

6

Contribuição concreta

A questão da legitimação encontra-se, desde Platão, indissolavelmente associada à legitimação do legislador.

Jean-François Lyotard. (*A condição pós-moderna*)

6.1. Make it new

No final dos anos 50, Haroldo de Campos reabilitaria a esquecida poesia de Oswald de Andrade, apresentando-a, para uma nova geração de leitores, como um dos paradigmas fundamentais da vanguarda brasileira. A poesia concretista florescia como uma arrojada combinação de transgressão e formalismo poético. À princípio ela tem pouca relação com a poesia do modernista, que propunha uma poesia “sem erudição”, contra o “lado doutor”, “natural e neológica” porque a “poesia existe nos fatos”. A teoria da poesia concreta é o oposto deste projeto, pois é *formalista, erudita e impermeável* à “contribuição milionária de todos os erros”. Oswald queria que a poesia fosse popular – “a massa há de comer os biscoitos finos que fabrico” -, fosse impregnada pela energia do cotidiano, fosse antídoto contra o eruditismo. A *práxis* concretista será anti-popular, embora se infiltre pelos meios de comunicação de massa, mas como um vírus, para desestabilizar a recepção domesticada.

A confluência com Oswald transcende o rigor formal concretista para o campo da – em busca de um termo melhor – “paixão”. Embora os poetas concretistas desprezassem o sentimentalismo, na defesa dos seus ideais e na busca pela “correção das injustiças”, eles estão entre os criadores mais apaixonados da literatura brasileira. Como amantes românticos, beiram a obsessão, ao radicalismo. É justamente pelo seu caráter radical que os concretistas, em termos teóricos, se identificaram com Oswald, vendo nos seus “fracassos” a antecipação das conquistas da poesia concretista.

Neste sentido, o título de um dos primeiros ensaios de Haroldo, retirado de um trecho do “Manifesto antropófago” parece uma anunciação: “Oswald: ‘somos concretistas’”. O trecho, manipulado pela descontextualização concretista, soa

como uma revelação, reforçada pelo sinal de “dois pontos” utilizados para introduzir uma fala. A revalorização da poesia de Oswald, a descoberta de sua radical linguagem, derivava daquilo que anunciava das próprias conquistas dos concretos.

Entre os movimentos literários surgidos nos anos 50 e 60, nenhum outro influenciou e se expandiu pelas diversas áreas do conhecimento e da cultura. Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos dominaram um repertório intelectual sofisticado e amplo, que abrangeu a lingüística, a semiótica, a tradução, a teoria da informação, a criação poética. Ou seja, “profissionais altamente qualificados”. A mais-valia deste *saber* garantiu, por exemplo, lugar nos suplementos literários, no conselho editorial da Editora Perspectiva, nos quadros docentes das Universidades brasileiras e estrangeiras. Na história da literatura, somente o parnasianismo foi tão longo e odiado quanto o Concretismo. Coincidentemente, assim como o primeiro, a poesia concreta também era um triunvirato. “Neo-parnasianos” foi uma das acusações recorrentes dos opositores Affonso Romano de Sant’Anna e Bruno Tolentino.

Há um consenso tácito, entre os historiadores da literatura brasileira, de que o Concretismo contribuiu mais no campo da teoria/tradução poética. Luciana Stegagno-Picchio resume a questão nos seguintes argumentos: embora o “trabalho de invenção de novas formas expressivas e de corrosão e denúncia do obsoleto e do gasto” tenha sido a tônica, é preciso pôr em primeiro plano a ensaística concretista.

A abertura para o diálogo com as outras artes é a característica, à primeira vista, mais saliente da poesia concreta (a sua apresentação gráfica: abolição do verso; não-linearidade; uso construtivo dos “brancos”; ausência de sinais de pontuação; “constelações” na aceção introduzida por Gomringer; sintaxe gráfica), [...]; ao passo que a contribuição mais substancial dos concretistas à cultura hodierna é o trabalho por eles realizado sobre a linguagem, sobre a substância da palavra abordada no nível da forma. (Stegagno-Picchio; 1997, p. 616).

Em *Iniciação à literatura brasileira*, Antonio Candido define a poesia concreta como rejeição ao subjetivismo, preconizadora “do fim do verso” e da “liberdade de combinar e desarticular as palavras segundo afinidades sonoras, dispondo-as como realidade visual”. No seu breve parecer, dentro do ânimo polêmico e transformador dos concretistas, o que havia de mais “importante” era “a parte doutrinária e crítica”. Em entrevista de 1979, Candido revelava seu desinteresse pelo repertório crítico que animava os concretos: “Quando leio um livro de

semiótica moderna acho interessante e posso até me entusiasmar; quando for ensinar ou escrever, quase nada de decisivo entrará na minha escrita ou na minha aula” (1992, p. 129). Massaud Moisés, em um curto parágrafo, define o Concretismo como “movimento de eruditos”; “internacional nos seus objetivos (...) e nos seus fundamentos” (1989, p. 440).

