

A CONTINUIDADE DA RUPTURA: A POESIA EXPERIMENTAL DO POETA AFFONSO ÁVILA

Carolina Tomasi ^[*]

Este artigo, tomando como base o poema “Caminho Novo”, de Affonso Ávila, discute uma questão recorrente na literatura: tradição e ruptura em uma linha que perfaz um caminho da continuidade.

“Caminho Novo”, de Cantaria Barroca, de Affonso Ávila, (edição retirada do livro *Homem ao termo* (2008)), pertence a um fazer poético de desconstrução, de desarranjo da ordem sintagmática, propulsor da soberania paradigmática, de novos lances e relances, poesia que lança mão do desafio intelectual. Poeta e leitor são convidados a recriar formas, a estabelecer inúmeras combinatórias de sentido, rearticulando a materialidade sensível a fim de revigorar o valor do significante poético. Afinal, que poeta não tem em vista vivificar o plano de expressão do poema, seja pela vivificação da sonoridade, seja pela vivificação da visualidade na página?

Se as produções poéticas de Gôngora eram chamadas de enigmáticas, há quem também chame assim a poética de Affonso Ávila e de Haroldo de Campos, variando, porém, a **foria**, a força de sentido que mantém o objeto estético, pois no século XX o enunciador valoriza sobretudo as estratégias de “entravamento” e “desarranjo”, evidenciando o plano da expressão e a visualidade poética, enquanto nos seiscentos se valorizava mais os artifícios dialéticos de ênfase no plano do conteúdo.

A força da acentuação da poesia aguda visual produz um efeito de enigma^[1]: suas formas intensas, porque vívidas e em desmanche, orientam o enunciatário na direção da busca da nitidez, de expansão do que está fluido e obscurecido.

“Caminho Novo”, de Affonso Ávila (2008, p. 310), poema da vertente da agudeza visual, apresenta inúmeras formas em desmanche provocadoras de rupturas, que imprimem uma cifra vívida na percepção do objeto estético. Se comparado a um soneto, menos fluido em seus contornos formais, verificaremos que estamos diante de um objeto estético de elevado refreamento sensível e desacelerado no reconhecimento inteligível. O restabelecimento dos contornos, por sua vez, destrói um princípio fundamental da estetização, que prima por conservação da arte.

Vejamos o poema de Affonso Ávila (2008, p. 310):

Caminho novo

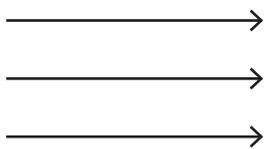
&p
u t a s v i
e j a s d e s v e n d a
n l a l i b i d
o a ñ o y a ñ o
c o n s u s f o
d a s a l o s ú
l t i m o s á n
g e l e s d e o
r o p r i e t o & p u t o v e l
h o d a v i d a
e u a s s o v i
o m a n o a m a
n o c o m m i n
h a f o s s a o
ú l t i m o t a n g o e
m o u r o p r e
t o

“Caminho novo” é um objeto visual, cuja forma gráfica desenha dois caminhos paralelos que se cruzam no décimo verso, o que evidencia um cruzamento de duas literaturas, a latino-americana (primeira estrofe) e a brasileira (segunda estrofe). Esse tipo de fazer poético conhecido como neobarroco regula-se pelo princípio da irmandade das literaturas das colônias latinas da América. Outro aspecto visual que salta do poema é a utilização de espaços entre os grafemas/fonemas e ausência de recortes entre unidades semânticas, bem como a total ausência de pontuação, promovendo uma continuidade sem parada que se homologa com a ausência de fronteiras do conteúdo, um caminho que não conhece rupturas (começa com & e termina sem pontuação).

O caminho novo seria o percurso da literatura latino-americana que traça uma continuidade sem limites, incorporando e re-formando em sua trajetória formas do colonizador?

A primeira estrofe é escrita em espanhol e vai até o décimo verso que se intersecciona e mistura parte em espanhol e parte em português; a segunda estrofe é escrita em português e compreende oito versos. Essas duas estrofes, na verdade, constituem dois versos, se pensados pela lógica do verso tradicional de destino horizontal. O verso horizontal implica a ideia de linearização do sentido, de orientação de um enunciado comum aos falantes da língua natural. E os elementos concatenam-se sintagmaticamente em causa e consequência.

