

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ EDUARDO GONÇALVES DOS SANTOS

SILÊNCIO & NEGAÇÃO NA OBRA RECENTE DE AUGUSTO DE CAMPOS

Recife
2018

JOSÉ EDUARDO GONÇALVES DOS SANTOS

SILÊNCIO & NEGAÇÃO NA OBRA RECENTE DE AUGUSTO DE CAMPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S237s Santos, José Eduardo Gonçalves dos
Silêncio & negação na obra recente de Augusto de Campos / José
Eduardo Gonçalves dos Santos. – Recife, 2018.
191f.: il.

Sob orientação de Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Inclui referências.

1. *Não*. 2. *Outro*. 3. Silêncio. 4. Negação. 5. Augusto de Campos.
I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-125)

JOSÉ EDUARDO GONÇALVES DOS SANTOS

SILÊNCIO & NEGAÇÃO NA OBRA RECENTE DE AUGUSTO DE CAMPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovada em: 17/08/2018.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria Flora Sússekind (Examinadora Externa)

Fundação Casa de Rui Barbosa

aos que vivem, intensamente, a potência da poesia e a felicidade do ver, em dias turbulentos, o abrir de cada poema como vida nova em velhos acontecimentos. aos meus pais, que veem a esperança de um novo em minhas noites às claras: sempre acreditaram e sempre falaram disso que eles bem entendem; e falo do amor: esta palavra de luxo.

AGRADECIMENTOS

vi a vaia explodir
em VIVA P
OESIA
agudos silenciosos do
eu
no
outro
ex poeta e
não poemas
azuis e verdes rasurados
por negro rubro
saúdo augusto poeta –
em grosso
grito faca lâmina
e
só
pedra
vida toda em linguagem
poética

foi cris quem me apresentou augusto, preso num livro de semiótica, por meio de seu potente : tamanho espanto me afetou, de modo que passei os dias seguintes só lendo augusto, abandonando – temporariamente – os meus poetas de cabeceira, àquela altura João Cabral e Arnaldo Antunes [este me foi, também, apresentado por cris no nosso clube do livro – é como se cris me tivesse apresentado a literatura toda], Cabral sempre me foi morada, habitação longínqua na nostálgica mediação da grande professora que me foi judeci, ainda nos anos iniciais do ensino escolar, ela nem sabe que, por meio da sedução com que me falava de Cabral, eu fui levado a morar na poesia – ainda que pedra, poesia. ah, a poesia me foi tantas vezes momento de transcendência na graduação, ao lado de meus – até hoje – hostis e fieis amigos: Pedro (ele quem, aliás, me presenteou com uma edição caprichada do et eu tu, de Arnaldo), Pamela, Mirele. entre conversas e risos, um poema furando o acre asfalto de quem lida com as peripécias da

vida. amigos que partilham poemas são, posso dizer, os que mais se fazem memoráveis: foi assim com guilherme, com que passei um bom tempo trocando versinhos de quintana, foi assim com o coletivo que se formou em meio à vontade de dar a ler aos leitores por vir: recebendo, por meio do afeto partilhado, o nome de joão cabral de melo neto e que muitas alegrias me trouxe – me trará, estou certo – e aqui cris mais uma vez aparece como liderança precisa, junto a adriana, para a vontade de seguir como mediadores da leitura literária em espaços pudessem ter escutas disponíveis à poesia. sem dúvida, foi esse o momento mais prazeroso de minha atuação acadêmica, ainda mais pela leveza partilhada sensivelmente com pessoas como luiza, com quem reparto sempre as vontades mais realizáveis e irrealizáveis, cafés, risos, remorsos e – sobretudo – poemas, cleide – na sutileza de um manóel de barros – alberon que entrou para dar força ao coletivo e às nossas vontades de viver: uma explosão de alto astral. sim, a poesia me levou a pessoas que foram como luzes, a exemplo de lívia, que me ensinou em muito como buscar continuamente ser professor de literatura; ermélinda que acolheu sempre os meus projetos em provocações sutis e muita liberdade, numa delicadeza e gentileza de quem sempre buscou a ensinar a quem está sedento por aprender; maria do carmo nino que sempre esteve à disposição para elucidar em elos intersemiótico, num lance de perspicácia raro e apaixonante. luzes acadêmicas, sem dúvida, mas não só. a essas, agora, tenho o prazer do contato com o professor fábio andrade e as suas inúmeras contribuições para o desenvolvimento deste estudo, por meio de sua atuação na banca de qualificação. a professora flora sússekínd eu muito agradeço por toda a paciência, em trocas de e-mails, para os ajustes de datas, horários, idas e vindas – flora, sem dúvida, foi uma presença precisa, nesse caminho de tantas ausências. a eduardo sterzi, que a mim chegou – como não poderia deixar de ser – por meio da poesia e aceitou o desafio posto de supervisionar minha ida à unicamp, numa busca de conhecimento pelo desafio de estudar a obra de augustó. gratidão pela pontualidade com que ministrou suas aulas, leu meus textos e teve paciência com um iniciante no caminho que há anos ele trilha. a ida à unicamp, aliás, me trouxe felizes momentos partilhados em sala de aula e na exploração dos para além da universidade, assim como um feliz reencontro com gianni – colega de graduação e amiga que descobri em muitas acolhidas. foi um prazer sem igual estar nas terças-normais, e não só nelas, com ju, rodrigo, jhenifer, lucas: liames resistentes, nessa temporalidade provisória. enquanto que na unicamp o grupo se intitula terça-normal, na ufpe temos e assíduo e ácido mestreta, este que é um espaço para destilar os agrídoces falatórios em torna dos bastidores das aulas e para trocar muito carinho, para dar apoio e cuidar um dos outros na ausência de cuidado com que somos tratados pela academia. gratidão, priscilla – inclusive pelas andanças ébrias e de protesto em são paulo – toni, agnes, ilka – e aqui luiza reaparece – e

joabe: este que é signo exato para risadas e muita conversa séria na nossa vontade por minimizar o estar aqui. incluiria regis aqui, ainda que sabendo que nossa amizade transcendeu qualquer espaço mediado pela vontade acadêmica: luz e força taurinas. de muitos holodecks minha trajetória, nesse curso do mestrado, foi formada e o mais significativo foi o encontro com rodrigo, antes mesmo do ingresso no programa e estreitado nesse período. presença contínua, mesmo quando me vi surpreendido por uma ausência irrecusável, foi ele a força para muitos dos meus momentos de fraqueza, de angústia e de insegurança: com muito carinho, rodrigo me fez perceber que o amor é a costura exata para se viver com maior leveza. rodrigo me é como a potência de uma vida toda em poesia. foi me afastando em presença física que pude perceber as nossas conexões. esta que só achava ter por um lance familiar que sempre me impressionou: não foi fácil lidar com a ausência de mamãe e papai, ainda que apenas nos três meses e alguns dias em que estive em são paulo, e que – não em poucos casos – me peguei em choros contidos ao fim de cada ligação, quando me dei conta do amor que nos une e do bem que me fazia cada mensagem, telefonema, conversa, foto, enviadas por janga – esta que me provou que sua generosidade e cuidado são os pontos fortes de atenção à família – caçula, em cada linda foto encaminhada de gio, artur e victor, para alegrar meu dia, iane e suas ligações sempre afetuosas, edgar e sua atenção sem igual, duda e as conversas para atualizações e envio de notícias de nanana e alice. todos os signos de amor. é que os dias em são paulo não foram só de felicidades, mas, quando não foram, lá eles estavam. dos dias felizes guardo minhas idas à casa das rosas e a acolhida profissional e atenciosa que recebi de júlio mendonça, de leonice e rahile: sempre prontos a me apresentarem o acervo e as obras que me iluminaram imensamente. dos meus dias por são paulo o de maior emoção, sem dúvidas, foi estar com augusto, ouvi-lo falar como se fosse alguém há muito conhecido, alguém próximo e que passeava pelos segredos poéticos que eu lia em folhas impressas. augusto é um ser em poesia e a ele muito agradeço pela atenção e pela generosidade com que me tratou. vida longa ao poeta.

por fim, a todos a que citados eu agradeço por terem sido, aos seus modos, minhas alteridades para crescimento e afecção.

Agradeço, ainda, ao Conselho Nacional de Pesquisa pelo apoio concedido em forma de Bolsa de Pós-Graduação

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Pernambuco pelo apoio concedido por meio do Auxílio de Mobilidade Discente

Aos Programas de Pós-Graduação em Letras, da UFPE, e de Teoria e História Literária, da Unicamp, pela acolhida e a prestação de seus serviços

“Toute Pensée émet un Coup de Dés”. (MALLARMÉ, 2015, p. 174).

O silêncio é um metal
de epiderme gelada,
sempre incapaz das ondas
imediatas da água;

A pele do silêncio
pouca coisa arrepia:
o cante a palo seco
de diamante precisa.

Ou o silêncio é pesado,
é um líquido denso,
que jamais colabora
nem ajuda com ecos;

Mais bem, esmaga o *cante*
e afoga-o, se indefeso:
a palo seco é um *cante*
submarino ao silêncio
(MELO NETO, 2008, p. 68–69).

I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody - Too?
Then there's a pair of us?
Don't tell they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell one's name – the livelong June –
To an admiring Bog!
(DICKINSON, 2015, p. 54).

des
aprender
de uma vez
todas as línguas
em -al em -ol em -ão
em -ego em -im em -ano
em -ês
poesia
não tem
porquês

esquecer
esquecer
esquecer
e m u d e
cer des
u m a n o

para vol
ver a ser
no nano
uni vers
o
da minh
a mudez

humano

(CAMPOS, 2004, p. 14–15)

RESUMO

Esta dissertação analisa como que, por meio do silêncio e da negação, a obra recente de Augusto de Campos se inscreve enquanto campo escritural projetual. Ou seja, a partir da análise das duas obras recentes, *Não* e *Outro* (2003 e 2015, respectivamente), este estudo investiga os modos para a construção de uma poética inaugurada sob os signos do silêncio e da negação, observando, para isso, as recorrências lexicais e visuais que aludem à poesia menos, além da constituição de uma prática crítica e tradutora de poetas que trabalham em silêncios e em negativas. Compreende-se, então, essas duas obras recentes enquanto organizadoras de um projeto estético em abismo, isto é, um projeto em que se realiza voltas constantes aos seus modos de organização inicial para se afirmar, ainda que se negando, enquanto poética de invenção, no tencionar novos caminhos para a criação literária, por meio de elementos que aludem ao silêncio. As relações dessas obras recentes com a produção literária contemporânea é um ponto que aqui se estuda, como forma de se refletir acerca das conceitualizações que vem, do ponto de vista crítico, se constituindo no entorno da poesia de Augusto de Campos, tomando-a ora enquanto obra concreta, ora enquanto obra pós-concreta. Por fim, apresenta-se, os caminhos de dialogia entre a criação literária e as novas materialidades para a poesia, como forma de analisar os corpos poéticos presentes no ciberespaço, aqui nomeados de *ciberpoemas*.

Palavras-Chave: *Não*; *Outro*; silêncio; negação; Augusto de Campos.

ABSTRACT

This paper analyses how, through silence and negation, the recent work of Augusto de Campos is inscribed as a projectual scriptural field. That is, from the analysis of the two recent works, *Não* and *Outro* (2003 and 2015, respectively), this study investigates the ways to construct a poetics inaugurated under the signs of silence and negation, observing, for this, the lexical and visual recurrences that allude to poetry less, besides the constitution of a critical practice and translator of poets who work in silences and negatives. These two recent works are then understood as the organizers of an aesthetic project in abyss, that is, a project in which constant turns are made to their initial modes of organization in order to assert themselves, even though denying themselves, as poetics of invention, not to pursue new paths for literary creation, through elements that allude to silence. The relations of these recent works with the contemporary literary production is a point that is studied here, as a way of reflecting on the conceptualizations that comes, from the critical point of view, being constituted around the poetry of Augusto de Campos, taking it now as a concrete work, now as a post-concrete work. Finally, we present the paths of dialogue between literary creation and new materialities for poetry, as a way of analyzing the poetic bodies present in cyberspace, here called *cyberpoems*.

