqueles pontos que, em certo sentido, parecem mais relevantes, as inovações que de certo modo apontassem na direção do “estilo brasileiro” futuro.³⁵

.....
³²CAMPOS, Augusto de. Arte final para Gregório. In: CAMPOS, Haroldo. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 85.

³³CAMPOS, Haroldo. *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. 2. ed. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

³⁴CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva 1992.

³⁵HOUAISS, Antônio. Tradição e problemática de Gregório de Matos. In: AMADO, Jaime. *Gregório de Matos: obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record 1992, p. 1273. v. 2.

Posto está – já quase inexistem as controvérsias – que Gregório de Matos instituiu na literatura brasileira um novo formato de fazer poético. Uma “antropofagia experimental”, que vai desembocar na produção brasileira dos anos 50 e 60, um século depois de sua existência, pelas mãos dos poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos, principalmente, mas com a forte influência de Oswald de Andrade,³⁶ Sousândrade³⁷ e de Mário Faustino.³⁸ Uma literatura preocupada com o rigor formal das construções, com a imagem, com a “concreção da linguagem”. Ou, como diz Pound, sinalizando caminhos para a poesia do século XX,

tão granítica quanto possível; sua força estará na sua verdade, em seu poder de interpretação (evidentemente, é sempre aí que reside a força poética); quero dizer que ela não tentará parecer vigorosa por via do fragor retórico e da extravagância faustosa. Teremos um número menor de adjetivos artificiosos a comprometer-lhe o impacto e o efeito.³⁹

O conceito poundiano – de quem o autor brasileiro reconhece a devida influência – vem ao encontro da queixa de Haroldo, na discordância dos conceitos exclusivos de Antonio Candido, que entendeu ser a inovação e o exagero formal do Barroco, um “preciosismo” e uma demonstração de “mau-gosto” — mesmo considerando que Pound nunca compreendeu o movimento, segundo afirma Haroldo, é do poeta norte-americano a declaração de que “a literatura tem a ver com a clareza e o vigor de ‘todo e qualquer’ pensamento e opinião”, características observadas no Barroco. Haroldo de Campos expõe em *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira*, alguns conceitos contrários a Antonio Candido quanto às definições e à importância do Barroco na literatura mundial:

Seu mérito [o de Gregório de Matos] como poeta pode ser encontrado no talento artístico que lhe permitiu expressar-se em sua poesia religiosa e amorosa, bem como em seus poemas de sátira social. Em seu país ele é inquestionavelmente o primeiro poeta de importância maior.⁴⁰

Ao questionar, ainda, a inexistência do Barroco nas formulações iniciais da história literária do Brasil, por conta e risco, Campos é definitivo: “Como pode inexistir em ‘perspectiva histórica’ um autor que é fonte dessa mesma história?”⁴¹

.....
³⁶Oswald de Andrade. Poeta paulista, integrante do movimento antropofágico.

³⁷SOUSÂNDRADE (Joaquim de Souza Andrade), poeta brasileiro, 1832-1902, precursor do Simbolismo, antecipa alguns recursos da literatura de vanguarda.

³⁸Mário Faustino. Poeta e crítico brasileiro, morreu no Peru, em 1962.

³⁹POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991. p. 20.

⁴⁰REEDY, Daniel. In: CAMPOS, op. cit., p. 56.

⁴¹CAMPOS, op. cit., p. 43.

SOBRE GALÁXIAS

É em *Galáxias* que Haroldo exercita com rigor o verbo agudo, o pensamento fino, a construção estilizada, a preocupação com a oralidade – em 50 cantos, mais de dois mil versículos. Os temas são caros a Gregório – religião, temporalidade, agoridade, cotidiano, dualidade, alegoria. Em *O ladrão cristalino* (1998), a ensaísta portuguesa Ana Hatherly⁴² conclui que nada é tão diferente entre os séculos XVII e XX – nas relações plagiótropicas e no paralelismo encontram-se os fundamentos das melhores coisas produzidas no século em que estamos. Os elementos que nunca deixaram de estar presentes na obra do poeta concretista, que admite ser fundamental a existência da estética barroca para o seu trabalho,⁴³ confirmam as aproximações com o estilo, que ainda incluem Mallarmé, Fernando Pessoa, Octávio Paz e também o Futurismo.

