

# *Sousândrade: Rascunho para uma urna*

*Sousândrade: Draft for an urn*

Isis Diana Rost<sup>1</sup>

**Resumo:** Estudo que versa sobre a transversalidade da poética de Sousândrade, na esteira de “revisão de Sousândrade”, livro organizado pelos irmãos Campos, onde revisitam a poética do maranhense, destacando seu vínculo antecipador com o modernismo. Sousândrade era um “designer da linguagem, seja no nível fônico, seja no nível sintático”. Trata-se de salientar as marcas deste universo fragmentário, cheio de hibridismos e neologismos vislumbrados n’ “O Guesa”, através do trabalho de Haroldo de Campos “Sousândrade: rascunho para uma urna”, publicado na revista *Navilouca*, almanaque experimental em edição única, organizado por Torquato Neto e Waly Salomão em 1972. Em evidência no século XIX, o entusiasmo com o Barroco cresceria a partir da segunda década do século XX, quando teóricos como Wölfflin, Walter Benjamin, Eugenio D’Ors e, posteriormente, Haroldo de Campos e Severo Sarduy, passam a considerar como Barroca uma estética irregular e fragmentária que se repete na história.

**Palavras-chave:** neobarroco; navilouca; Haroldo de Campos; Sousândrade.

**Abstract:** Study that deals with the transversality of Sousândrade’s poetics, in the wake of “revisão de Sousândrade”, a book organized by the Campos brothers, where they revisit the poetics of Maranhão, highlighting its anticipatory link with modernism. Sousândrade was a “language designer, whether at the phonic or syntactic level”. It is about highlighting the marks of this fragmented universe, full of hybridisms and neologisms glimpsed in “O Guesa”, through the work of Haroldo de Campos “Sousândrade: rascunho para uma urna”, published in the magazine “*Navilouca*”, experimental almanac in unique edition, organized by Torquato Neto and Waly Salomão in 1972. Evidenced in the 19th century, enthusiasm for the Baroque would grow from the second decade of the 20th century, when theorists such as Wölfflin, Walter Benjamin, Eugenio D’Ors and, later, Haroldo de Campos and Severo Sarduy, come to consider as Baroque an irregular and fragmented aesthetic that repeats itself in history.

**Keywords:** neobarroque; Navilouca; Haroldo de Campos; Sousândrade.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura (PUC-Rio). E-mail: idrost55@gmail.com.



Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL –ISSN 1980-4504  
DOI: 10.5433/boitata.2022v17.e48350

Boitató, Londrina, 2022  
Recebido em: 04/06/2023  
Aceito em: 09/10/2023



BOITATÁ, Londrina  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Sousândrade: Rascunho para uma urna

---

Isis Diana Rost

*“repara que neste fio de linguagem há um fio de linguagem”*  
Haroldo de Campos

### Introdução ao novo barroco

A poesia concreta buscou promover uma experiência estética fundamental na materialidade da linguagem. Uma das ambições da tríade concreta era “fazer a palavra deixar de ser conceito para produzir uma forma de significação simultânea à imagem” (Gerheim, 2008, p. 50). A invenção de Gutemberg, em meados do séc. XV transformou a poesia, que carregava em sua essência a oralidade, ou seja, a articulação dos sons pela voz. A partir de então, foram sendo desenvolvidos mecanismos que difundiam gradativamente a produção de impressos, cedendo espaço para o surgimento do leitor, figura fundamental na cultura ocidental moderna. Este “homem tipográfico”, como o definiu McLuhan, passa a ser influenciado e orientado cada vez mais pela visualidade, mergulhando a leitura numa experiência isolada e estabelecendo a primazia da visão. Os textos, que eram tradicionalmente recitados, se tornam impressos, exigindo que o leitor repouse numa cadeira, sofá, rede ou cama e simplesmente leia, solitariamente. Esta substituição da audição para métodos visuais acaba capturando as palavras, que pertenciam ao universo dos sons, para o campo visual.

Em 1955, os irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos já citavam a necessidade de uma retomada do Barroco, como podemos notar em textos como *A obra de arte aberta*. O Barroco surge cronologicamente no século XVII com o definimento do Renascentismo, influenciando a música, a literatura, a arquitetura e a pintura. É assinalado pela oralidade e por seu caráter experimental, com expressões exacerbadas, a presença inevitável do pessimismo e a escrita elaborada com jogos de palavras que privilegiam o raciocínio. Tudo isso se apropriando de figuras de linguagem. Provavelmente o termo “Barroco” surgiu na Itália, utilizado na Idade Média por estudiosos e filósofos para “descrever um obstáculo ou raciocínio lógico” (Barroco, 2020). Não muito tempo depois, o “Barroco”



seria utilizado para se referir a ideias obscuras, ou processos de pensamentos com elementos tortuosos. Posteriormente, foi denominado de forma pejorativa, cujo significado remontaria do latim “bis-roca”, traduzido como pérola ou pedra torta, grosseira, irregular. É relevante a influência das artes, marcada por uma diversidade característica. Os críticos de arte passam a nomear qualquer objeto que fugia das regularidades, ou que possuísse elementos bizarros, ou fora dos padrões normativos, de “Barroco”.

