

Da idéia ao texto: uma digressão “filopoetosófica”

Antonio Andrade

Eu disse um dia frente aos filósofos:
a filosofia é uma questão de forma.

Paul Valéry

O castelo de cristal da dialética revela-se
ao fim como um labirinto de espelhos.

Octavio Paz

A ficção assomará e se dissipará, célere,
conforme a mobilidade do escrito.

Stéphane Mallarmé

De que forma a escritura interfere na composição do pensamento filosófico? Existe uma separação entre o conceito filosófico “puro” e a linguagem filosófica, ou, como aponta Valéry, realmente filosofia é uma questão de forma? De que maneira a escritura se torna a matéria filosófica principal? Essas são dúvidas comuns que rondam o debate sobre filosofia. Elas demonstram um questionamento não só sobre o próprio pensamento filosófico, mas também sobre o papel da linguagem na constituição do pensamento e da realidade. E a aproximação entre poesia e filosofia indicia essa confluência entre questões relativas a uma e a outra. Desde Platão, a preocupação em negar a validade da poesia, em expulsar o poeta da República, e o debate sobre o poder e o perigo da palavra, *phármakon*, e da *mimesis* poética, que se desdobra até Aristóteles, demonstram que essa relação está na base do pensamento ocidental. No último Heidegger, o conceito filosófico nasce a partir das questões que fundamentam a poesia.¹ Em Benjamim, a profunda

¹ Ao comentar o significado dessa mudança de perspectiva da obra de Heidegger, que se volta para a poesia em seus últimos escritos, Octavio Paz afirma que: “qualquer que seja o desenlace de sua aventura, o certo é que, deste ângulo, a história do Ocidente pode ser vista como a história de um erro, um extravio”, uma vez que a filosofia sempre

análise sobre o significado e os mecanismos da modernidade se faz a partir da obra de Baudelaire. O mesmo ocorre com os poetas, haja vista as preocupações filosóficas presentes nos escritos de Goethe, Schelling, Mallarmé e Fernando Pessoa, entre outros.

Na contemporaneidade, a relação entre poesia e filosofia constitui uma das principais discussões de Jacques Derrida, de modo que seus próprios escritos representam um limite entre o texto filosófico e a prosa poética. A tensão que se estabelece na fronteira entre esses dois campos presentes na obra de Derrida foi estudada por Paula Glenadel no ensaio “Derrida e os poetas: de margens e marcas”, em que, a partir da noção de “conjuración”, tenta definir esse (não-)lugar do texto derridiano:

O texto derridiano *conjura* a poesia, no desdobramento semântico dessa palavra: entre invocação e exorcismo. Pois, afinal, apesar de suas afinidades com a poesia, esse texto não deixa de se inscrever naquilo que a tradição ocidental denomina *discurso filosófico*. O texto de Derrida se desdobra no lugar de uma impossível separação entre filosofia e poesia.*

* (Glenadel, Paula. “Derrida e os poetas: de margens e marcas”. Em: Nascimento, Evando & Glenadel, Paula (orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000: 188-9).

Entre os poetas solicitados por Derrida, destacam-se Mallarmé, Valéry e Baudelaire – poetas centrais para o seu pensamento. E ainda Celan, Ponge, Hölderlin, Trakl e Jabès. Vários são os textos em que o pensador trata direta ou indiretamente da relação entre poesia e filosofia: *Glas, A disseminação* [*La dissémination*], *Posições* [*Positions*], *Heidegger e a questão* [*Heidegger et la question*], *Dar o tempo* [*Donner le temps*] etc. Para ele, como sugere em *Posições*, a poesia evidencia o “valor duplo, contraditório, indecível” dos signos, e seu trabalho é convocar esses paradoxos através da releitura dos textos seminais da própria filosofia, abrindo-os a um novo encadeamento, a uma nova rede de relações. Essa possibilidade desconstrói, portanto, o alicerce das idéias dogmáticas que dominam a constituição do discurso filosófico, pois revela sua natureza textual, ao passo que lhe institui um outro tipo de textualidade.