Keywords: No; Other; Silence; Negation; Augusto de Campos.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – <i>ovonovelo</i> , Augusto de Campos	26
Imagem 2 – <i>o anti-ruído</i> , Augusto de Campos	26
Imagem 3 – <i>pós-tudo</i> , Augusto de Campos	27
Imagem 4 – <i>psiu!</i> , Augusto de Campos	32
Imagem 5 – <i>limite</i> , Augusto de Campos	33
Imagem 6 – <i>tvgrama I (tombeau de mallarmé)</i> , Augusto de Campos	37
Imagem 7 – <i>amortemor</i> , Augusto de Campos	39
Imagem 8 – <i>Perfilograma Cordeiro</i> , Augusto de Campos	45
Imagem 9 – <i>Perfilograma Judith</i> , Augusto de Campos	46
Imagem 10 – <i>brinde</i> , Augusto de Campos	58
Imagem 11 – <i>contemporâneos</i> , Augusto de Campos	60
Imagem 12 – <i>código</i> , Augusto de Campos	63
Imagem 13 – <i>The Hardest Way</i> , Antonio Dias	66
Imagem 14 – <i>ão</i> , Augusto de Campos	69
Imagem 15 – <i>joão/agrestes</i> , Augusto de Campos	71
Imagem 16 – <i>Primeiro estudo para o viva vaia</i> , Augusto de Campos	72
Imagem 17 – <i>fratura exposta</i> , Augusto de Campos	75
Imagem 18 – <i>morituro</i> , Augusto de Campos	79
Imagem 19 – <i>Onement I</i> , Barnett Newman	86
Imagem 20 – <i>minuto</i> , Augusto de Campos	86
Imagem 21 – <i>ruído</i> , Augusto de Campos	87
Imagem 22 – <i>ar</i> , Augusto de Campos	87
Imagem 23 – <i>oco</i> , Augusto de Campos	96
Imagem 24 – <i>cansaço dos metais</i> , Augusto de Campos	96
Imagem 25 – <i>vazia</i> , Augusto de Campos	97
Imagem 26 – <i>nãomevendo</i> , Augusto de Campos	109
Imagem 27 – <i>não</i> , Augusto de Campos	120
Imagem 28 – <i>mercado</i> , Augusto de Campos	131
Imagem 29 – <i>inutil idade</i> , Augusto de Campos	136
Imagem 30 – <i>desumano</i> , Augusto de Campos	142
Imagem 31 – <i>sem saída</i> , Augusto de Campos	148
Imagem 32 – <i>abre</i> , Augusto de Campos	150

Imagem 33 – <i>intradução</i> , Augusto de Campos/Bernat de Ventadorn	156
Imagem 34 – <i>tvgrama II (antennae of the race)</i> , Augusto de Campos	158
Imagem 35 – <i>tvgrama 3</i> , Augusto de Campos	159
Imagem 36 – <i>tvgrama 4 erratum</i> , Augusto de Campos	162
Imagem 37 – <i>ter remoto</i> , Augusto de Camois	166
Imagem 38 – <i>palavra</i> , Augusto de Campos	170
Imagem 39 – <i>osso</i> , Augusto de Campos	171
Imagem 40 – <i>pós</i> , Augusto de Campos	175
Imagem 41 – <i>deuses</i> , Augusto de Campos	177

SUMÁRIO

1	POR UM FEITO DE INÍCIO	15
2	MOVIMENTOS MOVIMENTAM	21
3	NÃO & OUTRO: CORPOS ABERTOS AO FLUXO CONTEMPORÂNEO	42
4	PARTE UM: PARTITURAS INAUDÍVEIS E O RISCO DO SILÊNCIO	62
4.1	Duas abissais formas de se afinar silêncios	69
4.2	Convergências divergentes nas poéticas espaço-temporal de Augusto de Campos e Barnett Newman	81
4.3	<i>ar</i> e <i>ruído</i>: uma poética entre o falar e o calar	87
4.4	O <i>oco</i> do som e as formas do vazio	96
5	PARTE OUTRA: O NÃO DE PEDRA E AS MARCAS FUNDANTES DA NEGAÇÃO	104
5.1	<i>Ovτις</i> ou o <i>não</i> afirmativo	111
5.2	Três formas de <i>não</i>	130
5.3	<i>Sem saída</i> na saída	148
5.4	(mais algumas) notas provisórias sobre poesia & técnica	166
6	NÃO POSSO IR MAIS ADIANTE	179
	REFERÊNCIAS	183

1 POR UM EFEITO DE INÍCIO

A poesia de Augusto de Campos, no âmbito da tradição poética brasileira, é comumente marcada por alguns signos recorrentes: concreta, rigorosa, coerente, controversa. É, sem dúvida, um corpo poroso às linguagens artísticas e potencialmente especular, de modo que – não com raras exceções – torna-se uma poética das voltas às temáticas, às formas. Pode-se assim dizer que, entre todos os concretos, Augusto de Campos é quem continuou a fazer poesia ao modo concreto, mesmo que se tenha declarado, decretado e amplamente difundido o fim da produção em vanguarda, no Brasil. Sim, o contexto histórico de vanguarda teve o seu ciclo fechado, chegou-se ao fim, o que não implica dizer que a estética vanguardista tenha fenecido, como que se declarado um manifesto ao avesso. Basta que se diga, a esse respeito, que a poesia forjada no âmbito escritural da vanguarda concreta continua tendo um sentido nos dias de hoje, posto que, ao se olhar o *popcretos* e ao se observar a recepção que a eles foi dada – com riscos, rasuras e insultos –, vê-se um liame aos corpos estranhos às convenções, nos dias de hoje, bem como suas (não) aceitações recentes. A resistência, percebida àquela época, vem como memória aos discursos que hoje circulam em torno do objeto de arte, diminuindo o seu valor numa banalização que beira a extremismos; inclusive, banaliza-se a discussão acerca da relação arte-política. Augusto de Campos, sem dúvida, já não faz mais a poesia concreta de sua primeira fase: complexamente comprometida com os valores rigorosos das vanguardas construtivistas, massivamente divulgada como culto à forma. Isto nem é tão recente assim. Diz-se que os *popcretos* são pós-concretos, diz-se que a poesia de Augusto de Campos, posterior ao arregimento concreto no ritmo mais organizado da vanguarda, tomou rumos para além dos postulados pedagógicos da poesia concreta. É como se essa poesia, ao trazer consigo as marcas dos tempos vanguardistas, ainda que numa operação de projeto individual, fugisse às conceptualizações elementares da crítica que para ela relega taxionomias provisórias.

Corpo estranho, poroso e aberto aos fluxos contemporâneos. Isto é o que, em parte, defende-se nesta dissertação que ora apresento. Caminho, portanto, entre duas escorregadias categorias analíticas: o silêncio e a negação, como forma de fincar estudos em *corpus* nesta obra mais recente, *Não* e *Outro* (2003 e 2015, respectivamente). Não obstante a essa metodologia corpórea, fez-se necessário, ao longo do estudo aqui empreendido, realizar-se voltas à poética de Campos: uma obra que, de fato, é marcada por uma coerência que impressiona a crítica e que, parte dela, comento ao longo do texto. Por agora, contextualizo essa poética de Campos que se realiza, enquanto obra lançada, em 1951 com a apresentação do vertiginoso *O rei menos o reino*, que ganha – outrossim – comentários especulares na minha análise, como forma de se mostrar as memórias dessa *negação* tão contundentemente realizada.

Só em 1979 é que essa poesia, reunindo essa fase pré-concreta, concreta e pós-concreta, de Augusto de Campos, é reunida na antologia VIVAVAIA: obra que agrupa parte significativa de uma poética que, quando se quis coerente, esteve em voltas de ensaiar a negação absoluta que se viria apresentar com o *Despoesia*, terceira coletânea, de 1995. São, portanto, quatro obras que compõe esse escopo em livro da poesia de Augusto de Campos. Se é relativamente curta sua produção poética em livros seus, não se pode falar o mesmo de sua atividade tradutória, posto que a criação poética se inscreve numa dialogia tão estreita com o ato tradutor que se torna inseparável. Tradutor de Mallarmé, de Rimbaud, de Emily Dickinson, de Maiakovski... uma lista considerável de poetas que, para si e em função da arte, produziram silêncios e negações e que são pistas para que se possa ler essa poesia tão avessa aos holofotes, ainda que caminhe na mais variadas materialidades, desafiando o leitor convencional e problematizando os espaços da poesia, a concepção de poesia. Esse caminhar, o experimentar em variados suportes, aliás, foi – desde a fase inicial da poesia de Campos – uma tônica constante. Os seus poemas da série *Poetamenos*, em cores e em múltiplas vozes, foram lançados, antes de inseridos no amplo corpo do VIVAVAIA, em cartazes para serem expostos enquanto eram performados em coro. Soma-se a isso as experiências de transcendência ao livro, como os projetos multissígnico *Caixa Preta e Poemóbiles*, realizados em parceria com Julio Plaza. Como pode-se perceber, a relação de Augusto de Campos com a poesia abarca, pelo menos, três vieses: a criação, a tradução e o experimento entre linguagens artísticas, permeados pelo relativo espaço de contestação das convenções, inclusive na sua recusa de trabalhar a poesia apenas em livro.

Assim, este trabalho, que tem como objetivo central o estudo da obra recente de Augusto de Campos, as lançadas neste século, não pode deixar de desconsiderar esse decurso de obra intersemiótica, que parte dos esquemas tradutórios para se lançar em sincronias com suas escolhas e que, ao se modo, contesta o espaço que usa como suporte – uma forma de se mostrar consciente ao meio –, fazendo dele uso para criticá-lo. Nesse sentido, justifico a escolha dos temas de análise: o silêncio e a negação, a partir desse resgate poético realizado, as marcas iniciais dessa poesia e os signos de negatividades–silêncios que a atravessam. Notadamente, por parte da crítica que se consolidou no entorno da poesia de Augusto de Campos, a verificação de uma continuidade formal é consenso, bem como essa busca pelo silêncio, algumas vezes em angústias que desaguam em dialéticos vozerios; além dos especulares lances de negação: negar o *reino* poético e a glória do poeta. Sem dúvidas, o contato com essa crítica fez-me rever os trilhos metodológicos que, inicialmente, pensei. Assim, estruturada em três capítulos e uma seção de contextualização em forma de breve ensaio desse silêncio e dessa negação nas obras inaugurais de Augusto de Campos – realizando uma espécie de apresentação teórico-crítica do

que se dará ao longo do trabalho –, a dissertação que ora apresento traz em seus apontamentos o objetivo de contribuir, do ponto de vista crítico, com a revalorização recente que essa poesia vem tomando, por meio de interesses de vozes consagradas das instituições acadêmicas e com o reconhecimento de suas potencialidades no ir além ao período que a inscreve/u. Logo, nesse primeiro momento de reflexão, a que intitulo de *movimentos movimentam* – a fim de fazer uso do pleonasma em espiral lançado por Décio Pignatari em suas últimas conversas com Augusto de Campos –, parto da reflexão acerca do fim da vanguarda e como isso se apresenta como desafio à poética que se concebera antes e posterior a esse marco histórico, sobretudo à crítica literária que ainda reluta em pensar a poesia de Campos para além do signo da Poesia Concreta. Penso, então, na concepção de poema pós-utópico, de Haroldo de Campos, e como, certo modo, essa conceitualização arregimentou a produção em torno do *Despoesia*, sobretudo quando se põe em momentos próximos o texto em que lança esse quase manifesto pelo fim da poesia do manifesto e o poema *Pós-Tudo*. Assim, recorro à problemática que a crítica de hoje tem ao pensar a obra de Augusto de Campos, nessas duas recentes obras, quando se resolve, de modo muito relativo, a questão levantada em torno de uma poesia pós-utópica. Circulo, nesse sentido, que essa mudança paradigmática presente no texto de Haroldo de Campos vem, aos poucos, montando-se na obra de Augusto de Campos, que diverge do irmão acerca do fim da produção de uma poesia de vanguarda, pelo menos até o momento em que os textos que analiso foram publicados.

