

# A mitopoética transbarroca de Haroldo de Campos

CLAUDIO ALEXANDRE DE BARROS TEIXEIRA \*

**RESUMO:** Haroldo de Campos publicou em 1949 o livro de poesia *Auto do possesso*, em que antecipa formas e temas que seriam desenvolvidos, nos anos 1950, pela Poesia Concreta, como a escrita labiríntica, a combinação e permutação de palavras e linhas, ampliando as camadas de significados, e a mescla de referências simbólicas e culturais de diferentes tradições e mitologias, característica da estética neobarroca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; Labirinto; Mitologia; Neobarroco; Permutabilidade.

**ABSTRACT:** In 1949, Haroldo de Campos published *Auto do possesso*, which anticipates forms and themes to be developed in the 1950s by the Concrete Poetry, such as the labyrinthine writing style, the combination and permutation of words and lines, expanding significational layers, and the mix of symbolic and cultural references from different traditions and mythologies, a characteristic of the neo-baroque aesthetics.

**KEYWORDS:** Interchangeability; Intertextuality; Labyrinth; Mythology; Neo-Baroque.

---

\* Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo - FFCLH - USP - 05508-220 - Cidade Universitária - São Paulo - Brasil. E-mail: claudio.dan@gmail.com

A escrita poética neobarroca realiza uma operação fabulatória que consiste na mescla de elementos singulares de diferentes repertórios culturais, retirados de seus contextos originais e transfigurados, resultando em novas realidades simbólicas. Lezama Lima, o xamã dessa corrente poética caribenha e transplatina, transitava sem dificuldade entre imagens taoístas chinesas, episódios europeus medievais e a geografia dos mitos gregos, numa “desterritorialização fabulosa” (PERLONGHER, 1991, p. 14). Nas palavras de Nestor Perlongher, que atribui ao autor de *Paradiso* um “sistema poético” construído como um “inflacionado, caprichoso e detalhista sincretismo transcultural capaz de alinhar as ruínas e as rutilações dos mais variados monumentos da história e da literatura, alucinando-os” (PERLONGHER, 1991, p. 14–15). A subversão simbólica desse gesto “antropofágico”, como diria Oswald de Andrade, está na abolição de distinções e hierarquias entre ocidental e oriental, sagrado e profano, sublime e vulgar, racional e sensual, prosa e poesia; a ofuscante irrupção de paisagens e sentenças, aparentemente anárquica, desconexa, dionisíaca, constrói uma outra rede de relações, “que traem a função puramente instrumental, utilitária, da língua, para deleitar-se nos meandros dos jogos de sons e sentidos” (PERLONGHER, 1991, p. 16), na definição do autor argentino. “A máquina barroca”, prossegue Nestor Perlongher, “lança o ataque estridente de suas bijuterias irisadas no plano da significação, minando o nódulo do sentido oficial das coisas” (PERLONGHER, 1991, p. 17). Não se trata apenas da substituição de um significante por outro, e sim da multiplicação dos significantes (e significados), “como num jogo de duplos espelhos invertidos” (PERLONGHER, 1991, p. 17), em que as palavras desdobram-se “em sua rede associativa e fônica, de um modo rizomático, aparentemente desordenado, dissimétrico, turbulento” (PERLONGHER, 1991, p. 17). Ao final da leitura de um texto neobarroco, percebemos que “o referente aludido fica como que sepulto sob essa catarata de fulgurações, e já não importa se seu sentido se perde” ou “atua na proliferação como uma potência ativa de esquecimento: esquecimento ou confusão – o *confusional* oposto ao *confessional* – daquilo que nessa elisão se iludia” (PERLONGHER, 1991, p. 17).

O torvelinho neobarroco dialoga com outras literaturas, dos textos védicos às canções luxuriosas dos frades medievais, das florestas metafóricas de D. Luís de Góngora aos jardins metonímicos dos *haikus* japoneses, quase sempre pela via paródica, dessacralizadora. Conforme escreveu o cubano Severo Sarduy, “monge da religião Lezama”, no conhecido ensaio “Por uma ética do desperdício”: “Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, portanto, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas”, cujo desenho geométrico “não seria linear, bidimensional, plano, mas em volume, espacial e dinâmico” (SARDUY, 1979, p. 69). A cornucópia barroca (e neobarroca), “irrisão de toda funcionalidade, de toda sobriedade” (SARDUY, 1979, p. 69), radica na “saturação verbal”, na “abundância do nomeante com relação ao nomeado, o enumerável, o desbordamento das palavras sobre as coisas” (SARDUY, 1979, p. 69). Por isso mesmo, emprega um sofisticado conjunto de estratégias que inclui o “mecanismo da perífrase, da digressão e do desvio, da duplicação e até da tautologia”, que contaminam todo o desdobramento do discurso poético, cuja estrutura inteira “está constituída, gerada pelo princípio da paródia, pelo sentido da carnavalização” (SARDUY, 1979, p. 70). Todos

os conceitos que apresentamos até aqui são pistas para iniciarmos a investigação de uma obra insólita: *Auto do possesso*, livro de estreia de Haroldo de Campos, publicado em 1949, que antecipa os procedimentos estruturais da Poesia Concreta, desenvolvida na década de 1950, e também a teoria e prática do neobarroco, que tem o poeta brasileiro entre os seus fundadores míticos, ao lado do *brujo* de La Habana, Lezama Lima.