Como ensaístas e tradutores, o trio concretista propõe a retomada do diálogo com as tendências da vanguarda internacional, segundo eles, interrompido desde os anos 20. No prefácio para a coletânea de textos críticos e manifestos, declaravam que “no plano nacional”, haviam restaurado o contato com o modernismo de 22, o qual fora “interrompido por uma contra-reforma convencionalizante e floral” (1987, p. 7). Em poesia, a “contra-reforma” referia-se ao retorno ao metro e às formas clássica proposto pela geração de 45. Assim como a geração de 22 impôs seus padrões como valor de reconhecimento de suas obras, os poetas concretos impuseram seu vasto repertório erudito como sustentação e legitimação de suas teorias. Ambos lucraram com a ignorância do meio. Haroldo de Campos, em sua releitura de Oswald, baseou-se na lingüística estruturalista de Jakobson e na estética de Walter Benjamin, teorias as quais os concretistas são os primeiros tradutores. Este aspecto contribuiu para a visão consensual nos estudos literários: a maior importância do movimento foi a atualização da crítica literária com as correntes do formalismo russo, da poesia norte-americana, a lingüística estruturalista, a semiótica e a estética da recepção.

O resgate oswaldiano permitiu a Haroldo contestar a ordem vigente em relação ao movimento modernista e elaborar uma história alternativa da literatura brasileira, baseada numa linguagem (e também experiência) internacional. Essa metodologia, ao mesmo tempo em que substituía, criticava a fundo as tendências da sociologia da literatura, que haviam dominado grande parte das teses sobre o modernismo. O próprio modernismo, com o romance social, contribuiu para a fundamentação da leitura sociológica, com os estudos de João Luiz Lafeté e Sérgio Miceli. Logo, no campo da prosa, o realismo de trinta significava outra versão da “contra-reforma floral”. Logo, a teoria concreta ignoraria os desdobramentos do ideário modernista para se concentrar no período dos anos 20, no qual o projeto reforma estética ainda não havia sido questionado pelo projeto político. Oswald de Andrade encarnava o ponto máximo de experimentação formal, e como sua escri-

ta caíra no limbo, também representava o que Décio Pignatari chamaria de “complo contra um pensamento experimental”.

O ponto de articulação foi a “invenção”, ou na tradução concretista, a “consciência radical da linguagem”. Oswald, em particular, tornou-se importante porque permitiu aos concretos re-articularem a recepção do modernismo através da tradição das vanguardas históricas. Até então, a recepção orientava-se pelo critério nacionalista. O criador da poesia pau-Brasil foi o único modernista que aparecia no “plano-piloto” como precursor do concretismo; aliás, os únicos poetas brasileiros que figuraram foram Oswald e João Cabral de Melo Neto, este por causa da “linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso”, aquele por causa da “invenção”.

Ao dar legitimidade a um autor historicamente importante como Oswald, mas cuja obra seus contemporâneos não julgaram à altura do seu “gênio”, os concretistas legitimavam sua *práxis*, pois a aceitação do autor passou imediatamente pela aceitação dos argumentos. Aqueles que questionaram a teoria concreta, inevitavelmente negaram ou minimizaram o objeto sobre o qual os concretistas ilustraram o seu pensamento.

Fundamental para a teorização de Haroldo de Campos foi os conceitos lingüísticos de *diacronia e sincronia* desenvolvidos por Jakobson, o que lhe permitiu pensar a historiografia não como uma articulação entre autores-contexto social-obras, mas como uma seleção textual regida pelo critério da “invenção”. Deste modo, a diacronia - seleção cronológica de autores e obras reunidos em “estilos de época” - cedia lugar à sincronia - a inter-relação temporal entre autores e obras, ou seja, a constante atualização do passado pelo presente. Nas páginas finais do ensaio “Poética sincrônica”, Campos esboçava um elenco para uma obra ambiciosa, jamais concretizada: *A antologia da poesia brasileira de invenção*. Em todos os autores abordados, o ensaísta escolhia um ponto de vista desconsiderado; por exemplo, a respeito de Gregório de Matos: “Em lugar de discutirmos sobre as influências de Gôngora e Quevedo, por que não pensar em certa parte da obra de GM como tradução criativa? (1977, p. 209).

