

AS BARROCOLAGENS DE AFFONSO ÁVILA

Joseel Kovalski¹

O recorte preludia o movimento. Nessa ação de cortar um corpo, o pedaço é remetido ao trâmite do deslocamento, trânsito que busca um ajuste para outras ações e percepções, recolocadas em novas formas. Quando do corpo seccionado faz-se poesia, não há mutilação traumática do organismo, mas concessão, empréstimo, duplicação, reprodução poética. Designa, ao mesmo tempo, duas operações: extirpar de um e enxertar em outro corpo. Os dois estados do trecho recortado teimam em permanecer os mesmos, apesar de obedecerem a duas instâncias, duas alocações. Ou como disse Antoine Compagnon, a citação

[...] é um órgão mutilado, mas já seria um corpo limpo, vivo e suficiente: o animalzinho unicelular a partir do qual se explica toda a criação; tem um coração e membros, um sujeito e um predicado. (COMPAGNON, 1996, p. 36)

Cinese é um transporte. Uma porção de algo que se coloca em um lugar diferente do primordial, em um espaço outro, um novo contexto, uma parte da possível textualização a dialogar com a antecedente, com o espaço ilusório da originalidade. Os vazios que ficam são aparências somente visíveis aos que reencontram a nova poematização recortada da fonte, são vasos comunicantes entre textos e épocas, viagens, citações. Citar é deslocar, é a cinese em seu étimo grego. Também é uma evocação latina, um chamar junto, clamar outro texto em socorro de nossas intenções. Nessa operação, o nascimento de uma nova forma poética, de um novo lugar de poesia, está associado à permanência da palavra poética transportada – citada – um afixamento com papel e cola, uma sutura em novo corpo de que faz de outro, de vários, de muitos. Poema-colagem.

O outro formato que as colagens propiciarão, de lugares variados, quem sabe de autores a princípio distanciados pelas opiniões, temáticas e labutas, será a montagem final, a que reclama o direito de cidade a partir da reestruturação do poeta citador, jogando recortes cuidadosamente pensados de formas poéticas e poemas muitos. O poeta monta o edifício a partir de sua leitura. Quando grifa o subtraço dos versos que destaca, o poeta escolhe pelo desalinho do lápis as partes que serão remontadas em outras agências, devolvendo em novas roupagens signos que evocam leituras e reescritas. O trabalho da citação retextualiza fragmentos, recolados na nova

tessitura poemática. O poeta-manipulador da tesoura e cola, do CTRL+C e CTRL+V, atualiza em outra arquitetura poemas, citações, provérbios e mídias antigas. O poema é proteiforme, remoldado às conjecturas do poeta-colador. A ficção do poema também constrói-se na fiação da lira entesourada no mundo-biblioteca do poeta, na armação e no jogo aberto da colagem, procedimento que no século XX com os cubistas, futuristas e surrealistas insistiu-se na movência e sobreescrita como procedimento estético, mas também como alarde, como mensagem.

Nos tempos do barroco, a linguagem proliferava-se em autocitação. Os artesãos da palavra enquadravam motivos caros e corriqueiros em suas projeções discursivas, aliando à “Bíblia dos Ilustrados” formas de compreensão que o símbolo poderia proporcionar aos leigos, refazendo e reestruturando temas conhecidos à luz de um entendimento, de uma comunicação. Palavras e imagens, verbal e não verbal faziam parte do mesmo universo significante, imprescindível um sem o outro. As molduras caprichosas de línguas e linguagens eram mediadas pela sacralização religiosa traduzida em motivos tropicalizados – como as santas de Ataíde e os anjinhos do mestre Lisboa e, munindo-se de eclesiásticas citações latinas, conformavam um território em que a mescla revelava o mundo seiscentista como o espaço proliferador de formas.

A relação do poeta com seu público era de vertente mais oralmente socializada do que silenciosamente lida e escrita. O poeta era um orador que, aproveitando-se das formas circulantes, engendrava seus motivos nas maquinarias poéticas que lhe eram apresentadas e com as quais desenvolvia uma certa intimidade; seu arcabouço poético-discursivo era ampliada pela leitura e conhecimento das técnicas que seus pares dominavam. Assim, sonetos, redondilhas e canções eram marcadores de um mundo relacional entre o poeta e sua publicização hodierna e costumeira, ficando termos como “autoria” muito aquém do que hoje se pensa em termos de uma pressuposta autoridade. De maneira semelhante, não somente o discurso advindo das feiras, mas também de outras esferas menos mundanas invadiam o cotidiano pela palavra moral dos clérigos e eclesiásticos, reforçando e reverberando o que as imagens sagradas dos templos condiziam no momento mágico-lúdico da proliferação sermonística do ente investido dos poderes terrenos: o *locus* do sermonista no púlpito, sua roupa característica, sua centralidade discursiva e monologal ao proferir sua mensagem, respaldada na palavra divina, nas citações obscuras aos leigos, concatenava o temor sagrado com seu espetáculo dramatizado no palco litúrgico ao modo de vida que se deveria vigiar, conformar ou privilegiar.

Trazidos os produtos desses atos ao mundo contemporâneo – os sermões em sua forma-livro; os poemas publicados e desbastados de sua contingência performática e popular do poeta-orador; a arquitetura e escultura vistas desvestidas de suas peculiaridades factuais, mas mesmo assim maravilhosas pela composição e apreciação estética, os textos da época barroca – por si mesma lúdica em artefatos e rica em citações – voltam a significar em outros contextos textualizados pela tesoura e cola do poeta, cujo procedimento reconfigura movimentos de leituras inovadoras, porque multiplicadoras. Nas famosas “colagens”, a operação realizada tem motivos estéticos diferenciados das aparentadas manifestações que, *grosso modo*, pululam desde o século XII, pois sempre envolvem transferências de materiais de um contexto a outro. Na definição do Grupo *Mu*, na colagem

Cada elemento citado quebra a continuidade ou a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem; a do mesmo fragmento incorporado a um novo todo, uma totalidade diferente. O truque da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária. (*Apud* PERLOFF, 1986, p. 47, Tradução minha.)²

Cada elemento da colagem vai referir-se a uma realidade externa, muito embora esteja minando, pela composição, as referências que parece afirmar. (PERLOFF, 1986, p. 47). No caso do discurso barroco transitado para a contemporaneidade do século XX, o poema que se produz reflete ambos os dilemas: o do barroco (histórico) e o da sua releitura contemporânea.