Em *Auto do possesso*, Haroldo de Campos invoca toda sorte de divindades e heróis babilônicos (Ishtar, Thammuz), hindus (Kali), gregos (Sísifo), egípcios (Amon), budistas (Yamaraja) e cristãos (Paráclito) para compor um imenso quadro alegórico da própria criação poética. Já no primeiro poema do livro, *Loa do grande rei*, dividido em cinco estrofes, com medidas métricas de 6 a 8 sílabas e rimas espalhadas sem padrões de regularidade clássica, o autor apresenta, “às portas do domínio” (da cidade, do livro), a imagem de uma pirâmide, rodeada por soldados e bailadeiras, que assistem ao sacrifício ritual do arquiteto (“E um obreiro / — Para teu gáudio vindo, ó Rei — Há de cobri-la com a pele / Que do corpo despojei”) (CAMPOS, 1976, p. 14). A metáfora do poeta como arquiteto e do poema como pirâmide é evidente; menos clara é a provável referência histórica ao *zigurate*, templo comum às civilizações suméria, assíria e babilônica que consistia numa construção de base quadrangular que possuía de três a sete andares (no último caso, associados aos sete planetas, sete metais e sete cores da astrologia e alquimia mesopotâmicas), com altura de até oitenta metros. Ao contrário das pirâmides egípcias, monumentos funerários situados em locais secretos, os *zigurates* eram templos consagrados à morada dos deuses e por isso mesmo localizados no centro das cidades assírias, como um eixo cósmico que unisse o céu, a terra e o submundo (como a Torre de Babel relatada no *Antigo Testamento*). Eram locais de culto, celebração, poder. A hipótese do *zigurate* é reforçada por elementos referenciais presentes no poema, especialmente na terceira estrofe: “Os meus ossos como estrigas / (pois amarga é tua lei)” (CAMPOS, 1976, p. 14), possível citação do Código de Hamurabi, e na quarta estrofe: “Chama então as bailadeiras / Ergue o cetro. Punge a grei” (CAMPOS, 1976, p. 14), onde o poeta convoca as *hierodulas*, sacerdotisas-dançarinas dos templos mesopotâmicos (que reaparecerão no poema *Rito de outono*: “No mês propício as virgens babilônicas / Tecem guirlandas em louvor de Ishtar”) (CAMPOS, 1976, p. 15). A imagem da pirâmide aparece ainda em outro poema, de referências explicitamente babilônicas, a partir do próprio título: *Super flumina Babylonis* (“sobre os rios da Babilônia”, verso inicial do Salmo CXXXVI, na tradução latina da *Vulgata*, que narra o cativo dos judeus no reino de Nabucodonosor), onde lemos: “para as mudas pirâmides erguidas com as inscrições rituais” (CAMPOS, 1976, p. 25). Podemos considerar, na metáfora do poema como *zigurate*, o sentido de construção cifrada, enigmática, labiríntica, que solicita a participação lúdica do leitor para a sua decifração, como ocorre na leitura dos livros de magia (*grimoires*) e também de obras capitais da vanguarda como o *Lance de dados* e o *Livro inacabado* de Mallarmé; o aspecto sagrado, de representação simbólica do universo no discurso pedroso; a celebração da vida e da morte, referida, metonimicamente, nas imagens das guirlandas e bailadeiras; e o risco do malogro na conjuração poética, expresso no sacrifício ritual do arquiteto, a mando de um obscuro rei que não revela sua face — onde jamais te contemplei” (CAMPOS, 1976, p. 14). Por todas

essas possibilidades interpretativas — entre muitas outras —, é sintomático que Haroldo de Campos abra seu livro de estreia com a imagem do *zigurate*, que antecipa e se relaciona com outras referências históricas e mitológicas presentes no *Auto do possesso*, como veremos ao longo deste ensaio.