Ensaio, por assim dizer, um início de análise em que se aparece, com bastante recorrência, a teoria crítica do Maurice Blanchot, acerca do silêncio e dessa escrita em que habita o abismo e que se inscreve em limiares de quase indefinições, fazendo uso, ainda, dos ensaios acerca da crise da linguagem e a sua implicação para a produção de poesia, posterior às catástrofes que marcaram a história recente da humanidade, que podem ser lidos na perspectiva analítica de George Steiner. Certo modo, com menor ou maior frequência, essas obras aparecerão no capítulo a que dedico, especificamente, ao estudo do silêncio nessa a que chamo *obra recente* de Augusto de Campos. Assim, encerro essa seção observando a tênue linha, quase de continuidade, entre as tônicas criativas do silêncio e da negação como forma de se fazer eco dentro da poesia que pretendo analisar. Recolho, com uma metodologia relativamente preocupada em se refletir acerca da crise da escrita e dos lances antecipadores dessa crise como forma de superá-la, poemas em que a negação me parecem sugerir, de formas distintas, esse impasse entre a vontade da fala e a potência da mudez. Assim, dessa contextualização inicial, dessa vontade de historicizar a poética de Campos em suas marcas fundantes, parto para pensar como que essa produção poética, ao seu modo e conservando as marcas de seu tempo inicial,

começa por realizar trocas e toques com poéticas contemporâneas, inclusive ao trazer temas criacionais caros à contemporaneidade, como o uso das novas tecnologias. É, então, um capítulo relativamente amplo em que se observa a presença-ausência de Augusto de Campos, por meio de sua poesia, no cenário literário de hoje. Assim, criando uma reflexão em torno dessa poesia recente, levanto possibilidades de pensá-la em trocas com o mo(vi)mento literário contemporâneo, como forma de desenhar fugas à categoria de pós-concreta, a que considero provisória e, em certa medida, limitada para dar conta da produção de Augusto de Campos, posterior ao fim da vanguarda. Parto, por assim dizer, das considerações lançadas por Gonzalo Aguilar, este que versa sobre um momento pós-concreto como definição histórica, para levantar questionamentos e reflexões acerca da produção recente, mais bem contextualizada nesse primeiro capítulo, e de como ela se estabelece em trocas genuínas com poetas considerados contemporâneos, no escopo da produção literária brasileira. Sem pretender que seja essa consideração amplamente aceita, tangencio a questão da temporalidade contemporânea em textos teóricos que embase tal conceito, a fim de se observar como que o presente organiza marcas de reorganização do passado. Giorgio Agamben e Walter Benjamin, além de Julio Plaza e Haroldo de Campos, são as bases teóricas que compilo para organizar essa minha reflexão.

Em continuidade com esta metalinguagem academicamente apreciada, apresento a suma do segundo capítulo que se inicia por uma reflexão em torno do poema *código*, a fim de lançar as formas com as quais lidarei em minha análise dessa poética do silêncio, no recorte do *Não* e do *Outro*. Com o objetivo de recolher os signos que flutuam na construção dos poemas de Augusto de Campos, realizei análises que levam em consideração a disposição dos poemas na página, como forma de fazer uso dessa materialidade em afetação para a construção do poema enquanto corpo. Logo, cores, fontes e formas foram observadas em minha análise em torno do silêncio, posto que um dos objetivos deste trabalho é o de se inscrever no âmbito teórico-metodológico da intersemiose: trazendo em seu cerne a contemplação crítica dessa porosidade entre artes, de forma horizontal e orgânica. Analisei, por assim dizer, o poema *ão*, recuperando as excelentes apreciações críticas de Flora Süssekind e Eduardo Sterzi e com elas dialogando, além do poema *fratura exposta*, refletindo – a partir dele – esse lugar de angústias e incertezas nas quais se organizam as produções “últimas” de Augusto de Campos. Além disso, aproximo esse poema vertical, de traço fino e reto, à arte plástica de Barnett Newman, como forma de lançar este trabalho ao campo das possibilidades comparatistas em torno de formas convergentes. Analiso, ainda, os poemas *ar* e *ruído*, com o objetivo de que se observe essa consciência projetual lançadas pelos livros: os paratextos também falam, em silêncio, para mostrar à crítica que a produção poética de Augusto de Campos segue linhas organizadoras tão

precisas que logo afasta dela o signo da espontaneidade, enquanto projeto. Concluo, com a vontade de seguir, minhas reflexões acerca do silêncio com os poemas *cansaço dos metais* e *vazia*, ambos do livro *Outro*, relacionando-os com o poema *oco – do Não –*, que seguem esses trabalhos com formas diferentes de fazer o silêncio falar. Nesse meu intento analítico, realizo voltas à poesia de Campos, concebendo-a enquanto traçado que se toca e se relaciona. Observo, por assim dizer, as memórias em torno de uma palavra, levanto possibilidade de uso de dada fonte, além de como os temas e as vozes com que essa poesia dialoga aparecem como numa constante. Não me preocupo em fazer uma fundamentação sobre o silêncio, levantando nomes e trabalhos singulares numa seção distante de meu texto; antes, incorporo essas vozes ao campo de minha leitura, como forma de me fazer em dialética com uma gama de excelentes presenças teóricas e críticas que estudaram as formas, as instâncias e as ocorrências do silêncio em outras obras literárias, e mesmo nas de Augusto de Campos.

Movimento análogo realizo quando penso as formas de se negar: não trago, na seção dedicada a esse estudo, uma reflexão bem desenhada – ora na filosofia, ora na teoria da literatura e na crítica literária – de trabalhos que deem conta da negação *per ser*. Incorporo essas potentes vozes ao meu texto, fazendo uso delas para melhor analisar a poesia da negação que Augusto de Campos constrói. É aqui que justifico, também, a escolha por apresentar essas referências em notas de fim de página: parece-me uma saída interessante para se construir um texto em sensível dialética com outros textos, respeitando as imposições de regras acadêmicas. Início, na seção dedicada ao estudo do não, meu diálogo em torno das importantes considerações críticas de Eduardo Sterzi e Luiz Costa Lima, como forma de recuperar essa presença da negatividade em poemas que constroem a vida poética de Campos, quando trago à baila reflexiva o poema visual intitulado Ουτις, que segue com as finas rasuras da tradução como *ninguém*. Busco, assim, observar como essa palavra alude às referências poéticas de Augusto de Campos e se põe como consolidadora de uma poesia da negação como afirmação, dou continuidade com os poemas *não* além daqueles em que são postas negações às instituições literárias e acadêmicas, quando chego ao *sem saída* e à organização em meios digitais: no diálogo das variadas linguagens para a construção de um poema ao futuro, com a marca da angústia. Assim, os vestígios de negação são postos como distanciados da negação ao elemento poético, concebendo-os como negação ao fácil e às facilidades, numa atuação coerente de quem seguiu uma *vida toda em linguagem* poética e trouxe para si, e para a instituição literária, vozes longínquas: resgatadas para a composição de uma obra que se organizou em abertura constante com outras vozes consideradas transgressoras, na história literária, e que – por isso – foram, não com poucas exceções, marginalizadas. Logo, como um descobridor, Augusto de Campos

foi construindo liames significativos e resistentes entre a sua poesia e aquelas postas como poéticas de invenção e da consciência com o campo em que se inscreviam. Defendo, então, que o negar nessa poesia não é o negar à poesia, mas ao que subjaz às concepções de poesia, às organizações institucionais, além de ser resposta à crise da linguagem.

Concluo, portanto, este texto de efeito introdutório com a menção à pesquisa realizada no âmbito da Casa das Rosas – como forma de cumprimento do Auxílio de Mobilidade Discente, fomentado pela Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco, supervisionada pelo Professor Eduardo Sterzi, da Universidade Estadual de Campinas –, para falar de como essa pesquisa contribuiu significativamente para estreitar minha relação com a poesia de Augusto de Campos e para ela lançar um olhar de maior apreço e de maiores interrogações, posto que – naquela ocasião – muitas das obras críticas e teóricas, sobre sua poesia, foram consultadas, conferindo-me relações possíveis entre os meus pressupostos e os que tive contato. Afastando-me, posso dizer, do confortável risco de se tomar os escritos de Augusto de Campos como assertivas primeiras ao estudo de sua poesia. Travei, por assim dizer, com seus ensaios e com os textos de cunho pedagógico, em torno de sua poesia, uma compreensão de analista, a fim de tomá-la como ponto de partida, mas não como verdade absoluta: perspectiva que encerraria, desse modo, a necessidade da crítica em torno de sua poesia. Assim, o itinerário poético de Campos foi aqui incorporado como elemento de análise, como chave de leitura, antes de ser análise em si consumada. Além disso, o encontro com as obras não mais editadas do poeta, como a *Caixa Preta* e os *Poemóbiles*, foi um momento de epifania à pesquisa, por se verificar, *in loco*, as multiplicidades de materialidades com as quais essa poesia se relacionou: destaque para os originais do *Poetamenos* e dos *Expoemas* que se organizaram em forma antecipadora ao salto que o texto poético de hoje dá às mídias digitais. Foi nesse período, inclusive, que pude conhecer Augusto de Campos pessoalmente e com ele trocar alguns de meus achados, àquela altura, iniciais, além de ter tido a oportunidade singular de experienciar a visão original dos *popcretos*. Sem dúvida, esse momento inundou a minha pesquisa em achados memoráveis, alguns aqui apresentados, além de ter oportunizado a orientação do Professor Eduardo Sterzi que me foi bastante promissora em rever as perguntas iniciais de minha pesquisa. Escrever, assim, este tópico de resgate de minha própria memória foi como viver a felicidade prolongada daqueles três meses.

2 MOVIMENTOS MOVIMENTAM

*Decepo as palavras
Esqueço as palavras
para sempre mortas.
Ausculto o silêncio:
ainda tenho eco.
Fuga – Augusto de Campos, 1948.*

*Não posso ir mais adiante
Não posso voltar atrás
Levei toda a minha vida
Nunca saí do lugar
Sem saída – Augusto de campos, 2000.*

Entre a capacidade amatória de *decepar* as palavras, mutilá-las em sua envergadura a torná-las partes silenciosas de um todo: *algaravias* entre o auscultar e o eco – existe um intervalo que permeia a produção poética como um espaço ausente, o lugar entre uma nota e outra, a cena silenciosa apreensível – com palavras – pela ausência personificada no branco da página. *Fuga*¹ e *não*, extremos de dois momentos poéticos: do *pré-poeta*, aquele que ainda publicava em suplementos à busca de escutas para seus versos; ao *ex-poeta*, que abre mão do livro enquanto corpo para libertar o verso à genuína porosidade com *os signos em rotação*. No interstício, a paulatina libertação e autonomização do poema corporificado, poroso em unidades que atravessam o livro, mas que se deixam apresentar em elãs individuais, lances de apresentação reinventados ao *toque* do leitor. A fase concreta, em definitivo, enquanto que as de extremidades flutuam em categorias como *pré* e *pós* concreta. Entre elas, o (quase) silêncio – ora enquanto tema, ora enquanto procedimento de organização estética: num quase falar; a negação, com títulos que aludem à crise da escrita e problematizam a instância poética; o abismo de fazer todas as suas fases se relacionarem, como num projeto que fora conscientemente montado antes do seu acontecer. O poeta, doze anos em greve², lança-nos um novo desafio de leitura, um lugar de habitação ao ultimato poético, o seu *outro* toque de exigência e de tentativas às experiências que levem à compreensão dos corpos em livro.