Na literatura, o Barroco se divide em duas tendências: o *conceptismo*, incorporado à prosa, que trabalha com jogos de ideias, organizando as palavras e as frases com uma lógica persuasiva; e o *cultismo*, mais presente na poesia, cujo jogo de palavras observa certos preciosismos formais. No Brasil, o termo foi introduzido por jesuítas, entre fins do séc. XVI e meados do séc. XVII. De certo, constituiu um amálgama de tendências barrocas oriundas da Itália, França, Portugal e Espanha, reunindo elementos populares e eruditos. Elemento característico do Barroco, a tensão entre opostos, como razão e emoção, espírito e matéria é observada na literatura através da intensificação de recursos linguísticos, como metáforas, antíteses e inversões. Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos são considerados os principais representantes da produção Barroca no Brasil. Aqui, também existe uma oposição: enquanto o Padre restringe seus escritos aos sermões de defesa do ideário católico, Gregório constitui uma obra satírica, retratando de modo impiedoso a Bahia, terra natal. O poeta baiano foi valorizado por Haroldo de Campos, que considera inaceitável não relevar a devida importância dos escritores do período barroco.

Na década de 1960, a atenção de Augusto e Haroldo de Campos se direciona a Sousândrade, autor que os “irmãos siamesmos”<sup>2</sup> consideravam possuir fortes veios considerados “barroquistas”, além de traços que antecipavam o modernismo:

Com efeito, Sousândrade é o único poeta brasileiro que, antes do modernismo, antecipou as formas que só depois se desenvolveriam dentro do acervo poético internacional. Só ele não foi mero reflexo de correntes europeias. Por isso mesmo

---

<sup>2</sup> Pouco depois da morte de Haroldo de Campos, Augusto escreve em artigo para a *Folha*: “Irmãos siamesmos” era como ele gostava de se referir a nós dois, nos bons tempos, anulando as nossas naturais diferenças e extremando na sua palavra-valise a tradução que eu fizera dos versos do “Epitáfio” de Corbière: “Ninguém foi mais igual, mais gêmeo/ irmão siamês de si mesmo”. E tinha razão” (Campos, 2003).



ele se tornou o mais incompreendido dos poetas pré-modernistas (Campos; Campos, 2002, p. 410).

Já existia um entendimento entre estudiosos de que considerar o Barroco simplesmente como uma tendência ou um estilo particular é empobrecer este que pode ser considerado o princípio que rege a cultura e a arte, elaborando e privilegiando exageros, contrastes e diferenças, capaz de trazer à tona algo novo. Fato é que o Barroco, ou melhor, o “Neobarroco, Neobarroso, Transbarroco” (Souza, 2017), ou pós-barroco, resiste ao mesmo tempo em que se difunde e se atualiza. É possível entendê-lo como um princípio organizador e formador das culturas e identidades sociais. Nas palavras de Zuenir Ventura (2010),

O Barroco não foi. Ele ainda é, continua presente em quase todas as manifestações da cultura brasileira, da arquitetura à pintura, da comida à moda, passando pelo futebol e pelo corpo feminino... Barroca é a técnica de composição que Villa-Lobos usou para criar suas nove Bachianas. Barroco é o cinema de Glauber Rocha, é nossa exuberante natureza, é o futebol de Pelé e de todos os que, driblando a racionalidade burra dos técnicos, preferem a curva misteriosa de um chute ou o esplendor de uma finta. Afinal, o Barroco é o estilo em que, ao contrário do Renascentista, as regras e a premeditação importam menos que a improvisação. Quer coisa mais Barroca que o Guga? [...] Ele está presente até nos seios da Gisele Bündchen.

Para a professora Irlemar Chiampi, todo debate sobre o modernismo na América Latina que não inclua o Barroco estaria defasada, inacabada. No ensaio *Neobarroco/pós-moderno: Potlatch cultural AMÉRICA LATINA/MUNDO*, Gabriela Souza (2008, p. 900) ressalta:

[...] a perda do sujeito ou seu descentramento e a confluência de vozes no interior de um mesmo objeto artístico são características comuns na literatura denominada Neobarroca [...]. No entanto, as características citadas e outras mais, como a proliferação de significantes, o pastiche, a desterritorialização temporal e espacial etc., são também comuns em várias outras manifestações artísticas surgidas desde a década de 60 do século passado, formando parte do período denominado mais comumente de “pós-moderno”.