Escreve Haroldo em suas *Galáxias*:

Multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um / sulco a polpa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz / coníua na polpa violeta do oceano se abrindo com uma vulva violeta / a turva vulva violeta do oceano oinopa ponton cor de vinho ou cor de...⁴⁴ [...] gorjeando gárrulo esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e / vário mur-chado e flóreo multitudinoso mar purpúreo marúleo mar azúleo e / mas e pois e depois e agora e se e embora e quando e outrora e mais e / ademais mareando marujando marlunando marlevando marsoando polúphloisbos.⁴⁵

Nota-se que no recorte dos primeiros e dos últimos quatro versos do canto 3, Haroldo se utiliza de um vocabulário rebuscado, começando por citar o dramaturgo e poeta inglês William Sheakespeare (*Macbeth* II, cena II), incorporando a referência ao mar para dar início ao seu ponto de vista. O jogo está presente: oceano e vulva, as cores (por excelência) violeta, vinho, lazúli (o oceano é azul, mas se transmuta). O movimento do mar enleva o leitor, qual navegante da *Ilíada*, de Homero. A referência é Luís Vaz de Camões, com sua tradição épico-marinha e maneirista, de difícil dissociação do Barroco brasileiro. A última palavra do canto recém-citado, de acordo com o autor, é um vocábulo grego, que significa “polissonoro”, referindo-se ao bater das ondas na praia.

Em outro verso, o 9, Haroldo de Campos “cromatiza” a vertigem:

açafrão amarelo ovo vermelho tirante a zarcão pompeiano se poderia / dizer depois de ter visto pompéia os frisos de amorini sobre fundo / giallorosso mas aqui é roma as cores

⁴²Ana Hatherly. Poeta e ensaísta portuguesa, autora de, entre outros, *O ladrão cristalino*.

⁴³CAMPOS, Haroldo de. *Revista Cult*, p. 22, jun. 1998

⁴⁴CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

⁴⁵Idem.

romanas bandeirando o azul / finíssimo friíssimo da rarefeita manhã de janeiro o inverno brando.

rotos socós como ossos no forum romano largado pelos deuses e na via / di ripetta la signora andrea pele oliva e ouro oro velino no / tramonto romano ar apurado em filtros ar aéreo coado em filtros / um livro ou quase una scultura dobraedesdobra da viaggio.

Haroldo de Campos desconstrói a sintaxe, junta idiomas, palavras novas e velhas – a exemplo de Gregório de Matos (no Brasil) e Pound (nos Estados Unidos) – para melhor descrever a imagem: “primaverando”, “velhasrevelhas”, “sarcófagotálamo”, “górgona”, “subindodes-cendo”. Usa o artifício do jogo de palavras ao escrever “ninguém sabe dizer onde fica o museo di villa giulia estando-se em villa giulia”. Contextualiza a ação num dos cenários mais prosaicamente barrocos, berço do início do movimento: Roma.

Nos versos, o poeta concretista encontra no recurso cromático a dimensão barroca para remeter o leitor à Roma, origem do movimento, “da corte e do ciclos católicos”, quando tudo estava mudando. Eram as cores um dos elementos presentes em todas as construções barrocas. Cores fortes, chamativas, alternando-se com o escuro, com as sombras, contrapondo-se com os elementos da modernidade – carros esporte, aerovias, relógios pirateados e escritórios –, mesclando com fábulas (“serpe marinha”) e mitologia (“mercúrio”, “gárgula”).

O poeta e crítico Ferreira Gullar interpreta a intemporalidade do Barroco pelo “olhar”, o que se adequa aos versos de Campos, já que é pelo olhar (“... depois de ter visto pompéia...”, “...o antefisso do templo de Apolo te olha fixo das órbitas ocas...”) que ele se expressa nas linhas deste canto.

O Barroco explora certos níveis de expressão que eram um avanço, uma visão nova do homem, não apenas no espaço da pintura, da arquitetura: refletia uma visão nova do próprio homem, da própria situação histórica do homem, do conhecimento do mundo. A rejeição do Barroco era ao mesmo tempo uma rejeição do moderno.

Conforme Gullar, podemos afirmar que encontramos em Haroldo de Campos, a partir desse canto, a essência barroca por excelência: a extração das sensações a partir do apelo visual, utilizando-se do jogo do engenho e do refinamento da construção: “O Barroco consegue exatamente a vertigem por explorar os elementos da visualidade e os elementos que fingem a realidade. Ele é realista por um lado, mas usa isso para criar a ilusão.”⁴⁶

⁴⁶Ibidem, p. 221.