Esse lugar de diferença que se instaura a partir da tradição parece ser também o lugar buscado e assumido pelos textos críticos e poéticos de Haroldo de Campos. Vide, por exemplo,

relegou a poesia a uma posição subsidiária, erigindo seus conceitos como edifícios de “idéias claras e distintas” e distanciando-se assim do mundo e do próprio ser. Cf. Paz, Octavio. “A imagem” (Em: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996: 40-1).

seu árduo trabalho de revalorização do barroco brasileiro como iniciador da linhagem antropofágica de nossa literatura, recalcado pelo peso institucional da perspectiva histórica assumida por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*. Não por acaso, Haroldo começa o texto de *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* com uma citação de Derrida. Com isso, aproxima o seu trabalho de desconstrução da perspectiva histórica “uspiana” – a partir da valorização da obra de Gregório de Mattos – ao que Derrida empreendeu, em *Gramatologia* [*De la gramatologie*], com relação ao “logocentrismo platonizante”, a partir da obra dos também “ex-cêntricos” Fenollosa e Nietzsche.

O próprio Derrida apontou essa aproximação entre o seu ponto de vista filosófico e o de Haroldo, numa bela nota em que homenageia o caráter pioneiro e múltiplo do trabalho do poeta brasileiro:

Tudo o que possa significar a lei, o desejo também, a urgência mais aventureira e mais audaciosa para mim, na ordem do pensamento, da escritura, da poesia, no horizonte da literatura e antes de tudo na intimidade da língua das línguas, cada vez tantas línguas em cada língua, sei que Haroldo a tudo isso terá tido acesso como eu antes de mim, melhor que eu. Ele estava à minha espera, já, do outro lado, tendo chegado antes de mim, ele primeiro, à outra margem.*

* Excerto citado na orelha do livro *O arco-íris branco*, de Haroldo de Campos (Rio de Janeiro: Imago, 1997).

A partir desse texto, podemos perceber a forte imbricação entre pensamento e escritura, filosofia e poesia, tanto para um quanto para outro. Nem sempre, no entanto, Haroldo traz para o seu texto essa imbricação. Isso fica claro nas propostas dogmáticas de *Teoria da poesia concreta*, que, ao mesmo tempo, abrem um novo caminho para a lírica e excluem várias outras possibilidades de texto. Felizmente esse enrijecimento vanguardista não perdurou durante muito tempo na obra poética haroldiana, vide as experiências de *Galáxias*, *Signatía: quase coelum* e *Finismundo*. Também na crítica, no caso de *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*, o aspecto ainda formalista do trabalho acadêmico haroldiano, que tenta misturar o arsenal teórico da semiótica de Pierce e das teorias lingüísticas de Roman Jakobson com o pensamento pós-estruturalista, em nossa opinião, acaba instaurando um novo cânone para a literatura nacional. Preocupado em rivalizar com o modelo uspiano, Haroldo chega a criar uma dicotomia, com

* (Campos, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989: 18-35).

base em Jakobson, entre o modelo romântico – comunicativo e integrativo, associado à função emotiva e à função expressiva – e o modelo barroco – relegado devido a sua auto-reflexividade e sua autotematização inter-e-intratextual, associado à função poética e à função metalingüística –, a fim de inverter, com isso, os valores positivos e negativos atribuídos por Candido respectivamente a um e outro modelo.* Dessa maneira, ele parece haver apreendido aí o pensamento derridiano como uma forma metodológica apenas, tanto é que muitas vezes seu texto apresenta forte marca estruturalista. A desconstrução da perspectiva sistemática do historicismo de Candido exigia, contudo, não só a valorização do barroco, mas também uma análise barroquizante.

Muito diferente, porém, é o caso dos textos críticos de *O arco-íris branco*, principalmente no ensaio “Hegel poeta”, em que Haroldo tenta demonstrar a escritura “icônico-diagramática” do texto de Hegel, compondo ele mesmo um ensaio que chama de “digressão filopoetosófica”, a partir da mistura do discurso poético com o ensaístico. Nesse ensaio, Haroldo recupera a leitura não só de Derrida (em *Glas*) como também de outros autores sobre a questão da obscuridade do estilo hegeliano, além de apontar a forte ligação entre Hegel e poetas contemporâneos a ele, ou seja, seu intuito aí é demonstrar a preocupação de Hegel com a linguagem, o modo como ele utilizava a língua alemã para desenvolver os seus conceitos, o caráter musical próximo à poesia de Hölderlin, o seu virtuosismo lingüístico em alguns fragmentos recortados (à moda do pastiche) e transformados, inclusive, em poemas por Haroldo dentro do próprio ensaio.² Um exemplo dessa alternância entre texto filosófico e poema surge a partir de uma passagem clássica de *Fenomenologia do espírito* sobre a Verdade:

² Lembremos ainda que esse procedimento também foi utilizado por Augusto de Campos no livro, em parceria com Haroldo de Campos, intitulado *Os sertões dos Campos*, no qual treze fragmentos de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, são selecionados e transformados em poemas. Isso serve para evidenciar o tônus peculiar e o esforço de configuração sensível do discurso expositivo de Euclides em seu livro, através da imbricação entre poesia e prosa, demonstrados por Augusto no ensaio “Transertões”. Com o mesmo intuito, porém utilizando o enfoque da tradução (“transpoetização”), Haroldo, no ensaio “Da transgermanização de Euclides: uma abordagem preliminar”, aponta as dificuldades da tradução alemã de *Os sertões*, em virtude do perturbador barroquismo insuflado, contudo, no estilo científico pré-moderno. Nesse ensaio, Haroldo também critica, por meio de diversas referências, a avaliação negativa em relação ao barroco euclidiano, considerado por Candido como um traço defeituoso, sinal de um certo “desequilíbrio” e “mau gosto” estilístico. Cf. Campos, Haroldo & Campos, Augusto de. *Os sertões dos Campos – duas vezes Euclides* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997: 51-53).

O verdadeiro é, assim, o delírio báquico no qual não há membro que não esteja embriagado, e porque cada membro, na medida em que se separa, imediatamente se dissolve, é igualmente o repouso translúcido e simples.*

* (citado por Campos, Haroldo de. "Hegel poeta". Em: *O arco-íris branco*. Ob cit.: 62).

Passagem esta que, ao ser transformada em recorte poe-
mático por Haroldo, ganha a seguinte forma:

A VERDADE
a verdade é o
delírio báquico:
nela nenhum elo
escapa à embriaguez
e como cada
um deles
ao se-
parar-se i-
mediatamente já se dis-
solve
ela é
igualmente a
paz
translúcida e
singela *

* (: 63).

A adaptação do excerto ensaístico de Hegel em poema já demonstra que o pensamento do filósofo produz, como diz Adorno, "curvas gráficas" que não se coadunam com as imponentes pretensões da razão dialética.* Esse movimento parece inclusive ser traduzido visualmente por Haroldo, através da quebra dos versos, que nos obriga a uma leitura em *enjambement*. Sem muitas alterações, poderíamos dizer que seu trabalho foi dar ao texto uma disposição vertical na página, o que faz ressaltar as escolhas lexicais, muitas delas já presentes na passagem de Hegel. Além disso, o considerável estreitamento dos versos, que tem forte influência de correntes vanguardistas que levaram à formação do "paideuma" concreto, e que foi explorado, no Brasil, não só por Haroldo, mas também por Sebastião Uchoa Leite, um excelente poeta surgido na esteira do concretismo, provoca um efeito de leitura em abismo, como se as palavras estivessem em queda. Isso, claro, desestabiliza também a noção de unidade significativa do verso, devido à conseqüente ruptura com a estrutura sintática (ao separar su-

* (: 61).

jeito e verbo, adjunto adnominal e núcleo) e, em alguns casos, à atomização dos significantes (como em “ao se-/ parar-se i-/ mediatamente já se dis-/ solve”), permitindo a exploração de outras possibilidades de sentido.

Esse recorte poemático evidencia, portanto, o processo de linguagem que configura o pensamento hegeliano. Torna visível, ainda nos termos de Adorno, a qualidade figurativa – lembre-se que a noção semiótica de figuratividade inclui também a idéia de abstração – em sua “escritura circulatória”, fazendo com que o caráter significativo do texto filosófico retroceda “empós de um caráter mimético”. Da leitura do fragmento de Hegel é possível depreender a construção metafórica da idéia dialética da verdade como “delírio báquico”, a partir da qual se encetam as tensões entre delírio e razão, paz e conturbação, movimento e repouso, sobriedade e embriaguez. Essas tensões, fundadas por uma linguagem que ocupa uma posição deslizante, desdobrando-se em lugares de divergência e impossibilidade, associam-se às considerações de Gilles Deleuze sobre a dobra e o barroco em Leibniz.

Para Deleuze, a noção de harmonia, advinda do modelo musical barroco, constitui um espaço simultâneo de acordes e dissonâncias: “Os desacordos que surgem num mesmo mundo podem ser violentos, mas *eles se resolvem em acordos/acordes*, porque as únicas dissonâncias irredutíveis são as existentes entre mundos diferentes”*. Desse modo, o que resulta desses *acordos/acordes* não é uma síntese pacificada das antíteses dialéticas, como querem crer os interpretes ingênuos da filosofia hegeliana, mas uma proposta de harmonia fundada a partir do caótico e que, por isso, não pode excluir a dissonância, “mesmo que ao preço da condenação”*.