Destino do verso tradicional:



Já o verso vertical implica nova orientação de leitura: enunciador/enunciatário são coenunciadores ativos no preenchimento das unidades semânticas desmanteladas e fluidas. Os olhos, em um movimento do alto para baixo, escorrem verticalmente:



verso de intersecção (esp./port.)



Os fonemas vocálicos orais contracenam com os nasais:

- Orais: putas; viejas; libido; fodas; los; oro; prieto; puto velho; vida; eu; assovio; fossa; ouro preto.
- Nasais: desvendan; año (2x); con; últimos; ángeles; mano a mano; com; minha; último; tango; em.

Nos orais, há uma oposição entre vogais anteriores, /é/, /ê/, /i/ (viejas, prieto, preto, velho, eu), e posteriores, /ó/, /ô/, /u/ (libido, foda, oro, prieto, puto, velho, assovio, fossa, ouro, preto). Enquanto as vogais orais são executadas com o palato levantado, fazendo o ar escoar todo pela boca, as nasais são produzidas com o ar, que, impedido de passar todo pela boca, tem parte escoada pelas fossas nasais, o que produz uma ressonância de grande intensidade. O timbre vocálico ora aberto ora fechado também produz oscilações. O que notamos nas duas estrofes em relação à produção vocálica é um jogo, uma tensão contínua no plano visual. E essa tensão, conforme veremos, revela-se também no plano do conteúdo.

Os fonemas consonantais fricativos alveolares das duas estrofes contrapõem-se nos traços vozeado [sonoro] /z/ e não vozeado [surdo] /s/. Na primeira, em espanhol, prevalece o traço vozeado; na segunda, em português, o não vozeado. Esse traço de agudeza no plano da expressão visual homologa-se com traços agudos no plano do conteúdo, sugerindo um andamento mais veloz na primeira estrofe e um mais lento na segunda estrofe. Os fonemas fricativos são realizados pela compressão da corrente de ar. O ar, que roça na boca, produz um ruído comparável ao de uma fricção.

Ao lado desses fonemas, salta à vista a vogal /i/, que perpassa continuamente todo o poema. Quanto à intensidade, prevalece no poema o /i/ acentuado: caminho, **libido**, **vida**, **minha**. Quanto ao timbre elas são particularmente fechadas, alcançando maior fechamento na nasalização de “caminho”, léxico central do título do poema. O fechamento nasal no plano da expressão sonora configura no plano do conteúdo uma restrição, um estreitamento das vias que dão acesso à casa das putas, produzindo um efeito de sentido de ação que, para realizar-se, faz-se por caminhos exíguos. Assim como a agudeza do fonema /i/, a busca da prostituta se faz também por um caminho estreito e agudo no plano visual do poema. No enunciado do primeiro e do último verso, esse fechamento ganha intensidade, culminando em duas agudezas visuais:

1a ponta: “&p” (primeiro verso);

2a ponta: “to” (último verso).

No plano do conteúdo, dá-se essa mesma tensão. Na primeira estrofe do poema, configura-se a ação das “putas viejas” e um entra e sai das pessoas que frequentam seu quarto; putas experientes, cuja performance de anos e anos, servem à libido de seus “anjos de ouro preto”. Pelo conhecimento enciclopédico, sabemos que as famílias tradicionais brasileiras introduziam seus filhos (“anjos”) na vida sexual por meio de putas experientes. No plano visual, a categoria multiplicidade, indicando os espaços que separam os fonemas no branco da página na primeira

estrofe, homologa-se com a categoria multiplicidade no plano do conteúdo, que revela um grande número de clientes atendidos individualmente. E ainda o verso “oñoño”, amalgamado, representa visualmente no plano semântico a **cópula erótica**.

Na primeira estrofe, prevalece no conteúdo a figura da prostituta e da velocidade ininterrupta de sua atividade sexual (“sus fodas”). O plural “sus fodas” configura sucessividade e rapidez dos atos realizados; no plano da expressão visual essa velocidade advém da fluidez dos grafemas imbricando-se uns nos outros e tendo seus contornos esmaecidos por espaços regulares entre eles (c o n s u s f o). O adjetivo de “últimos ángeles” também contribui para uma cifra de vivificação e rapidez do andamento, visto que dizer “últimos” subentende a presença de outros muitos “ángeles” anteriores a estes últimos.