No canto 37, Campos parece visitar as ruas de uma cidade qualquer, mas as indicações remetem à capital baiana (“a santa comia arroz com frango acarajé caruru tudo dourado de dendê”), terra de Gregório de Matos, cantada por ele em suas crônicas, “Salvador, o ‘barroco mestiço’, ibérico e afro-índio”. Campos segue o mesmo caminho, utilizando-se de termos chulos, comuns a todos, mas pouco utilizados. Ao usá-los no domínio da poesia concreta – ou neobarroca? –, Campos transporta o coloquial para um nível mais elaborado de imagem e desconjunta toda a interpretação fácil, sem tirar a objetividade da composição.

Cheiro de urina de fécula de urina adocicada e casca de banana de manga rosa / quando esmagada no chão o calçamento desliza nos pés como se você estivesse / entrando por uma região viscosa um aberto de vagina em mucosa pedrenta / tudo cheirando vida ou morte ou vidamorte um cheiro podre de orgasmo [...].

rodopia no espanto do sagrado e agora só me resta uma frase que veio dar / aqui por acaso e que eu repito como veio sem pensar repito como o om da / mandala refalo remôo repasso colorless green ideas sleep furiously dormem / incolores idéias verdes dormem furiosamente verdes dormem furiosamente.

Em todo o texto de *Galáxias*, Campos utiliza a repetição de palavras. Do reforço que o jogo empresta para a confecção dos versos, impregnados de religiosidade e imaginação. Nesse fragmento, como nos demais cantos, se apresenta a “linguagem fanomelogopaica”, definição atribuída ao poeta baiano seiscentista por Augusto de Campos, mas que também percorre o canto número 37 de Campos, dividida da seguinte forma:

- * A *fanopéia* – atribuição de imagens à imaginação visual: “O livro recede diante do cumulado / arrebol de torrões de ouro mas se aplaca num claustro de azulejos legíveis / e lavados gargareja a fontana por um fio de água murmurina.”
- * A *melopéia* – quando as palavras estão carregadas (acima e além do significado comum) de alguma qualidade musical: “Minha mãe coroada de um diadema de brilhos e a pequena / espada no braço colado ao corpo quase roçando por você rente rente ao / ritmo de couros e agogôs no terreiro fechado de calor e suor.”
- * A *logopéia* – “dança do intelecto entre palavras”, conforme Pound.⁴⁸ Trata-se do uso das palavras para além do significado direto, com o objetivo de concretizar expectativas a respeito da concretude da palavra. “Tudo reverte para um céu de ouro um céu de talha dourada / arcos e rearcos numa florada de florões com atalantes e cariátides e anjos / fêmeas de brinco e coifa de cortezã índios e cocares também na selva poliáurea.”

O último canto do livro – e o último da análise proposta — é o de número 50. Nele, Campos toma emprestado de Lezama Lima o conceito “excesso ainda

mais excessivo” para definir o conjunto de versos que, desde o início, indica o caminho da transcrição, da antropofagia lingüística ao buscar na língua inglesa expressões corriqueiras que concedem ao texto do autor uma identidade única, forte e sincopada, brinca com as palavras e faz referências a Mário Faustino e, de forma arrevesada, a Goethe,⁴⁸ aquele que deu o sinal de largada para o romantismo mundial, extremamente metafísico – a começar pelo nome, uma variação grafonética de *Götte*, plural de *Got*, “deus”.⁴⁹

Fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto / não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo / me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa / não mais não mais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sede.

Porto velho faustinfausto mabuse da linguagem perseguido por teus credores mefistofamélicos e assim o fizeste assim o teceste assim / o deste e avrã quasi l’ombra della vera costellazione enquanto a / mente quase iris se emparadisa neste multilivro e della dopia danza.