Affonso Ávila propôs esse exercício poético – o da colagem – já nos anos iniciais de sua dedicação ao estudo do barroco mineiro. Percebeu ele que a técnica do “copia-e-cola” poderia, com alguma habilidade do novo artesão-poeta, reiterar a eficácia de um discurso anterior, e que os recortes, inseridos em um cabedal totalmente alheio à intenção do “corpo autoral” de quem emprestava os trechos, projeta-se como uma outra verve, tanto disseminando novos sentidos, como potenciando o texto cortado, o autor copiado. O mundo barroco se emula na técnica do refazimento, e no caso de Ávila, barroco é o mundo evocado, desse mundo são os textos combinados, e em barroco transforma-se o procedimento, lúdico e festivo a um só tempo. Revigorou assim pretéritos trechos seiscentistas, nem sempre os de maior conhecimento pelos pósteros, característica, aliás, de nosso ensaísta-barroco que enfrentou textos e eventos ditos “menores” na historiografia, muitos vindos à lume graças e ele próprio. As colagens barrocas desenvolvidas e experimentadas por Affonso Ávila são possibilidades da inserção do *facto* em linguagens de escopo e recepções extremamente alheias a um público do século XX e XXI, muito embora não seja a técnica nem de longe uma novidade. Contudo, analisando a produção poético-ensaística de Ávila, posso constatar que o prene discurso avilano muniu-se cotidianamente do citar de outrem muitas vezes apossando-se de esferas em princípio díspares em gênero e conteúdo, mas que ele soube, como poucos manipuladores do texto poético, transformar em matéria verbal: a colagem fez portanto parte da alquimia verbal de Affonso Ávila, no sentido, digamos, mais formal e explícito, procedimento que ele continuou desenvolvendo de maneira um pouco mais implícita, mais velada, e por isso menos reveladora do que a escancarada e curiosa colagem, “forma artística ressonante, atrativa, evolutiva e passível de múltiplas mídias.” (DRAG, 2020, p. 1)

Saúl Yurkievich, questionando os engessados parâmetros em que se debruçavam alguns artistas e afins, falou com propriedade da técnica do copiar e colar. Dizia ele que no recorte dos “fragmentos pré-formados extraídos de obras ou mensagens preexistentes” a integração em uma nova mensagem revelaria uma poética embasada no dissímil, no dissonante, no descontínuo. Tal operação dá-se na “sobreposição aleatória, nas contiguidades insólitas, no multiforme, no multirreferente” (YURKIEVICH, 1986, p. 53). O produto final, compósito de vários discursos, de vários autores, fragmentos imantados pela lógica racional de quem os sobrepõe, de quem os une, é caminho trilhado por uma dinâmica “anexionista”, para falar com o crítico argentino, um procedimento adesivo de implicação também heterogênea.

Retomada (neo)barroca que lança adiante uma recuperada história constante nos trechos barrocos recortados, o poema surgido e sua construção final proposta também ajudam a implicar, na história ressurgida, a visão que o sujeito poético nutria dos eventos. A seleção escolhida dos recortes revelam, ou podem revelar, o reflexo da carga ideológica em que o poeta estava inserido. Pois como disse Compagnon (1996, p. 32), “O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito.” Dessa forma, as *Barrocolagens* de Affonso Ávila inserem ou potencializam recargas semânticas impelidas pela contemporaneidade dos tempos e espaços do autor mineiro, ironizando e criticando instâncias políticas e estruturas de poder que se repetem ao longo dos tempos de perplexidade e de aparentados dilemas. A linguagem descobre e revela uma outra realidade, uma “instância valorativa, estética e eticamente significativa” (Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, 1963³), reformulando a realidade e “induzindo o leitor a tomar consciência de si mesmo e de sua existência social”. (IDEM). Affonso Ávila, com as *Barrocolagens*, está instaurando uma linguagem por manobras, in-citando um jogo com “as palavras de sua tribo”, uma tribo barroca e concernente à atmosfera mineira, mas que pelo fluxo verbal poetizado ganha um expansionista status de abrangência nacional.

Os conjuntos transitórios de significação poética alicerçados pela dinâmica lúdica avilana, captados a partir de textos de variados e diversos matizes, proferidos ou publicados por figuras barrocas de outrora – as *Barrocolagens* – agrupam componentes (ou pedaços) de impressões, emprestando partes de um corpo textual estranho, mas que iluminará o conjunto, o novo órgão poético, integrado por partes de um todo, *disjecta membra*, captação de força verbal. Assim, um discurso do padre António Vieira sobre o amor de Deus, por exemplo, é reinserido, pelas partes coletadas, em um discurso outro, manipulado, reconduzido, sobre o amor mais corporal, mais carnal. A forma, antes o parágrafo, lógico e progressivo, tornar-se, transforma-se no fervor do verso: não somente uma nova vestimenta, mas um novo movimento para frases pensadas e escritas em outros contextos. Como escreveu Compagnon (1996, p. 36), “A frase vive: podemos transplantá-la; o que não significa matá-la mas somente intimá-la.” Versificada, a frase entra em outro estatuto, participa de outra dinâmica, desveste-se de sua ancianidade mas sem largar muito longe a roupa que a cobria.

O jogo pode ser sério e não-sério, como avisou Frank Warnke, indicando tal dualidade nos procedimentos por ele identificados nos poetas metafísicos e barrocos. Esses últimos, nas considerações do autor de *Visions of Baroque*, convidam-nos a jogar um jogo cuja linguagem séria, porque especulativa e dramática, é, ao mesmo tempo cheia de jocosidade e entretenimento, transformando-se em uma espécie de partida, e cuja exegese explicativa e dissecadora de seus mais profundos mecanismos tiraria a graça, o encanto, tornando-se uma recusa em entrar no jogo do poema, da linguagem. Poema-jogo, definiu-o Darby Williams, cujo artigo sobre a ludicidade do poema muito interessou a Affonso Ávila e seus estudos sobre o “lúdico”, elemento-chave em sua suma barrocológica. O lúdico foi o conceito operatório de sua leitura barroca e de seus procedimentos poéticos, de sua maquinaria poemática responsável, entre várias propostas lúdicas, pelas *Barrocolagens* que ora consideramos. Com isso, podemos perceber que o tratamento dado ao jogo como forma de “rebelião do artista” e ao elemento lúdico como forma de “protesto e participação” (SANT’ANNA, 1972, p. 125) dominaram muito da cena avilana também em seu fazer poético. Foi Affonso que publicou a tradução por ele feita do artigo de

Williams em março de 1972, no Suplemento Literário do Minas Gerais, na mesma edição do dia 18, quando aparece sua primeira *Barrocolagem*: “SALTAM OS MONTES DAS MINAS NESSA HORA”.