Octavio Paz, no campo de relações com a imagem e não com a música, também assinala um movimento similar, ainda que fazendo uma crítica à lógica dialética, pois, se para ele na imagem poética não há transmutação qualitativa entre os opostos – “as pedras são plumas, sem deixar de ser pedras” –, é porque a própria linguagem poético-imagética que constrói o pensamento da dialética já incita “um desafio” e uma violação às “leis do pensamento”*. Essa associação entre harmonia e dissonância – que nos fez remeter à tensão produtiva da imagem na poesia – faz Haroldo vislumbrar ainda, no texto de Hegel, um certo “movimento compreendido como quietude”, que anteciparia o que Benjamin chamou de “dialética em estado estacionário”.

* (Deleuze, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991: 141).

* (: 141).

* (Paz, Octavio. “A imagem”. Em: *Signos em rotação*. Ob. cit.: 39).

Lembre-se que Benjamin já propusera uma associação complexa entre a alegoria barroca e a fragmentação característica da modernidade, que se apresenta, de maneira sub-reptícia, também nos seus escritos que não tratam exatamente do drama barroco. Assim podemos ler, por exemplo, a relação sugerida, no final do seu ensaio sobre o surrealismo, entre Hegel e as idéias de despedaçamento e embriaguez embutidas na configuração dos textos vanguardistas como uma atitude revolucionária que se desvela através das convulsões produzidas pela imagem.*

Fica sugerida aqui, então, a possibilidade de discutir a presença da marca barroca nos escritos de Hegel. Alguns motivos nos levam a acreditar que esse ponto de vista, mesmo que indiretamente, possa ser atribuído às próprias considerações de Haroldo sobre Hegel. E isso não vem apenas da mera constatação de que Haroldo acumula, na sua trajetória crítica e poética, diversas referências tanto ao barroco, enquanto período histórico, quanto ao neobarroco, enquanto potência trans-histórica na arte ocidental, visto que, sobre esse tema, tenha publicado ensaios como *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*, *Três (re)inscrições para Severo Sarduy*, “Larvário barroquista: Julián Ríos” (em *O arco íris-branco*), “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” e “Uma leminskíada barrocodélica (em *Metalinguagem e outras metas*)”, “Barroco, neobarroco, transbarroco” (apresentação da antologia *Jardim dos camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*, organizada por Claudio Daniel), entre outros, além de poemas como os vários reunidos em *Galáxias* e alguns de *Cri-santempo*, como “neobarroco: in memoriam n. perlongher”, “ars poetica: uma arte”, “tributo gongoriano a sá de miranda” etc.*

Na verdade, a possibilidade de fazer uma leitura barroca tanto da produção poética quanto da produção crítica de Haroldo leva-nos a crer que ele também esteja lendo as operações textuais de Hegel, assim como as de outros insuspeitados autores “não-barrocos” sob uma ótica barroquista. Esse tipo de concepção de leitura/produção é o que parece estar presente também em muitos dos chamados “pensadores da diferença”. E, segundo Paula Glenadel, para evitar certo aproveitamento conceitual dogmático, descontextualizado e, muitas vezes, esvaziado de sentido, é necessário buscar as conexões entre filosofia e estilo nos textos desses intelectuais, entendendo o texto como acontecimento, como um lugar da escrita. Isso a leva a afirmar, em outro instigante texto sobre as relações

* (Cf. Benjamin, Walter. “O surrealismo: o último instante da inteligência européia”. Em: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994: 35).

* (Campos, Haroldo de. *Cri-santempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998; e “Barroco, neobarroco, transbarroco”. Em: Daniel, Claudio (org.). *Jardim dos camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004: 13-16).

* (Glenadel, Paula. "Resurgência barroca: estilo e tradução cultural em Jacques Derrida", *Outra Travessia*, n. 3, Santa Catarina, 2004: 48).

entre desconstrução, estilo e tradução cultural, que "propor uma aproximação com o barroco poderá melhorar a qualidade da leitura dos textos de Derrida"*.

Talvez essa aproximação também já estivesse duplamente solicitada nos escritos de Haroldo: através de sua aproximação com o barroco e com o pensamento derridiano. E o que poderia parecer uma questão da filosofia recente já integra, contudo, a própria idéia de ensaio como modo de reflexão que se elabora através do movimento dúplice de (re-)leitura e (re-)escritura, a partir de um texto e do repertório de referências da tradição. Em seu clássico "O ensaio como forma", Adorno cita um fragmento em que Max Bense – também citado por Haroldo como um poeta-filósofo que admirava o virtuosismo do estilo hegeliano – diferencia ensaio de tratado, ao dizer que:

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, que o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, *pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever*.*

* (citado por Adorno, Theodor W. "O ensaio como forma". Em: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003: 35-36, grifos nossos).