Isto dito, lança-se signos interrogativos para se compreender como essas obras, sobretudo as duas mais recentes – **Não & Outro**³ – na interface com a anteriores, organizam-

¹ Conforme a obra *Grupo Noigandres* (2002), de Leonora de Barros e João Bandeira, que busca traçar um estudo cartográfico do primeiro momento de produção dos poetas concretos, *Fuga* é o primeiro poema de Augusto de Campos, publicado no Jornal de Notícias, com a menção que o categorizava como o “novo valor da poesia paulista”.

² A expressão aqui aparece como forma de fazer alusão à ausência de publicação de coletâneas de poemas seus, ainda que nesse intervalo o autor tenha se dedicado à publicação de obras de tradução e de crítica, além do lançamento de poemas esparsos em revistas.

³ De 2003 e 2015, respectivamente, as obras compõem o cerne da discussão que aqui se apresenta, inscrevendo-se como a continuidade do projeto poético de Augusto de Campos. Antes desses dois lances em livros, VIVAVAIA

se, de modo a se compreender que o lugar da busca interrogativa a ser lançado caminha em vias paralelas – e de entrecruzamento – com pressupostos teóricos, sobretudo às teorias que visam lançar olhares às produções de vanguarda, ao elemento de negação e à compreensão do silêncio operacionalizado pela obra literária. Ora, lança-se aqui uma problemática à compreensão da obra recente de Augusto de Campos: em se apresentar na tônica da *invenção* poética, num contínuo de trabalho e de ampliação da Poesia Concreta, ainda que em linhas de encerramento da vanguarda⁴, como deve-se pensar em suas categorias de organização? Haroldo de Campos diz-nos que a tônica da poesia de vanguarda esteve diretamente atrelada à utopia, de modo que o obscurecimento político e a atenuação das reivindicações em torno de um projeto de coletividade, levam à produção vanguardista ao nível da desilusão com o futuro, corporificando poemas em *presentidade*, de modo a compreender que essa produção “não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade⁵”. A poesia pós-vanguarda – doravante *pós-utópica* – segue o curso do experimento exigente e do pluralismo⁶ histórico, de modo a se lançar como crítica ao futuro e se inundar de seu entorno contextual. Estes pontos: a dialética da vanguarda enquanto fim e do não esgotamento da atuação vanguardista, parecem ser os lugares para se compreender a atuação recente de Augusto de Campos, flutuamente categorizada de Pós-Concreta⁷.

Na aresta das possibilidades, quando se pensa a poesia pós-utópica como afetada, então, pela crise da arte em seu contínuo com as desilusões políticas, estabeleço um encontro das perspectivas haroldianas com as percepções de Jacques Rancière para quem “é no terreno estético que prossegue uma batalha antes centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões

(1979, em sua primeira edição) e *Despoesia* (1995, em sua primeira edição) eram o conjunto em livros para as reuniões dos poemas de Augusto de Campos.

⁴ Em 1993, às 11 horas, 47’ e 25”, Augusto de Campos lançava o seu *Viva a vanguarda*, como ponto problematizador acerca das teses que anunciaram o fim da vanguarda. Contra esses pontos de vista, o poeta nos diz que “pelo fato de não haver sido assimilada, senão em doses homeopáticas, a linguagem das vanguardas ainda não esgotou sua dinâmica de realimentação da linguagem” (em seu *poesia antropofagia & cia*, 2015, p. 294). Portanto, ao se falar aqui em fim da vanguarda, tem-se em vista a tese de Haroldo de Campos, acerca da poesia pós-utópica que será melhor explorada no decorrer do texto.

⁵ *Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 268.

⁶ Acerca da noção de *pluralismo* e de seu correlato, *diversidade*, Siscar adverte para uma relativização precisa, haja vista essas noções trazerem em si – em conjectura e de modo implícito – a problemática da proteção e do cercamento: “Nesse ponto, ela me pode ser colocada em paralelo com o campo biológico ou ecológico. Dentro de um raciocínio ecológico, a preservação da diversidade é o recurso extremo contra a violência da extinção, uma garantia contra os desequilíbrios que atentam à manutenção da vida”, de modo que – para ele – a conceitualização traçada por Haroldo é a possível para seu tempo, mas que não pode ser tônica, tal qual, para a compreensão da poesia pós-vanguarda/pós-utópica. *O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis”*. In: *Alea – Estudos neolatinos*, 2014, p. 440.

⁷ Cf. JUSTINO, L. 2005; MARCOLINO, F. 2013.

e desilusões da história⁸”. *Sensivelmente partilhada*⁹, a poética de Augusto de Campos entrega-se ao caminho da crítica ao que antes foi tônica de sua poesia. Com alguma outra contundência: o que antes se vestia de procedimento estético, agora passa a ser visto com alguma relativização e de modo a se estabelecer algumas posturas de crítica. Vejamos nos recortes realizados a partir de dois textos organizadores desses mo(vi)mentos distintos, o primeiro do *plano-piloto para a poesia concreta*, o segundo da exposição do *popcretos*:

renunciando à disputa do “absoluto”, a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema. como um mecanismo, regulando-se a si próprio: *feedback*. a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.¹⁰

pop em parâmetro concretos: construção, intencionalidade crítica.

qualificar a quantificação. quantificar a qualidade em quantilates. quilomiletrilímetros a vencer. inventariar & inventar.

no escolha da quantidade a qualidade da escolha: o olho.

concreções semânticas.¹¹

Observa-se, portanto, a mudança de paradigma entre os dois textos norteadores das poéticas, sendo possível de se observar, ainda, que o posicionamento de produção parte de uma coletividade para flertes intersemióticos, de modo que os *popcretos* são articulações artísticas que visam à exposição em dupla com Waldemar Cordeiro, num contexto de conturbações políticas – o recém-chegado golpe de 64 – que “pôs em crise a experiência sintática”¹². A resposta, portanto, parte para a ressemantização do concreto, numa busca de articular arte e vida, de procurar articular produção poética como *crítica* ao que se tem na sociedade. Agora,

⁸ *A Partilha do sensível* (2009, p. 12), obra em que Jacques Rancière responde algumas questões colocadas pelos filósofos Muriel Combes e Bernard Aspe acerca da interface política e estética, ou uma “certa estética da política”.

⁹ A utilização do léxico presente em Jacques Rancière para se remeter à poética de Augusto de Campos vem como forma de toma-la como potência poética que esteve em *comum* com os pressupostos estéticos da Poesia Concreta, sobretudo em sua primeira fase, mas que, também, estabeleceu-se por pesquisas individuais ao momento de produção de vanguarda. Seria, então, “*comum* partilhado [...] com partes exclusivas”, Rancière, op. cit.: p. 15.

¹⁰ Mantida a formatação do *plano-piloto para poesia concreta* – de 1958, reunida na Teoria da Poesia Concreta, de 1961 e aqui citada a partir da quinta edição, 2014. Os autores, como se sabe, são os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, em parceria com o poeta Décio Pignatari.

¹¹ Mantida a formatação original, do catálogo da exposição realizada com Waldemar Cordeiro, na Galeria *Atrium*, em 1964, citado aqui a partir do VIVAVAIA, na sua quinta edição, 2014.

¹² Augusto de Campos. *poesia antropofagia & cia*, op. cit.: 282.

os poemas que antes aludiam à evolução formal num ímpeto de resolver em si os problemas de sua construção, são afetados pelos multimeios de produção e realizam uma crítica do presente, como forma de aspiração ao futuro modificado, aberto ao novo e poroso às linguagens emergentes. Aqui, mais uma vez, realizo o encontro entre as conceitualizações de Haroldo de Campos e de Jacques Rancière, de modo que para aquele o atravessamento das ilusões políticas-históricas afetam o mo(vi)mento pós-vanguarda, ao passo que esse teoriza acerca do fim das utopias em arte como lugar que guina ao abismo do desastre estético. Uma diferença, no entanto, distancia os dois pensamentos, uma vez que Haroldo de Campos acredita na poesia pós-utópica em linhas sincrônicas com os procedimentos – sobretudo estético – das vanguardas, no contínuo de se seguir na linha da invenção literária, de modo que, para o poeta-crítico,

a “poesia concreta” dos anos 50 e 60, como “experiência dos limites”, não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o “ismo” particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizado nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens)¹³.

Enquanto que, para Rancière, a produção artística pós-vanguarda parece sofrer de um processo de nostalgia dada a

trajetória do discurso situacionista – saído de um movimento artístico de vanguarda pós-guerra, vindo a ser nos anos 1960 crítica radical da política, e, hoje, absorvido no comum do discurso desencantado que compõe o avesso “crítico” da ordem existente – seja sintomática das idas e vindas contemporâneas da estética e da política, e das transformações do pensamento vanguardista em pensamento nostálgico¹⁴.

Muito embora caminhe-se aqui para pensar a produção pós-utópica porosa aos ganhos vanguardistas, ainda que para ampliá-los, não se pode deixar de destacar o pensamento do supracitado Rancière da arte enquanto sistema revolucionário, de modo que o inventor da vida nova, ao criar interfaces entre suportes diferentes – como nos entrelaces *popcretos* de Augusto de Campos –, trabalha na linha da transfiguração sígnica, a fim de estreitar os laços entre a estética e a política.

O profícuo pensamento de Rancière, ainda, acerca das relações estético-políticas para a produção de *partilhas do sensível*, ajuda-nos a ler o mo(vi)mento de vanguarda como atuação artística de ganho permanente, como forma de se fugir ao lugar comum de fulminação militar de quem se está à frente, de se fugir da noção de vanguarda enquanto produções artísticas sob o signo da efemeridade. Segundo aponta o filósofo, ainda que para ele a noção de vanguarda

¹³ *O arco-íris branco*, op. cit.: p. 269.

¹⁴ *A partilha do sensível*, op. cit.: p. 12.

não seja suficiente para pensar a multiplicidade artística do século XX – e aqui consoa-se com tal pensamento, ainda mais quando se lança olhares à concepção de poesia pós-utópica –, a potência da arte de vanguarda está em criar espaços emergentes à sensibilidade da invenção, estando “ao lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma *vida por vir*”¹⁵. Liames resistentes se podem estabelecer, agora, entre a perspectiva filosófica e o pensamento crítico do próprio Augusto de Campos para quem – bem como Rancière – jogos discursivos movem a vontade de transitoriedade da arte de vanguarda, numa envergadura que é tanto mais política quanto estética. Contra esse perspectivismo da fulminação, o poeta nos lança:

o que é preciso é distinguir os aspectos contingentes da vanguarda, como tática de combate e propagação de ideais novas – e isso tem a ver com movimentos e manifestos, de fins polêmico-didáticos, arregimentações coletivas para redirecionalização de caminhos – e seus aspectos mais duradouros, que dizem respeito às novas obras, de teor não convencional, mas de cunho permanente, por ela produzida.¹⁶

Reconhece-se, muito embora, que as novas mídias, os multimeios que tanto encantaram a produção de vanguarda, no Brasil, foram incorporadas aos interesses do capital, fazendo, inclusive, com que reivindicações e conquistas vanguardistas entrassem no lugar comum da produção de linguagem, sem o uso da capacidade crítica necessária como forma de burlar a automatização frente à emergência sígnica. Contra isso, já em 1964¹⁷, Augusto de Campos – ao lançar seus *popcretos* – organiza o seu pensamento em torno de *qualificar a quantidade*¹⁸, como forma de trazer o poema ao crivo da orgânica atuação social. Nessa tônica performática, do olhar sinuoso à multiplicidade de linguagens e discursos emergentes, a poética de Augusto de Campos guina, a partir de então, ao campo da corporificação do silêncio: ora em tipografias e espacialidades, ora em temas que aludem ao quase-falar. O fato é que, passada a efervescência que contextualizou as primeiras produções concretas no âmbito da revista *noigandres*, a poesia de Campos percorreu o caminho de crítica atuante, por meio de formas que se relacionaram diretamente com a *presentidade* da obra, mas sem visar uma efemeridade, realizando corpos de concreção poética que – em rasuras de *vaias vivas* – atravessaram seu tempo e chegaram aos dias de hoje como obra em *devir*, atuação que caminhou sob o signo da margem e que se lança como corpo quase-silencioso à compreensão transtemporal.