Em *Rito de outono*, segundo poema do livro, Haroldo de Campos traz à cena divindades sumérias<sup>1</sup> — Ishtar<sup>2</sup>, deusa do amor, da fertilidade e da guerra, Thammuz<sup>3</sup>, o seu consorte, deus da vegetação e da agricultura, e Karibu<sup>4</sup>, o touro alado, guardião da entrada dos templos assírios. Nesta composição poética dividida em três quartetos de versos decassilábicos, com rimas no final do segundo e do quarto versos de cada estrofe, Haroldo de Campos faz referência às festividades de Ishtar, marcadas por rituais de caráter sexual com as “prostitutas sagradas”, como lemos no terceiro quarteto:

Thammuz é o tempo. As virgens babilônicas  
Esperam sempre, sem jamais cansar.  
Joguei moedas sobre os teus joelhos.  
Lilases e álcool. Tua flor. Ishtar.  
(CAMPOS, 1976, p. 15)

Conforme escreve Heródoto, em sua *História*, o ofício da “prostituição sagrada” não era restrito às sacerdotisas dos templos, mas praticado por todas as mulheres habitantes da região, que eram obrigadas, “uma vez na vida, ir ao templo de Vênus para entregar-se a um estrangeiro” (HERÓDOTO, 1950, p. 100). Segundo o historiador grego, a prática acontecia do seguinte modo: as mulheres “permanecem sentadas” (no interior do templo), “com a cabeça cingida por uma corda” (HERÓDOTO, 1950, p. 100), aguardando serem escolhidas pelos parceiros. “Os estrangeiros passeiam por entre as alas e escolhem as mulheres que mais lhe agradam. Quando uma mulher toma lugar ali, não pode voltar para casa senão depois que algum estrangeiro lhe atire dinheiro aos joelhos e tenha relações com ela, fora do recinto sagrado” (HERÓDOTO, 1950, p. 100), imagem presente no poema haroldiano. “É preciso que o estrangeiro, ao atirar-lhe dinheiro, diga-lhe: ‘Invoco a deusa Milita’ (os assírios dão a Vênus o nome de Milita)” (HERÓDOTO, 1950, p. 100). “Por muito módica que seja a soma, o estrangeiro não encontrará recusa; a lei proíbe tal coisa, pois o dinheiro se torna sagrado.

---

<sup>1</sup> As divindades sumérias, povo não-semita, foram incorporadas ao panteão assírio-babilônico.

<sup>2</sup> Ishtar é a deusa dos acádios, também conhecida como Asteroté pelos filisteus, Isis pelos egípcios, Inanna pelos sumérios e Astarté pelos fenícios. Conforme Maria Lamas, a deusa Ishtar “personificava o planeta Vênus e a noite [...]. Era muito complexa: como deusa da noite, favorecia o amor e a voluptuosidade; como deusa da manhã, presidia as guerras e as carnificinas [...]. É Ishtar, deusa do crepúsculo e da aurora, que faz a ligação entre o reino das trevas, onde domina Ereshkigal, e o reino da luz, onde resplandece Shamash” (LAMAS, 1959, p. 267). Como deusa da guerra, era representada “de pé, num carro puxado por sete leões e tendo um arco na mão” (LAMAS, 1959, p. 268).

<sup>3</sup> Thammuz (ou Tamuz) também é conhecido pelos egípcios como Osíris, pelos fenícios como Adonis e pelos romanos como Cupido. É o consorte de Ishtar. Por vezes é associado também a Baal e a Dagon, o deus-peixe. De acordo com Maria Lamas, “Tammuz morreu em plena juventude e foi forçado a descer às regiões infernais” (LAMAS, 1959, p. 272), sendo resgatado por Ishtar. Por ser uma divindade que conheceu a morte e a ressurreição, é associado aos ciclos da natureza, que regem a agricultura e a vegetação.

<sup>4</sup> Karibu ou Kirabu, o touro com asas de águia e rosto humano, considerado ancestral dos querubins hebraicos.

A mulher segue o primeiro que lhe atira dinheiro, pois não pode recusar quem quer que o faça” (HERÓDOTO, 1950, p. 100). O sentido espiritual e social da “prostituição sagrada” é controverso: para autores como Joseph Campbell (2000), nas sociedades pré-cristãs, a mulher encarnava o princípio feminino da divindade e o sexo constituía rito de união entre humano e divino, numa celebração da espiritualidade; para Keyla Fernandes Batista (2011), o sexo ritualístico poderia ter objetivos mais prosaicos, como a busca de uma bênção para a obtenção da fertilidade (para si ou para a esposa), terras, animais ou outros benefícios materiais.