## Navilouca Neobarroca



A contracultura incorpora na publicação das revistas uma movimentação estética e social. Traz à tona uma poética experimental em busca de algo primitivo, renunciando ao sentido das palavras e apoiando-se em alternativas ao desgaste verbal da contemporaneidade. Uma fuga à crise do verso. Estudiosos chamaram este processo de poesia Neobarroca, constituída através de releituras do barroco nos tempos modernos, colocando em evidência os planos visuais e estéticos, através da mistura dos códigos. Um dos fundadores deste novo movimento é o poeta concretista Haroldo de Campos, presença substancial em *Navilouca*.

De acordo com José Kozer (2004), a literatura neobarroca se orienta através de signos ambíguos, em constante transformação. A poesia neobarroca apresenta ênfase na imagem, como metáfora. Muitas vezes, nestas imagens estão o significante e o significado. Como o neobarroco representa uma crítica ao modelo de linguagem, resta-nos recorrer ao Paideuma. Este conceito de Leo Frobenius (1873-1938) indica que “os traços característicos de uma civilização só podem ser compreendidos dentro de seu próprio húmus”. Ou seja, de acordo com este princípio, os aspectos civilizatórios podem ser inteligíveis através do que ela expressa: não tanto através da razão, mas sim privilegiando as emoções e intuições. A Paideuma foi incorporada pelos poetas Concretos,<sup>3</sup> atravessados pela literatura de Ezra Pound:

Pound, o inventor de formas. Pound no paideuma da poesia contemporânea. há uma cultura verbal, do mesmo modo que há uma cultura visual ou sonora. sob certos aspectos, pode-se falar de pound. criador de formas verbais, com a mesma naturalidade com que sealaria de mondrian, inventor de formas plásticas, ou de webern, inovador do universo sonoro. [...] o ideograma tem um futuro próprio, que não se esgota no edifício "maior" dos cantos. é a linguagem adequada para a mente contemporânea. permite a comunicação no seu grau mais rápido. entra em conjunção com as experiências da música e das artes visuais realmente criativas. os cantos não fecham a poesia num beco sem saída. representam uma tensão para um novo mundo de formas (Campos, [1960]<sup>4</sup>).

Pound trocou cartas com Frobenius na década de 1920, e esta correspondência teria influenciado o poeta a incorporar o conceito de Paideuma à sua poética. A Paideuma de

---

<sup>3</sup> Pound, junto com Mallarmé, Joyce e Cummings formariam espécie de Paideuma dos poetas Concretos.

<sup>4</sup> Prefácio do livro “*ezra pound cantares*”, tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Publicação do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, sem data (presumivelmente em 1960).



Frobenius observa a sociedade como um organismo vivo, cujas forças culturais modelam os indivíduos. Pound assimila este pensamento, na elaboração de um novo cânone, através de seus “*Cantos*”, onde apresenta, além de ideogramas (signo utilizado na *Navilouca*, nos trabalhos de Haroldo de Campos e Hélio Oiticica), uma poética fragmentada, enlaçada na criação experimental e na composição visual.

*Navilouca* sinaliza estas influências, figurando como confluência das vanguardas. É necessário sentir as páginas, ouvir as imagens e respirar as palavras. Apenas folhear a publicação é insuficiente. É preciso que o observador manipule os sentidos para alcançar qualquer compreensão. Sua complexidade se dá também por conta da heterogeneidade que ela carrega. O ato de leitura requer além de paciência alguma experiência. Inclusive a dispersão faz parte do processo de leitura do almanaque. É uma imersão que precisa ser feita lenta e gradualmente.

Os múltiplos sentidos explodem nesse caldeirão da contracultura, moda, comportamento, linguagem, e se interconectam num movimento de libertação e experimentação. O resultado não poderia ser outro: invenção pura. Kozler (2004) ressalta a complexidade de publicações como a *Navilouca*: “Para lê-los, e portanto, para ler-nos, você tem que respirar de forma diferente: mais asmaticamente. O oxigênio está de alguma maneira faltando, ou melhor, ele concentra-se mais nos níveis subterrâneos”. Estes poetas estão desnudos, semântica, poética e literalmente. Criando a partir do que seria considerada “confusão”, uma compreensão possível em tempos de repressão militar.