¹⁵ Op. cit.: p. 43, *grifo meu*.

¹⁶ Op. cit.: p. 292.

¹⁷ Para Haroldo de Campos, o fim das utopias coincide com a imposição militar da ditadura, em 1964, o que caracterizaria o *tombeau* da vanguarda e a abertura para o trabalho individual, entre os poetas ex-concretos/ex-utópicos.

¹⁸ “Qualificar a quantificação”, diz-nos Augusto de Campos, no texto de abertura à exposição do *popcretos*, prente em VIVAVAIA, op. cit.: p. 124.

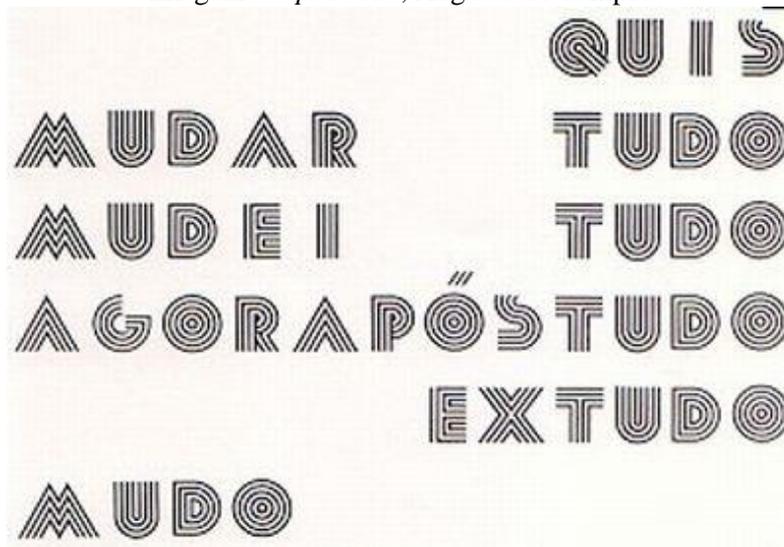
Assim, Apesar de temporalmente próximos, os poemas disputam espaços dissonantes com relação ao entorno histórico: *ovonovelo* traz a relação direta com os pressupostos manifestados nos textos organizadores do Poesia Concreta, apontando em si lugares de aproximação vocais – a paronomásia – numa construção visual que (des)faz a/s figura/s apresentada/s: ovo e novelo, formas circulares, que se desconstroem para construir algo. Dialética, pois, em poesia com o desejo de ser sempre novo, da tríade *noigandres*. O *anti-ruído*, por sua vez, relaciona-se com o desejo de qualificar as quantidades da produção emergente, posterior ao ímpeto de salto participativo e contextualizado no pós-golpe de 64, apresentando radicais para formação de palavras que aludem ao adentramento do estrangeirismo por meio de uma necessidade vital do consumo. Dentre os radicais colados, para formar esse anti-poema quase pós-concreto (anunciador da pós-utopia) destaco *vang, pop, livr*: estes, lidos na coerência da proposta do projeto, aludem, ao meu modo de ver, à continuidade da *vanguarda*, ainda que fazendo uso de procedimentos *populares*, de seguir no *livre* caminho da invenção.

*

A propósito do silêncio: “só existem os espaços em branco se houver o negro, só há silêncio se houver a palavra e o barulho produzindo-se para cessar”¹⁹.

A propósito do signo da multiplicidade:

Imagem 3 – *pós-tudo*, Augusto de Campos



1984, in: *Despoesia*, 2016, p. 34-35²⁰

¹⁹ Maurice Blanchot, *Uma voz vinda de outro lugar*, 2011, p. 26.

²⁰ Até o ano de 2016, *Despoesia* contava com duas edições: 1993 e a que aqui é utilizada – 2016 –, com revisões do autor.

Mudo sob o signo da ambiguidade: na linearidade da querença, sem um *eu* presentificado pelo *quis*, mas que muda *ad infinitum*; na atuação em *crise* silenciosa do corte em querer mudar, mudar, entrar na fase *pós* – aqui não se pode deixar de marcar a organização poética em frestas intrínsecas com a teorização do outro Campos, Haroldo, acerca da utopia póstuma ou “fim” da vanguarda²¹ – *ex* e, por conseguinte, em mudez de linguagem. O interesse natural aqui é a poesia – em interfaces e porosidades com as linguagens e materialidades que contribuem com a sua construção – a fim de seguir à risca o conselho dado à crítica por Ezra Pound²², para quem se faz bom aquele recorte de análise que forja olhares à obra e não ao criador dessa. Por isso, então, põe-se em suspenso as polêmicas que estiveram no entorno do lançamento do poema, em 1984, para observar o poema em si, na sua construção e atribuições silenciosas, ou em quase silêncio, para que se perceba como as materialidades constroem esse poema e guina a um outro momento a poética de Augusto de Campos. *Pós-Tudo*, então, é o derradeiro poema da série *EXPOEMAS*²³ – dada a coerência organizacional, por quem preza Augusto de Campos, esse dado não se faz acessório e pode denotar uma disposição espacial de saída, como forma de demarcar territorialmente que, daquele poema à frente (ou aquele poema como síntese-marco daquilo que se pode conceber como poesia *pós-utópica*) a sua poética seria marcada pelo signo *ex*. Este, marcador de negação e de exposição²⁴: (negatividade e exemplo cabem na significação que o *ex* prefixal evoca para si) leva a série de *ex-poemas* a ser *locus* imprescindível para se compreender a produção recente de Campos: ora operando trabalho poético na crise da linguagem, que rasura o mo(vi)mento da pós-utopia; ora seguindo no trilha da negação do *estatuto* da arte, que marca boa parte da obra do ex-poeta, e chega ao recente *Não* (2003) que, acompanhado do subtítulo *Poemas*, acena para esse jogo múltiplo de negativa afirmativa.

Como forma de melhor organizar as duas leituras abertas – (i) o trabalho de linguagem poética que problematiza e segue na trilha da crise da linguagem, de forma a

²¹ Muito embora, como visto, a posição de Augusto de Campos esteja em divergência com a teorização de Haroldo de Campos acerca do fim da vanguarda, *Pós-tudo* é poema lançado em 1984, um ano após, portanto, do lançamento do texto basilar de Haroldo, podendo ser lido como a corporificação poética dos postulados teóricos.

²² Presente no *ABC da Literatura*, na tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1987.

²³ Reunidos e aqui citados a partir do livro *Despoesia*, São Paulo: Perspectiva, 1994 – p. 10-35.

²⁴ Eduardo Sterzi, no seu ensaio *Sinal de Menos*, presente no livro *Do céu ao futuro – Cinco ensaios sobre Augusto de Campos* (2006, p. 25), também chama a atenção para a duplicidade do *ex*: “esta [...] palavra é deliberadamente ambígua, podendo significar, ao mesmo tempo, uma anulação e uma exposição”.

construir silêncios; (ii) o trabalho da obra poética que chama para si a negação do estatuto de arte, como forma de se afirmar enquanto linguagem artística por excelência – caminhar-se-á, aqui por enquanto, a se observar esse quase-silêncio construído poeticamente por Augusto de Campos em suas obras. Logo, as concepções crítico-filosóficas abertas por Maurice Blanchot e George Steiner²⁵, acerca da compreensão da obra literária pelos silêncios que ela alude como forma de compreendê-la em si e no seu contexto de produção, serão aqui luzes necessárias e constantes para se olhar a trajetória poética estudada. Assim, objetivando aqui estar *sob o signo da interrogação*, esses dois caminhos de leitura: a negação e o silêncio – vêm como forma de se buscar trazer novas respostas – ou novas perguntas – à obra de Augusto de Campos, tendo as duas recentes como ponto cerne. Por vezes, o olhar em soslaio da crítica, no caso da obra de Augusto, tendeu à taxionomia de enquadrá-la numa mera reprodução de formas, tê-la como obra de marca espontânea e de repetições das tônicas de vanguarda ou, na melhor das hipóteses, tê-la como elemento de visualidade que a leva ao distanciamento do campo literário. Nesse sentido, ao se estabelecer entrelaces da crítica literária, sensível às formas dinâmicas de produção poética, e às concepções de flerte com a filosofia, por exemplo, pode-se fugir dos estanques caminhos que levam sempre à chegada previsível e habitar em pressupostos que não engendram o objeto em função das confirmações teóricas.

Olhando-a até *perde-la de vista*, chega-se ao silêncio, ou ao quase silêncio, que a obra opera em temática e em organização formal, e volta-se às tessituras teórico-filosóficas de Blanchot e Steiner, concepções que ora aludem ao caráter ontológico do silêncio enquanto necessidade da obra (e do escritor em *sua solidão essencial*) – aspiro ao grande silêncio – ora às questões contextuais das barbáries que rasuraram o nosso tempo. Desse modo, toma-se a obra como *ser* em linguagem, acontecimento genuíno no encontro com o leitor na esquina do (não)verso, na compreensão do ato de escrever como o de fazer “eco do que não se pode falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, [deve-se] de uma certa maneira impor-lhe silêncio”²⁶. Ou, como quer o poeta, na voz lírica do poema em *epígrafe* desta seção, *auscultar o silêncio*, chegar ao movimento de escutar o outro lado da linguagem, sua atuação vazia de inscrição naquilo que, ainda que

²⁵ Trata-se, no caso de Blanchot, das obras *Uma voz vinda de outro lugar* – aqui já citada –, São Paulo: Editora Rocco, 2011, Tradução de Adriana Lisboa; *O espaço literário*, da mesma editora, 2011, na tradução de Álvaro Cabral. No caso de Steiner, a obra usada é *Linguagem e silêncio: ensaio sobre a crise da palavra*, São Paulo: Editora Schwarcz, 1988, na tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally.

²⁶ Maurice Blanchot, *O espaço literário*, 2011, p. 18.

tenha sido dito – e *tudo está dito*²⁷, lembra-nos Augusto de Campos – seja organizado de outra forma, por meio da quase mudez que leva ao desejo de mudança. Já que – em continuidade com Blanchot:

não o estilo, nem o interesse e a qualidade da linguagem, mas, precisamente, esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim²⁸.

Obra em processo, portanto, que leva o trabalho com o silêncio a projetar-se no fito das concreções poéticas que se iniciam na espacialidade da primeira fase poética, a peremptória poesia concreta, e vai no (en)caminho às recentes atuações: *queria gritar o grito não saia e ninguém a ouvia*²⁹, torna-se obra em *afasia: afazia* – como grafada no poema – de modo que as duas formas denotam o ceticismo poético e a incapacidade do continuar, mas que segue pelo não saber, de modo que “escrever é descobrir o interminável”³⁰, descobrir como construtor de mundos em linguagem, que é o poeta. Ainda que não se queira estudar a poética em questão por vias biográficas, não se pode deixar de notar que o poeta opera para si cortes silenciosos e aparecimentos com menor frequência daqueles que querem viver *sob* os holofotes dos eventos literários. Enquanto poeta, doze anos sem lançar livros (estes objetos em crise), Augusto de Campos recolhe-se à solidão essencial e realiza o incansável desejo da busca pelo *novo para quem é sempre novo*, recolhe-se na atuação de figura pública³¹ e lança sua obra nesse silêncio que opera para si, como forma de quebra – inclusive – com o próprio silêncio. Isto dito, toma-se a obra de Campos como projeto que caminha num quase silêncio, em intervalos que

²⁷ Último poema de VIVAVAIA, op. cit.: p. 248. Compõe, também, o corpo livro-livre *Caixa Preta*, 1975 (Cf. informações presentes no site oficial do poeta:

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/caixapreta.html>), trabalho em parceria com Julio Plaza.

