

LICENÇA POÉTICA PARA ENTRAR NA “MESQUITA” DE HAROLDO DE CAMPOS: O CULTO DA LEITURA

Maria Heloísa Martins Dias¹



Resumo: Focalizar os procedimentos de construção da linguagem presentes em “Mesquita”, poema de Haroldo de Campos (Crisantempo, 1998), instigadores da relação texto-leitura, eis o propósito deste artigo. A freqüentação à poesia haroldiana, qualquer que seja o recorte de sua produção, é sempre uma experiência desafiadora, em virtude da atualidade de sua “poética sincrônica”.

Palavras-chave: Haroldo de Campos, poesia contemporânea, intertexto, temporalidade.

Abstract: This paper aims at focusing on the procedures of language construction, which stimulate the relation between text-reading, present in “Mesquita”, a poem by Haroldo de Campos (Crisantempo, 1998). The frequentation to Haroldian poetry is always a challenging experience due to the contemporaneity of his “synchronic poetics”.

Keywords: Haroldo de Campos, contemporary poetry, intertext, temporality.

Mesquita

pássaros entram
em vôo esfuziante
na penumbra da mesquita

a memória da
cúpula dourada
migrou para
arabescos e
vitrais:
onde a voz escrita do corão
resplandece em fiorituras

no chão alfombrado
um céu reverso –
vermelho escuro
vermelho mais claro
vermelho e ouro –
de tapetes que
rezam:

por vozes multifluentes
algaravia de arabescos (Crisantempo, 1998)

(VÁRIOS, *Poetas na Biblioteca*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2001. p. 48)

A escolha de um poeta para que sua obra seja focalizada pela leitura crítica certamente se

apóia em motivos pessoais, dos quais não há como fugir, mas esses se somam a outros critérios, situados em parâmetros de natureza essencialmente literária. Para além do gosto pessoal, da homenagem, das afinidades eletivas, enfim, o que decisivamente conta nessa escolha é o peso da poesia eleita: é por esta se impor como um corpo denso, impactante e sedutor, ou, como queria João Cabral de Melo, por boiar no papel como pedra a ser deglutida com cuidado e atenção aos riscos é que a poesia exhibe sua qualidade e merece ser examinada. Neste caso, o poema “Mesquita”, de Haroldo de Campos, se oferece ao leitor como um espaço poético que se abre à freqüentação, mas fecha em seu interior as pistas para a captura de sua construção, conservando as chaves de sua arquitetura simultaneamente acolhedora e refratária.

Se quisermos partilhar das *Paixões* de Jacques Derrida em relação ao ato crítico, podemos dizer que o poema a ser analisado é uma “oferenda oblíqua”, pois toda oferenda jamais é uma coisa simples, já é um discurso, início de uma simbolicidade (1995, p.7). A melhor resposta para se dar conta desse discurso é a não-resposta, ou melhor, é o caminho sinuoso e tautológico, transitivamente intransitivo, de construção de possíveis sentidos. Quem se dispuser a participar dessa aventura singular, está convidado.

Interessante observarmos que o poema de Haroldo de Campos faz parte de seu livro

¹ Professora na UNESP- Departamento de estudos Lingüísticos e Literários.



Crisantempo, de 1998, título que já nos provoca o aguçamento da percepção (ou a desequilibra do habitual?) graças à estranha sobreposição de dois signos – crisântemo e tempo – resultando esta insólita realidade: uma flor que atravessa os tempos e os limites de sua natureza própria, transformando-se num corpo novo, em que o familiar se metamorfoseia para adquirir outras funções, como a de deslocar a tonicidade habitual do crisântemo para outros tempos e lugares... E que flor é essa para atuar como título de uma obra a não ser figurando como metáfora?

Quem conhece o projeto poético de Haroldo de Campos não pode deixar de perceber aí, assim como em toda sua obra, o senso profundo de uma consciência artística que enlaça tradição e modernidade, substrato erudito e desvio formal libertador. É por essas vias que sua poesia deve ser percorrida, respeitando-se, claro, o contexto específico de cada livro. Tal caminho significa lidar com o jogo tensivo da (i)legibilidade ou, voltando a João Cabral, experimentar a degustação indigesta dos grãos segregados pela linguagem, um sabor custoso de leitura. É como penetraremos na “Mesquita” haroldiana.