Na segunda estrofe, a coloquialidade da figura “puto velho” sugere um sujeito experiente. Ele resolve sua libido sozinho, por meio do **onanismo**, que aparece no poema no verso paronomásico /“omanoama”/ → (m)ano = ona = onã(m), por metonímia onanismo, que, por nova metonímia, **masturbação**. A cifra tensiva dessa segunda estrofe pode ser apreendida no PE pelo espaçamento regular ritmado do espaço branco entre os grafemas, que figurativizam saltos, demandando mais aceleração e vivacidade. Essa noção de aceleração da segunda estrofe também pode ser vista no plano do conteúdo em “e u a s s o v i o”, que marca o acompanhamento da ação ritmada do sujeito solitário (no comin/h a f o s s a o), que pratica a “omanoama” (no verso “com minha fossa”), assoviando enquanto se masturba (“assovio mano a mano”).

A repetição lexemática em “manoamano” revela a continuidade do ato masturbatório, ao mesmo tempo que reproduz no plano da expressão visual, por meio dos grafemas grudados em sequência temporal e linear, a ausência de paradas dos gestos. Nos dois últimos versos ainda, o *enjambement* confirma essa continuidade.

Semissimbolicamente, temos:

1ª estrofe: PE: categoria de sonoridade [fonema vozeado /z/] :: PC: categoria de sonoridade: “o barulho do cotidiano das putas”.

2ª estrofe: PE: categoria de ausência de sonoridade (fonema não vozeado /s/) :: PC: categoria de ausência de sonoridade: “silêncio do sujeito que se recolhe para resolver seus desejos sexuais sozinho”.

Para explicitação das características do plano da expressão sonora, como metro, rima, ritmo, vejamos os versos na horizontal:

1ª estrofe:

&/ pu/tas/ vie/jas/ des/ven/dan/ la/ li/bi/do/ año y / año → 14 sílabas

con/ sus/ fo/das / a/los úl/ti/mos/ án/ge/les/ de o/ro/ prie/to → 14 sílabas

2ª estrofe:

&/pu/to/ ve/lho/ da/ vi/da eu/ as/so/vio /ma/no a /ma/no → 14 sílabas

com/ mi/nha/ fos/sa o/ úl/ti/mo/ tan/go/ em/ ou/ro /pre/to → 14 sílabas

No exercício de leitura, cada verso de 14 sílabas métricas é composto de dois versos de sete sílabas, denominados redondilha maior. A redondilha é um verso popular, melódico e frequente em canções e quadrinhas; daí seu ritmo cadenciado, marcado, forte. Essa marcação forte imprime uma acentuação vívida nas duas estrofes. Na primeira, aceleram-se os passos em busca da puta; na segunda, aceleram-se os gestos da mão na masturbação.

Em relação às rimas, mais que as finais, prevalecem as rimas internas: “viejas e libido”; “fodas, oro – vida e assovio”; “mano a mano, tango”. As rimas finais obedecem ao esquema ABAB:

ño (A) / prieto (B) ; mano (A) /preto (B)

As alternâncias das rimas (ABAB) no plano da expressão sonora encontram homologação nas alternâncias do PC:

- na primeira estrofe, temos “sujeito + prostituta” (eu + ele), **que se alterna**, na segunda estrofe, em “sujeito + sujeito” (eu + eu).

Essa alternância também se verifica pelo tempo:

- 1ª estrofe: **juventude**: eu + putas (“últimos ángeles”)
- 2ª estrofe: **velhice**: eu + eu (“e u a s s o v i/ omanoama/no commin/ h a f o s s a o”)

Da mesma forma, no conteúdo a rapidez da cena ganha em vivacidade e aceleração com a troca de debreagem. Se na primeira estrofe, a debreagem é enunciativa (em terceira pessoa do plural), da ordem da extensidade, da emissividade acelerada do trabalho da puta em seu dia-a-dia; na segunda estrofe, a debreagem é enunciativa, em primeira pessoa, da ordem da intensidade, da remissividade da memória, menos acelerada, do sujeito que se masturba enquanto recorda o passado.