“Tradução criativa” tem dupla função na argumentação concretista, serve tanto como teorização para transcrição de obras quanto para discutir a influência externa. Em sua polêmica com Antonio Candido, Haroldo resumiu assim uma

“tradição da invenção”: “uma dialética de pergunta e de resposta, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia” (1989, p. 63).

O concretista problematiza a exclusão de Gregório de Matos (e por extensão o Barroco) da *Formação da literatura brasileira*, a *opus magma* de Candido. No prefácio, “A literatura como sistema”, o historiador justificava a exclusão, afirmando que a literatura brasileira, como fenômeno de nossa civilização, só começou a existir quando surgiram escritores conscientes do seu papel e dispostos a “fazer literatura brasileira”, transformando as “veleidades mais profundas do indivíduo” em elemento de contato e interpretação “das diferentes esferas da realidade” (1959, p. 23). A transmissão deste ideário de geração a geração formava uma tradição.

O “sistema” de Candido, para Haroldo, revelava-se excludente ao eleger o “*logos* nacional” como critério de seleção, pois propunha uma “identidade coesa”, a partir de um *corpus* homogêneo, que excluía o diferente (1989, p. 74). O modelo sincrônico, seu argumento nos leva a pensar, seria inclusivo. Mas como? Em síntese, a “tradição da invenção” é tão ou mais excludente do que o sistema de Candido. O importante nela é a substituição do *logos* nacional, pelo *logos* internacional. O critério de valoração minimiza a representação da realidade nacional – por extensão, enfraquece a linha sociológica reinante nos 50/60 – para valorizar o domínio dos códigos estrangeiros. Isso implicou uma subordinação à autoridade de Mallarmé, Ezra Pound, Joyce e Jakobson. O papel de tradutores – e o próprio senso comum ao premiá-los nesta função – transformava-os numa espécie de “antropófagos” da cultura literária.

A poesia concreta representa o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira. Ela não apenas pôde falar a diferença num código universal (como Gregório de Matos e Pe. Viera no Barroco; como Sousândre recombina a herança greco-latina, [...]; como Oswald de Andrade “pau-brasilizando” futurismo italiano e cubismo francês). [...]. A diferença (o nacional) passou a ser com ela o lugar operatório da nova síntese do código universal. (CAMPOS, 2004, p. 246).

Em pleno alvorecer dos anos 60, a escrita de Oswald fornecia, aos concretistas, os argumentos necessários para questionar a corrente sociológica, atacando-a no cerne do problema da literatura brasileira: o nacionalismo literário. Afinal, fôra o profeta de uma “literatura de exportação”, um “pensamento antropofágico”, um “internacionalismo”. Ao sincronizar-se com o modernista, Haroldo de Campos re-introduzia a obra do autor no circuito literário, propondo outros valores em sua

poesia, justificáveis pela teoria concreta, provando tanto a mais valia de sua obra quanto a mais valia do crítico.

6.2. Devorando Joyce e Mallarmé

Se a poesia concreta era o momento máximo de sincronia na literatura brasileira dos anos 60, o resgate de Oswald se dava pelo que se podia construir de comum com o concretismo e suas fontes. A atualidade do modernista não residia na ilusão da eternidade (como rezamos no templo Classicista), mas naquilo que prevê do referencial da poética concretista.

Em “Estilística mimarina”, Haroldo definia *Memórias sentimentais de João Miramar* como um romance cubo-futurista”, pois o “cubismo histórico” serviu-lhe como ilha de montagem, influência que configurava sua escrita como “residualmente icônica em relação ao mundo exterior” (2004, p. 120). A questão residia no deslocamento da experiência vivida, implícita no título “memórias”, para o campo da experiência de linguagem, desfiguradora do conteúdo autobiográfico. Deste modo, o romance-experiência torna-se tópico central para a demonstração da teoria de Jakobson a respeito da metonímia e da metáfora.

A metonímia, concorda Campos, é o mais indicado para “as discriminações psicológicas” e a criação de caracteres, por isso o “escritor do realismo tradicional” recorria a ela para compor as articulações temáticas. Em Oswald, conclui, o processo metonímico reelabora os dados da “realidade trivial”, fundando um “realismo especial”, “quase etimológico”, “fundado na realidade do texto como coisa de palavras”. Assim, apesar do romance ser uma sátira social, portanto com um referente no “mundo exterior”, é a “propensão da prosa miramina” em fundar “na realidade do texto sua própria realidade” que se impõe (2004, p. 105).