A atenção deve repousar no título do poema, afinal, pórtico para a entrada no texto e dotado de singularidades. Observe que não é **a** mesquita, mas apenas o nome sem quaisquer determinantes, o que cria duas margens possíveis de leitura. Se, por um lado, o nome aponta para um espaço que tem sua história e, portanto, um contexto de significação codificado por essa tradição, a do templo maometano, por outro lado, a ausência da determinação solta o nome no espaço da página, desprendendo-o de amarras definidas, seja do código religioso, seja da cultura de que se origina. Existindo como signo autônomo, o espaço nomeado reclama do leitor a busca de outros sentidos e relações que o poema irá, certamente, desenvolver em seu percurso.

Ao lermos os três primeiros versos, acentua-se a sensação de esvaziamento do conhecido ou de uma memória cultural, a qual toma outra forma. Note-se que, contrariamente à expectativa de uma presença de fiéis ou de ocupação humana desse espaço de culto, são pássaros que entram, sendo caracterizados por um animismo em nítido contraste com a condição do ambiente: a euforia

das aves com seu “vôo esfuziante” antagoniza com o recorte obscuro em que imerge a mesquita. É como se tal desacordo fosse já o anúncio de um deslocamento temporal provocado pela consciência inquieta do poeta, sujeito moderno não mais acomodado à serenidade confortadora desse antigo espaço de culto. Só mesmo despovoando a mesquita ou deixando que ela se preencha de seres inesperados e animados por outro espírito é que vale a pena, parece, cultivar tal antigo. Ou, por outras palavras: é preciso trazer essa imagem espacial para outra configuração, a do espaço poético, em que o desconcerto é a nota dominante.

Mas também surgem outras possibilidades para interpretarmos o que a primeira estrofe nos sugere com sua construção. Note-se, por exemplo, como os versos vão se alongando em sua métrica (4, 6 e 7 sílabas), como se tal gradação e variação nos acentos ou cesuras espelhassem uma espécie de dinamismo eufórico, “esfuziante” a contagiar a linguagem, apesar da penumbra referida ao espaço. Ou seja, o vôo, não já dos pássaros, mas o que a escrita poética vai traçando para abordar o objeto, confere a este uma aura que o revitaliza, retirando-o de sua imobilidade e quietude. É significativa, nesse sentido, a força do tempo verbal em “entram”, presente que atualiza mais ainda o movimento.

Não é por acaso, portanto, que a segunda estrofe se configure com uma extensão bem maior que a primeira, pois o alçar ou voar do imaginário pelo poeta (e pelo leitor) está dando resultados com seu ato criativo. Lançado o estranhamento no início do poema, o texto se permite operar livremente com a memória, não propriamente para recuperar imagens passadas ou seu sentido histórico, original, mas para transformar esse sentido em processo de ressignificação pelo olhar poético em movimento. É em virtude da focagem singular operada pelo poeta que se torna possível a migração da memória que, em seu deslocamento, atua como verdadeiro caleidoscópio em que vão se compondo pequenos fragmentos coloridos, “arabescos e / vitrais” (vv 4 e 5) – eis as imagens captadas pelo sujeito poético em meio ao gesto migratório com que passeia pelo espaço recortado/recordado: “a memória da / cúpula dourada / migrou para / arabescos e / vitrais:”.

Os versos curtos e ligados pelo encadeamento sintático ficam constelados numa construção circular, adequada para figurativizar a própria composição em mosaico. E, se a primeira estrofe termina com a presença de sons fechados, obscurecendo o espaço focalizado – “na penumbra da mesquita” –, na segunda despontam sons abertos em signos marcados pela reiteração do **a**: a/ memória / da / dourada / para / arabescos / vitrais. Mas há também a “cúpula”, como a não permitir que a abertura seja completa, signo intermediador entre o aberto e o fechado, o alto e o baixo, o céu e o chão.

Antes de continuarmos, uma ressalva. É sempre arriscado associarmos sons a determinadas sensações atribuindo-lhes sentidos em função de “convenções” previsíveis e impressões subjetivas, por isso a análise da camada fônica deveria ser maleável à vinculação com outros procedimentos formais e nunca se cerrar no isomorfismo fácil. Lembrando as lúcidas colocações de Alfredo Bosi (1977, p.51) sobre essa questão, a “corporeidade interna e móvel da matéria verbal torna relativa, mediata, simbólica, jamais icônica, a representação do mundo pela palavra”, o que nos leva a reconhecer que o isomorfismo tem limites.