Haroldo de Campos foi um dos precursores na desconfiança de que estávamos em contato com o “barroco moderno”<sup>5</sup>. Somente em 1972 foi introduzido por Severo Sarduy o conceito “Pós-Barroco”. Embora Haroldo considere os textos *Ciropédia* e *Claustrofobia*, ambos escritos em 1952, como elementos neobarrocos, é com a obra *Galáxias*, escrita entre 1963 a 1976, que o poeta alcança o ápice de sua poética neobarroca. *Galáxias* dilui o protagonismo do sujeito, ressaltando deste modo as “palavras oralizadas” que de acordo com Haroldo “podem ganhar força talismânica, aliciar e seduzir como mantras”. Nossa língua, que nasce sofisticada, é influenciada pela linguagem barroca, que prevalecia sob vários formatos

---

<sup>5</sup> Vide “*A obra de arte aberta*” (Campos; Campos, 1955).



na Alemanha e Itália. Haroldo defende que o Barroco é exatamente a poesia da proliferação metafórica, do labirinto ocultista e também da miscigenação.

Na *Navilouca*, o trabalho de Haroldo evoca o nome e a imagem de Sousândrade, considerado “barroquista”. Todo trabalho de Haroldo no almanaque carrega a memória sousandradiana, e a última imagem que vemos nas páginas da *Navilouca* é justamente o retrato do poeta maranhense. As semelhanças entre a tríade concreta e a moçada da *Navilouca* não estava delimitada apenas por questões experimentais (Rost, 2022); existia o conceito de que eles eram outsiders, “peças barroquistas, irregulares”, como explica Haroldo:

Nós, por exemplo, fomos marginalizados, sobretudo na USP, através de uma campanha absurda, preconceituosa, contra o nosso trabalho de poetas da linguagem. Nos taxavam de formalistas, alienados, degenerados. Houve sempre essa reação ao nosso trabalho, mas nós persistimos nas nossas ideias, lutamos por elas. [...] Nós estávamos acostumados a enfrentar polêmicas (Assunção, 2012, p. 25).

Apoiamos este ensaio sob a ótica de Augusto e Haroldo de Campos, que analisam a linguagem poética como a única que possui uma infinidade do próprio código, sendo a prática literária revelada como a exploração de descobertas destas infinidades possíveis através da linguagem.

### “Sousândrade: Rascunho para uma urna”

*“Ouvi dizer já por duas vezes que o ‘Guesa Errante’ será lido cinquenta anos depois: entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes” – Sousândrade*

Para Haroldo de Campos (Roda [...], 1996),

O Sousândrade foi aquele poeta que caiu do céu para nós. Ele devia existir e ele existia mesmo. Quem nos revelou Sousândrade foi o Oliveira Bastos, [...] um crítico do Pará que era muito ligado ao Ferreira Gullar, e uma vez levou o Augusto à Biblioteca Nacional e disse zombeteiramente: Vejam aqui! Se vocês conhecessem isso vocês não precisavam perder tempo, inventar endeusamentos. E eram os episódios infernais do *Inferno de Wall Street*, de Sousândrade, e aí começou a nossa paixão retrospectiva por este poeta que é o patriarca da vanguarda<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Trecho de entrevista com Haroldo de Campos no *Roda Viva*, exibido pela TV Cultura em 1996.



Haroldo de Campos é claramente fascinado por Sousândrade, ressaltando que o texto do poeta maranhense desvela uma “produtividade anterior ao valor”, anterior ao sentido (Campos; Campos, 2002, p. 522). O poeta concreto considera Sousândrade “muito mais importante do que Cassimiro de Abreu e os dois publicaram suas obras na mesma época, por volta de 1857. Sousândrade não era somente um poeta romântico, era um designer da linguagem, um configurador da linguagem, seja no nível fônico, seja no nível sintático (Goldgrub, 1995)<sup>7</sup>”. Haroldo considera que a poética de Sousândrade continha fortes traços do que ele considera como barroquismo. Para Haroldo, a diferença entre Sousândrade e o Barroco estaria apenas na gradação (Campos; Campos, 2002, p. 36), e chega a comparar os versos de Sousândrade aos de Ezra Pound, semelhanças apontadas em 1964, na ocasião da primeira edição de *re visão de Sousândrade*. Existe na escrita de Sousândrade uma “manipulação logopáica” que fascina Haroldo, observando os versos do maranhense, repletos de “inflexões mordazes e de jogos de palavras” tão modernos quanto “certas peças da primeira fase de Eliot e Pound” (Campos; Campos, 2002, p. 45). As várias facetas que se desdobram os estilos de Sousândrade transitam com elementos ideogrâmico, e a inventiva e contínua experimentação se mistura com a linguagem.