No final do poema, o enunciado “eu assovio mano a mano com minha fossa o último tango em ouro preto” manifesta um estado de alma de um eu presunçoso, bazofiador, que se gaba. Parece sugerir que o caminho novo escolhido por ele é superior aos que procuram a casa de prostituição. No entanto, a expressão ambígua “mano a mano com minha fossa” configura um sujeito que fica na mão, sem o parceiro, acalmando sua libido de modo solitário, na medida em que figurativiza um sujeito em conformidade com seu estado de alma.

Discursivamente, algumas figuras sobressaem no poema: “caminho novo”; “putas viejas”, “puto velho”, “último tango”, “ouro preto”, “ángeles”. Elas ocupam posições estratégicas no texto: título,

início da primeira estrofe (putas viejas), início da segunda estrofe (puto velho), fim da primeira e da segunda parte “ouro prieto” e “ouro preto”.

Até aqui temos visto a isotopia sexual; há, porém, algumas figuras que desencadeiam a isotopia metalinguística: “desvendam”, “ouro prieto”, “mano a mano”, “tango”, “ouro preto”. Vejamos com mais detalhes:

- **Desvendam:** *desvendar* é revelar, descobrir, tirar a venda dos olhos; na isotopia erótica, a iniciação sexual permitiria à pessoa a vivenciar algo novo; a partir de então, passaria a perceber o que antes não percebia; na isotopia metalinguística, o enunciador sugere o aproveitamento inicial do fazer artístico alheio (putas) para iniciar uma caminhada nas artes, um caminho novo; nesse caso, o diálogo entre pares seria essencial.
- Último tango, que dialoga com o poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira (1993, p. 128); nesse poema, um doente com tuberculose interroga seu médico depois do exame: “—Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax? / – Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.” Enquanto no poema bandeiriano, o estado de alma irônico revelado é de um médico em diálogo bem humorado com seu paciente, em Affonso Ávila é o próprio sujeito um trocista, um gozador de si mesmo, capaz de tirar prazer da própria solidão, assoviando uma música de características dramáticas enquanto se masturba. A própria palavra *masturbação* tem o sentido de brincar consigo mesmo.
- **Ouro Preto, puto velho, putas viejas.** Ouro Preto, figura de intersecção, recobre o tema das igrejas e da religiosidade barroca; o enunciador, no único enunciado debreado em primeira pessoa, identifica-se como o ator discursivo “puto velho”: “puto velho da vida eu assovio”. Ora se “puto velho” é poeta, “putas viejas” são as próprias poesias que circulam de mão em mão: “mano a mano”, como os poemas atribuídos a Gregório de Matos, que circulavam em cópias manuscritas do Brasil Colonial. Na segunda estrofe, ao mudar o registro linguístico para o português e mostrar um *eu* recolhido em seus aposentos, manifesta-se um voltar para o próprio fazer poético, tirando dele um prazer que se assemelha ao sexual. O enunciador identifica, então, a mestria poética com um orgasmo, cuja duratividade é pontual. Notamos essa acentuação sensível também no conjunto de adjetivos que são distribuídos pelo poema: “novo”, “viejas”, “últimos”, “prieto”, “velho”, “minha”, “último”, “preto” e também pelas repetições anagramáticas “año y año” e “mano a mano”.

A leitura metalinguística leva-nos a questionar o que seria um **caminho novo**. Seria a troca da promiscuidade literária pela intimidade dos próprios aposentos? Ou seria a troca de uma forma de poetar seiscentista por uma forma do século XX, em que o poema, em vez de focalizar temas transcendentais, espirituais, volta-se para a própria linguagem? Em vez de considerar a morte euforicamente como no chamado barroco seiscentista, em Affonso Ávila a euforia está do lado da vida, com o homem no centro, como um criador de poesia, um *homo poietico*.

Além disso, a primeira parte da poesia é escrita em terceira pessoa do plural, sendo o centro da estrofe “putas viejas”, que se endereça para “poesias como objeto”. A segunda parte, por sua vez, é escrita em primeira pessoa do singular. E, nesse caso, “puto velho” traz a mestria do poeta para a centralidade.