Vindas à lume em separata em 1981⁴, na *Revista BARROCO* 11, as *Barrocolagens* iniciam-se com uma “capa” em que Affonso Ávila foi fotografado em frente à casa onde nasceu Gregório de Matos, poeta máximo do barroco brasileiro cuja colagem é consoante no poema 5, não analisado aqui. A foto em frente ao local tombado pelo IPHAN e que à época funcionava a União Espírita Baiana” (hoje Federação Espírita da Bahia) pode ser lida como uma “interação entre texto, fotografia e tradição poética” (SILVA, 2006, p. 160) indicando encontrar-se o poeta mineiro na linha de tradição do poeta baiano. Além disso, as *Barrocolagens* são dispostas nas páginas em caixa alta, recurso gráfico expressivo e valorizado pelo poeta mineiro, que inicia sua operação textual introduzindo a AA seguida pelo nome dos autores entre parênteses. Como lembrou Antônio Miranda⁵ – que acreditava serem as *Barrocolagens* a chave para se entender a poesia de Affonso Ávila – “Os especialistas chamam a atenção para a sigla “AA” que aparece no alto da página, dando a entender que Affonso Ávila é também o crisol ou amálgama de autores que o precederam, não somente os poetas arcádicos, mas sobretudo os cronistas que inscreveram a história de Minas.” Percebeu Rogério Barbosa da Silva que os AA⁶ tanto denotam “autores”, como conotam, anagramaticamente, Affonso Ávila (SILVA, 2006, p.165). De qualquer forma, o próprio poeta se inscreve em uma linha de tradição, posicionando-se à frente dos seus citados, visto que é sua tesoura e cola que farão emergir o novo texto decalcado das fontes que Ávila, ludicamente, nos indica nos cantos superiores direitos de suas colagens barrocas.

As *Barrocolagens* foram uma experiência poética colocadas – ou coladas – em 5 partes, ou movimentos. Indicadas por seu autor como tendo sido compostas entre 1968 e 1975, parece-me que essas leituras reflexas de seus palimpsestos barrocos e aparentados, de sua enorme gama bibliográfica de textos em que se debruçou pelas décadas de 1960-70, impregnaram-se como uma espécie de resto, de eco, de uma sombra fantasmática a acompanhar a produção poética do ensaísta. Por uma questão de espaço, farei algumas considerações sobre algumas das cinco colagens. Iniciemos pela primeira.

Ela será apontada como o verso que a abre, “SALTAM OS MONTES DAS MINAS NESSA HORA”, a chave-de-ouro do soneto do padre José Filipe Gusmão e Silva, dedicado ao bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz. A peça, constante no *Áureo Trono Episcopal*, publicado em Lisboa em 1749, mostra mais uma das homenagens que recebeu o prestigioso bispo quando de sua investidura na diocese de Mariana, em 1748, evento minuciosamente explorado por Affonso Ávila nos seus *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Do poeta José Filipe Gusmão e Silva, tido pelo autor em seu referido estudo como um dos mais virtuosos na “concepção, técnica e invenção” poética (ÁVILA, 2006, p. 50) é retirado o verso ápice que diz que de alegria, pela chegada do Bispo, os montes saltam. A colagem, em sua operação cirúrgica, capta o momento auge em que o Ribeirão do Carmo eleva-se à altura do contentamento em receber um bispado, e por extensão, tudo o que refletiria em ser uma zona contemplada como o centro religioso das Minas, refletindo sua elevação à cidade por El-Rei pouco tempo antes, bem como o progresso que tal ação representava para aquela população.

Estamos, pois, em pleno mundo barroco mineiro, momento em que a áurea terra, com a chegada do Bispo vê o destino dourado, como finaliza seu “Epigrama”, Antônio Dias Cordeiro⁷, poeta cujo latim o impediu de ser pelo ensaísta analisado nos *Resíduos Seiscentistas em Minas*, no capítulo que trata da Academia cultista do Áureo Trono. Contudo, traduzido, vem Antônio Dias Cordeiro colaborar com a colagem avilana. O dito poema do padre-poeta, em dez versos, canta um Maranhão que, entristecido, chora a saída de seu Bispo, ao mesmo tempo que a terra das Minas vê surgir seu futuro garboso graças à instalação do bispado. Porém, justamente nesse tempo já se iniciava o declínio aurífero e as riquezas começavam, se não a escassear, pelo menos a não demonstrar tantos sinais de sobejos. O próprio Dom Manuel da Cruz queria evitar festas por sua chegada por crê-las dispendiosas. Mas se o áureo metal não avultava, de dourados destinos, de áurea idade a presença de um bispado poderia vaticinar esperanças.

Para encerrar esse primeiro trecho, indicado pelo poeta com o número 1, evoca-se uma frase de Simão Ferreira Machado, cronista do Triunfo Eucarístico, evento realizado em Vila Rica, em 1733, e estudado a fundo nos *Resíduos*, “A GRANDEZA DA FORTUNA CIFRADA EM BREVE ESFERA DE MATÉRIA E TEMPO”. O poeta embrenhado nos estudos barrocos nos anos 1960 deixa transparecer em poesia dois textos de fundamental relevância e importância em sua barrocologia, o Áureo Trono e o Triunfo Eucarístico. Ao mesmo tempo, esses dois textos que revelam boa parte de seu propósito com tal estudo, a saber, “focalizar aspectos da vida social e ocorrências de teor cultural que, encarados em seus conjunto, denunciem as raízes seiscentistas da civilização implantada na capitania” (ÁVILA, 2006, p. 51), são matéria que torna textualmente o barroco mineiro mais relevante, principalmente pela importância social e coletiva que os citados eventos ocasionaram com suas festas e movimentação lúdica. Basicamente a barrocologia avilana, aquela que por mais de quatro décadas se foi desenvolvendo e aperfeiçoando, inicia sua envergadura com o estudo desses dois textos do século XVIII. Iniciar, pois, suas *Barrocolagens* com uma delimitação geográfica e social de seu barroco, elegendo para isso as Minas, é fator compreensível para quem parte desse *locus* gerador, barroquizado tanto pelos textos escolhidos como pelo próprio poeta que o renomeia.

O segundo trecho dessa primeira colagem é um recorte extraído de Nuno Marques Pereira, chamado *Compêndio narrativo do peregrino da América*, Volume II, não publicado até o século XX quando a ABL o faz, em 1939. O episódio faz menção ao que o Peregrino vê pelo óculo mágico na “Torre Intelectual” (PEREIRA, 1939, p. 137)⁸, ou seja, os pecados capitais sendo ilustrados pelo comportamento das gentes das Minas Gerais, evocando a lembrança de que as riquezas nos fazem ficar desatentos aos princípios espirituais de nossa salvação. Conforme o Peregrino, as riquezas são “fontes seminárias de donde procedem os pecados, e todos os mais vícios; porque é certo, que todo aquele que se ocupa em procurar riquezas não pode tratar da sua salvação.” (PEREIRA, 1939, p. 139). Assim, na dinâmica sequencial do poema-colagem-jogo de Ávila, tem-se a alegria do progresso urbano e da riqueza, mas tem-se também as consequências dos descaminhos que nos fazem esquecer as obrigações espirituais, enveredando pelos medievais sete pecados, mas um resíduo impregnado na imaginação. O trecho 2 encerra-se com a citação de Bellomodo, interlocutor do Peregrino, que diz:

ESSES HOMENS E MULHERES QUE TENDES VISTOS
NESTAS PARTES DAS MINAS DO OURO EM TÃO DIVERSAS FORMAS
FICAI ENTENDENDO QUE SÃO OS SETE PECADOS MORTAIS⁹

Os trechos mesclam-se entre pedaços de poemas, versos deslocados, trechos da prosa (prévia alocutória do *Triunfo Eucarístico*, por exemplo) e de outros livros não compostos para serem “ficção”. Assim, no terceiro movimento temos o historiador Diogo de Vasconcelos com sua *História Antiga das Minas Geraes* explicitando a Revolta de Vila Rica, episódio em que Felipe dos Santos é morto em 1720. À página 364 da edição de 1904, foi o poeta recortar o movimento 3 das considerações do historiador mineiro.