Segundo consta, o poeta maranhense batizado Joaquim de Sousa Andrade (\*Guimarães (MA) 09/07/1833 + São Luís (MA) 21/04/1902) é autor de uma obra poética desconcertante, iniciada em 1857, com *Harpas Selvagens*, até 1893, com *Novo Éden*. Ele modifica seu nome para Sousândrade, em busca de uma nova sonoridade, que lembrasse o grego. Haroldo identifica a poesia de Sousândrade toda “num espaço de ruptura. Ruptura primeiro com o ‘cânon’ romântico, logo com o gênio da língua portuguesa [...] e enfim com a própria linearidade e discursividade do pensamento lógico de modelo ocidental” (Campos; Campos, 2002). Acerca do pioneirismo de Sousândrade no “desvio” da linguagem poética, são observadas duas formas: na primeira, que diz respeito ao texto, determinada sequência “pode produzir o efeito estilístico de desvio dentro de determinado contexto; na segunda forma, afeta a língua como um todo, sendo que o maior número desses desvios tange à

---

<sup>7</sup> Entrevista com Haroldo de Campos.



constituição sintática da gramática” (Campos; Campos, 2002, p. 523). Esta segunda forma de desvio representa uma subversão do modelo, situando Sousândrade num tipo contextual de agramaticidade<sup>8</sup>. Nesta dialética, os significantes dialogam diretamente sem necessariamente atravessar o significado. Em *A revolução da linguagem poética*, Kristeva (1977) defende a linguagem poética como a única que possui uma infinitude do próprio código, sendo a prática literária revelada como a exploração de descobertas destas infinitudes possíveis na linguagem.

Haroldo esclarece que entre a mensagem e o código cria-se uma “dialética perene”, criando na poética de Sousândrade imagens oníricas, “quase uma tela surrealista” (Campos; Campos, 2002, p. 525). Luiz Costa Lima comenta que “o fragmento é a forma estética a que forçosamente Sousândrade chegou para se realizar” (Campos; Campos, 2002, p. 493). Esfarelada a função denotativa, a compreensão é alcançada somente nas significantes cujo “sentido existe”. Costa Lima desconfia que Sousândrade “necessita do caos, de um verso que rodopie, de uma violência que abale a sintaxe, para que se liberte do iminente falseamento” (Campos; Campos, 2002, p. 496). Esta característica caótica e aparentemente destroçada fornece uma beleza peculiar ao poeta, incompreendida por décadas e injustamente esquecida ou minimizada. Para Costa Lima,

[...] o fragmentarismo, caos aparente, síntese violenta de uma linguagem que se metaforiza, nem sempre com resultado positivo, multitude de referências históricas, obscuridade, hermetismo, tornam-se constantes da obra sousandradina por decorrência mesmo da sua visualização antecipadora, em choque com uma experiência de consumo da realidade (Campos; Campos, 2002, p. 503).

Em suma, as experimentações de Sousândrade não seriam meras extravagâncias, mas têm função explícita no contexto de criação construtiva de sua poética, o que confere, de acordo com os irmãos Campos, uma ousadia característica à sua obra. A “perturbação da normalidade linguística” é acompanhada de jogos de palavras, com metáforas que conduzem o leitor à compreensão. Deste modo, as palavras se apresentam desalinhadas, muitas vezes em

---

<sup>8</sup> Samuel R. Levin aponta que a linguagem que subverte o modelo usual dominante é considerado um desvio agramatical.



“blocos autônomos: palavras-ilhas, palavras-coisas, carregadas de eletricidade” (Campos; Campos, 2002, p. 510).

A força construtora é regida pela neologística, realizando um formato experimental genuíno, transformando a linguagem em cabaia, substituindo-lhes “as partes fracas ou gastas” e rompendo com o fluxo de signos convencionalmente utilizados e pré-estabelecidos. Sousândrade inaugura desta forma um verdadeiro “laboratório textual, implicado na reinvenção” (Campos; Campos, 2002, p. 508). Para Haroldo, a re-descoberta da poética de Sousândrade pôde suscitar uma reflexão vertiginosa sobre o problema da “poesia como escritura, como produção textual, como prática gerativa” (Campos; Campos, 2002, p. 519). Haroldo defende que toda a poesia de Sousândrade se inscreve “num espaço de ruptura”. Uma ruptura inscrita não apenas na linguagem, mas que rompe “sistematicamente com a ordem da representação discursiva, em entretecer uma linguagem sintética, hieroglífica, críptica, a contrapelo do discurso e minando-o profundamente. Em instaurar uma *ilegibilidade*” (Campos; Campos, 2002, p. 526).