No poema de Haroldo de Campos, é possível fazermos uma leitura metafórica em que a poesia é a “virgem babilônica” e o poeta, aquele que joga “moedas sobre os teus joelhos” (CAMPOS, 1976, p. 15), para obter o favor do comércio erótico — pensemos aqui no processo criativo como jogo amoroso, tema abordado também em outro poema de *Auto do possesso*, intitulado *Sísifo*, em que a poesia é representada na personagem de Maria Magdá, “a de seios em aspas, / a de ancas em delta, a de lábios em til” (CAMPOS, 1976, p. 21) — linhas que fazem uma construção alegórica pela aproximação entre sinais gráficos de acentuação e pontuação e partes do corpo humano (em *Rito de outono*, recordemos, “Tua flor” é metáfora do sexo feminino e ainda da palavra poética, “flor que não pertence a nenhum buquê”, na célebre anedota mallarmeana). Se na *Loa do grande rei* o poema surge como construção cifrada e labiríntica, aqui ele é o ofício prazeroso, festa, *celebração* (ideia já presente na epígrafe de Rilke: “O sage, Dichter, was du fust? — Ich ruhme”, ou, na tradução do próprio Haroldo: “Dize-me, poeta, que fazes? — Eu celebro” (CAMPOS, 1994, p. 10).

O elemento lúdico se manifesta, na estrutura do poema, na repetição de palavras e linhas, com poucas variações, entre as três estrofes, recurso conhecido como *labirinto de versos*, recorrente na poesia maneirista e barroca, tema estudado pela autora portuguesa Ana Hatherly em livros como *A casa das musas* (1995) e *A experiência do prodígio* (1983). Assim, no segundo verso da primeira estrofe, lemos: “Tecem guirlandas em louvor de Ishtar” (CAMPOS, 1976, p. 15), que reaparece, com pequena alteração, no quarto verso da estrofe seguinte: “Tecei guirlandas para o mês de Ishtar” (CAMPOS, 1976, p. 15). O tempo verbal muda para o imperativo e o “louvor” é alterado para o “mês” de celebração da deusa. No primeiro verso da segunda estrofe, lemos: “Tua flor, Senhora, de lilases e álcool” (CAMPOS, 1976, p. 15), que reaparece, na última linha do terceiro quarteto, como “Lilases e álcool. Tua flor. Ishtar” (CAMPOS, 1976, p. 15), com uma alteração permutatória das palavras e acentuadas pausas elípticas. A técnica do labirinto de versos (que será radicalizada em outro poema do livro, *Lamento sobre o lago de Nemi*), opera no plano fônico à maneira das repetições dos *mantras* e *ladainhas*, e também no plano do significado, permitindo a reiteração, ampliação ou negação do sentido, num jogo dialético. Em *Rito de outono*, a repetição transformada das linhas não cria tensão de significados, antes sugere um movimento de câmera, como na linguagem cinematográfica, em que os cortes elípticos efetuados pela pontuação funcionam como as técnicas de montagem fílmica. Por fim, recordemos que, no campo simbólico do poema, toda a ação acontece no “mês propício” do outono, em que as virgens babilônicas “tecem guirlandas” — estamos aqui diante de uma saga ritualística de morte e ressurreição, que no

plano divino significa a jornada de Thammuz ao reino dos mortos, de onde é resgatado por Ishtar, e no plano terrestre remete ao ciclo das quatro estações que regem a agricultura, elemento-chave no pensamento da antiguidade. *Rito de outono*, assim, é a celebração do devir na natureza, no homem e no cosmo<sup>5</sup>.

*O faquir*, terceiro poema do volume, situado logo após *Loa do grande rei* e *Rito de outono*, pertence a outro campo de referências simbólicas e culturais: a palavra *faquir*, de origem persa e incorporada ao idioma árabe, significa, literalmente, “pobre” e designa os dervixes, praticantes do ramo sufi (*tasawwuf*) do Islamismo, que buscam um relacionamento amoroso devocional com a divindade. A palavra é habitualmente associada, de maneira indevida, a mendigos que realizam proezas de resistência física em troca de esmolas, nas cidades indianas, ou ainda a mágicos, encantadores de serpentes e prestidigitadores, caso da narrativa do poema haroldiano. Dividido em três partes, sem medidas métricas ou rimas, o poema é o monólogo de um flautista-feiticeiro que com artes mágicas invoca a deusa Kali, consorte de Shiva, representada na iconografia indiana como uma mulher negra, adornada com um cinto de mãos decepadas de demônios e um colar de crânios sobre os seios nus. Ela reside em cemitérios, tem seguidores entre os fantasmas, representa a energia material (*shakti*) de Shiva, responsável pela criação dos mundos, e também está relacionada com práticas de magia sexual (*tantra*). É uma divindade do hinduísmo, sem qualquer relação com as confrarias sufis do mundo islâmico. No poema de Haroldo de Campos, Kali é reimaginada: é a “fêmea de jade” suscitada no lodo, “cujos dedos hábeis” despedaçam o corpo do faquir imprudente, “qual um vento de paina” (CAMPOS, 1976, p. 17). Um tipo de monstro ou entidade diabólica sem qualquer reminiscência de seu mito original, relatado nos *Puranas* védicos (o tema do monstro inventado ou invocado aparece também no poema *Superflumina Babylonis*: “Animei as estátuas, Babilônia, / para dançar diante de ti” (CAMPOS, 1976, p. 24), e ainda em *Vinha estéril*: “Vede: / a grande deusa vegetal de lábios de ametista” (CAMPOS, 1976, p. 27).