3
AS MINAS COMO A CÔLQUIDA TIVERAM O SEU VELO DE OURO
DEFENDIDO PELO DRAGÃO QUE NÃO DORMIA
E POR TOUROS QUE VOMITAVAM CHAMAS

Diogo de Vasconcelos, nesse momento, está enfatizando o papel da História na construção dos mitos, referentes esses últimos à construção de discursos fantasiosos, “pois a história não é mais a encenação emotiva do maravilhoso tendente ao furor patriótico de nossos ouvintes.” (VASCONCELOS, 1904, p. 364) Está também revendo o papel do historiador, não prejulgando, por nosso tempo e ideais, as ações pretéritas, “a menos, que em lugar da História, ponhamos a vida de figuras romanescas.” (IDEM) Curiosamente, sua analogia para com o evento do protomártir de Minas Gerais evoca figuras mais míticas que as descritas pelo Heródoto que ele critica. As Minas como alegoria argonáutica¹⁰, se por um lado romantiza o episódio da sublevação, a ele lança diferenciados olhares, principalmente quando deslocados para a nova dinâmica do verso.

Finalizando o último trecho da colagem é chamado o jesuíta Antonil, quem, evocando subrepticamente a Eneida, coroa a *Auri sacra fames* das Minas Gerais, indicando que a sede insaciável do ouro estimulou a tantos de deixarem suas terras e a meterem-se por “CAMINHOS TÃO ÁSPEROS COMO SÃO OS DAS MINAS, que dificilmente se poderá dar conta do número das pessoas que atualmente lá estão”. (ANTONIL, 2011, p. 224) Assim, o primeiro painel é montado indicando, pela concreção de vários pedaços, um dispositivo antropobarroco, um indicador da população “transplantada” teorizada nos ensaios de Affonso Ávila publicados em 1967, 1969 e 1971. Ademais, o perfil sociológico do agora habitante das Minas se caracteriza em um “esboço de mineiridade” que a meu ver é essa primeira Barrocolagem. De modo áureo, também termina com chave dourada ao citar o poeta Mathias Antônio Salgado:

4
CAMINHOS TÃO ÁSPEROS COMO SÃO OS DAS MINAS
AI DE NÓS! AI DO REINO! AI DE MINAS GERAIS!

O trecho final, pertencente à Relação das Exéquias¹¹ do “Rei Barroco”, Dom João V mostra, por um lado, o início do declínio aurífero e econômico das Minas, seguindo, em uma possível leitura da colagem, um viés cronológico; por outro lado, revela o cabedal de textos principais

que o ensaísta se dedicou para compor sua teorização barroca, ou seja, três momentos “festivos”: o Áureo Trono Episcopal de Mariana, o Triunfo Eucarístico de Vila Rica e, por fim, as exéquias realizadas em 1751 em São João del-Rei pelo passamento do monarca. Affonso Ávila debruçou-se sobre a festa como teatralização barroca, mas também concluiu que muito da caracterização do homem barroco do século XVIII nas Minas advinha da dramatização visual da morte. Dessa forma, os sermões, e em especial o constante na *Relaçam fiel* comprovam que o dispositivo festivo daquela sociedade incluía a morte como espetáculo. Diz-nos Affonso Ávila em *O lúdico e as projeções do mundo barroco*,

As populações das vilas coloniais mineiras, afeitas a um estilo de vida de coloração tipicamente barroca, incluíam até mesmo a morte ou o motivo de luto como um ato, ainda que dramático, da sua *festa*, contínua e coletiva, um ensejo a mais de afirmação da sua inata disponibilidade lúdica. (ÁVILA, 1971, p. 189)

O trecho acima faz parte de seu estudo sobre a morte como celebração barroca. Ou seja, seu poema revela-se como uma súplica avilana de sua teorização, tendo as três festas como elementos geradores, englobando também considerações de outros autores e textos. Além disso, próprio do jogo, o poeta coloca a parte final pertencente a um dístico localizado acima da sacristia da igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei, onde realizaram-se as exéquias e onde deveria estar a máquina fúnebre chamada “Obelisco Funeral”, que reza: “*Vae nobis! Regno! Vae, Aurifodina, tibi!*”¹² (*Relaçam*, p. 26). Nesse Obelisco Funeral, com os dísticos visualmente ornamentando, repete-se o recurso expressivo do poema-cartaz, processo já verificado anteriormente nas festas cívico-religiosas de Vila Rica e Mariana. Técnica também explorada pela poesia de vanguarda brasileira, incitando o leitor da poesia a notar a materialidade da linguagem consoante nos painéis de poemas, recurso barroco-moderno.

Durante o longo dos anos 1970 vários livros de poemas de Affonso Ávila foram lançados, amostrando reflexas, na construção poemática, suas pesquisas no âmbito da linguagem poética, da consciência crítica, indicando a “redescoberta das formas do passado com o frescor do presente.” como escreveu Rogério Barbosa da Silva (2013, p. 208). Além disso, estava Affonso Ávila questionando o papel dos artistas em um Brasil cheio de transformações tecnológicas, mas sobretudo, políticas e governamentais. Em 1969 foi lançado o muitas vezes resenhado *Código de Minas*, cujas pesquisas para a produção iniciaram-se em 1963 e que revelaram, ou ajudaram a revelar, não só a codificação sistemática do autoritarismo embrenhado nas Minas, e, por extensão, no Brasil, mas também o mundo barroco encrustado na própria condição mineira. Ao mesmo tempo que revolucionaria a barrociologia brasileira com seus *Resíduos Seiscentistas*, estava em gestação seu *Código*, vindo a lume em época de recrudescido autoritarismo, desmandos e silenciamentos. Depois disso veio o outro código, o nacional de trânsito, título que remetem-nos à movência e à vivência dos nacionais sob um código rígido em um país cuja governança autoritária ilustrava-se nas sanções e castigos para quem desobedecesse o conjunto de leis, muitas vezes não tão exposto, mas cifrado, codificado nos interstícios, nas dobras do discurso. Como resultado, temos o ponto ápice da crítica obra de Affonso Ávila, uma poesia que conjuga seus ensaios sobre o fazer poético disseminados em seu

O poeta e a consciência crítica, de 1969, e que retoma, superados os ânimos vanguardistas de duas décadas anteriores, uma constante experimentação signica, multissêmica, polivalente, captando modos, formas e discursos de outrora, repaginando-os.