A *práxis* concretista está entre as melhores traduções brasileiras do conceito de “desumanização da arte”. Ortega y Gasset, no clássico texto de 1925, descrevendo o surgimento da vanguarda, percebia que para “os jovens artistas” a “arte é uma coisa sem transcendência alguma”. A tendência de fazer da “obra arte outra coisa senão obra de arte” marcava um outro compromisso ético, porque a “arte nova” considera os dramas humanos como fraude estética (1999, p. 31). “É preciso acabar com o Eu” e “toda a psicologia”, escrevia Marinetti no “Manifesto técnico da literatura futurista”.

A arte do século XIX, prossegue Gasset, fez com que a obra consistisse, quase por completo, na “ficção de realidades humanas”. Neste sentido, foi *realista*. Beethoven e Wagner, realistas na música; Chateaubriand e Zola, realistas na literatura. Para ler um romance realista, o leitor não precisa ser dotado de uma elevada “sensibilidade artística”, basta possuir “sensibilidade humana”, pois o realismo é um “extrato da vida”. Por isso, conclui, a arte do século XIX foi “tão popular”, uma vez que em todas as épocas houve uma arte para minoria e outra para a maioria, “esta última sempre foi realista” (*idem*. p. 18).

A vanguarda, ao recusar a ficção humana, dividia o público entre aqueles que a entendiam, uma minoria dotada de sensibilidade estética, e a maioria, que via na arte uma extensão da vida, frustrados por não encontrarem nela os mecanismos de identificação emotiva. A consequência: a vanguarda é impopular.

O artista de vanguarda se negava aceitar a arte como extensão da vida, como reprodução dos dramas humanos, enfim, como catarse ou divã da humanidade. Só consegue ver o “humano” com uma distante ironia. Essa era a sua ética. Lembremos de uma anedota: diante do quadro “As meninas”, um diletante dizia a Matisse: “Belas cores, mas *isto* não são meninas”. E o pintor respondia: “Não, é um quadro”. Aqui residia, para Ortega y Gasset, o gesto “libertador de Mallarmé”, o “primeiro homem do século passado que quis ser poeta”, por que produziu pequenos objetos líricos diferentes da fauna e da flora humana (*ibid*, p. 34). Um poema de Mallarmé não é para “ser sentido”, as palavras são as “protagonistas” de sua empreitada lírica.

O texto de Gasset antecipava toda uma linha de pensamento na literatura ocidental preocupada com a imanência do texto. Os concretistas, no seu “plano-piloto”, declaravam-se “produto de uma evolução crítica de formas” – esta evolução, ao nosso ver, era a “desumanização” -, no qual o “poema é um objeto em si e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas” (1975, p. 156).

O processo de *concretização* de Oswald de Andrade envolvia a “desumanização” de sua escrita. No caso de *Memórias sentimentais de João Miramar*, a fragmentação narrativa e a ruptura com os cânones realistas não só autorizavam como pediam esta leitura. Antonio Candido havia sinalizado nesses dois aspectos a qualidade dos romances experimentais do autor. Haroldo de Campos esforçou-se ao máximo para desassociar a escrita oswadiana do Modernismo *tout court*. A

tendência nos textos de Haroldo, para legitimar a “prosa nova” de Oswald de Andrade, foi associá-la à escrita de *Ulisses*. No “paideuma” concreto, James Joyce é o equivalente, na prosa, a Mallarmé na poesia: inventores. Seria extenso citar as centenas de vezes que Joyce é referido nos textos dogmáticos do concretismo. Desta forma, o trabalho do crítico consiste na descoberta e criação de laços comuns entre os dois romancistas.

No artigo “Sobre o romance”, Oswald de Andrade, ao comparar Joyce com Thomas Mann, para escolher qual dos dois inaugurava o romance moderno, define *Ulisses* como um “grande marco antinormativo”. Haroldo de Campos toma este juízo como mais uma evidência da aproximação de *Miramar* com a escrita joyceneana. O prefácio para *Memórias Sentimentais* – “Miramar na mira” – revelava esta aproximação, ou antecedência, já em sua introdução:

Em 1922 – ano que se assinalaria entre nós pela eclosão da Semana de Arte Moderna – era publicada em Paris, [...], a primeira edição de um livro destinado a alterar os rumos da ficção moderna: *Ulisses*, de James Joyce. [...]. *Memórias sentimentais* de João Miramar, [...], sai em 1924, dedicado a Paulo Padro e Tarsila do Amaral. (CAMPOS, 1978; p. xivv).

O caminho teórico tomado por Haroldo para fundamentar a sincronia passa pela *paródia* como elemento comum na escrita dos autores. No entanto, para poder prosseguir neste caminho, precisava por Mario de Andrade no barco, uma vez que “os dois Andrades” usaram este “recurso estrutural” com “ativa função de sátira social”. Daí a ressalva de que este caminho deveria ser seguido com “a maior cautela”. No entanto, afastada a paródia como elemento comparativo, *Memórias sentimentais* se distanciava da “intrincada e complexa estrutura, o caráter monumental do *Ulisses* joyciano”.