É exatamente esta reimaginação sincrética de símbolos e mitos que nos permite fazer a aproximação entre o livro de estreia de Haroldo de Campos e a teoria e a prática do neobarroco. No poema *O faquir*, temos uma fábula cultural tecida com fios do cristianismo (“E a mulher e a serpente afinal conciliadas” (CAMPOS, 1976, p. 17), tema da literatura do *Novo Testamento*), do imaginário helênico (“e foi lança / contra os flancos de Andrômeda”) (CAMPOS, 1976, p. 16), do hinduísmo (“Há mulheres que vêm como najas dançantes”) (CAMPOS, 1976, p. 16), retirados de suas fontes e transformados pela contaminação semântica de palavras de outros repertórios e culturas; o sentido de cada símbolo é esvaziado, ampliado ou alterado, obedecendo à lógica narrativa do próprio poema, cujo signo icônico, a flauta, representa tanto o “eixo do mundo”, as “najas dançantes” e a coluna vertebral (imagens tradicionais do sistema de *kundalini yoga*<sup>6</sup>) quanto o centro narrativo do poema e a sua lógica interna.

Em “Sísifo” (mito), a “lógica da metamorfose” haroldiana atinge a própria estrutura do discurso, construído numa forma híbrida barroquizante que recorda os diálogos de uma

<sup>5</sup> O tema será retomado por Haroldo de Campos em sua fase concretista, por exemplo no poema *nascermorre*.

<sup>6</sup> O tema da *kundalini* reaparecerá em outro poema de Haroldo de Campos, pré-concretista: a *naja vertebral*, de 1953.

peça de teatro, com passagens líricas e discursivas (recurso adotado também no poema *Auto do possesso*, última composição do livro homônimo). Há um único protagonista, assim como nas tragédias de Ésquilo — Sísifo, personagem da mitologia grega condenado a empurrar eternamente uma pedra montanha acima, que sempre rola abaixo antes de atingir o topo —, o Coro e o Oráculo, com os quais dialoga, sem linearidade narrativa. Se no poema “O faquir” o imaginário sufi é transgredido pelo contágio de outros repertórios culturais, em “Sísifo” o choque é ainda mais violento, pela miscigenação entre a saga da crucificação de Cristo e o martírio infernal do personagem grego, pela mescla do timbre elevado com o coloquial e o sensual e, sobretudo, pela ruptura das dimensões de espaço e tempo, como acontece nestas estrofes:

#### CORO

Maria Magdá, debutante de maio,  
esmaga um rouxinol na axila depilada  
e Fred (Frederico) e Ted (Teobaldo)  
defloram seu batom nas tardes de Eldorado.

#### SÍSIFO

Outrora a freqüentei nos bordéis de Herculanium,  
seus lábios de debrum, e os cílios de antimônio;  
a lava a surpreendeu na postura do rito,  
e quebrou a seus pés um mosaico obsceno.

#### CORO

Maria Magdá, a de ruivas melenas,  
dela te falarão nas vielas de Suburra  
(sua lente de esmeralda em aro de marfim);  
E agora de Ray-ban, amanhã que é domingo  
Ted (Teobaldo) e Fred (Frederico)  
às 11h, a esperarão à entrada de São Bento.  
(CAMPOS, 1976, p. 20-21)

Há um contraponto entre o discurso alegórico conduzido pelo Oráculo, que faz a conjunção entre os mitos de Cristo e Sísifo numa única dimensão temporal mitológica, e o discurso profano, carnavalizado, do Coro, centrado na figura de Maria Magdá, situada em dimensão espaço-temporal contemporânea — a cidade de São Paulo na primeira metade do século XX, o que podemos deduzir de pistas semióticas como o batom, os óculos de Ray-ban e a “entrada de São Bento”, possível alusão ao colégio de São Bento, na capital paulista. Como em um jogo de xadrez tridimensional, em que as peças se movimentam livremente de um a outro plano, os personagens de *Sísifo* estão em trânsito contínuo, desde os “bordéis de Herculanium” (CAMPOS, 1976, p. 21), cidade destruída pela erupção do Vesúvio, no ano de 79 d.C., até as “tardes de Eldorado” (CAMPOS, 1976, p. 21), “vuelas de Suburra” (CAMPOS, 1976, p. 21) e “jardins do Paraclete” (CAMPOS, 1976, p. 22). A conclusão desse vertiginoso cinema (neo)barroco é o fragmento em prosa intitulado “Entrecho, clímax e

final”, que encena uma curiosíssima Paixão de Sísifo, entre passagens bíblicas reimaginadas e um cenário surrealizante:

Sísifo, empurrando o pesado rochedo, galga a montanha. Quando penetra nos jardins do Paraclito, e diz: “Tenho sede!”, as gárgulas do mal e as hidras da luxúria o reclamam, e um sacerdote de faces luzentes lhe oferta o Santo Visgo numa taça de mãos. Sísifo, superando-se, atinge o cimo, mas pressente que a Amada o segue, para recompô-lo em seu hálito, em torno do qual enxameiam abelhas desvairadas e estranhas vespas de alumínio. Então, por sua vez exausto, Sísifo desgarrá o grande bloco de pedra, e vê, na avalanche, tragar-se a Ex-Amada. Sísifo descansa. Seu corpo-agora, escandido de gumes, repousa no ápice, e divide o silêncio (CAMPOS, 1976, p. 22).

Nesta antichave de ouro, Haroldo de Campos realiza outra conexão simbólica, desta vez com o mito de Orfeu, que desce aos infernos para resgatar Eurídice, mas, por recusar as advertências e olhar para trás antes de chegar à superfície da Terra, perde para sempre a sua amada, que retorna à condição de espectro — “Então, por sua vez exausto, Sísifo desgarrá o grande bloco de pedra, e vê, na avalanche, tragar-se a Ex-Amada” (CAMPOS, 1976, p. 22). Convém destacarmos que, nos quatro poemas que analisamos até agora: “Loa do grande rei”, “Rito de outono”, “O faquir” e “Sísifo”, a mulher aparece num diapasão de espiritualidade e sensualidade, considerados não como termos antípodas, mas complementares — possível eco das leituras simbolistas realizadas por Haroldo de Campos nessa época, especialmente do simbolismo alemão — Rilke e Stefan George.

“Lamento sobre o lago de Nemi” é uma composição dividida em três quartetos de versos decassilábicos, com ocorrência de rimas no segundo e quarto versos de cada estrofe; o poema apresenta, assim como as demais peças do livro, vocabulário elevado e refinamento sintático que poderiam indicar afinidade formal com a chamada Geração de 45. Porém, como adverte o próprio autor, em depoimento a Horácio Costa, ainda que esses elementos sugiram “alguma afinidade com a postura anticoloquialista e antiprosáica dos poetas de 45”, a aproximação não procede, pois “a sintaxe rítmico-permutatória que favorece, deliberadamente, a articulação e a desarticulação das frases, engendra o paradoxo e a dissonância”, criando “um espaço paralógico, desestabilizando de maneira irônica o modelo formal e dando-lhe caráter móvel” (CAMPOS, 1994, p. 22). Em vez de neoparnasianismo, temos aqui um neobarroco *avant la lettre*, seja pela luxúria semântica, que remete a Góngora e a Mallarmé, seja pela adoção do labirinto de versos como recurso estrutural, pela trama fabulatória e ainda pela ruptura das fronteiras antitéticas entre solenidade e ironia. Vamos encontrar a mesma “fúria barroca” mesclada a elementos simbolistas e surrealistas nos livros de estreia de Augusto de Campos (*O rei menos o reino*) e Décio Pignatari (*O carrossel*), que antecipam, nos poemas permutatórios, “as estruturas dinâmicas, reversíveis, cambiantes da futura poesia concreta” (CAMPOS, 2002, p. 23). A mobilidade estrutural do poema, referida por Haroldo de Campos, atua no som e no sentido, propiciando múltiplas vias de leitura, não raro contraditórias — “A virgem que encontrei coroada de rainúnculos / Não era – assim o quis – a virgem que encontrei”, regidas pelo *dáimon* da ambiguidade. O primeiro verso do poema, “O azar é um dançarino nu entre



os alfanjes”, já enigmático pelas referências eruditas (que remetem ao *hasard* mallarmaico e ao ritual do sacerdote-rei do Templo de Diana Nemorensis, junto ao lago de Nemi, perto de Roma), reaparece, transformado, na segunda estrofe: “O azar é um dançarino; teme os seus alfanjes” e na terceira, dividido e modificado em duas ocorrências: “Nu, entre os alfanges, coroado de rainúnculos” e “O azar é um dançarino. Amanhã serás rei” (CAMPOS, 1976, p. 23). Outros versos do poema também aparecem transformados nas três estrofes do poema, colaborando na dinâmica narrativa: “Amanhã serei morto, mas agora sou rei” – segunda estrofe – (CAMPOS, 1976, p. 23); “Na praia, além do rosto, eu agora estou morto. / O azar é um dançarino. Amanhã serás rei” – terceira estrofe – (CAMPOS, 1976, p. 23).