No início da década de 1960, a memória do poeta maranhense Sousândrade estava à deriva. Mais de meio século após a sua morte, a *re visão* feita pelos irmãos Campos “propõe-se a ser a primeira etapa para um estudo definitivo da obra sousandradina” (Campos; Campos, 2002, p. 24). Sousândrade continua clandestinamente às margens após a publicação da *re visão*, fermentando ainda assim admiração e curiosidades, não apenas por seu caráter experimental nas composições, como pela possibilidade transformadora de sua escrita, que não só escapa como despreza o “comum da poetização de seu meio”, oferecendo uma linguagem repleta de dicções, com níveis estilísticos tão sofisticado quanto variável, projetando-se nas próprias invenções literárias. Sua obra é resultado de mais de três décadas de atividade experimental contínua com a linguagem. Uma escrita com a força barroquista, que abusa de hibridismos e neologismos, palavras-metáforas sugadas inclusive de fontes estrangeiras. Como afirmaram os irmãos Campos, Sousândrade é um *terremoto clandestino*, comprometido em salientar o componente imagético “todo feito de impactos olho-coisa, luz-movimento” (Campos; Campos, 2002, p. 33).



Sua escrita chega a se confundir “por vezes, já é um imagismo de shots cinematográficos, que operam com a imediatidade de um Haikai” (Campos; Campos, 2002, p. 35). Para os irmãos Campos, é inegável a importância da obra de Sousândrade, “contemporâneo síncrono de Baudelaire” cuja originalidade das composições e arrojada atividade intelectual, com posicionamentos a favor da República e contra a escravidão, realiza o ideal do poeta russo Maiakovski (Campos; Campos, 2002). Sousândrade teria alcançado o “conteúdo revolucionário e a forma revolucionária” (Campos; Campos, 2002, p. 123). Este ideal rege a concepção construtiva da *Navilouca*, e consagra a deferência ao maranhense com o destaque dado à fotografia de Sousândrade, que desde a juventude deslizava pelos becos da marginalidade, carregando a sina de “morte solitária do poeta, incompreendido por contemporâneos e familiares, alvo por vezes da chacota pública” (Campos; Campos, 2002, p. 50). A escrita arquetípica de Sousândrade é constituída da “montagem de shots ou tomadas em collage” (Campos; Campos, 2002, p. 65). Uma colcha de retalhos, combinando fusão e montagens. Sousândrade conseguiu traçar o “corpo de delito do seu tempo”, como escreve no *Guesa*, justamente por conseguir “viver aguda e dilaceradamente as suas contradições” (Campos; Campos, 1995, p. 13).

Sousândrade sempre foi considerado à margem, e mesmo entre os pares literários não gozava de excessivas popularidades, principalmente em seus últimos anos: “tido como excêntrico ou mesmo louco, chegou a ser apupado nas ruas pelos garotos maranhenses. O governador Lopes Leão teve que recorrer a medidas de vigilância policial para impedir que os moleques o apedrejassem” (Campos; Campos, 2002, p. 653). Era considerado estranhíssimo, quase reprovável, o modo como Sousândrade dava aulas, levando os alunos para sua casa às margens do rio Anil e lecionando ao ar livre. A despeito de qualquer injúria, “o autor creu sempre que todo poeta, sob pena de escravidão e morte, deve ser o que ele é, e não o que lhe aconselham para ser” (Campos; Campos, 2002, p. 194-195). O nome Sousândrade é uma bandeira de guerra, que carrega em si a estranheza típica da experimentação criativa marginalizada: “A poesia de Sousândrade não teve a ressonância que merecia junto à sensibilidade de seus contemporâneos. Sismos de vibração acima da curva acústica da época, sua obra ficou à margem” (Campos; Campos, 1995, p. 15).



Diante das limitações acerca da compreensão, a estrutura poética de Sousândrade era frequentemente considerada obscura. No início do século XX, Sílvio Romero afirmou que Sousândrade “sai quase inteiramente fora da toada comum de poetização do seu meio, suas ideias e linguagem tem outra estrutura” (Campos; Campos, 2002). Sobre este aspecto, é imperdoável para os irmãos Siamesmos considerá-lo delimitado apenas ao Romantismo, e acusam Romero de engessar uma imagem que prevaleceria por anos, de Sousândrade como poeta “irregular, capaz de audácias que o projetam fora da ‘toada comum do seu tempo’, mas de escassa inteligibilidade” (Campos; Campos, 2002). Haroldo refuta essa afirmativa:

Sousândrade, com os naturais desníveis que possa ter (e realmente os tem), consegue elevar a tensão estrutural e semântica de sua poesia a níveis raramente atingidos entre nós. Para a sensibilidade moderna, na verdade, a obra do maranhense apresenta-se com um alto teor de legibilidade do ponto de vista da realização estética, sem paralelo entre seus contemporâneos brasileiros, mesmo aqueles a que nossos historiadores de literatura reservam o panteão consuetudinário dos “poetas maiores” (Campos; Campos, 1995, p. 17).