O *Miramar*, como todo, poderá ser posto em cotejo com um capítulo isolado do *Ulisses* (VII-Éolo), passado numa redação de jornal, e onde são aproveitadas as técnicas de manchete, titulação e tópico da imprensa diária. O *Miramar*, com seu estilo telegráfico, é bem um misto de diário sentimental e de jornal dos faits divers duma sociedade provinciana [...]. Não falta também ao *Miramar* – já está no título, a investir onomasticamente, duma perpétua vocação marítima – a idéia de périplo, idéia que no *Ulysses* joyciano é transposta para uma jornada terrestre e pedestre no enclave urbano de Dublin. (CAMPOS, 1978; p. xxix).

Até aqui, suas justificativas estavam repletas de ressalvas, a começar pela base de comparação desigual, um capítulo de *Memórias* em relação a todo romance de Joyce. O fato do capítulo do irlandês se passar numa redação de jornal justi-

ficava a comparação com o “estilo telegráfico”? A apropriação da estilística do jornal já era feita pelos futuristas e dadaístas antes de Joyce e Oswald. Astuciosamente, Haroldo invertia as diferenças em semelhanças, claramente na comparação entre o “périplo marítimo” e o “périplo terrestre”.

O último refúgio do sincronismo Joyce-Oswald foi o futurismo como influência comum. Haroldo demonstra, não sem um pouco de diacronismo, que *Ulisses* tem “raízes futuristas”, o que confere legitimidade histórica à comparação. “A senha é o *simultaneismo*. Palavras em liberdade. Imaginação sem fios”(ibid,p. xxxiii). Ou seja, em seu (super) romance, Joyce sofrera a mesma influência, isto é, bebeu na mesma fonte, que Oswald. E os outros modernistas que também beberam nesta fonte? *Macunaíma* não seria também um romance próximo à escrita de Joyce? A intrincada escrita marioandradiana em sua rapsódia não teria um contato sólido com “os jogos de palavras”, as “desordens sintáticas” e os neologismos joyceanos?

Ao buscar em todo lugar a *semelhança*, Haroldo de Campos, pela insistência, ergueia *Ulisses* como marco *normativo*. A consagração de *Memórias sentimentais* ocorre sob a benção de Joyce, o “pai” do romance-invenção, “precursor” do Concretismo. Se ambos foram publicados com dois anos de diferença, e como admite Haroldo, Oswald provavelmente não lera Joyce na época, foi apenas um detalhe diacrônico.

O princípio da “literariedade”, o predomínio da escritura sobre o autor, a lição de Roland Barthes na “Morte do autor” como reação ao determinismo vida e obra, regeu os textos de Haroldo; porém, aqui entra a visível paixão dos concretistas pelos seus ídolos, a reabilitação de Oswald não deixava de ser uma celebração do indivíduo. Segundo Antonio Candido, Oswald de Andrade era um problema literário não só por causa da passionalidade com que sua obra fora julgada, mas também devido às reviravoltas em sua escrita.

Ao publicar *A Estrela do Absinto*, em 1927, já lançara há três anos a sátira maravilhosa das *Memórias*, que contradiz grande parte das tendências manifestadas naquele livro. [...]. Portanto, de 1920 a 1930 o sr. Oswald de Andrade atravessa um período contraditório, cheio de altos e baixos, procurando encaminhar para o nacionalismo poético um misticismo que não o satisfazia mais, malhando a ambos com anarquia de um protesto ainda incoordenado, invertendo de novo os termos, baralhando-os adiante (CANDIDO, 1992, p. 25).

A trilogia *Marco-zero* não resolvia as “contradições” estilísticas, pelo contrário, apostava no realismo social, antítese da linha experimental do par *Miramar-Serafim*. Haroldo de Campos, para construir uma *persona linear*, ignora tanto a “trilogia do exílio”, marcada pelo decadentismo finisecular, quanto a “trilogia social”, para fincar os pés na fase acentuadamente de vanguarda. Nada de errado nisso, pois toda a leitura implica em opções, escolhas, recortes. Se privilegiasse no mesmo grau a “fase social”, cedo ou tarde, o crítico teria que se apoiar na bibliografia sociológica, corrente a qual pretendia questionar. A linearidade, no entanto, tacitamente projetava uma imagem *total* do autor, não admitindo em nenhum momento a fuga da moldura *vanguarda*, isto é, do repertório referencial da teoria da concreta.