Nesse apontamento, Bense indicia a idéia de interpretação, e de complementação, contida na atividade ensaística. Entendendo que escrever um ensaio é conta-assinar o texto do outro, numa operação recíproca que submete o texto a um novo estatuto de escrita, Adorno, no mesmo ensaio, afirma que a interpretação não pode fazer ressaltar no texto anterior senão o que ao mesmo tempo nele introduz. E tal concepção adorniana de ensaio tem relação com a filosofia de Hegel, que é quem, além de destruir a concepção de verdade como algo pronto e acabado, como uma hierarquia de conceitos, discute a necessidade de mediação, em todos os âmbitos, entre idéia e coisas, entre natureza e cultura.* Nesse sentido, o ensaio ocuparia o lugar do mediado, da inverdade, justamente por seu intuito de atingir as idéias de imediatidade e de verdade. Isso porque, novamente segundo Bense, o ensaio é "forma da categoria crítica do nosso espírito", entendendo-se a idéia de crítica aí como a necessidade de experimentar, e experimentar de um modo diferente do que já foi pensado – "exatamente este é o sentido das sutis variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico"*.

* (: 40).

* (: 38).

Essa concomitância entre as atividades de leitura e produção, recepção e complementação, engendra ainda na ordem das

relações entre linguagem e visualidade, como afirma Christine Buci-Gluksmann, a imbricação entre o que vê e o visto (sujeito/objeto), que, para ela, institui a idéia contemporânea de neobarroco como uma dialética de imperfeita especularidade.* E a captação de um aspecto da produção neobarroca é fundamental aí para entender como tanto o discurso poético quanto o ensaístico participam da vertiginosidade e da proliferação significativa que caracterizam nossa contemporaneidade. Nesse sentido, Martin Jay assinala ser a reapropriação da *folie du voir* do barroco, na atualidade, uma das fontes de hostilidade em relação ao ocularcentrismo da cultura ocidental*, ou seja, a experiência ensaística, assim como a experiência lírica devem ser lidas como a encenação não só de um êxtase, mas também de angústias e incertezas. Justamente, esse entendimento do ensaio como forma, híbrido de filosofia e poesia, lugar de dúvida e inquietação, parece ser o motivo que levou Haroldo a escrever sua obra de dicção mais claramente barroca, misto de ensaio, prosa e poesia: *Galáxias*, livro que desestabilizou toda a crítica literária sobre o concretismo. Não por acaso, já em seu formante inicial, a 1ª galáxia, Haroldo, praticando uma metalinguagem declarada, traz à tona a dúvida sobre o começo, a origem de uma trajetória poética perdida no infinito da linguagem. E principia com a conjunção “e”, que liga o texto fixado à folha impressa ao vazio imemorial do trabalho de escritura – trabalho esse de inspiração e censura, de alargamento e mesura constantes: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço”*. Assim como no conceito de origem benjaminiano, outra noção advinda do barroco, Haroldo aponta para o caráter não-absoluto dessa designação, problematizando o ideal romântico de originalidade demiúrgica do poeta, dono de uma genialidade mitificada, tido como única fonte criativa de sua obra. Para Benjamin, o termo *origem* “não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”*. Sendo assim, a poesia se localiza no fluxo da tradição como um torvelinho. Evidentemente, a tarefa do poeta-ensaísta é, ao mesmo tempo, de escritura/re-escritura e de leitura/releitura da literatura contemporânea e anterior.

Isso se coaduna com a concepção de Silvína Rodrigues Lopes de que o ensaio é um tipo de discurso onde a “fidelidade à herança se manifesta pela infidelidade que a reinventa”*. Dessa maneira, a autora localiza no interior mesmo da idéia de ensaio a possibilidade de atualização do pensamento através

* (citado por Jay, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003: 212).

* (: 213).

* (Campos, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004: 13).

* (Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1992: 67).