Quando os irmãos Campos publicam o livro *re visão de Sousândrade*, a proposta era observar a obra do poeta não somente como um autor classificado nas limitantes classificações cronológicas, pois embora sua vida se desenrole na segunda metade do século XIX, é necessário lembrar que esta foi uma “época da marginalização, e da consequente neutralização de alguns grandes escritores ou pensadores que manifestaram sua aversão para com essa sociedade prosaica e vulgar” (Campos; Campos, 1995, p. 11). Haroldo de Campos considera que a obra de Sousândrade carrega uma originalidade que o coloca numa “posição precursora de importantes linhas de pesquisa da poesia atual”, comparando-o estilisticamente com poetas vanguardistas, tamanho o pioneirismo de seus versos. Como se não bastasse, sua trajetória literária era acompanhada inclusive de ativa participação nas temáticas sociais.

Haroldo considera a herança mais valiosa de Sousândrade a ‘composição de sua escrita’, apresentando uma proposta inovadora da palavra como montagem. A tese dos irmãos Campos gira em torno da afirmação de que muitos poetas que foram marginalizados eram de fato incompreendidos pelas limitações do próprio tempo. Como profetizou Friedrich Nietzsche, “Só o futuro me pertence. Há homens que nascem póstumos.” Estes têm seus ossos



consagrados como “Patrimônio Universal Literário” na posterioridade, enquanto que em vida foram vaiados, fadados a “comer as pedras da vitória.”<sup>9</sup>

### Efeitos finais

Observamos que muitas vezes se destacam nos trabalhos da *Navilouca* o espaço onde a narrativa se constrói, numa abordagem da violência que atinge a linguagem e as imagens, simultaneamente. De acordo com Haroldo, a crítica é um processo de metalinguagem. E o objeto da metalinguagem é a obra. Para ele, apenas a crítica como metalinguagem é capaz de compreender “os problemas concretos da poesia e da prosa brasileira contemporânea”.

*Navilouca* serviu como espaço para a metalinguagem, onde artistas dialogam diretamente com o movimento antropofágico, o dadaísmo alemão, a poesia expressionista alemã, a POP ART, a Poesia Concreta, o Neoconcretismo. Os poemas transmitem um máximo de informações com um mínimo de elementos. O ritmo dos textos é construído através das similaridades entre os sons e os sentidos, e o leitor vai sendo arrastado por uma torrente de imagens que tomam de assalto sua consciência.

A leitura da *Navilouca* provoca múltiplos sentidos, dependendo da leitura, e principalmente, de quem faz esta leitura. Em detrimento da obviedade das obras clássicas, *Navilouca* procura diferentes caminhos interpretativos, desobedecendo a temporalidades e a linearidades. Por esta ambiguidade, se aproxima do conceito explorado por Umberto Eco (1976), que traz a perspectiva de uma obra aberta, provocando e convocando o espectador para “dar sentido”, num processo eternamente aberto a novas concepções.

Os irmãos Campos localizam em Sousândrade uma escrita caracterizada pela fragmentação e o inacabado. A escrita considerada neobarroca pode ser agregada a este jogo? A fragmentação e a descontinuidade são as principais características do *Guesa*, onde recursos como neologismos, aforismos, filosofemas e trocadilhos nonsense são amplamente utilizados, constituindo-se em tesouros da invenção prosódica.

---

<sup>9</sup> Em seus últimos anos, Sousândrade passou por dificuldades, inclusive financeiras, precisando vender as pedras do muro de sua casa, na “Quinta da Vitória”, para se alimentar. Quando encontrava algum conhecido, costumava dizer, entre o zombeteiro e o melancólico: “estou comendo as pedras da Vitória”.



No primeiro trabalho de Haroldo que vemos na *Navilouca*, existe uma saudação direta a *SOUSÂNDRADE: RASCUNHO PARA UMA URNA*. O título em letras grandes, cor sépia, chama a atenção de imediato. Creio que foi escrito para ser publicado na *Navilouca*, mas como a publicação acabou ficando na gaveta por pelo menos dois anos, acabou sendo publicado também na revista *Código* nº 2, juntamente com uma versão de *Pháneron, I*, de Décio Pignatari, em 1975. Vemos aqui as palavras-montagem tão frequentes na composição sousandradina, carregando um “desdobramento discursivo” em expressões como “*topázion-flor*”. Haroldo também trabalha com substantivos-adjetivos-base, como *sangrar*, e as palavras bailam ao redor destes núcleos. Existe uma dimensão que se quer ideogrâmica, sintética, palavras e silêncios destinados sempre à urna. Quase sentimos vindo da urna o *riso clandestino, que sangra na insânia*.