Para o leitor (interator), a experiência multissignica, que une trabalhos em variadas linguagens – inclusive um LP com a oralização de poemas de Augusto de Campos por Caetano Veloso – expande o físico poético para uma metafísica de abolição dos poemas em corpos, ou de lançamento dos poemas enquanto corpos autônomos e com alma.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Poema *vazia* (2008), presente no livro *Outro* (2015, p. 20-21). A citação não mantém a forma original do poema, haja vista a menção aos (não)versos como forma de evidenciar esse contínuo silencioso que marca a obra do poeta analisado.

³⁰ Op. cit.: p. 19.

³¹ Com raras exceções, seu aparecimento acontece, sobretudo para demarcar a figura do poeta em interfaces políticas: “eu não me sentiria bem comigo mesmo se me calasse”, diz ele acerca do golpe em curso no Brasil e que tomou instâncias de debate social no ano de 2015. <http://vermelho.org.br/noticia/273388-11>.

marcam o processo pelo qual ele leva para organizá-la em coerência e cuidado, afastando o ideário de gratuidade, pelo qual parte da crítica olhou/a para sua poesia³².

Poesia: habitação entre o verbal e o não-verbal, este seria o especular silêncio ao qual aspira o poema. De modo que as percepções de Blanchot, para quem “a poesia é um meio de pôr-se em perigo sem se arriscar, um modo de suicídio, de autodestruição, que deixa lugar comodamente à mais segura autoafirmação³³”, encontra-se com a de Steiner, este que observa a crise da palavra como operadora de silêncios, de modo que “o poeta busca refúgio na mudez³⁴”, num perigoso ato de, dada às questões sociais que o entornam, entrar no ostracismo da não obra, num silêncio total que beiraria à ausência de desvelamento deste mundo. Como produzir arte a posteriori de todas as desesperanças que marcaram o nosso tempo, a nossa memória, *Pós-tudo?* Esta crise de não se ter mais na palavra a apreensão da vontade de verdade, numa constante relativização dessa, leva artistas de todas as áreas a perfilarem o silêncio em sua trajetória, com alguns exemplos mais acentuados na obra de um Beckett “O que fazemos agora?³⁵” e não se sabe, segue-se à espera de *uma voz vinda de outro lugar*, que acaba por não vir, e inscreve a arte recente sob o signo da desesperança. Outro reflexivo exemplo pode-se dar com o *Persona*, de Ingmar Bergman³⁶, na escolha resistente do silêncio na construção da personagem que, por meio desse artifício, choca aos que estão ao seu redor: o silêncio é uma arma contra o tempo ferido por duas grandes guerras e pelas mortes em massa, assinalando que os grandes articuladores desses massacres tinham considerável formação erudita e eram leitores e apreciadores das *belas-letras*. Conforme assinala Steiner:

não apenas a difusão geral de valores literários e culturais demonstrou não ser obstáculo ao totalitarismo, como, também, em alguns casos que

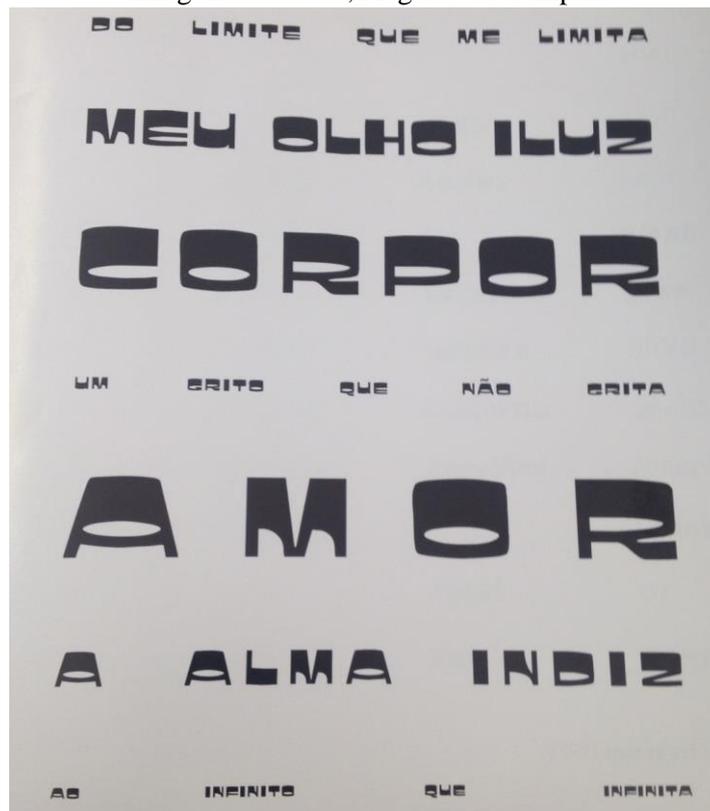
³² Cito, como exemplo, a crítica de Luis Dolnikoff – 2012, presente na Revista de poesia e crítica literária *Sibila*. Com o texto intitulado *A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos*, o crítico, numa análise conjuntural da poesia de Augusto de Campos, apresenta, em seu texto, passagens como “Despoesia é um volume repleto dos cacoetes, truques e arbítrios a que afinal se reduziram, quase que completamente, as defesas por rigor, construtivismo e invenção explicitadas pelo autor durante décadas. Rigor pressupõe submissão a procedimentos precisos e estritos”, concluindo com “há em Augusto de Campos muito mais aparência de rigor do que rigor real – que, no entanto, também existe (assim como existem e coexistem o máximo do kitsch com grande beleza gráfica). A aparência de rigor não seria tão ruim, ou mesmo ruim em si, ou a priori, não fossem a exigência e a pretensão do próprio Augusto de Campos”. Com uma crítica que se preocupa muito mais em depreciar a obra poética de Augusto de Campos que analisa-la em procedimentos e deslocamentos como sinalizadores de sentido, o texto de Dolnikoff pode ser tomado como suma dessa sinuosidade com que parte da crítica olha para a produção do poeta paulista, como gratuita e desprovida de relevância para se pensar saídas possíveis para as novas produções poéticas. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182>, acessado em 03 de junho de 2017.

³³ Maurice Blanchot, *A parte do fogo*, 2011, p. 151. Na tradução de Ana Maria Scherer

³⁴ Op. cit.: p. 59.

³⁵ Samuel Beckett, *Esperando Godot*, 2015, p. 15. Na tradução de Renato Ciacci

³⁶ Suécia, 1966 (PB, 82')

Imagem 5 – *limite*, Augusto de Campos

1980, in: *Despoesia*, 2016, p. 10-11

PSIU!: colagens de vozes que não dizem, que caminham na angustia do ter que calar, do *saber viver*. Silêncio imposto à arte como forma de censura, ou de burlar a censura, ao passo que as vozes – que não falam – se multiplicam. É assim, pois, que deve se compreender o silêncio operado pela obra de Augusto de Campos, a partir dos *popcretos*: silêncio na dialética com a multiplicidade de vozes³⁸; todas incapazes de falar, ou todas à busca da interlocução ausente. Poema (*popcreto*) em palimpsesto, de modo que uma voz/imagem vai agindo sobre a outra, sob a outra, até chegar ao silêncio operado pela imagem, pela ausência do verbo, mas que a ele alude: ao silêncio quase mudo, ao calar. É preciso que se diga que, ao falar de silêncio na obra, não estou falando do nada, haja vista que, “se a linguagem implica o silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio

³⁸ Lembro aqui a chave de leitura alcançada na aula do Professor Eduardo Sterzi, na disciplina *Tópicos sobre crítica*, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, da Universidade de Campinas. Tive o prazer de pagá-la na ocasião do cumprimento do Auxílio de Mobilidade Discente concedido pela FACEPE. Eduardo Sterzi foi meu Supervisor, de modo que muito contribuiu com as possibilidades de leitura, encaminhamentos de leitura para novos críticos, acerca da obra de Augusto. Gratidão.

significante³⁹”. Antes, falo do silêncio contextual, como resposta ao seu tempo: o silêncio significa.

Nesse sentido, ainda ao se pensar no silêncio dialético com a multiplicidade de vozes, no limite do (não) grito, chamo a atenção ao poema presente no corpo do *Despoesia* – primeiro poema da obra – que, se lido na relação que as tipografias estabelecem entre sim, é o poema dentro do poema à busca da concreção concisa:

Do limite que limita/ um grito que não grita/ ao infinito que infinta

O olho iluz/ a alma indiz

Corpor/amor

São três os poemas acontecendo em simultaneidade, em cortes de três vozes que desejam trocar as diferenças entre si, mas que não gritam – ainda que no desejo do grito; não dizem, no silêncio da alma; trocam cor por amor: aqui lembro dos poemas presente em *poetamenos* que representam suas vozes por cores: *corpor/ amor* seria, talvez, o desejo de se manter em silêncio para a presentificação de uma presença inspiratória? Não se sabe, ao certo. Fato é que os poemas parecem gritar em: **PSIU!**

**

Existe, então, uma tênue linha entre a operação silenciosa do artista, que se vê afetado pelos acontecimentos sociais, e leva a sua obra à reflexão desses acontecimentos, e a negação que essa obra – afetada – acaba por demarcar. Isto Derrida⁴⁰, ao refletir acerca de um *singular* ensaio de Walter Benjamin, que prenunciava a incapacidade da linguagem apreender o real frente aos acontecimentos contextuais alemães – pré-nazista e nazista – aponta-nos, de modo que a reflexão conclusiva benjaminiana passa pela tentativa de se pensar numa língua que, mesmo lidando com questões de escatologias e atravessadas pelas mazelas de seu tempo, voltaria a ser uma língua de nomes, em oposição à língua dos sinais. De modo a trabalhar *aporias*, tem-se de um lado a justiça e, de outro, o direito, de forma que o segundo, numa instância institucional, pode ser alcançado; ao passo que o primeiro, por mobilizar subjetividades, entraria no campo da experiência do impossível: “a justiça seria, deste ponto de vista, a experiência daquilo que não podemos

³⁹ Enir Orlandi, *As formas do silêncio*, 2007, p. 23.

⁴⁰ Jacques Derrida, *Força de Lei*, 2010, Martins Fontes Editora: São Paulo. Na tradução de Leyla Perrone-Moisés.

experimental”⁴¹, de modo tal que se compreendeu *aporia* como um caminho da impossibilidade, ainda que exija uma experiência. Partindo-se dessa reflexão acerca da justiça e do direito, por um lado, e da posição de Walter Benjamin enquanto intelectual atento às problemáticas de sua época – inclusive na incapacidade da linguagem assimilar tais problemas – por outro, toma-se a instância literária como um lugar mediado por direitos e por uma vontade de justiça. É natural, pois, que o artista – neste caso o poeta em trânsito – inscreva sua obra na vontade de justiça e na negação do direito, do estatuto da arte enquanto verdade absoluta, de modo que – ao se negar enquanto tal – a arte se afirma como espaço privilegiado para desvelamentos sociais. A negação, ou a negatividade enquanto marca herdeira dessa tônica, é uma constante na obra de Augusto de Campos, desde sua obra de estreia: *O rei menos o reino*⁴², passando pela instância – que assim pode ser lida – de poemas como espaço do *ex: ex-poemas*, chegando ao nível de negação total: *Não-Poemas*, em que cujo o título de abertura inicia por negar a poesia em seus variados campos temáticos de construção, como forma de aludir que ideias, pensamentos e sensações *ainda não é poesia*.

Ao negar-se, pois, a obra se afirma sob o signo da presença/ausência, haja vista que “a negação sempre foi a base da dissonância buscada pelo autor em sua relação com o presente da instituição ‘poesia’, no sentido de coloca-la à prova de uma certa representação do futuro”⁴³. Marca constante, a recusa se faz presente, outrossim, na tradução crítica do poeta, na eleição afetiva daqueles que ele escolhe para recriar e daquilo que – entre os escolhidos – é eleito como projeto poético marcado *sob o signo da exigência*⁴⁴. Seus livros, projetos impressos na exatidão de quatro obras em mais de sessenta anos de (ins)cri/a/ção poética, são seccionados em parte que – além de apresentarem aquilo que a obra traz como conceito: *despoemas, nãoopoemas, outropoemas* – apresentam aquilo que é concebido como *intradução*: “que é como eu nomeio as traduções que, com liberdade criativa, dão feição icônica aos textos convertidos”⁴⁵, diz-nos o poeta. O *in*, precedendo a tradução, acarreta para essa uma negação⁴⁶ de si: ora

⁴¹ *Idem*. p. 30.