Diferentemente das letras seiscentistas, na poesia aguda latino-americana, como vimos em Affonso Ávila, há a mistura não só dos elementos visuais e sonoros, como também a mistura das línguas latinas: espanhol e português, artifício muito utilizado também por Haroldo de Campos. Outra tensão recorrente perpassa todo o poema: a desencadeada pela antítese “viejas/velho” e o título “caminho novo”. A tensão de dois conteúdos distintos mais a tensão do plano da expressão – ausência de contornos definidos entre grafemas e fonemas – reorienta o sentido para a tensão entre formas agudas, a da tradição seiscentista e a da tradição viva do final do século XX.

O poema contempla, finalmente, duas agudezas engenhosas: no primeiro caso, a disposição visual verticalizada do enunciado poético produz o efeito de um novo caminho a ser trilhado pela poesia aguda do final do século XX: distribuição espacial dos grafemas no branco da página; ausência de preocupação de métrica, de rima; perda dos contornos nítidos; elevação do poema a um objeto estético-visual instaurado pela “crise de verso”. No segundo caso, a metáfora da literatura como orgasmo seria um novo caminho: a poesia deixa de ser apenas conteúdo a ser reconhecido pelo saber e passa também a ser objeto de prazer sensível: visual e sonora, verbocovisual.

Resumindo as considerações expostas neste artigo, temos:

Poema agudo de dominância visual = da ordem da condensação fluida; afasta-se da nitidez dos contornos.

Poema agudo de dominância do conteúdo = prevalece a nitidez.

NITIDEZ ←—————→ FLUIDEZ

manutenção dos contornos
menos tônico no sensível
reconhecimento inteligível mais veloz

desmanche dos contornos
mais tônico no sensível
reconhecimento inteligível mais lento

Nota: Lembramos que, na poesia, quando apreendemos a síntese do conteúdo, perde-se o essencial (as estratégias e os refreamentos do plano da expressão), enquanto na prosa utilitária apreendemos o essencial pela síntese do conteúdo.

Graficamente, o esquema tensivo entre nitidez e fluidez é gradual, recusando-se as posições extremas; dificilmente, um objeto estético revela-se ou pura nitidez ou pura fluidez. Por mais transparente que seja, haverá sempre algum contorno a ser restabelecido; por mais fluido que seja, haverá sempre um caminho para o reconhecimento intelectual.

Para Haroldo de Campos, haveria uma linearidade progressiva na literatura que teria alcançado formas “mais elaboradas” no barroquismo das vanguardas brasileiras. Em alguns momentos de sua obra, Haroldo de Campos (1977a, p. 159) aproxima o barroquismo dos poetas concretos:

A poesia concreta brasileira – tal como representada na série “Poetamenos” e em alguns outros poemas então inéditos – era mais complexa, de construção não bidimensional (ortogonal) mas pluridimensional, menos concentrada, participando de um barroquismo visual, que, pode-se dizer, constitui uma das constantes formais da sensibilidade brasileira, visível, por exemplo, em nossa arquitetura moderna.

Em nota final ao artigo “Uma arquitetura do barroco”, Haroldo de Campos (1976b, p. 144) afirma que “para a consideração de certos aspectos da própria poesia concreta brasileira do ângulo de um ‘neobarroquismo’”, o leitor de sua obra poderia retomar seu artigo de 1955, verificando que ele engloba no neobarroco a poesia concreta, visto que ela é um objeto visual:

eu tinha sempre uma espécie de casulo barroco na minha poesia, que consistia num tratamento bastante insistente, bastante radical do problema da metáfora, da estrutura fônica, de certas possibilidades semânticas, da decomposição de palavras. Já em 52 eu fazia constante montagem de palavras, composição vocabular, verdadeiros ideogramas semânticos-visuais, que, se ainda não respondiam àquela estrutura rigorosa que depois se desenvolveu na poesia concreta (preocupada, a certa altura, com um “geometrismo” acentuado), já manifestavam uma vocação construtiva e uma tendência barroquista [...] (CAMPOS, 1976b, p. 144).

Em outro texto, Campos (1977a, p. 159) afirma haver identidade entre neobarroco e concretismo, manifestada na tradição de visualidade da poesia brasileira e no desejo de a poesia aspirar à condição de objeto visual. Para ele, o barroquismo visual “constitui uma das constantes formais da sensibilidade brasileira” (p. 159). A amplitude haroldiana do conceito de barroco permite sua inclusão numa vasta gama de objetos estéticos. Parece que o ensaísta identifica função poética de base jakobsoniana com barroco, pois a descrição apresentada ressalta elementos de projeção do paradigma no sintagma. Sob esse aspecto também as formas clássicas apresentam tais características, visto ser um projeto de qualquer poesia que pretende provocar estesia.