O ritmo encadeado pela pontuação nos versos, desde o início do poema, é quebrado pelos dois pontos após “vitrais” (verso 8). Somos, então, tentados a questionar: por que a pausa nesse momento? O que se enuncia após essa parada? Que funções desempenha o sinal de pontuação?

Uma das respostas, provisória e instável como todas as outras (ou, de acordo com Derrida, uma não-resposta...) assinalaria nessa parada a abertura de um tempo para que se possam fruir, como ato suplementar, as imagens pintadas nos vitrais, portanto, é como se o poeta emprestasse seu caleidoscópio para que o girássemos por nossa conta. Suspensão do objeto/poema, mas não do ato interpretativo do olhar crítico. Acontece que, realizada ou não a fruição dos vitrais (e arabescos) pela leitura, o tempo do poema ou sua historicidade interna enquanto processo de escrita deve continuar, retomar seu ritmo. Assim, nos deparamos com os dois últimos versos da segunda estrofe – “onde a voz escrita do corão / resplandece em fiorituras” – que afinal inscrevem a possibilidade de mais uma resposta para a questão colocada sobre a pausa gerada pelos dois pontos. Desenha-se uma função explicativa para os versos anteriores, por meio da qual se

sobrepõem duas linguagens, a plástica e a verbal: os vitrais e arabescos traduzem em seu corpo pictórico o que a escrita contém no livro sagrado, o corão. A escritura resplandece em fiorituras. O verbo fez-se imagem e esta corporificou-se na carne do signo: “fiorituras”. A fala das sagradas escrituras, seja como voz ou texto, se converte em imagem vista graças, afinal, ao poder mágico da palavra poética, criadora de signos e portadora de sentidos só capturáveis pela conjunção de escrita e leitura.

No termo “fiorituras”, escolhido a dedo pelo poeta como se apanhado com cuidado num livro de raridades ou decorado com iluminuras, a memória associativa do leitor cumpre o seu trabalho criativo. Fiorituras é um signo que nos reporta a outros, seja pela rima, seja pelo sentido: escrituras, iluminuras, gravuras, pinturas etc, etc. Pois é justamente essa possibilidade desdobrada pela leitura, esse suplemento como ato compositivo de outros signos para “ornamentar” o que já foi dado, é esse o sentido verdadeiro que está contido em “fiorituras”: acessório ornamental, complemento. Assim como o corão (ou Alcorão), livro sagrado dos muçulmanos e palavra de origem árabe com o sentido etimológico de o que deve ser lido, digamos que as “fiorituras” contêm o sentido de *tudo que couber nessa composição poética*, tecido feito de signos e procedimentos a serem fruídos pelo leitor. É por isso que um verso como “resplandece em fiorituras”, o último da segunda estrofe, não faz apenas alusão às pinturas vistas no interior da mesquita mas, principalmente, aponta para essa outra “pintura” que o texto vai fazendo aflorar em seu trabalho poético: nomear imagens, modular ritmos, criar estranhamentos, deslocar a percepção, aproximar sonoridades, distribuir acentos. Tudo isso são “fiorituras” na escritura da poesia.

É justamente por se constituir como espaço aberto ao seu próprio trabalho com as fiorituras que o poema se permite escrever corão com minúscula, distanciando-se, assim, da convenção e trazendo o nome próprio para o terreno livre da matéria poética.

A terceira estrofe põe em relevo o movimento descendente que o olhar do poeta vem traçando em seu texto. O vôo dos pássaros, a parada na cúpula, a passagem para vitrais e arabescos, a

descida aos tapetes. Os sete versos dessa estrofe centram-se no plano inferior, destacado por expressões como “chão alfombrado”, “céu reverso”, “tapetes”. Antes de analisarmos as imagens contidas nesse momento do poema, vale a pena determos nosso olhar na métrica aí modulada. São versos de cinco sílabas, com exceção do segundo, “um céu reverso” (4 sílabas) e do último, “rezam”, composto apenas de uma palavra. A impressão que nos fica dessa recorrência métrica, embora em dois momentos quebrada (que logo comentaremos), é a de uma projeção plástica que acentua os seus reflexos para o olhar, fixando-o nesse espaço cromático que vai matizando (e metrificando) a cor vermelha: “vermelho escuro / vermelho mais claro / vermelho e ouro”. É como se a penumbra do início do poema, infiltrada pelo gesto poético da escrita, desanuviasse a obscuridade e fosse se abrindo para abrigar a luz colorida que os signos projetam no espaço textual. Por outras palavras, é como se os vitrais antes mencionados reaparecessem, agora, sob a forma concreta do fazer da linguagem em seu curso, espelhando ou performatizando a gradação no próprio discurso poético. Aqui, novamente, o caleidoscópio giratório do poeta retoma seus movimentos.