O próprio Haroldo é quem resume o canto:

Este último fragmento [...] é posto sob a invocação de Camões (“Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho/Destemperada, e a voz enrouquecida”, *Os Lusíadas*, X, cxlv) e de Dante (*Paradiso*, XIII, 19-20). A “tarefa impossível” de escrever um “livro absoluto” (o projeto de Mallarmé), ao mesmo tempo celebrada e posta [...]. Um “multilivro” no qual a mente “se emparadisa”, pois se ainda não é, nem pode ser, a “verdadeira constelação”; se ainda não lhe dobra, como um dúplice, a dança, já é “quase” a sua sombra...⁵⁰

O jogo está entregue: tem Camões, tem o engenho, a sintaxe, há uma preocupação com o número 7, tal qual foi observado em Gregório, “antropófago avô mandíbula vorante”, de acordo com Haroldo.⁵¹ Mas tem mais. A poesia de *Galáxias* conserva a preocupação com a oralidade do texto, com a mesma significação exercida pela poesia do baiano Gregório de Matos. Ler o livro é contar com um público. É dirigir-se para um leitor-ouvinte. Alguém que constrói na (com a) imaginação a concretude do texto, se delicia com a fluência das palavras. Do início ao fim, *Galáxias* pode ser lido em tom de sermão, de retórica, como quem chama a atenção para alguns preceitos sociais e, ao mesmo tempo, conservando qualquer coisa entre o ir-e-vir da leitura, alterando a respiração, suspendendo os segundos que separam uma

.....
⁴⁷POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991. p. 37.

⁴⁸Johann Wolfgang Von Goethe. Poeta alemão, autor de *Fausto I e II* (1749-1832).

⁴⁹PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 197.

⁵⁰CAMPOS, Haroldo de. Encarte do CD *Galáxias*, 1992. p. 16.

⁵¹CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 80.

palavra-imagem de outra palavra-texto, tornado claras as obscuridades, dando nova força às palavras. “A viagem como livro e o livro como viagem”, diz Haroldo.

Vem bárbara / fernandes aliás baby babynha vem dançando de ubarana amarali-na
alegria / a dança de iansã que protege das trovoadas e se desnalga e desgarupa / ou a
santa nela minha mãe coroada de um diadema de brilhos e a pequena / espada no
braço colado ao corpo quase roçando por você rente rente ao / ritmo de couros e
agogôs no terreiro fechado de calor e suor.

Dessa forma, observando algumas características barrocas – a multiplicidade de sentidos, o jogo lúdico das palavras interferindo nas sensações, a luz e a sombra que revelam mais do que escondem, a manutenção da dúvida da divindidade, no mesmo espaço e tempo em que o espírito se dissolve na matéria cotidiana, a oralidade e a musicalidade – nota-se em *Galáxias*, do poeta concretista Haroldo de Campos, uma ponte em direção a Gregório de Matos, no sentido de que a literatura empreendida pelo poeta contemporâneo mantém o diálogo com outras literaturas e outras artes.

Assim como o Barroco mantinha um código (“com sobrevivências tardomedievais e renascentistas, decantadas já, no caso brasileiro, pelo maneirismo camoniano, este último, aliás, estilisticamente influente em Góngora”),⁵² assim também *Galáxias* é capaz de, extraída do conjunto de poemas de Haroldo, significar uma vertigem, no sentido proposto por Gullar (“criar uma nova fantasia, a fantasia possível dentro de um espaço real que não se pode negar nem, tranqüilamente, assimilar”);⁵³ ser decodificada num espaço-tempo recorrente, “entre” duas artes, “entre” o claro e o escuro, como propõe Deleuze, dentro de um “sistema novo”, citando Benjamin (“A alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e transforma a história em natureza, num mundo que já não tem centro.”) (BENJAMIN apud DELEUZE, 1991, p. 190).⁵⁴ Tanto um quanto o outro, tanto Deleuze quanto Gullar, escrevem sobre Barroco, mas escrevem, também, sobre *Galáxias* – “audiovideotexto, videotextogame”, em que o próprio nome pressupõe, em tom bíblico, a vastidão, a amplitude da forma e da palavra.

.....
⁵²CAMPOS, op. cit., p. 239-240.

⁵³GULLAR, op. cit., p. 224.

⁵⁴BENJAMIN, Walter. Filósofo alemão. In: DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991. p. 190.

REFERÊNCIAS

- AMADO, James. *Gregório de Matos* obra poética. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. v. 1 e 2.
- BARROS, Higino. *Escritos de Gregório de Matos*. Porto Alegre: L&PM, 1986. (Coleção Rebeldes Malditos).
- CAMPOS, Augusto de. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- _____. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VIEIRA, Antônio. *Sermões de Vieira*: padrões de ensinamento. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 1997.