Também Pignatari (In: CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 57), no texto “Poesia concreta”, aproximou o concretismo do barroco, quando ressalta que “Haroldo de Campos é, por assim dizer, um ‘concreto’ barroco, o que o faz trabalhar de preferência com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros”. Ao propor tal barroquismo ao longo da história, ficam evidenciados o recorte sincrônico e a criação de uma estética transbarroca que perpassaria a literatura. A ideia de progresso de formas literárias posteriormente cedeu lugar ao que Haroldo denomina “leitura sincrônico-retrospectiva”, isto é, “busca de grandes linhas de continuidade”, em que a poesia de vanguarda não era propriamente ponto de chegada, mas uma continuidade poética (cf. AGUILAR, 2005, p. 157).

Haroldo elege um cânone composto de autores heterogêneos, mas que tinham um ponto convergente: todos eles apresentam comportamento inovador e radical com relação à linguagem. Assim é que de Joyce, os vanguardistas (barroquistas e concretistas) assumem o amálgama de palavras; de Cummings, a desintegração morfológica; de Mallarmé, a disposição espacial

prismática e em constelação, formando, por meio de palavras estilhaçadas, um mosaico visual; de Pound, o aproveitamento do ideograma de Fenollosa, bem como a reforma das tradições. Desse modo, a poesia “reformada”, simultaneísta, estaria ligada à supressão dos elos sintáticos, que equivale na pintura aos efeitos da libertação da perspectiva. Embora Pound estabeleça como princípio orientador de sua poesia o ideograma, Octavio Paz (2013, p. 128) vê em Apollinaire e Pierre Reverdy fonte inspiradora de seu simultaneísmo.

Em sua composição artística, Haroldo de Campos é movido por relações estruturais gestálticas e manifestações visuais de influência de uma tradição visual que vem desde Símia de Rodes (Ovo de Símiás) e alcança Apollinaire. É por isso que nos parece mais adequado considerar a poesia visual, como a de Affonso Ávila, uma linha de identidade que perpassa toda a história da literatura e desemboca nas vanguardas brasileiras pós 1955, com o concretismo e, posteriormente, o convencionalizado neobarroco. Esse tipo de poesia apoia-se na plasticidade da linguagem, ou, dito de outra forma, constrói uma poesia aguda tanto no plano visual, como no sonoro, como no plano de conteúdo, com suas metáforas vívidas.

Em *Galáxias*, um texto escorregadio para ser rotulado como prosa ou como poesia, com seus experimentalismos linguísticos, Haroldo de Campos parece ter alcançado um recrudescimento, atingindo formas agudas ainda não exploradas na sua fase de poeta concreto; em seguida, em *A máquina do mundo repensada* (2004b), retorna ao verso, à *terza* rima dantesca, ao decassílabo, diferentemente da exploração do verso livre, da despreocupação com os rigores da rima e com a distribuição espacial do poema. Essa mobilidade conceitual, atingida na maturidade poética, permitiu-lhe um redirecionamento de seu cânone, recuperando autores da tradição do verso.

A partir de então, a vanguarda já não se faz como categoria operacional, mas apenas como um ponto na linha evolutiva. Nesse momento, temos, como exemplares, Haroldo de Campos e Affonso Ávila, que interrogam o fazer poético, propondo-o não como formação, mas como transformação; menos como processo que se forma e mais como processo gerundivo, em que sobressaiam os momentos de ruptura, entendendo a tradição como um procedimento dialético, que coloca face a face diacronia e sincronia.

Conclusão

Talvez seja arriscado atribuir à ruptura um valor supremo. Nesse sentido, ver ruptura em muitos objetos literários constitui-se mais em uma idiossincrasia do que propriamente uma estratégia metodológica de leitura do texto poético. Como a Geração de 45 rejeitara as experiências da vanguarda de 22, os poetas concretos retomaram o modernismo apoiados no conceito de fazer literário como ruptura na continuidade, estabelecendo uma linha progressiva irrefreável.