Mas, como dissemos, o segundo verso, com apenas duas sílabas métricas, corta a seqüência dos outros em redondilha maior. Não estaria esse verso, justamente o que contém o “céu reverso”, destacando a passagem do alto para o baixo, ou melhor, registrando a diferença de planos, revertendo as posições nessa focalização do espaço interior, daí a diferença métrica?

Quanto ao último verso, constituído apenas do verbo “rezam”, ele tem seu sentido na unidade que compõe com o anterior, onde se encontra o sujeito para a ação. Lidos em conjunto (“de tapetes que / rezam”), os dois versos resgatam a sintaxe, mas tal resgate não atende ao efeito provocado pelo signo final colocado isoladamente. Algumas possibilidades podemos levantar em relação a esses versos. São tapetes que rezam, ou seja, “traduzem”, em seus desenhos e cores, um “texto” conhecido: o da cultura que os fabricou e que permite identificá-los como a ela pertencentes. A reza, portanto, não se prende ao ato próprio do ritual religioso, ao contrário, tem seu sentido ampliado, pois legitimado pela personificação e pelo efeito plurissêmico instaurado nos signos pela ressignificação operada pelo poeta no trato com

a memória que vai construindo o poema. Assim como os vitrais e arabescos traduzem a escrita do Corão, os tapetes traduzem com suas imagens os sentidos e motivos cultuados pela cultura árabe. Acontece que nessa tradução, atendendo ao propósito do poeta tal como ele acredita e realiza em suas obras, não há apenas obediência ou reflexo do original, pois as vozes são “multifluentes” e a “algaravia de arabescos” cria um embaralhamento ou desvio, como convém à atitude tradutória – uma “reza” totalmente irregular, descrente e infiel em relação à fonte.

É por conta do substrato erudito que o poeta resgata o termo de origem árabe – algaravia – etimologicamente significando “língua árabe”, para lhe dar a extensão que o nome acabou adquirindo: linguagem confusa, de difícil entendimento. Logo, a tradução que o poeta faz desse espaço sagrado conjuga transparência e opacidade. Tal como o faz toda poesia: seu dizer, com ou sem fiorituras, nunca se faz sem obliquidade, ou para recuperarmos Derrida, é uma oferta que recusa a imediatez e facilidade de sua captura.

Os dois versos finais, configurando-se como o pórtico com que se fecha a “Mesquita”, não apenas explicitam essa profusão indistinta e plural de falas a reinarem no espaço de culto, como também acentuam a multilingüência, isto é, um escorrer de vozes outras, não só as do local focalizado. Não seriam essas “vozes multifluentes” (penúltimo verso) as inúmeras possibilidades de leitura criadas a partir desse espaço babélico e que com ele dialogam? Ou então, tais vozes não estariam aludindo à pluralidade de culturas abrigadas no culto ecumênico (des)sacralizado pelo espaço da poesia? Não é, portanto, gratuita a presença dessa imagem de multilingüismo no final do poema, aludindo à conjunção de várias linguagens: a de uma cultura antiga que o poeta recupera, por via da memória, para inscrevê-la em seu tempo atual; a que o texto realiza em seu corpo, ao operar com sons e imagens cuidadosa e intencionalmente escolhidas para atenderem ao funcionamento poético do discurso; a que os leitores experimentam no contato com esse poema para poderem fruir os arabescos e traduzir seu sentido.

Enfim, podemos sair da “Mesquita” com nosso mundo interior mais reconfortado, menos pela fidelidade ou cumplicidade sagrada com o culto por ela inspirado, e muito mais pela vivência de

outro culto: o da persistência ou freqüentação atenta, pedregosa e paciente que a análise nos permitiu. Novamente, João Cabral: “para aprender da pedra, freqüentá-la.” (“Educação pela pedra”).