Na leitura, que precisa ser feita em voz alta para o alcance da dimensão oral do escrito, após a palavra os silêncios são interpretados/lidos como um vácuo, a ausência da escrita. Existe uma experiência sonora na leitura, fato que também se aproxima da escrita barroquista de Sousândrade. A orquestração poética de *RASCUNHO PARA UMA URNA* constrói efeitos sonoros que desestabilizam a audição e a compreensão do leitor. Esta ode ao “*discorde harpsicórdico*” procura desafinar a linguagem conservadora tradicional, na expectativa da invenção. A impressão que temos é que o poema percorre alguns pontos da cronologia de Sousândrade, desde o instante da “ignição de signos” promovida pelo poeta, passando por *signos e hino*, pelas *insígnias* e honrarias recebidas por Sousândrade enquanto reformulava o ensino, inaugurando escolas mistas em São Luís, e alcançando o auge de popularidade em 1890 quando foi o primeiro presidente da Intendência Municipal de São Luís, até seu derradeiro “riso clandestino”.

A escrita insólita de Sousândrade alcançaria alguma visibilidade mais de meio século após sua morte, graças à ousadia da interpretação dos irmãos Campos. Não é exagero afirmar que Sousândrade teria atravessado a nossa literatura (e o cinema super-8) experimental desde os concretos, transpassando a poética dos anos 1960/1970. Na urna se resguarda o que dura.



## Referências

ASSUNÇÃO, A. **Faróis no caos**: entrevistas de Ademir Assunção. São Paulo: Edições SESCSP, 2012.

BARROCO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo12158/barroco>. Acesso em: 16 dez. 2020.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, A. “Percebi que a coisa era grave quando Haroldo me disse: ‘quis ficar de pé e não pude; as pernas não seguravam o corpo e o corpo não segurava a cabeça”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 set. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1409200306.htm>. Acesso em: 20 out. 2023.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. **Re visão de Sousândrade**: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. **Sousândrade**: poesia. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

CAMPOS, H. Pound Paideuma [ideogramização da poesia]. **Antonio Miranda**, [S. l.], [1960]. Disponível em: [http://www.antonimiranda.com.br/poesia\\_visual/pound\\_padeuma.html](http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/pound_padeuma.html). Acesso em: 11 jun. 2020.

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

GERHEIM, F. **Linguagens inventadas**: palavras, imagens, objetos: formas de contágio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

GOLDGRUB, C. Entrevista: Haroldo de Campos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 1995, v. 91, p. 47-87, 1995. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_11&Pesq=%22Haroldo%20de%20Campos%22&pagfis=282666](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22Haroldo%20de%20Campos%22&pagfis=282666). Acesso em: 20 out. 2023.

KOZER, J. O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana. **Zunai**, [s.l.], abr. 2004. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/jose\\_kozer\\_neobarroco.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/jose_kozer_neobarroco.htm). Acesso em: 20 out. 2023.

KRISTEVA, J. A revolução da linguagem poética. *In*: KRISTEVA, J. **Polylogue**. Paris: Seuil, 1977.



RODA viva - Haroldo de Campos - 1996. São Paulo: TV Cultura, 2017. 1 vídeo (1:28:58min). Disponível em: <https://youtu.be/z7eyMRvd5Ag?feature=shared>. Acesso em: 20 out. 2023.

ROST, I. **Navilouca revista**. São Luís: Passagens, 2022.

SOUZA, G. B. M. F. B. **Neobarroco, neobarroso, transbarroco**: uma leitura do barroco nas obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher. 2017. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2018.tde-06032018-125219>

SOUZA, G. B. M. F. B. Neobarroco/pós-moderno: potlatch cultural latino-américa/mundo. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. p. 899-907. Disponível em: [http://www.letas.ufmg.br/espanhol/Anais/anais\\_paginas\\_%20503-1004/Neobarroco.pdf](http://www.letas.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%20503-1004/Neobarroco.pdf). Acesso em: 20 out. 2023.

VENTURA, Z. O Barroco é o estilo ou será a alma do Brasil?. **Época**, Rio de Janeiro, 13 dez. 2010. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI156437-15518,00.html>. Acesso em: 20 out. 2023.