* (Lopes, Silvína R. “Do ensaio como pensamento experimental”. Em *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003: 172).

da escrita. E se tanto a idéia de origem quanto a de destinação constituem uma espécie de incerteza e de abismamento para quem escreve, podemos dizer que essas colocações possuem ecos na noção derridiana de *tom*, que, conforme explica Marcos Siscar, funda-se nessa tensão entre herança e partilha. Por isso, tal problemática, instituída pela necessidade de questionamento do *tom*, para Derrida, deve ser representada por uma arquitetura textual barroca, monstruosa; e assim ele constrói seus textos críticos e filosóficos, como um acontecimento, um esforço de “diferença” que se movimenta no interior da tradição, uma “experiência radical do talvez”^{*}.

* (Siscar, Marcos. “Le ton de Derrida”. Em: Jacques Derrida: *rhétorique et philosophie*. Paris: L’Harmattan, 1998: 379).

Seguindo indicações teóricas de Hjelmslev (sobre “substância” e “forma” do conteúdo) e novamente de Roman Jakobson (sobre a “função poética” da linguagem), Haroldo trata, em “Hegel poeta”, da questão da ambigüidade presente nos textos de *Fenomenologia do espírito*. Através dessas contribuições da lingüística, identifica no estilo hegeliano uma associação entre ambigüidade formal e conteudística. O que seria uma característica da poesia, a plurissignificação a partir de uma mesma forma significante, participa, em Hegel, da constituição dos conceitos. Isso ocorre devido à predileção do filósofo por “palavras-oxímoros” da língua alemã, como o exemplo (citado por Haroldo) de *Aufhebung*, do verbo *aufheben*, que quer dizer tanto “abolir” quanto “preservar”. Trata-se de palavras que contêm simultaneamente um significado e o seu oposto, e lembram que esse gosto pelos jogos com a linguagem, pela exploração metafórica e metonímica das potências do significante, é notadamente um *modus operandi* da poética barroca. Desse modo, podemos dizer que Haroldo empreende um esforço de compreender o *tom* ou, de outra forma, a natureza questionadora do texto hegeliano, a partir de perspectivas que poderiam ser empregadas numa interpretação explicitamente barroca – a exemplo de muitos de seus debates sobre questões relativas a aspectos da literatura nacional e estrangeira.

Relembremos aqui que Haroldo de Campos também utilizou Jakobson em textos anteriores, não só para indiciar certa ênfase da função poética da linguagem no barroco colonial, como em *O Seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*, mas também para formular suas teses sobre o silenciamento da marca barroca na literatura brasileira, associado a outros períodos históricos, como em seu ensaio “Da transgermanização de Euclides”^{*}. Pode-se notar, portanto, que o

* (Em: Campos, Haroldo de & Campos, Augusto de. *Os sertões dos Campos – duas vezes Euclides*. Ob. cit.: 51-68).

barroco ocupa lugar estratégico na ensaística haroldiana, visto que é, através dele, que Haroldo busca definir certa linhagem subsidiária ao nosso cânone literário, uma espécie de anti-tradição, cujo percurso, em vez de diretamente confrontado, sempre foi marginal em relação ao caminho da historiografia tradicional. Essa possível subtrajetória da história da literatura brasileira é classificada por ele como “razão antropofágica”. Isso porque tal linhagem segue um movimento dialógico da diferença, no sentido de que opera por meio de uma lógica desconstrutora do logocentrismo herdado da tradição ocidental. Essa associação entre “razão antropofágica” e barroco está delineada no conhecido ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”², em que a idéia de *diferença* – no duplo sentido de *diferir* como divergir e retardar, atribuído por Derrida, cujo aporte teórico é fundamental para Haroldo, como temos tentado demonstrar – relaciona-se à problemática da origem na literatura brasileira. O barroco representaria a não-origem, pois é a não-infância, entendendo-se aí *infans* como “o que não fala”. Desse modo, tentou-se apagar o cultismo da retórica barroca como nossa origem por não ser este um lugar de infância. Segundo Haroldo, nosso início nunca foi afásico em termos de linearidade logocêntrica, e sim uma forma de alteridade dentro de um código por si só alegórico e alternativo. Para ele, “falar o código barroco, na literatura do Brasil Colônia, significava tentar extrair a diferença da morfose do mesmo”³.

E se ainda quisermos confirmar a presença de *topoi* relativos ao barroco em “Hegel poeta”, podemos fazer uma avaliação dos poemas “dialética do agora – 1” e “dialética do agora – 2”, também escritos em forma de pastiche a partir da *Fenomenologia do espírito*. No primeiro, por exemplo, a idéia de um “agora” que se apresenta como um existente que, ao mesmo tempo, é um não-existente (“o agora/ [...] / ele se nos/ dá:/ como um ex-/ -sistente/ mas ele se nos/ mostra antes muito/ mais como um/ não-ex-/ -sistente”)³, indicando a tensão entre acontecimento e preservação do que já não é, recorda-nos a noção benjaminiana de alegoria barroca, que traz consigo a figura da morte como perda e

² (Em: Campos, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004: 231-255).