Como o ato de leitura é também ampliação de horizontes, olhar que se desdobra para além do texto buscando projetá-lo em outros campos de saber, a fim de legitimá-lo como prática discursiva polissemicamente abrangente, cabem agora algumas reflexões sobre o poeta Haroldo de Campos e sua obra.

Relacionar o poeta brasileiro ao Concretismo, movimento poético de vanguarda da década de 50, é inevitável, embora não sirva como pressuposto para análise do poema em questão, conforme procuramos demonstrar. “Mesquita” não é um poema concreto, até porque faz parte de uma obra surgida muitos anos após a eclosão desse movimento, já numa fase de total amadurecimento do poeta em sua trajetória literária. Porém, mesmo que mais de quarenta anos tenham se passado desde o surto concretista até o momento da publicação de *Crisantempo*, há traços conquistados por aquele movimento que irão permanecer na sua poesia, evidentemente já descartada a ortodoxia caracterizadora da vanguarda concretista e expressa em obras como: *O Â Mago do Ô Mega* (1955), *Fome da Forma* (1958), *Servidão de Passagem* (1961), *Variações Semânticas* (1965). Desse modo, a exploração do corpo verbal, concreto, da linguagem entendida na sua materialidade significativa é marca de uma poesia que se concebeu sempre como “geométrica, densa, permutável, cinética, aberta, auto-referencial”, no dizer de Inês Depré (1997).

Por outro lado, há também uma via que demarca sua obra poética, na verdade, complementar e em diálogo com a fixação pelo concreto – a herança barroca – que, no poeta moderno, se transfigura em neobarroco (termo complexo e problemático que não cabe aqui discutir) do qual a melhor realização é sua obra *Galáxias* (1976). Conjugando essas duas vertentes, a obra poética de Haroldo de Campos exhibe seu arrojado projeto em que “ser ‘concreto’ é optar por um tipo de poesia não antinômico à visão barroca, aberta, onde as figuras de tema, isomorfas às figuras do signo, são também figuras da vida” (OSEKI-DEPRÉ, 1997, p. 9).

Acontece que um terceiro viés se acrescenta a esse “concreto barroco”, expressão usada por Augusto de Campos para se referir à poesia de Haroldo. Trata-se de uma dimensão ou “razão antropofágica” com que o próprio poeta conceitua a cultura brasileira. Rejeitando os limites espácio-temporais circunscritos ao provincianismo e ao subdesenvolvimento patentes na visão colonialista, Haroldo de Campos redefine a literatura (e cultura) brasileira em termos dialógicos e dialéticos, do ponto de vista histórico. Por essa ótica não nacionalista e sim aberta à incorporação da diferença, o poeta transforma o espaço da poesia num programa constelar, onde cabem a reconstrução da tradição, o jogo paródico, a ruptura com o linear etc. É nesse espaço constelado de fontes diversas, em que se cruzam reflexos e fios de diferentes culturas, que um poema como “Mesquita”, como analisamos, parece se situar. Revisitar os clássicos, os chineses, os japoneses, trovadores provençais, escritores barrocos, modernistas, tropicalistas... tudo faz parte de um tecido que serve de fundamento à nossa cultura; cabe ao poeta “tecer os fios da aranha poética que irão persistir – e alicerçar a própria cultura presente – através dos tempos” (OSEKI-DEPRÉ, 1995, p. 11). Eis o trabalho de “transcriação”, ou seja, de uma permanente tradução criativa “que se propõe como operação radical”, segundo o próprio Haroldo.

Radicalismos à parte, o que nos interessa enquanto leitores de sua obra, assim como a de qualquer outro grande poeta, **não** é tomar esse percurso histórico-literário como pressuposto ou condição determinante (determinadora) para a análise de seus poemas. Como vimos, a poesia é um corpo que erige os seus próprios pilares de sustentação ou uma arquitetura singular que reclama nossa focagem atenta. Depois, sim, fica aberto e livre o espaço para estabelecermos relações contextuais mais amplas, em busca de outras paragens e linguagens.

Aceito para publicação em 23/04/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Mesquita*. In: VÁRIOS. *Poetas na biblioteca*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2001. p. 48.



DERRIDA, Jacques. *Paixões*. São Paulo: Papyrus, 1995.

OSEKI-DEPRÉ, Inês. Haroldo de Campos ou a educação do sexto sentido. In: _____. *Melhores poemas: Haroldo de Campos*. 2. ed. São Paulo: Global, 1997. p. 7-12.