A combinação e a permutação de palavras e linhas, próprias do labirinto de versos barroco, contam, de maneira lúdica, o episódio lendário (já abordado por Frazer em *The Golden Bough*, 1890) segundo o qual o sacerdote-rei do Templo de Diana Nemorensis permaneceria sempre em guarda, de espada na mão, rondando a árvore sagrada do templo, à espera de um rival que o desafiasse. Aquele que fosse vitorioso no duelo sucederia ao sacerdote-rei, até ser vencido por novo desafiante — tema que podemos relacionar tanto ao pensamento cíclico da antiguidade (presente em outros poemas do livro, como *Rito de outono*) quanto ao “eterno retorno” de Nietzsche. Apesar de o episódio pertencer ao universo das lendas romanas, verificamos, aqui, o cruzamento com referências mesopotâmicas, na citação da Lei do Talião (cuja base é o Código de Hamurabi) e na imagem da “virgem que encontrei, coroada de rainúnculos”, que recorda as “virgens babilônicas” que “tecem guirlandas em louvor de Ishtar”. A palavra *alfanje* (do árabe *al-handjar*), por sua vez, é rica em significados: pode designar a espada curta, de lâmina curva, utilizada pelos povos árabes, descendentes dos assírio-babilônicos, e também a guadianha ou foice empregada na agricultura, que a cultura popular na Idade Média associou à representação antropomórfica da morte — o esqueleto envolto em uma capa escura. Neste poema, assim como nas demais composições do *Auto do possesso*, os temas da cultura, refabulados à maneira borgiana, tornam-se ficções, peças de fantasia, que incorporam e ultrapassam a referencialidade numa ampla mandala de significantes e significados. Neste sentido, podemos aproximar a estratégia poética adotada por Haroldo de Campos já em seu livro de estreia ao conceito de obra aberta, que seria formulado, em 1955, pelo próprio poeta, no artigo “A obra de arte aberta”, e depois por Umberto Eco, no livro *Obra aberta*, publicado em 1962 (a coincidência ou sincronicidade será comentada posteriormente com jocosidade pelo ensaísta italiano, que compara seu colega brasileiro a um personagem de Jorge Luís Borges, que teria escrito uma resenha de seu livro, sete anos antes desse livro ser publicado).

Ao contrário das obras “fechadas”, unidirecionais e unívocas, em que o sentido é apresentado ao leitor de maneira evidente, como acontece nos romances naturalistas, as obras “abertas” oferecem, em sua própria estrutura, a possibilidade de interação com o público, convidado a exercer a interpretação, multiplicando as vias de leitura. A estrutura da obra aberta, segundo Umberto Eco, é um “sistema de relações [...] entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor etc.)” (ECO, 1976, p. 28),

e é a pluralidade de interpretações possíveis derivada dessas relações frutivas que sinaliza a “riqueza de aspectos e ressonâncias” (ECO, 1976, p 40) de uma obra, que nunca deixa de ser ela mesma. “Cada fruição, assim, é uma *interpretação* e uma *execução*”, diz o autor italiano, “pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 1976, p. 40). O conceito de obra aberta é aplicado às artes visuais — pensemos nas esculturas móveis de Alexander Calder e na série de *Bichos* de Lygia Clark, por exemplo —, e também à música erudita de vanguarda — Boulez, Stockhausen, Cage —, aos contos e novelas de Kafka, ao teatro de Brecht e às poéticas de invenção — Mallarmé, Cummings, Joyce, Pound — e será uma das chaves-mestras da Poesia Concreta, especialmente em obras como *Poemóviles* e *Colidouescapo*, de Augusto de Campos, e a série *Austinpoems*, de Haroldo de Campos.