³ (: 240).

³ Não citaremos todo o poema em razão de sua extensão. Lembramos que os três poemas que integram “Hegel poeta” foram posteriormente reunidos em *Crisantempo*, em uma série homônima ao ensaio.

* (Rouanet, Sérgio Paulo. "Introdução". Em: Benjamin, Wamter. *Origem do drama do barroco alemão*. Ob. cit: 38).

princípio estruturador: "a alegoria significa a morte, e se organiza através da morte"*. Além disso, nesse mesmo poema, a separação temporal entre dia e noite se desfaz em prol de uma negatividade generalizante em relação às categorias – como passado e presente, eterno e efêmero, mesmidade e outridade –, capazes de abranger algum sentido do agora ("e nesta/ simplicidade/ equivalentemente/ in-diferente/ ao que/ ao pé dele/ se põe em jogo:/ assim como noite e dia/ nenhum deles/ é seu ser/ tampouco/ ele é/ noite e dia:/ por este seu/ ser-outro/ ele não se deixa/ afetar"). E nesse jogo entre equivalências e/ou in-diferenças, a dialética hegeliana do agora retira da noção de agoridade o "imediato", sentido que lhe seria apriorístico, substituindo-o pela idéia de "intermédio" ("agora/ não é/ portanto um/ i-mediato/ mas sim um inter-mediado"), conforme havíamos apontado a propósito dos comentários de Adorno.

É nítido também que, tanto no texto de Hegel quanto nessas versões poemáticas de Haroldo, o trabalho com a sintaxe remete à contribuição renovadora dos fundadores do "neobarroco" hispano-americano, notadamente Lezama Lima e Severo Sarduy. No ensaio "Larvário barroquista: Julián Ríos", Haroldo diz que "ambos são principalmente *syntaxiers*, interferindo nos paradigmas do léxico sobretudo por imantação metafórica". E, ao falar especificamente de Lezama, diz que ele se assemelha "a um Shiva, plurimembrando-se numa dança de muitos braços". É interessante perceber, no entanto, através da ligação entre a poética revolucionária de Mallarmé e o pensamento hegeliano, como uma outra forma de referência em relação ao trabalho de renovação da sintaxe tradicional também se conecta com a valorização contemporânea do barroco. Deleuze, no ensaio "Heidegger, Mallarmé e a dobra", considerava, por exemplo, que "a dobra é, sem dúvida, a noção mais importante de Mallarmé; não somente noção, mas sobretudo a operação, o ato operatório que fez dele um grande poeta barroco"*. Mas deixando de lado o esquema do pensamento deleuzeano, sabemos que, em Mallarmé, o poema alça o estatuto de uma constelação, rompendo a clausura da estrutura fixa e estrófica, revelando as potencialidades gráficas e imprimindo uma variação rítmico-visual ao texto. Para Valéry, *Lance de dados* é o "espetáculo ideográfico de uma crise" e simboliza o pós-utópico em termos de linguagem. Mesma compreensão parece ter Derrida, em *Gramatologia*, em que afirma ser este livro "a ruptura da clausura metafísica do

* (Campos, Haroldo de. "Larvário barroquista: Julián Ríos". Em *O arco-íris branco*. Ob. cit.: 193).

* (Deleuze, Gilles. "Heidegger, Mallarmé e a dobra". Em: *A dobra*. Ob. cit: 59).

Ocidente, regida pelo modo épico-aristotélico e pela linearidade da concepção clássico-ontológica da história”⁴.

E Haroldo, através da aproximação dessas referências a princípio desconexas, consegue demonstrar-nos que tal idéia de ruptura com a “clausura metafísica”, que se desdobra na idéia de essência, já estava presente no estilo hegeliano. Leia-se, então, o belo “dialética do agora – 2”, que parece ser uma revisão, uma segunda tentativa, um novo “ensaio” do pensamento de Hegel e, conseqüentemente, da poesia de Haroldo:

dialética do agora – 2
ora se nos mostra o agora:
este agora.
a g o r a.
mas ele já deixou de o ser
quando nos é posto à mostra:
e vemos que o agora
está exatamente nisto:
enquanto ele é
de já não mais ser.
o agora que ora se nos mostra
é um ter-sido
e nisso está a sua verdade:
ele não tem a verdade do que está sendo.
mas é verdade isso
de ele ter sido.
mas o ter-sido não fica sendo
de fato uma essência:
ele não é
e nosso afazer era o ser.*

⁴(Campos, Haroldo de. “Hegel poeta”. Ob. cit: 68-9).