6.3. Regurgitando Mário

Da crítica romântica à crítica moderna, as ciências sociais forneceram as bases epistemológicas para a construção do saber literário. Compreende-se a evolução da literatura em sintonia ao desenrolar dos eventos históricos: o Romantismo e a Independência; Machado de Assis e o Segundo Reinado; Modernismo e a República velha; o pós-modernismo e a Ditadura Militar.

O Concretismo propõe outro estado de coisas, a partir de outros referenciais: a lingüística, a semiótica, a teoria da informação. Desvincula-se escrita e história, estética e política. Em relação ao Modernismo, há todo um esforço especial em minimizar a escrita de Mário de Andrade. No fundo, através da negação do autor, nega-se o lugar que o legitimou, ou seja, a corrente histórica-sociológica. Nas palavras de Antonio Candido, “*Macunaíma* é a mais alta expressão da *antropofagia*” (1965, p. 113); Mário construiu mais, foi “a individualidade intelectual mais poderosa”, “quem pensou em profundidade a realidade brasileira” (1992 p.244). Segundo João Luiz Lafetá, em Mário há o “esforço maior e mais bem sucedido” de uma posição coerente entre a “revolução estética e a revolução ideológica” (2000, p. 158). Já para Haroldo de campos: “A *Paulicéia*, com tudo o que trazia de novo, ainda não era a revolução; era a reforma, com seu lastro de conciliação e palavrosidade” (1978, p. 15).

A poesia de Oswald, expunha Haroldo no prefácio de *Poesias reunidas*, era regida pela “radicalidade”; neste sentido, foi revolucionária. Radical, explica-

va citando Marx, significava “tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem”. Como não estamos diante de um crítico marxista, a “radicalidade da poesia oswaldiana” se realiza “no campo específico da linguagem”, sendo uma “verdadeira tomada pré-concreta” (1978, p. 44).

Se no romance o autor sincronizava-se com Joyce; na poesia, sincronizava-se com Mallarmé. A poesia *pau-Brasil*, argumentava, rompia com a tradição discursiva-sentimental, para fundar, a partir da devoração crítica da vanguarda européia, um lirismo objetivo e paródico. O projeto nacionalista desaparece na argumentação de Haroldo. A releitura da história do Brasil, através dos “poemas-paródia”, funcionavam como dessacralização das peças do florilégio nacional e construção de uma poética baseada no *ready made* como princípio formal. Havia, no entanto, “uma pedra no meio do caminho” concretista: Mário de Andrade. Afinal, coube ao autor de *Paulicéia desvairada* o mérito do marco inicial da poesia modernista, e também da teoria com o “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura*. Para Haroldo, contudo, Mário é o “reformador”, tem a consciência do novo, mas ao mesmo tempo preservava uma paixão secreta pela estética parnasiana.

Mário sempre se preocupou a sério com a estética parnasiana (vejam-se os seus estudos “Mestres do passado” e o que neles há de implícita reverência) e mais de uma vez, em diferentes épocas, quis mostrar que sabia fazer sonetos em clave áurea ao gosto dessa estética. (CAMPOS, 1978, p. 19).

A acusação mais recorrente era de que Mário sofreria do “mal eloquência”, não havia seguido o conselho de Verlaine: “toma a eloquência e torce-lhe o pescoço”. O que tornava o poeta ainda mais “intragável” foi a sua recusa em letras maiúsculas a um dos próceres do Concretismo: “É PRECISO EVITAR MALLARMÉ”¹. A dupla recusa, tanto de Verlaine quanto Mallarmé, revelava, segundo Campos, um “elogio do sentimento e do subconsciente”, que significava um *modernismo conservador*. O Modernismo revolucionário, na construção concretista, negaria a eloquência preservada por Mário para opor-lhe o “lirismo objetivo”, “antiilusionista”, “desacralizador da poesia”, valores localizados na poesia pau-Brasil. Ao invés do poema longo (tão comum em Mário), a síntese (o poema-minuto oswaldiano).

¹ cf. *A escrava que não é Isaura*.

Oswald de Andrade, na visão concretista, “se reclama de Mallarmé”, embora o mestre francês seja uma referência raríssima nos textos do poeta “pau-Brasil”. Apesar disto, conclamava Haroldo, “Oswald parece ter compreendido em toda a sua importância – via futurismo e cubismo – o alcance da revolução mallarmaica”(1978, p.27). O oposto ocorre com Mário, que opta por Cocteau, tacha Mallarmé de poeta do “não-vai-nem-vem”, de “intelectualização exagerada e pretensiosa”.