REFERÊNCIAS CRÍTICAS CONSULTADAS

- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980. v. 1 e 2.
- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1959. v. 1 e 2.
- COUTINHO, Afranio. *Aspectos da literatura barroca*. Rio de Janeiro: UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.
- GULLAR, Ferreira. *Barroco: olhar e vertigem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HATHERLY, Ana. *O ladrão cristalino*. Portugal: Cosmos, 1998.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MACHADO, Lourival Gomes. Viagem a Ouro Preto. In: PONTES, Heloísa. *Destinos mistos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SARDUY, Severo. *O Barroco e o Neobarroco*. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ARAUJO, Luiz Antônio. Brasil, carne e sangue do Barroco. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 mar. 1998.

Isto não é um livro de viagem – 16 fragmentos de Galáxias, encarte do CD que acompanha o livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos (1984)

Revista *Cult*, n. 4, nov. 1997.

Revista *Cult*, n. 11, jun. 1998.

Revista *Cult*, n. 12, jul. 1998.

BBLIOGRAFIA DE HAROLDO DE CAMPOS

Poesia

Auto do possesso. Clube de Poesia, 1950.

Antologia de poemas. Noigrandes 5. Massao Ohno, 1962.

Servidão de passagem. Noigrandes, 1962.

Xadrez de estrelas. Perspectiva, 1976.

Signantia: quasi coelum. Perspectiva, 1979.

Galáxias. Ex-Libris, 1984.

A educação dos cinco sentidos. Brasiliense, 1985.

Finismundo: a última viagem. Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

Os melhores poemas de Haroldo de Campos. Global, 1992.

Yuger. cuaderno japonês. Syntaxis, 1993.

Cadumbra: metapoemas, com Denise Milan. Difusão Cultural do Livro, 1997.

Crítica

Revisão de Sousândrade, com Augusto de Campos. Nova Fronteira, 1982.

Teoria da poesia concreta, com Augusto de Campos e Décio Pignatari. Brasiliense, 1987.

Sousândrade: poesia, com Augusto de Campos. Agir, 1966.

Oswald de Andrade: trechos escolhidos. Agir, 1967.

Metalinguagem. Vozes, 1976.

A arte no horizonte do provável. Perspectiva, 1969.

Guimarães Rosa em três dimensões, com Pedro Xisto e Augusto de Campos. Comissão Estadual de Cultura, 1970.

Introdução aos volumes 2 e 8 das *Obras completas de Oswald de Andrade*. Civilização Brasileira, 1971 e 1972.

Morfologia de Macunaíma. Perspectiva, 1973.
A operação do texto. Perspectiva, 1976.
Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. Perspectiva, 1977.
Ideograma. Edusp, 1994.
Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. Perspectiva, 1981.
O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos. Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
Metalinguagem e outras metas. Perspectiva, 1992.
Introdução a *O livro de Jô*. Giordano/Loyola, 1993.
Sobre Finismundo: a última viagem. Sette Letras, 1996.
O arco íris-branco: ensaios de literatura e cultura. Imago, 1997.
Os sertões dos campos. duas vezes Euclides. Sette Letras, 1997.

Transcrição

Cantares de Ezra Pound, com Augusto de Campos e Décio Pignatari. Serviço de Documentação/MEC, 1960.
Panorama de Finnegans wake de James Joyce, com Augusto de Campos. Perspectiva, 1971.
Poemas de Maiakóvski, com Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. Perspectiva, 1983.
Poesia russa moderna, com Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. Brasiliense, 1985.
Traduzir e trovar, com Augusto de Campos. Papyrus, 1968.
Mallarmé, com Augusto de Campos e Décio Pignatari. Perspectiva, 1980.
Dante-Paraíso. Fontana/Istituto Culturale Italiano di São Paulo, 1978.
Transblanco, com Octavio Paz. Siciliano, 1994.
Qohélet/O-que-sabe/Eclesiastes. Perspectiva, 1990.
Hagoromo de Zeami. Estação Liberdade, 1993.
Bere'Shit: a cena de origem. Perspectiva, 1993.
Mênis: a ira de Aquiles, com Trajano Vieira. Nova Alexandria, 1994.
Escrito sobre Jade. Tipografia de Ouro Preto, 1996.
Pedra e luz na poesia de Dante. Imago, 1998.