Também, nesse poema, são solicitadas as noções de tempo, agoridade, efemeridade, lirismo, outridade; a relação sujeito/objeto; a questão da origem e do devir (no sentido benjaminiano); a problemática (derridiana) do *tom*. Enfim, articulam-se aí, novamente, idéias que estavam presentes antes, mas são traduzidas de uma outra forma, de modo a explicar também a questão da essência, que, trazida à baila a partir da discussão sobre a transitoriedade do “agora”, evidencia o ponto de vista

⁴ Ambas as citações, tanto a de Valéry quanto a de Derrida, também são discutidas por Haroldo de Campos no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico”. Cf. Campos, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Ob. cit.: 260.

crítico que Haroldo seleciona entre muitas outras passagens de *Fenomenologia do espírito*. Nesse sentido, é como se o olhar haroldiano se encontrasse com o olhar derridiano – e com vários outros olhares –, para buscar, nessa “outra margem” do texto de Hegel, o que tal linguagem contém de incertezas, pois, para ambos, existe aí uma necessidade de falar (escutar) de dentro da obra, de dentro do abismo dessa linguagem; uma necessidade de “traduzir a tradição”. Para desvelar o que nela existe enquanto “fenda”. Intermédio contínuo entre o agora que se mostra e o ter-sido.

Antonio Andrade

Professor substituto de espanhol e literaturas hispânicas da Universidade Federal Fluminense, onde também é doutorando em Literatura Comparada, com bolsa do CNPq e orientação de Celia Pedrosa. Sua dissertação de mestrado se chama “Galáxias neobarrocas: poesia e visualidade em Haroldo de Campos”, e seu projeto de tese de doutorado, “Constelação neobarroca: diálogos e interfaces na poesia contemporânea”. Possui diversos artigos publicados sobre poesia contemporânea brasileira e hispano-americana em revistas, sites e livros especializados no assunto.

Resumo

Este trabalho parte da produtiva relação entre poesia e filosofia para fazer uma leitura da proposta híbrida, ao mesmo tempo poética e ensaística, do texto “Hegel poeta”, em que Haroldo de Campos, além de fazer uma análise do caráter literário da linguagem hegeliana, transforma excertos do clássico *Fenomenologia do Espírito* em poemas. Essa perspectiva de leitura, que compreende o texto filosófico como um lugar de escrita, pode ser associada a certo entendimento do barroco como um estilo de produção/leitura que se afasta das noções de objetividade e clareza. Ao pensar essa aproximação entre a poesia haroldiana e o neobarroco, tenta-se indiciar novos vieses de discussão sobre o limiar entre as noções de poesia e ensaio na contemporaneidade.

Abstract

This work comes from the relation between poetry and philosophy. It tries to propose a hybrid read of the text “Hegel poeta”, in which Haroldo de Campos analyzes Hegel’s literary style of writing and changes some extracts of his *Phenomenology of Spirit* into poems. This perspective – that understands the philosophic text, like literature, as the place of the writing – can be related to a baroque conception: a style, in opposition to Classicism, far from some objectivity. This work approximates the poetry of Campos to neobaroque poets. It also shows some possibilities of contemporary discussion about the limits between poetry and essay.

Résumé

Ce travail part de la relation productive entre la poésie et la philosophie pour faire une lecture de la proposition hybride, en même temps poétique et essayistique, du texte “Hegel poeta”, où Haroldo de Campos, au-delà de faire une analyse du caractère littéraire du langage hegelien, transforme des extraits du texte philosophique *Phénoménologie de l’Esprit* en poèmes. Cette perspective de lecture, qui comprend le texte philosophique comme une place de l’écriture, peut être associée à une certaine compréhension du baroque comme un style de production/lecture qui s’éloigne des notions d’objectivité et clarté. En réfléchissant encore à la proximité de la poésie haroldienne avec le néobaroque, on a essayé de proposer des nouveaux biais de discussion sur le seuil entre les notions de poésie et d’essai dans la contemporanéité.

Palavras-chave

poesia
filosofia
ensaio
barroco

Key words

poetry
philosophy
essay
baroque

Mots-clé

poésie
philosophie
essai
baroque

Recebido em
30/09/2005

Aprovado em
23/12/2005