Em fins da década de 1970, mais especificamente em 1978, quando da publicação do *Discurso da difamação do poeta*, Affonso Ávila inclui, além dos poemas que intitulam a antologia, partes do *Código de Minas* e do *Código Nacional de Trânsito* e, na sua inteireza, a *Cantaria Barroca*, série de poemas sobre Ouro Preto “e o que a Vila Rica pôde e pode significar na cultura brasileira, na vivência do homem-humano, na sensibilidade do poeta, na consciência do cidadão.”, como disse Lauro Palú (1979, p. 351) em estudo sobre a poesia de Ávila. As *Barrocolagens*, por seu turno, não entram em antologias até o ano de 1990, embora tenham aparecido esporadicamente em edições do Suplemento Literário do Minas Gerais, em 1972¹³ e 1973¹⁴. As *Barrocolagens* ou “montagens de poemas apropriados de minhas leituras barrocas e congêneres” (BUENO, 1993, p. 46) encerram-se em 1975, momento-chave na concepção da sua teoria do barroco, como tive oportunidade recente em demonstrar alhures.¹⁵

Seguindo pelas considerações de algumas *Barrocolagens*, a segunda é a talvez mais famosa, que “teve sucesso em Portugal” (BUENO, 1993, p. 46) chamada por seu primeiro verso: “OS REMÉDIOS DO AMOR E O AMOR SEM REMÉDIO”, calcada no famoso sermão de Vieira. Essa segunda colagem apresenta o tema universal do amor. Saímos do mundo barroco mineiro da primeira barrocolagem para voltarmos para o século XVI e XVII, quando viveram os mestres barrocos Vieira, Góngora, Juan de la Cruz, Garcilaso de la Vega. A peça termina com uma pitada de ironia humorística oswaldiana (AMOR-HUMOR).

A espinha dorsal da colagem, diferentemente da primeira, é um sermão do Padre Vieira em que, nos trechos recortados, inserem-se fragmentos sobre o amor extraídos dos poetas supra nominados, um para cada estância do poema. Nesse jogo, a seriedade e rigidez austera vieiriana são minadas pelas incursões que o amor recebe dos poetas espanhóis, terminando cada subitem do poema com uma quebra propositada, uma queda no lírico amor, palavra permanente em sua forma em vários idiomas, que só vai mudar no português ao encontrar, espelhada, o vocábulo “humor” de Oswald de Andrade, operação tão antropofágica quanto reconhecia o próprio Ávila a teoria barroca das Américas, percebendo nas respostas dos colonizados ao colonizador a “síntese antropológico-filosófica da teoria da *antropofagia* do modernista brasileiro Oswald de Andrade.” (ÁVILA, 2004, p. 30). As *Barrocolagens* estão, pois, sumariamente, refletindo a barrocologia avilana. Arrisco-me a dizer que basicamente toda a sua teorização inovadora do barroco mineiro, brasileiro e, por extensão, ibero-americano está pulsando entre as dobras dos cinco movimentos desse grande poema-síntese, construído em vários anos e leituras.

Sigamos pelo sermão de Vieira.

Por muito tempo a prosa, diferentemente do verso e do discurso elevado discurso atribuído à poesia, tinha como atributo essencial sua “condutibilidade” direta, sem voltas (ou volteios), apontando diretamente seu alvo, sua exposição. Deveria, assim, dispensar-se de tropos, dos complementos do discurso poético e artístico. Daí encontrarmos em sua etimologia o adjetivo latino de primeira classe “*prorsa*” que, aqui em sua versão feminina indica aquela “que vai em linha reta”, que se conduz diretamente, donde “provorsa”, o que aponta para a frente. O verso,

vindo dos sulcos e arados “o que se volta” (de *vertere*, cujo particípio passado é *versus*) destaca as viradas com as rupturas, quebras de linha “cujo efeito depende do que veio antes (voltar), em contraste com a prosa cujo sentido depende do que está por vir (o fim de uma frase; o próximo evento no enredo de um romance)”, como tão bem teorizaram Ginsburg e Nandrea (2006, p. 245). Assim como há várias formas de ligação nos versos sobre o que vai para a frente, como o *enjambement*, há pausas em que o descanso e a reflexão são exigidos do leitor. Obviamente que o aprisionamento de um tipo único de percepção leitora para com a prosa e com os poemas versificados são tão insustentáveis quanto a defesa de um escrita como superior a outra.

Mas como estamos no terreno do poema-jogo e da colagem poética, inseridos no terreno tanto do mundo barroco quanto da poesia experimental e crítica, nada melhor do que nos divertirmos com a transposição dos parágrafos tornados versos, em que o maior e mais sublime sentimento já cantado – o amor – também transforma-se do incondicional Amor do Cristo ao amor-carnal, veneno em versos. Ademais, estamos em território vieiriano, em que a engenhosidade de seu discurso vai muito além de mero comentário das Sagradas Escrituras, como muito bem percebeu Antonio José Saraiva (1980). Como uma chancela, em cada trecho do poema feito do sermão cortado vem em socorro um poeta barroco; em cada um dos 4 segmentos dessa barrocolagem – para cada um dos 4 remédios no famoso sermão de Vieira –, aparece, como para confirmar a nova condução versificada do amor divino para um amor humano, uma entidade poética. Vejamos o parágrafo que transcrevo do Sermão do Mandato, pregado em Lisboa, no Hospital Real, em 1643.

Os remédios do amor e o amor sem remédio são as quatro coisas, e uma só, [...] O primeiro remédio que dizíamos é o tempo. Tudo cura o tempo, tudo faz esquecer, tudo gasta, tudo digere, tudo acaba. Atreve-se o tempo a colunas de mármore, quanto mais a corações de cera? São as afeições como as vidas, que não há mais certo sinal de haverem de durar pouco, que terem durado muito. São como as linhas que partem do centro para a circunferência, que, quanto mais continuadas, tanto menos unidas. Por isso os antigos sabiamente pintaram o amor menino, porque não há amor tão robusto, que chegue a ser velho. De todos os instrumentos que o armou a natureza o desarma o tempo. Afrouxa-lhe o arco, com que já não tira, embota-lhe as setas, com que já não fere, abre-lhe os olhos, com que vê o que não via, e faz-lhe crescer as asas, com que voa e foge. (VIEIRA, 1958, p. 158-9)

Nota-se que o poeta não simplesmente pinçou aleatórias frases do discurso para compor curiosos versos, mas usou basicamente toda a forma paragrafal que inicia o terceiro capítulo do sermão, colando-o em nova estrutura – o verso – e permitindo que a frase final do soneto de Góngora “concluísse” a divisão do primeiro remédio: o tempo faz restar, do amor, a amargura, ou na bela chave gongórica: “Y SÓLO DE AMOR QUEDA EL VENENO”. A experiência temporal faz nos perder do amor a novidade, como dirá Vieira na sequência. Obviamente o poeta colador está transportando o poema para a esfera do demasiado humano, pois o amor perfeito “vive imortal sobre a esfera da mudança, e não chegam lá as jurisdições do tempo”. (VIEIRA, 1958, p. 161)

Além disso, irrelevante aqui lembrar das oposições barrocas, mas do remédio (tempo) de Vieira sobra a experiência (veneno) de Góngora. Movimentando suas instâncias, o poeta dispõe em contraposição ao amor que cura, o veneno de que se arma o amor em “La dulce boca que a gustar convida”.