A obra aberta — que Pierre Boulez considera um “barroco moderno” (CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, 1975, p. 33) — está presente, como gênio tutelar, no poema *Auto do possesso*, título também do livro e rico em camadas polissêmicas: *Auto* é uma forma dramática medieval e barroca, e também um termo jurídico utilizado, por exemplo, na expressão *auto do processo* (recordemos que Haroldo de Campos, assim como o seu irmão Augusto e Décio Pignatari, formou-se em Direito pela Faculdade de São Francisco). O termo *possesso*, por sua vez, além de compor o trocadilho, intraduzível para muitos idiomas, remete a vários significados que se relacionam a temas abordados no livro: desde a “possessão” espiritual, que acontece no caso das prostitutas sagradas da Babilônia, que encarnam Ishtar, ou Sísifo, reimaginado como novo Cristo, ou o próprio poeta, possuído pela poesia — até os sentidos de “furioso”, “irado”, “alucinado”, “revolto”, que traduzem outros personagens das narrativas poéticas do *Auto do possesso*. No poema homônimo, que ora comentamos, a forma estrutural, assim como a de “Sísifo”, é a dramática: há personagens — o Amante, a Amada, o Enxadrista, o *Possesso*, o Exorcista — e os versos são construídos como falas de um diálogo enigmático numa peça estática: nenhuma ação acontece aqui, tal como no teatro poético imaginado por Mallarmé (“Herodíades”, “A tarde de um fauno”) e posteriormente por Fernando Pessoa (*O marinheiro*), em que cabe ao leitor fazer a encenação interiorizada da ficção poética — “Ce conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même”, diz Mallarmé em *Igitur* (MALLARMÉ, 1984, p. 10). Há evidente caráter de jogo metalinguístico, personificado no Enxadrista, personagem semiótico que remete, provavelmente, à sentença do padre Antônio Vieira no *Sermão da Sexagésima* (1655): “Não fez Deus o céu como xadrez de estrelas, como os Pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras” (VIEIRA, 2014, p. 40), de onde o poeta extraiu também o título de sua futura reunião poética — *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. As referências mesopotâmicas continuam presentes aqui: nos “jardins suspensos”, nos “dervixes”, nas “magas desnudas”, assim como as citações tibetanas, judaicas e cristãs (a última linha do poema é uma citação do *Novo Testamento*: “Mulher, eis aí teu filho”). O discurso mitopoético miscigenado, que rege o poema e o livro, é enfático, sobretudo, nas falas do Enxadrista, que nos propõe enigmas como este:

## O ENXADRISTA

Teu filho nasce do ventre  
duma virgem do Tibet,  
cuja flor, polinizei-a  
nas estufas do desmaio.  
Ele será o feiticeiro de Radja Gomba,  
e sua voz precipita as rolas carnívoras  
quando o YAMA polifronte  
dança no círculo das mãos.  
(CAMPOS, 1976, p. 33)

Yama (ou Yamaraja, “o rei Yama”) é o soberano dos mortos nas mitologias indiana e budista. Na tradição tibetana é chamado de Shinje e rege o ciclo da morte e do renascimento do *samsara*. É representado, na iconografia religiosa, de forma assustadora: coroa de crânios, três olhos, corpo envolto em chamas e braços segurando diversas armas sobrenaturais. A *tanka* (estampa colorida tibetana com motivos mitológicos) mais conhecida de Yamaraja é aquela que o representa segurando a roda dos doze elos da existência interdependente, que prendem os seres sencientes às sucessivas reencarnações — ignorância, desejo, apego etc. No poema de Haroldo de Campos, o ser fantástico aparece como um divino bailarino de várias faces, à maneira de Brahma (“quando o Yama polifronte / dança no círculo das mãos”), em um episódio de nascimento consagrado, no qual “Teu filho nasce do ventre / duma virgem do Tibet”, à maneira dos relatos da gênese de Cristo e de Krishna. O amor, tema do poema, é sagrado e profano: é o amor entre Amado e Amada - “Certo, poderei acalentar-te o púbis” -, mas também comunhão com o divino: “Meu seio lhe dará moderação e páscoa. / Enfraqueço na água o vinho dos meus lábios, / e minha carne sabe a pão ázimo ou trevo” (CAMPOS, 1976). É um poema de amor também à poesia, que rutila nas imagens barrocas e simbolistas, nos jogos fônicos e polissêmicos e em toda a teia de relações tecida entre poema e livro, numa unidade de forma e significação. O *Auto do possesso*, início da saga criativa de Haroldo de Campos, ganha dramática atualidade nos dias de hoje, em que os tesouros da civilização mesopotâmica são destruídos, na Síria e no Iraque, por mercenários extremistas em luta contra a beleza e a história. Que Ishtar e Thammuz tenham compaixão de nosso triste planeta.

TEIXEIRA, C. A. B. The Transbaroque Mythopoetics of Haroldo de Campos. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 1, p. 91–102, 2016.

## Referências

BATISTA, K. F. O debate historiográfico acerca da "prostituição sagrada" no antigo crescente fértil. **Revista Vernáculo**, s/v., n. 28, p. 187–213, 2º sem./2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5380/rv.v0i28.31635>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2000.

CAMPOS, A. *Rilke: poesia-coisa*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CAMPOS, H. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DICK, A. (Org.). *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco editorial; Poiésis, 2010.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HATHERLY, A. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

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

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

LAMAS, M. *O mundo dos deuses e dos heróis (mitologias geral)*, vol. I. Lisboa: Estampa, 1959.

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

MOTA, L. T. (Org.). *Céu acima: tombeau para Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

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

VIEIRA, A. *Sermões*, tomo I. São Paulo: Hedra, 2014.

Recebido em: 07/03/2016

Aceito em: 12/04/2016