⁴² Obra compilada na edição de VIVAVAIA, com cinco edições e aqui citada na última, São Paulo, 2014, p. 7-30.

⁴³ Marcos Siscar, *Hoje sem presumir do futuro*, 2006, p. 120, presente no livro *Do céu ao futuro – Cinco ensaios sobre Augusto de Campos*, organizado por Eduardo Sterzi.

⁴⁴ Em *Poesia da Recusa*, 2011, p. 15-16, o poeta nos lança, logo na abertura do livro, “que o trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por meio de recursas”, de modo que segue sua escolha em pesquisar poetas da negação, aqueles que ateiam a “bandeira da recusa”.

⁴⁵ *Idem*. p. 80.

⁴⁶ Nelson Ascher, em *O texto e sua sombra* – Revista 34 Letras n° 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 150 –, chama a atenção para o caráter de inserção que o *in* possui, de modo que “se tradução significa, originalmente,

enquanto elemento de veracidade no trânsito interlingual, ora enquanto marca de organização iconográfica, de modo que – recriados – os poemas ganham outro contorno, uma visualidade que em Foucault⁴⁷ encontramos como sendo o apagamento lúdico dos antagonismos alfabéticos ao passo que, tal como o caligrama, os textos trazem o lugar do “olhar e ler” como pontos de convergência, de modo que olhamos a organização verbal do poema, lemos a imagem, voltamos para ler o poema e seguimos para a leitura da imagem, numa dialética que, antes de ser tautológica, é elemento de complexificação do verbal e de concreção do poema em porosidade com outras linguagens artísticas. Ainda no que tange à prática da tradução e da crítica – e a concepção de tradução em Augusto de Campos está em contínua relação com a de Ezra Pound, para quem a tradução é uma recriação crítica⁴⁸ –, a escolha pelos poetas a serem traduzidos passa pelo filtro amatório da recusa, da capacidade do poeta a travar uma luta – simbólica ou não – com as relações de poderes que o entorna:

a luta dos poetas continua, em todo o mundo, e outras gerações estão sendo dissipadas, num contexto massificador e imbecilizante, onde os meios de comunicação tendem a nivelar tudo por baixo e a sufocar pelo descrédito ou pelo silêncio as tentativas de fugir ao vulgar e ao codificado⁴⁹.

Esta asserção é construída pelo poeta – crítico e tradutor – na análise da fulminação que o totalitarismo dos regimes russos impuseram a um número considerável de poetas, sendo, portanto, “a geração que dissipou seus poetas⁵⁰”, de modo que comentando o insucesso em vida de Maiakóvski e a vingança lenta que a poesia organizou em nome

conduzir (dução) através (tra) de, já em intradução, o *in* pode tanto ser um sufixo de negação quanto de inserção, enquanto *intra* indica penetração. Temos, então, a um tempo, vários termos: **in-tradução** afirma seu caráter de tradução penetrante ao mesmo tempo que nega-conserva a própria idéia de tradução; intradução simplesmente postula a atividade de penetrar”. Dialética possível e com a qual consoo para pensar a prática intradutória em Augusto de Campos, de modo que a ênfase na negação, que o presente texto buscou abordar, vem como forma de reforçar o percurso analítico que aqui se apresenta.

⁴⁷ Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo*, 2014, p. 24.

⁴⁸ Augusto de Campos, no seu texto de introdução ao *ABC da Literatura*, op. cit.: p. 11, menciona que o caráter da criação crítica, em Ezra Pound, passa por diversos níveis e chega à tradução como sendo “entendida como recriação e não mera transposição literal”. Em *verso reverso controverso*, 2009, p. 44-45, na análise que Augusto realiza da poesia de Arnaut Daniel – antes de trazer os poemas por ele recriados –, é dito que “não se trata [...] de uma versão literal. Que o meu objetivo é, essencialmente, o de recriar em português alguma parcela que seja da poesia e da técnica poética do texto”. Isto dito, a afirmação realizada se justifica, ainda mais por inúmeras pesquisas de tradução-criação que Augusto de Campos realizou, ao longo de sua trajetória poética, acerca da obra de Ezra Pound.

⁴⁹ *Idem*. p. 76.

⁵⁰ O título do ensaio de Augusto de Campos é *Da geração que dissipou seus poetas*, surgindo a partir do texto de Roman Jakobson intitulado *A geração que matou seus poetas*, fazendo o linguista e crítico literário eslavo um balanço do peso regimental sobre toda uma geração de poetas suicidas, assassinados ou privados de suas liberdades. Sonia Regina Martins Gonçalves traduziu como *A geração que esbanjou seus poetas*, na edição de 2006, pela CosacNaify.

dele – tornando-o um dos maiores inventores da poesia de todos os tempos –, Augusto de Campos acaba por lançar chaves de leitura para uma compreensão mais ampla da sua atuação literária. É, para além de uma poesia comprometida com a renovação e a invenção poética, uma obra que faz críticas consideráveis à cultura de massa e ao uso da tecnologia em função da alienação:

Imagem 6 – *tvgrama I (tombeau de mallarmé)*, Augusto de Campos



1988, in: *Despoesia*, 2016, p. 108-109

Na dupla significação que o *tombeau* quer aludir – ora na inscrição tumular, ora no seu uso para homenagem – o poema é construído numa tônica que beira a melancolia, na iconização da letra para a construção de túmulos ao longo dos seus (não)versos, como forma de alegorizar a previsível morte que cerca a linguagem e a faz evidenciar a crise que a leva ao silêncio e à negação. Nega-se, então, a mera aceitação das novas tecnologias, ainda que seja Augusto de Campos um dos maiores pesquisadores no uso de novas tecnologias para a criação poética. Sobre isso, ele nos diz que

a arte de massa – da qual é expoente máximo a novela de televisão, que galvaniza milhares e milhões de espectadores – reproduz padrões folhetinescos do século XIX adaptados à sucata dos estereótipos de repertório teatral e cineviográfico, sem ultrapassar, no fundo, a narração verista e mimética do realismo do século passado. O que quer dizer que a própria potencialidade subversora do “mosaico de imagens” das novas mídias, que sempre fascinou os artistas modernos, não é suficientemente explorada⁵¹.

⁵¹ Idem, 2015, p. 293.

Por *não* se ter o uso adequado e em serviço da poesia, o poeta lança o seu *Poesia é risco*, em 1995, como forma de trazer à tona as suas últimas pesquisas no campo da holografia, transcriando sua própria obra poética ao limite do verbivocovisual e fazendo aceno da dialética entre o quase silêncio e a multiplicidade de vozes, o espelhamento de vozes, que sua obra constantemente alude.

Logo, tem-se como análise uma obra marcada pela articulação entre fala e escrita – passando por sua visualidade –, de modo que a tônica verbivocovisual⁵², como inscrição das multiplicidades poéticas, ao articular procedimentos pautados em sentidos diferentes – *os sentidos sentidos* – na alusão sinestésica para a construção poética, a faz de modo consciente de que

a escrita não passa de um significante de significante, ela é naturalmente deposta, secundária, auxiliar, tem o estatuto de um bom escravo em relação a um senhor; ela tem também o valor de morte. Ao passo que a fala é viva, a escrita está do lado da morte, do lado do espaço, da visibilidade, uma maneira de tornar visível o que não é⁵³.

Assim, ao delegar o caráter secundário à escrita, a negação da escrita como apreensão da verdade, a colocação derridiana afirma a mesma escrita, por outras vias, como inscrição visual, frente à cegueira da fala. Logo, quando se pensa numa produção poética que articule a consciência de morte por linhas do verbo e de apreensão do visível, ainda que pareça contraditório, a faz viva e passível de uma performance que também passa pela fala. Isto acontece no poema *Não: desafia mas ainda não é poesia*, em fonte que alude muito mais ao grafismo do dígito que a letra – propriamente dita –, de forma que o poema desenvolve uma série de negações acerca do estatuto poético, potência semelhante se pode encontrar no poema *amortemor*, que articula escrita/visualidade e a possibilidade de acontecimentos em performances orais

⁵² Conceito cunhado pela Poesia Concreta para se referir às articulações, a partir da palavra, que os poemas concretos visavam construir, que vem como transcrição artística da noção de multiplicidade sígnica, de James Joyce, estando presente em textos articuladores da vanguarda concreta, como o *poesia concreta (manifesto)*, de 1957, reunido na *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, p. 71.

⁵³ Jacques Derrida, *Pensar em não ver*, p. 78, Editora UFSC, 2012. Na tradução de Marcelo Jacques de Moraes.

Imagem 7 – *amortemor*, Augusto de Campos

1970, in: VIVAVAIA, p. 195

Observa-se a articulação de três sistemas sígnicos: *amor*, *morte*, *temor* – sob a tônica da concisão verbal e da escritura enquanto visualidade, de modo que se encontra a negação do amor, como *tópos* da criação poética, a partir da presentificação da morte, ou do temor de quem anda *com a morte na alma* para se construir uma negação daquilo que poderia configurar como verso: *amor*. Passível de ser lido, ainda, na dialética estabelecida com o *amor*⁵⁴, de Oswald de Andrade, que é negado pela presença do verso único – *humor* – aqui como forma de reorganizar essa negação passando pelo *temor à morte*, uma imagem muito presente na poética de Augusto de Campos⁵⁵. Tendo, então, a morte como alegoria da negação, o poema segue na trilha de – também – alegorizar a própria escrita como elemento da morte, consoante ao recorte teórico supracitado.

Temática essa que volta no *novíssimo Outro* – de 2015 – no poema *pós*⁵⁶, de modo que a própria poesia é posta sob o signo da finitude: *esse pó poesia*, numa estrutura que

⁵⁴ Poema presente no livro *Primeiro caderno do aluno de poesia*, 1927, aqui citado a partir do livro *Poesia Reunidas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 119.

⁵⁵ Mais uma vez, destaco a importância das aulas Eduardo Sterzi, na disciplina *Tópicos sobre crítica*, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, da Universidade de Campinas. Aulas essas que foram de nodal relevância para uma compreensão da obra de Augusto de Campos para aquilo que ela alude como tópicos e alegorias, de modo a se fugir da leitura que observa apenas procedimentos formais, isolando-os sem a preocupação com a significação.

⁵⁶ Poema de 2012, reunido no livro *Outro*, de 2015, p. 54-55. Uma análise mais detalhada será posta nas páginas seguintes.

segue, ainda que encerrada, e olhos atentos – no *rever contínuo* – perceberão o pó, num intervalo de página que encerra a série de *outro-poema*, como forma de – agora – congrega a tônica da crise da linguagem, que vem organizada teoricamente em Haroldo de Campos – na concepção da poesia pós-utópica –, ao silêncio em presença-ausência no branco da página e à negação do estatuto poético em sua finitude, negação essa que reforça o caráter afirmativo: afetado por todas as questões contextuais. Isto dito, percebemos na obra de Augusto de Campos uma tendência em se organizar no especular abismo – ou na *mise en abyme*⁵⁷ – de modo a criar formas de fazer a sua própria obra se espelhar, levando o leitor ao vertiginoso resgate de uma forma que, ainda que não seja mais concreta enquanto vanguarda, insere-se na concreção do mínimo múltiplo comum da poesia. Uma obra que se articula, que volta e que – em si mesma – é porosa em relacionar todos os projetos à aspiração comum. O recente *outro*, ainda que o poeta esclareça ser esse um termo musical para indicar o *out* do *in*, parece acenar para esse caráter de construção em *outridade*, de homenagem aos *outros* que colaboraram, ao seu modo, com a produção poética de Campos. Esse *outro* é “o último bônus de meu trabalho poético”, diz-nos o poeta que nos lança à aporia de um livro que segue na relação de um projeto maior, à busca de uma *vida toda em linguagem*, e que segue na trilha da invenção para sua contínua renovação. A experiência, agora, com esse *outro* lance de inscrição num projeto poético que movimentou a cena da poesia brasileira é abissal, buscar lê-la às luzes de confrontação reflexiva parece ser o caminho para não repetir o erro de gerações de críticos anteriores, que *vaiaram* uma obra *viva* e que relegaram ao silêncio arriscado uma obra em potência de quebra com o lugar comum do trânsito interlinguagem.