Na sequência, após recortar a “ausência” e tudo o que ela reclama (mudança, distância, saudades, lágrimas) e carimbar o texto colado com um fechamento do poeta místico Juan de la Cruz (1542-1591), Ávila expõe quase que como uma “amostra” o terceiro remédio, a ingratidão, sentimento colocado pelo padre jesuíta como o “mais forte”, conquanto na colagem barroca ganhe menos espaço. Enquanto “o tempo e a ausência combatem o amor pela memória”, a ingratidão o faz “pelo entendimento e pela vontade” (VIEIRA, 1958, p. 181). Assim,

3

O TERCEIRO REMÉDIO DO AMOR É A INGRATIDÃO
E FERIDO O AMOR NO CÉREBRO E FERIDO NO CORAÇÃO,
COMO PODE VIVER?
QUIEN SUFFRIRA TAN ASPERA MUDANÇA
DEL BIEN AL MAL? O CORAÇÓN CANSADO!

Sem pretender fazer uma exegese, notamos o par entendimento/memória ferindo, pela ingratidão, tempo e ausência o cérebro e o coração do amor, sede da lembrança, pelo menos para Vieira. Dessa maneira, a pergunta que divide a estância, provinda de considerações teológicas sobre o amor, descamba como epicentro do poema a conjugar tanto Vieira quanto Garcilaso de la Vega: Como pode viver? Ou seja, como o amor ferido pode resistir? O coração tomado na ingratidão sente-se cansado, áspera mudança. O deslocamento para o óbvio amor carnal, quase romântico, permite a condução do poema como tema também deslocado.

Para finalizar, o último remédio: o melhorar do objeto, ou seja, algo que venha maior para obnubilar o menor, pois diz Vieira (1958, p. 190), quase que ironicamente, que “um amor com outro se apaga”, e se dois amores no coração lutam, “sempre fica a vitória do melhor objeto”, donde a conclusão na barrocolagem, “EM APARECENDO O MAIOR E MELHOR OBJETO, LOGO SE DESAMOU O MENOR”. O amor, em última instância, se “não é intenso não é amor”, ou seja, a conclusão última é a de que o sentimento que moldara praticamente toda a história literária universal, que atravessou oceanos e séculos, sempre pode ser substituído por um outro amor, um amor de outro ente. Obviamente que Vieira estava falando do amor divino, que eterno e imortal se comparado ao amor carnal e terreno, mas ao poeta colador, seguindo a dinâmica expositiva que se apropria para descrever o sentimento, nada mais interessante que concluir com a deixa oswaldiana AMOR/HUMOR, pois para esse outro sentimento se envereda a própria constatação do amor infinito enquanto potencialidade duradoura, mas que ironicamente sucumbe na apresentação de outro objeto, melhorado, modificado.

A próxima “colagem barroca” de Ávila que veremos apareceu em 21 de abril de 1973, data em que se lembra da infame morte do Patrono da Nação Brasileira, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. O poema foi publicado no Suplemento Literário do Minas Gerais, sendo para aquele momento ilustrado com desenhos de Márcio Sampaio.

Seus evocados, citados e colados em nova disposição e tema – o poema de colagem barroca – relembram e reproduzem, pela escolha de Affonso, passagens célebres de documentos oficiais e de historiadores intérpretes dos processos de prisão, flagelação e morte do alferes. Assim, encabeçam o poema as indicações dos Autos de Devassa da Inconfidência, seguidos por Lúcio José dos Santos e, finalmente, Francisco Antônio Lopes. Essa “Barrocolagem” foi subdividida por seu autor em 7 partes. Iniciemos, como mera exemplificação, pela primeira:

1

JOAQUIM JOSÉ DA SILVA XAVIER: ALFERES DO REGIMENTO DA CAVALARIA PAGA DE MINAS GERAIS, TEM MUITO GRANDE NÚMERO DE TESTEMUNHAS, QUE O CULPAM EM QUE PROFERIA AS SEDICIOSAS PROPOSIÇÕES, DE QUE - A AMÉRICA PODIA SER INDEPENDENTE, E LIVRE DA SUJEIÇÃO REAL, E QUE OS FILHOS DELA ERAM UNS VIS E FRACOS QUE NÃO FAZIAM, O QUE FIZERAM OS AMERICANOS INGLESES, QUE ELE SE ACHAVA COM ÂNIMO DE CORTAR A CABEÇA AO GENERAL CONSERVA-SE PRESO NA FORTALEZA
É FILHO DE MINAS

Affonso Ávila inicia, como a *capita* do poema, como trecho introdutório, a referência que se seguirá ao longo desse movimento 3 das Barrocolagens, a saber, a “Lista das pessoa presas” constante no volume VII dos Autos de Devassa. Tanto encabeça a lista (2016, p. 47), quanto o poema o nome à época sinônimo de ignomínia, alferes da cavalaria paga de Minas Gerais.

Rui Mourão já dizia (1962, p. 153) que cada composição de Affonso era uma “tentativa de superação de formas já alcançadas e de audaciosa incursão em novos planos de sensibilidade”. Assim, trata-se de um poeta que está sempre apresentando como poema último “aquele que oferece a medida última de seu amadurecimento”. Mergulhando nas raízes barrocas do século XVIII, o século que revelava os resíduos caracterizadores de dita mineiridade, tanto perseguida como índice de mentalidade mineira, como “inventada” pelos poetas, para concordar com Maria José de Queiroz que já em fins dos anos 1960 dizia que “A mineiridade não está em Minas, mas nos poetas que a inventaram”. Essa barrocolagem, fazendo-se a partir dos Autos condenatórios e de um libelo acusador prontamente listado com os nomes dos “párias”, refluí-se em inventiva e fecunda práxis contemporânea ao poetizar, como forma ajustada ao movimento, uma nova pele, um novo corpo reformulado pelo tema do único a sofrer a condenatória pena capital, cabeça perdida desse novo corpo poético, reinserida como objeto bizarro de expressão de poder e exemplo de punição aos que pensassem em liberdade, assombrando os contemporâneos da Vila Rica conspiratória.

O assunto, é bem verdade, sempre esteve presente nas constatações e considerações de Affonso Ávila. Ele via a Inconfidência como um projeto de nação possível, e seus personagens como celebridades de um viver poético, lastro de uma Minas Gerais humanizada por um Iluminismo tropical. Seguindo, pois, essa barrocolagem com o tema do Tiradentes e a Inconfidência Mineira, vem o colador em seu poema mostrar, como auge de sua maturidade e da sua pesquisa histórica das Minas seiscentistas, o evento máximo do mundo barroco mineiro, aquele que fechava o século XVIII com as cores do neoclássico iluminista de Gonzaga, do discurso reto do cônego

Luís Vieira, mas século que em sua estrutura e em seu pensamento ainda vigoravam o fluxo barroquizante arcaico e resistente, alicerçando esquemas governamentais baseados na condição subalterna dos protegidos, nas disputas internas pelas graças de sua majestade representada em avatares locais tão torpes ou questionáveis quanto a estrutura que se criticava, e contra a qual pretendia se levantar.