Os únicos poemas que Haroldo salva são os do *Losango cáqui*, “a coletânea mais experimental e enxuta de Mário”, na qual “ensaiaria uma concisão paralela àquela praticada exemplar e sistematicamente por Oswald em *Pau-Brasil*” (1978, p. 15). Quando procuramos esses “poemas isolados” (XIV e XXVI), porque no geral “subsiste a marca renitente do sentimentalismo”, constatamos que a escolha ocorre pela *semelhança* com a poesia concretista. Vejamos:

XIV

Tudo esquecido na cerração.

... um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois.

ÁRVORE

um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois.

ÁRVORE

(...).

Tais experimentos poderiam figurar como “uma verdadeira tomada pré-concreta”, como:

América do sul

América do sol

América do sal

Poderiam... Se o poeta não tivesse evitado Gôngora e Mallarmé.

Em uma crítica virulenta contra o Concretismo, Affonso Romano de Sant’Anna apontava que há, em particular em Haroldo, uma “relação problemática com Mário de Andrade”, ou seja, a “impossibilidade” de lê-lo a não ser “através de Oswald de Andrade”. Soma-se o “trauma diante da audácia” de evitar Mallarmé. A situação limite, para Affonso Romano, foi a “absurda” influência de *Serafim Ponte Grande* (1933) sobre *Macunaíma* (1928), defendida por Campos em “Miramar na mira”. Para o oponente: “Haroldo não conseguia aceitar o fato

² cf. *A escrava que não é Isaura*.

elementar de que *Macunaíma* é mais importante do que os dois livros de Oswald” (2003, p. 22).

Em *O tupi e o alaúde*, Gilda de Mello e Souza – esposa de Antonio Candido e prima de Mário de Andrade –, analisando as proposições de Haroldo de Campos em *Morfologia de Macunaíma*, acusava-o de ter feito uma leitura reducionista da “rapsódia” marioandradiana, isto é, em suas palavras:

O que constitui a meu ver a fragilidade maior de seu enfoque foi ter projetado num livro, cujas componentes eram todas ambíguas e ambivalentes, uma leitura unívoca, que rejeitava os desvios da norma, para fazer a obra de arte caber à força no modelo de que, fatalmente, teria de extravassar. (SOUZA, 2003, p. 46).

O modelo adotado pelo concretista baseava-se nos estudos das narrativas folclóricas russas, *Morfologia do conto maravilhoso*, do folclorista Vladimir Propp, no qual demonstrava que as partes componentes de um conto poderiam ser transportadas para outro. A bruxa ou o demônio sempre é o praticante da má-ação. Ao adaptar esta tese na análise de *Macunaíma*, Haroldo concluí que “Mário conseguiu divisar o que havia de *invariante* na estrutura do conto folclórico”, para recriar artisticamente o que havia de variável sobre o elemento base (2004, p.175).

Para Gilda de Mello e Souza, “independente das analogias que estava descobrindo”, faltou ao concretista relacionar a obra com “complexo sistema formal do escritor”; por isso, “acabou banalizando um fato admirável de *parole* à banalidade da *langue*” (2003, p. 45). Assim, segundo a interlocutora, o crítico “ignorava” a importância que o próprio Mário atribuía ao episódio de Vei e suas filhas; contradizia-se em relação a função do muiiraquitã; não levava em conta “Cartas pras Icamiabas” como “centro do livro”.

A reação de Haroldo foi expressa nas notas do ensaio “Mario de Andrade: a imaginação estrutural”, no qual retomava a tese apresentada em *Morfologia de Macunaíma*. Em sua defesa, argumentava que “o fato” de ter proclamado a “rapsódia” como uma “grande fábula de busca de um objeto de virtudes mágicas”, o aspecto imutável da fábula na leitura de Propp (os “romances de cavalaria”, etc), já desmontava, “na origem”, a originalidade da conjectura “gildiana”, que aponta *Macunaíma* como um dos grandes arquétipos da “literatura popular universal”. Tendo como advogada (a amiga) Leyla Perrone-Moisés, decretava que “a autora de *O tupi e o alaúde* não demonstra grande familiaridade com a bibliografia sobre

narratologia”, por isso “não atina exatamente com o que seja ‘estrutura sintagmática’”, “aspecto verbal e aspecto funcional da análise” (2004, p. 177).