Usar ou não o verso tradicional não se configura uma evolução poética, talvez técnica, mas isso não afeta o poético propriamente. O poético pode estar tanto no estilhaçamento do verso, na composição em constelação, como no soneto, na ode etc.

Para nós, a linha de afinidade de determinadas práticas poéticas, como vimos na análise do poema de Affonso Ávila, é constituída pela acentuação da agudeza fluidificadora, que conduz os objetos poéticos a maior ou menor visualidade, a maior ou menor sonoridade. As características poéticas arranjam-se, assim, segundo um jogo tensivo: mais ou menos acentuação da intensidade. Por isso, neste artigo, em vez de utilizar os termos barroco e neobarroco, sem tecer reflexão, optamos pelo estudo da agudeza do plano da expressão em Affonso Ávila, que é marcada pela forte sensualidade, configurando um tipo de poesia visual tonificada e/ou de poesia marcadamente sonora.

A estratégias de agudeza de Affonso Ávila ocupam-se de acentuar os enunciados poéticos que acabam por maravilhar pelo estranhamento que provocam. Essa linhagem contempla, pois, uma razão poética. Tal mistura de tradição e ruptura, ao dialogar com os mais variados poetas, como Haroldo de Campos, por exemplo, acentua ainda mais os refreamentos visuais e sonoros da poesia e da função poética no sentido *jakobsoniano*, refletindo sobre o próprio fazer poético que se enovela em uma ruptura irruptiva tendo em vista uma linha de continuidade de visualidades barrocas.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Iniciação ao barroco mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. (org.). *Barroco: teoria e análise*. Tradução de Sérgio Coelho et al. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Homem ao termo: poesia reunida [1949-2005]*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.

_____. *O poeta e a consciência crítica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007.

_____. *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Re visão Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Ateliê, 2006.

_____. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *A linguagem do IAUARETÊ*. In: XISTO, Pedro; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultural, 1970.

_____. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Cultrix, 1976a.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976b.

_____. *Barroco em trânsito [Uma arquitetura do barroco]*. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976b [1971]. p. 139-144.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977a.

_____. *Poética sincrônica*. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: 1977a [1967]. p. 205-212.

_____. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1977b.

_____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977c.

_____. *Signantia quasi coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.
- _____. *La educación de los cinco sentidos*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1990.
- _____. *Sobre finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. Literary and artistic culture in modern Brazil. In: SULLIVAN, Edward J. *Brazil, body & soul*. New York: Guggenheim Museum, 2001.
- _____. Barroco, neobarroco, transbarroco. In: DANIEL, Claudio (org.). *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. Tradução de Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004a. p. 13-21.
- _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004a.
- _____. *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004b.
- _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1981]. p. 231-255.
- _____. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. *Galáxias*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- _____. *O sequestro do barroco*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011b.
- _____. Entrevista com Haroldo de Campos por Pedro Maciel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Ideias, 7 jul. 1995. Disponível em: <www.cronopios.com.br>. Acesso em: 5 ago. 2013a.
- _____. Um olhar sobre a América hispânica. Entrevista com o crítico e poeta Haroldo de Campos por Rodolfo Mata. ago. 1994. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br>. Acesso em: 7 ago. 2013b.
- CASTRO, E. M. de Melo e; GOTLIB, Nádya Battella (org.). *O fim visual do século XX & outros textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- HATHERLY, Ana. *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- _____. *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- _____. *Poesia incurável: aspectos da sensibilidade barroca*. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.
- _____.; CASTRO, Ernesto M. de Melo. *PO.EX: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRYSINSKI, Wladimir. Pensamentos fragmentários sobre Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOTTA, Leda Tenório da (org.). *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TOMASI, Carolina. “Pedro Xisto: entre o fazer sentir e o fazer saber”. In: PORTELA, Jean et al. *Semiótica: identidade e diálogos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ZILBERBERG, Claude. *Eléments de grammaire tensive*. Limoges: PULIM, 2006a.

_____. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006b.

Notas

* CAROLINA TOMASI - Doutora e mestre pela USP (Departamento de Linguística – FFLCH); atualmente, Pós-doc (Departamento de Linguística da USP)

1 Para outras informações, ver “Pedro Xisto: entre o fazer sentir e o fazer saber” (TOMASI In: PORTELA et al., 2012).