Passando para o segundo subitem dessa colagem, a terceira das *Barrocolagens*, o poeta, “guiado” pelos Autos de Devassa e subsidiado pelos historiadores do século XX, Lúcio José dos Santos e Francisco Antônio Lopes, vai nominar os envolvidos na conjuração tendo como especificidade seu local de nascimento, nesse caso Minas Gerais. Além disso, a ordem de encabeçamento na listagem está, a meu ver, condicionada à importância que os nomes inseridos tiveram para com o “caso” Tiradentes. Dessa forma, encima o que poderíamos chamar de corpo poemático, de um todo orgânico do tronco da Inconfidência, os nomes de Domingos Fernandes Cruz (em sua casa encontrava-se escondido e fora preso o alferes) e Manuel José de Miranda (que teria tentado favorecer a fuga de Joaquim José), ambos presos e filhos de Minas, características também definidora dos outros oito citados do subitem 2¹⁶. Os demais componentes desse trecho do poema também são “filhos de Minas”, mas ainda não estavam presos no momento da redação dos Autos, cuja “lista” de pessoas presas fora redigida ainda em 1789. O último citado dos “mineiros” foi Cláudio Manuel da Costa, que não se enquadrava nos dois quesitos acima (ainda por prender ou está preso), pois apareceu morto na prisão.

Depois de Tiradentes, o “cabeça”, seguido pelos “mineiros”, teremos a parte 3 do corpo poético recortado dos Autos. Essa parte inclui apenas três nomes, todos nascidos ou filhos “da capitania do Rio de Janeiro”. São eles: Salvador do Amaral Gurgel, Francisco de Paula Freire de Andrade e Ignácio José de Alvarenga Peixoto. Na parte 4, seguindo o mesmo esquema da parte anterior, temos os “filhos da capitania de São Paulo”: Manuel Joaquim do Rego Fortes e os irmãos Carlos Corrêa de Toledo e Mello e Luiz Vaz de Toledo Piza.

Na parte 5 aparecem os “filhos do Reino”, os nascidos em Portugal e que, estivessem ou não presos em 1789, tiveram parte na conjuração. São eles: Antônio de Oliveira Lopes, Vicente Vieira da Motta, Domingos de Abreu Vieira e, finalmente, Tomás Antônio Gonzaga. De Minas Gerais, passou-se geograficamente por São Paulo e Rio de Janeiro atingindo, por fim, Portugal de onde emanavam inclusive figuras intelectuais, ou de lidas voltadas ao labor mental, como o guarda-livros Motta ou o poeta com “capacidade para direção das leis e governo”, Gonzaga. Além do Tiradentes, Affonso Ávila lista 30 nomes, terminando com o estrangeiro “natural da Irlanda”, Nicolau Jorge Gwerk. A parte final da “peça histórica”, a *Barrocolagem* 3, encerra-se com o subitem 7, como segue:

7

HÁ MUITAS PESSOAS QUE ERAM SABEDORAS E MUITAS EM QUE SE DÃO PRESUNÇÕES, PRINCIPALMENTE OFICIAIS DO REGIMENTO DE MINAS, QUE SÃO PARENTES UNS DOS OUTROS OU POR SI OU PELA ALIANÇA DOS CASAMENTOS; MAS JUDICIALMENTE NÃO HÁ PROVA, PORQUE TODOS SE ACAUTELARAM EM NÃO QUERER DIZER NADA.

Citando quase que textualmente o desembargador José Cedro Machado Coelho Torres, redator da “Lista de pessoas presas”¹⁷, nosso poeta encerra a peça “colada” em seu movimento 3, o mais “histórico” das *Barrocolagens*. Suas escolhas recortadas mostram a recarga semântica reveladora de sua dicção poético-ensaística, semelhante a que o caracterizou na cunhagem dos grandes estudos que fazia sobre o Barroco no Brasil e, em especial, em Minas Gerais, palco das formulações dos conjurados, *locus* capital cuja Vila Rica foi o epicentro. Sim, movimento malfadado, não realizado, a conjuração ficara à boca-pequena, nos diz que diz a alimentar com regozijo torpe as intenções dos traidores e delatores principais. Mas, também, populares de alguma forma dele sabiam, assim como alguns militares, milicianos, parentes e conhecidos, além de alguns apadrinhados politicamente e que, senhores do dinheiro, acabaram escapando ilesos. Havia-se de punir exemplarmente um, precisava-se, pelas provas e procedimentos judiciais, embasar a escolha de quem pagaria a conta, com a vida, um sonho de liberdade. Essa barrocolagem não somente sintetiza o evento, estruturando-o no ano de 1789, como faz jogar com o que dele sabemos, com o que aconteceria para além do relatado, do recortado-colado. Escolheu Affonso colar as figuras principais e menores do processo indicando, além de onde provinham, suas situações de encarcerados ou ainda não presos à época.

As *Barrocolagens* foram um empreendimento único na poética avilana. Já defendi que seus ensaios são poéticos, mas nenhuma produção poemática revelou tanto de sua construção ensaística, de suas leituras barrocas, de sua suma barrocológica, sem dúvida, uma das mais peculiares das Américas. Nossas considerações sobre sua poesia lúdico-barroca englobam tantos fatores sintetizados nos versos escolhidos, nas linhas poéticas geradas a partir de momentos prosaicos, históricos ou factuais que acabaram se agigantando, fator que nos fez deixar para outrem as considerações sobre duas peças restantes, os movimentos 4 e 5 das *Barrocolagens* de Affonso Ávila, embora acredite que o método seja o mesmo e sua subtração não desabone a análise que fizemos das amostras elencadas por essas laudas.

A poesia-jogo, fator de semelhança entre a visualidade das vanguardas e o período barroco mostra-se como procedimento não somente curioso, mas de uma abordagem desdobrada em vários discursos e eventos: cada verso decalcado, cada frase colada em verso supõe, escondidas em seus vãos, um encadeamento histórico, amostra heroica de um momento, uma “épica do instante” construída como uma partida de um jogo barroco, no qual assumimos adentrar e responsabilizando-nos por onde sejamos levados. A poesia de Affonso Ávila conduz-nos pelos enredos da mineiridade, pelos desvãos do século barroco em Minas Gerais, refletindo em verso e prosa o mundo barroco que a todos encanta e que sua poesia consegue ainda mais tornar em evidência, uma evidência poética manejada por um mestre dos versos, competente até mesmo nas escolhas das frases de outrem, revelador dos espaços e tempos do homem barroco.