Affonso Romano pegou carona nesta briga de departamento de Letras da USP, para afirmar que Haroldo assumia uma posição recalçada diante de Mário, pois contraditoriamente “ama o texto/pai de Mário”, “mas tem remorso porque ele renega o pai anterior de Haroldo, que é Mallarmé”. A curiosa elaboração psicologizante termina na emblemática frase: “*Macunaíma* derrotou Haroldo” (2003, p. 26). Toda polêmica residia na supremacia de um modelo interpretativo. Em certo momento, Gilda de Mello e Souza e Haroldo de Campos não estão discutindo *Macunaíma*, mas sim quem melhor compreendeu Bakhtin, Propp e o Estruturalismo, aplicando-os à rapsódia. O repertório bibliográfico oculta a desavença principal: a *desnacionalização* da escrita de Mário de Andrade. No primeiro capítulo do *Tupi e o Alaúde*, a autora defende que o princípio estrutural do romance consistia no livre trânsito entre o popular e o erudito, assim o folclore amazônico tornava-se peça chave na configuração da escrita carnalizada do modernista. Haroldo de Campos desloca o folclore do domínio nacional para o domínio internacional, retirando a escrita de Mário do fabulário amazônico, no qual se discutiu os elementos de identidade local, para inseri-la na tradição ocidental dos “contos de fantasia”, tomando como referente, via Propp, o folclore russo.

O concretista, logo, toparia com a questão: *Macunaíma* seria um romance antropofágico? Nos prefácios para *Poesias reunidas e Memórias sentimentais de João Miramar*, ao subordinar a escrita de Mário à de Oswald, o crítico alude a esta possibilidade, porém só a aceita em termos de “débito”. Aceitá-la significaria, explicitamente, endossar os argumentos de Antonio Candido, que via *Macunaíma* como a realização concreta do que Oswald sugeriu no “Manifesto antropófago” (1965, p. 113). Deste modo, ao intensificar a dualidade Mário-Oswald, Haroldo de Campos apontava para uma outra recepção do Modernismo que não culminava na pontificação de Mário de Andrade, como via ocorrendo desde sua morte.

Uma pergunta, no entanto, fica perdida: por que um crítico, que vinha escrevendo textos fundamentais sobre a poética oswaldiana, escolhia *Macunaíma* como tema monográfico para admissão nos quadros docentes da USP? Explicitamente, Haroldo de Campos sabia que Mário de Andrade, antes de um desafio, já era *assunto* acadêmico de maior peso. Se o Concretismo contribuiu de forma decisiva para a criação do “mito” Oswald de Andrade, a crítica acadêmica criava o

“mito” Mário de Andrade. Campos, percebendo ou não esse movimento, prestou sua contribuição à bibliografia Andradina.

6.4. Simbioses

A simbiose é descrita como associação entre dois seres vivos, com benefícios mútuos. O resgate de Oswald de Andrade, sua “concretização”, pôs em movimento suas idéias, em um novo círculo de recepção muito mais simpático em relação às suas obras. A proposta de uma literatura de exportação casava com o “paideuma” concretista, com uma história da literatura regida pelo critério internacional. Daí a importância atribuída ao Barroco e a desimportância dedicada ao Romantismo.

Na contestação à tese de Candido, na qual o Barroco aparecia como uma “manifestação literária”, sem contribuição para a formação da tradição literária, Haroldo de Campos argumentava da seguinte forma:

[...] nossa literatura não teve “infância” (infans, o que não fala). Não teve origem “simples”. Nunca foi in-forme. Já “nasceu” adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. (CAMPOS, 1989, p. 64).

O Barroco era um estilo internacional, defendê-lo como nossa gênese literária desestruturava o nacionalismo literário, base para a historiografia brasileira desde Silvio Romero. Oswald de Andrade emprestava os instrumentos poéticos à teoria concreta para se inserir e/ou criar uma história alternativa da literatura brasileira, regida pelo internacionalismo. Nos termos de Haroldo:

Só concebo o nacionalismo de um ponto de vista modal, não ontológico: a maneira brasileira de dialogar com o universal, articulando diferencialmente sua combinatória, especificando escolhas e também inovando. (*apud*. Supl. Mais!, 14 de setembro de 2003).

Em um dos ensaios que compõe *Balanço da bossa*, Augusto de Campos entregava o jogo: “a produção artística brasileira já adquiriu maturidade, a partir de 1922, e universalidade, desde 1956” (1993, p. 157). Uma data refere-se à Semana de Arte Moderna; a outra, à Exposição Nacional de Arte Concreta, em que foi lançado oficialmente o movimento da poesia concreta. O diálogo concretista com a Semana de 22 ocorre exclusivamente via Oswald de Andrade, tanto que nos textos de Augusto não aparece nenhum outro participante da Semana. Ele é o pon-

to de articulação entre o passado e o presente de uma linha experimental e internacionalista na cultura brasileira.

Por fim, a permanência dos prefácios de Haroldo de Campos, nas edições recentes de Oswald de Andrade, completa o processo simbiótico, pois o leitor (ao menos que os ignore, coisa que o leitor interessado não faz) lê o modernista sob o filtro concretista. A relação simbiótica ficará mais clara com a introdução do Tropicalismo nas letras nacionais.