Referências

- ANTONIL, André João. Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011.
- Autos de Devassa da Inconfidência Mineira. Volume 7. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2016.
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Summus, 1978.
- ÁVILA, Affonso. *Barrocolagens*. Revista *BARROCO* 11. Belo Horizonte: UFMG, 1981. (Separata).
- ÁVILA, Affonso. O visto e o imaginado. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 1ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- ÁVILA, Affonso. Resíduos Seiscentistas em Minas: Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. Volumes 1 e 2. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006.
- ÁVILA, Affonso. *Circularidade da ilusão e outros textos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BUENO, Antônio Sérgio. (ORG) *Affonso Ávila*. Encontro com escritores mineiros. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DRAG, Wojciech. *Collage in Twenty-First-Century Literature in English: Art of Crisis*. New York; London: Routledge, 2020.
- GINSBURG, Michal P.; NANDREA, Lorri G. The prose of the world. In: MORETTI, Franco (ORG). *The Novel*. Volume 2: Forms and themes. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- MOURÃO, Rui. *Prospecção criadora*. In: *Revista Tendência*, Belo Horizonte, n. 4, 1962.
- PALÚ, Pe. Lauro. Affonso Ávila: homem trincheira. In: CUNHA, Rogério de Almeida; PALÚ, Pe. Lauro; NEIVA JÚNIOR, Eduardo. *Consciência crítica & poesia de Affonso Ávila*. (Revista de Cultura Vozes). Rio de Janeiro: Vozes, 1979.
- PEREIRA, Nuno Marques, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, 2 vols. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1939.
- PERLOFF, Marjorie. "The invention of collage". In: *The futurist moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. (RESENHA). In: *Revista Barroco* 4. Belo Horizonte: UFMG, 1972.
- SILVA, Rogério Barbosa da. O lúcido jogo do revés. In: *Fortuna crítica de Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006.
- SILVA, Rogério Barbosa da. Poesia, jogo e simulacro em Affonso Ávila (2013). *Scripta*, 17(33), 205-214. <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2013v17n33p205>
- VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga das Minas Geraes*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1904.
- VIEIRA, António. *Sermão do Mandato*. Pregado em Lisboa, no Hospital Real. (1643). Sermões do Padre António Vieira. Vol. 5. São Paulo: Editora das Américas, 1958.

YURKIEVICH, Saúl. Estética de lo discontinuo y fragmentario: *El collage*. In: Acta Poetica 6. Otoño. Cidade do México: UNAM, 1986.

WARNKE, FRANK J. *Sacred Play*: Baroque Poetic Style. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 22, Issue 4, Summer 1964, Pages 455-464.

WILLIAMS, R. DARBY. Um Poema-Jogo Barroco Sobre A Graça: O “Paradise” de Herbert. (Tradução De Affonso Ávila). In: *Minas Gerais*. Suplemento Literário. Belo Horizonte: 18/03/1972.

Notas

- 1 **Josoel Kovalski** - Doutor em Letras pela UFPR.
- 2 *Each cited element breaks the continuity or the linearity of the discourse and leads necessarily to a double reading: that of the fragment perceived in relation to its text of origin; that of the same fragment as incorporated into a new whole, a different totality. The trick of collage consists also of never entirely suppressing the alterity of these elements reunited in a temporary composition.*
- 3 Disponível no Apêndice (p. 133 a 138) de *O poeta e a consciência crítica*. (1978)
- 4 Depois republicadas em ÁVILA, Affonso. *O visto e o imaginado*. Editora Perspectiva, 1990; e em ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida (1949-2005)*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- 5 http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/affonso_avila_ensaio.html
- 6 Quando da publicação das *Barrocolagens* no Suplemento Literário de Minas Gerais, em 1972 e 1973, assim como na publicação da segunda Barrocolagem “Os remédios do amor e o amor sem remédio”, em 13 de maio de 1973 na revista *Colóquio-Letras* de Portugal, o nome do autor mineiro aparece por extenso.
- 7 O verso escolhido, também o final, traduzido por José Lourenço de Oliveira, “VÊ SUA ÁUREA IDADE A ÁUREA TERRA” (“*Aurea nunc fatis Aurea terra videt*”) (Áureo Trono Episcopal, p. 147)
- 8 O óculo do alcance é uma alegoria para o discurso, “pelo qual se conhece tudo aquilo que se pode imaginar com livre entendimento” (PEREIRA, 1939, p. 138), assim como a “Torre intelectual” é alegoria para o entendimento do homem.
- 9 Antes disso o Peregrino descreve a Bellomodo o que vê, a saber: “Vi pelas ruas destas vilas a uns homens pendenciando com outros, e vi a outros homens arrastando sacos e canastras pelas ruas e estradas. Vi a outros correndo atrás de mulheres, e as mulheres correndo atrás de homens. Vi a outros, como loucos, saltando e mordendo a si próprios. Vi a outros assentados em mesas de muitos manjares, com as bocas e as mãos cheias, e outros com frascos e garrafas postos à boca. Vi a outros arrepelando-se e puxando pelos cabelos e barbas. Vi a outros em varandas, e outros debaixo de sombras de arvores dormindo ao sono solto.” (PEREIRA, 1939, p. 137-138)
- 10 Os Argonautas, para Diogo de Vasconcelos, seriam os descobridores paulistas. Cf. ROMEIRO, Adriana. Diogo de Vasconcelos: um historiador para as Minas Gerais. In: ROMEIRO, Adriana; SILVEIRA, Marco Antonio (ORGS). *Diogo de Vasconcelos: o ofício do historiador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- 11 *Monumento agradecimento, tributo da veneraçam, obelisco funeral do obsequio, RELAÇAM fiel das reaes exequias, que á defunta Magestade do fidelíssimo e augustíssimo rey o senhor D.JOÃO V.* etc. Lisboa: Oficina de Francisco da Silva, 1751.
- 12 “Ai de nós! Reino! Ai de ti, Minas!”. Affonso Ávila usou a tradução do dístico realizada pelo erudito padre Lauro Palú.

- 13 Saltam os montes das Minas nessa hora.
- 14 Joaquim José da Silva Xavier: alferes
- 15 Em minha tese intitulada “Affonso Ávila e a barrocoologia americana: pensamento barroco e releitura das Américas”. Nesse trabalho, comparo as principais teorias do barroco advindas da tríade cubana – Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy – fazendo-as dialogarem com a barrocoologia avilana.
- 16 São eles: Francisco Antônio de Oliveira Lopes, Luís Vieira da Silva, José Álvares Maciel, o padre José Lopes de Oliveira, Domingos de Vidal Barbosa, João da Costa Rodrigues, Manuel da Costa Capanema e o padre José da Silva de Oliveira Rolim.
- 17 Ou “Lista das pessoas que se acham presas em consequência das notícias de que se premeditava uma conjuração, e em consequência das diligências judiciais a este respeito, dando uma ideia das presunções ou provas que resultam contra cada uma delas.” (2016, p. 47)