Logo, o caminho aqui trilhado para a construção dessas reflexões que, antes de serem tomadas como assertivas encerradas, esclarecem a habitação *sob o signo da interrogação*, como forma de desconstruir uma visão centrada em verdades absolutas – ora acerca da obra de Augusto de Campos, ora acerca dos ganhos da vanguarda concreta – de modo a se fazer uso de conceitos que estejam porosos às luzes filosóficas, ainda que

⁵⁷ Nas acepções que aludem à teorização proposta por Lucien Dällenbach, a *mise en abyme* traz à possibilidade de se pensar na obra como reflexo de si, numa autoconsciência como a que se pode registrar, para exemplos mais figurativos, na *Persona*, de Ingmar Bergman, em que uma encenação se dá no campo ficcional fílmico. No caso da obra de Augusto de Campos, digo haver níveis de especularidade, léxico a que se tem para remontar o jogo de espelho proposto por essa conceitualização, quando o poeta faz ecoar poemas de outros momentos em obras recentes. Ou seja, quando se percebe a recorrência de signos memoráveis de sua poesia em poemas posteriores. Em alguns momentos desta dissertação destacarei esse diálogo abissal que se estabelece na poesia aqui estudada. Para que melhor se compreenda esse campo teórico, pode-se consultar os textos “a reflexão especular na pintura e literatura recentes”, de Valentina Anker e Lucien Dällenbach, 1975, na tradução de Maria do Carmo Nino, e “El relato especular”, de Lucien Dällenbach, 1991, traduzido para o Espanhol por Ramón Buenaventura.

a poesia não seja feita com ideias, haja vista sua essencial contribuição para se **REVER** os pontos escorregadios da crítica, como forma de desvelar alguns lugares comuns desenvolvidos e plenamente aceitos no estatuto da crítica, que confere direito ao crítico de operar algumas justiças relativas. Alhures, à margem, a obra de Augusto de Campos foi lançada no limbo do mero experimentalismo, de um rigor cabralino datado ou – ainda – de um flerte com a cultura de massa que, para quem não está sensível ao novo, podia-se confundir com trabalhos em mídia indignos de um poeta. No entanto, desde o resgate recente desse caudaloso trabalho poético, a obra mostra-se elucidativa e complexa na sua relação com este tempo, ainda que produzida anos atrás, como se o poeta soubesse que o público que iria lê-lo, e perceber a potência de sua obra, ainda estaria por chegar, de modo que o *devoir* na sua obra a torna transtemporal e antecipadora de muito o que, atualmente, opera a literatura contemporânea. Uma obra *viva em linguagem*: poética, mas não só. Entre a negação e o silêncio que essa obra opera, corte metodológico nas duas últimas que serão tônicas deste texto, caminharei a fim de trazer à tona uma leitura que pretende ser crítica e atravessada por toques de sensibilidade e de prazer em ler Augusto, em estar contemporâneo ao que essa obra pode suscitar, de modo que voltas sincrônicas na atuação poética de Campos serão realizadas como forma de evidenciar que, sim, **movimentos movimentam**.

3 NÃO & OUTRO: CORPOS ABERTOS AO FLUXO CONTEMPORÂNEO

*queria escrever um poema
bem contemporâneo
sem trocar fluidos
com o contemporâneo
metonímia – Angélica Freitas,
2012.*

O contemporâneo, enquanto temporalidade, apresenta-se como uma constante relativamente ampla: posso eu ser contemporâneo da mais remota obra literária sem, contudo, ter partilhado do entorno de sua produção. Pode-se, inclusive, realizar um recorte do contemporâneo ao modo de atender às mais variadas vontades antológicas: isto algumas antologias⁵⁸ bem nos aludem, posto que uma obra pode ser contemporânea de outra sem com ela trocar *fluidos*, ser a parte de um todo que se organiza em mo(vi)mento/s/ *outro/s/*; alguns contemporâneos, de dadas obras – bem verdade –, parecem não saber lê-las e sobre essas lançam taxionomias diversas que podem ora guinalas à potência de obra para além das classificações preexistentes, ora ao limbo das obras que não encontram leitores à altura das concreções poéticas: caso de Sousândrade que – com certa melancolia – pressentia ser a sua obra para um público leitor em *devir*, um público, quem sabe, cinquenta anos à frente⁵⁹. Nesse sentido, como já fora demonstrado, o espectro que circula a compreensão do contemporâneo, no Brasil, data das percepções de Haroldo de Campos em torno de sua teorização acerca do poema pós-utópico, de modo a ser – daquele texto à frente – a produção literária forjada sob a rubrica de obra pós-utópica⁶⁰, até desdobrar-se na mais recente e usual categoria de obra contemporânea. Nesse sentido, e aqui a discussão acerca do contemporâneo contextualiza-se nas últimas obras lançadas por Augusto de Campos – *Não* e *Outro*, 2003 e 2015, respectivamente – (mas não só, conforme se perceberá ao longo do texto), como se deve pensar a produção literária de poetas que guinam sua obra ao caráter projetual? *Despoesia*, por exemplo, parece ainda habitar a flutuante categoria denominada de *pós-concreta*, dado ao seu

⁵⁸ Refiro-me às antologias organizadas por Heloisa Buarque de Holanda, *Esses poetas – Uma antologia dos anos 90*, e por Claudio Daniel e Frederico Barbosa, *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil*. Aquela, de 1998; essa de 2002. Ambas com anseios próximos, o de realizar um levantamento da produção poética da década de 1990, são quase que totalmente diferentes em seus recortes acerca do contemporâneo, ainda que com a distância temporal de apenas quatro anos.

⁵⁹ O álbum, de Cid Campos, *música para espetáculos de dança - o inferno de wall street profetas em movimento*, MC2 Studio, São Paulo, 2015, traz como epígrafe a frase de Sousândrade, de 1877, que diz “ouvi dizer já por duas vezes que o ‘Guessa Errante’ será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes”.

⁶⁰ Refiro-me às abordagens presente no texto *Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

estreito enlace, mais temporal que estético, com o VIVAVAIA, sendo, certo modo, quase como um contínuo formal daquela fase de produção genuinamente concreta de Augusto de Campos, ainda que ambientada a posteriori da teorização Haroldiana (por isso, talvez, essa inclusão conceitual, ponto que será discutido ao longo desta seção).

Não, de 2003, também foi condicionada à categoria de produção pós-concreta, mesmo que ela já esteja dialogicamente atendida com as pesquisas da produção poética contemporânea, de modo que

esse interesse ou essa inclinação por aquilo que aparece no horizonte do futuro – tempo associado à categoria de verdade (“futuro que não mente”) – é marcante na poesia de Augusto de Campos e reaparece na sua última coletânea de poemas, selando um certo diálogo com os estados contemporâneos de poesia.⁶¹

Interesse esse que, antes de se atenuar, aprofunda-se posto que o ponto inicial de movimentação para o lançamento dessa *outra* coletânea são, então, os estudos em música contemporânea

achei curioso e ao mesmo tempo estranho o uso dessa palavra [outro] em discos americanos e custei a me dar conta de que se tratava de um termo musical, uma palavra-valise que sai do “in” para o “out”, revertendo o sentido de INTRO.⁶²

Ainda que apresentado como um *bônus*, uma faixa extra à poética porosa *aos signos em rotação* de Augusto de Campos, o *outro* traz em si uma concreção poética que tenciona a abertura do verso, mesmo que na continuidade da tônica fractária, e de genuína interpelação para o enfrentamento, por meio de pesquisas, às novas tecnologias: “os poetas teriam que se tornar especialistas em grafias e diagramas para enfrentar o desafio das novas tecnologias”⁶³, diz-nos, como forma de superar os filtros amatórios com os quais lidavam as vanguardas, com relação à nova materialidade para a circulação de textos literários. Isto aparece no **NÃOfácio**⁶⁴, quando o poeta ainda nos faz sentir esse encanto com a produção mediada pelas novas mídias: “grande parte do que tenho feito em poesia migrou para o universo digital animado – a poesia em cor e movimento, que sempre me *fascinou* e que agora está ao alcance dos meus dedos”. Observa-se, desde já, que enquanto aquele faz a menção de enfrentamento ao desafio das novas tecnologias – ao modo da qualificação das quantidades de explosões sígnicas, já anotadas nos *popcretos* – esse apresenta o caráter de assimilação para a ampla adesão ao novo, guinando os

⁶¹ Marcos Siscar, op. cit.: 2006, p. 118.

⁶² **OUTRONÃO**, prefácio ao *Outro*, p. 11.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Prefácio ao *Não*, p. 11, com *grifo* meu.

poemas ao mo(vi)mento tecnológico e fazendo deles corpos livres do livro, *esta embalagem inelutável*⁶⁵. Isto dito, ainda que deva ser lido por meio do abissal percurso projetual que Augusto de Campos forjou para sua obra, o *outro*, mais do que o *Não*, parece inaugurar uma organização poética que está ausente nas produções anteriores, de modo que dele, sem hoje presumir uma obra organicamente contemporânea, sairá – de uma atenta leitura – um *novo lance de invenção*, ou uma obra quase contemporânea.

Assim, para a leitura tanto do *Não* quanto do *Outro*, deve-se tomar como ponto de partida, antes do VIVAVAIA, o *Despoesia*, haja vista o caráter tríptico de organização dessas obras, numa aproximação editorial: ora no formato, em quadro, ora nos temas que fazem a alusão ao “conflito mal resolvido entre o falar e o calar⁶⁶”, que perpassa esses três livros. Além disso, tem-se o trabalho poético gráfico para além da fonte em *letraset*, como forma de incluir as pesquisas iniciadas com a mediação do computador, que se insurge no *Despoesia* e alcança o seu auge no *Outro*. São, portanto, três projetos em livro que se aproximam e que trazem em suas contracapas brindes poéticos que levam o leitor a caminhar no liame regressivo para a compreensão do que ali é posto: “*quer vejam que não/ ele pulsa/ o pulsar quase mudo*”, diz-nos o poema final, no suporte em contracapa, do *Despoesia*, levando-nos à volta com o *Pulsar*, presente no VIVAVAIA. Nesse sentido, e como aqui já falei, por ser essa uma poética que se espelha em si e apresenta poemas que acabam por se tocar e se projetar, ao modo do espelhamento autoficcional da *mise en abyme*, *Despoesia* e *Não* herdaram do VIVAVAIA as seções *Intraduções e Perfilogramas*. O *Outro*, por seu turno poético, segue nessa esteira das convergências ao apresentar, desde seu paratexto explicativo, um neologismo para a substituição do elementar prefácio – ao modo do *desfácio*, ou do *NÃOfácio*, temos o *OUTRONÃO*. Tem-se, ainda, os poemas que compõem aquilo que poderíamos conceber como suma da obra em sua conceitualização: *Outropoemas*, além da inédita seção intitulada *outraduções*. Parto, então, dessa metalinguagem das obras, suas seções e organizações, para apresentar esse signo novo – as *outraduções* – que rasura o *Outro* e que o faz torna-se singular frente ao singular percurso poético de Augusto. Isto dito, um ponto é preciso ser posto: além de palavra-valise, que alude às pesquisas em música do poeta, o *Outro* é, também, concreção poética de homenagem aos inventores da poesia concreta: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino e Ronaldo Azeredo. Ao lado dos *Perfilogramas*, que são

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Desfácio*, prefácio ao *Despoesia*, na terceira capa do livro.

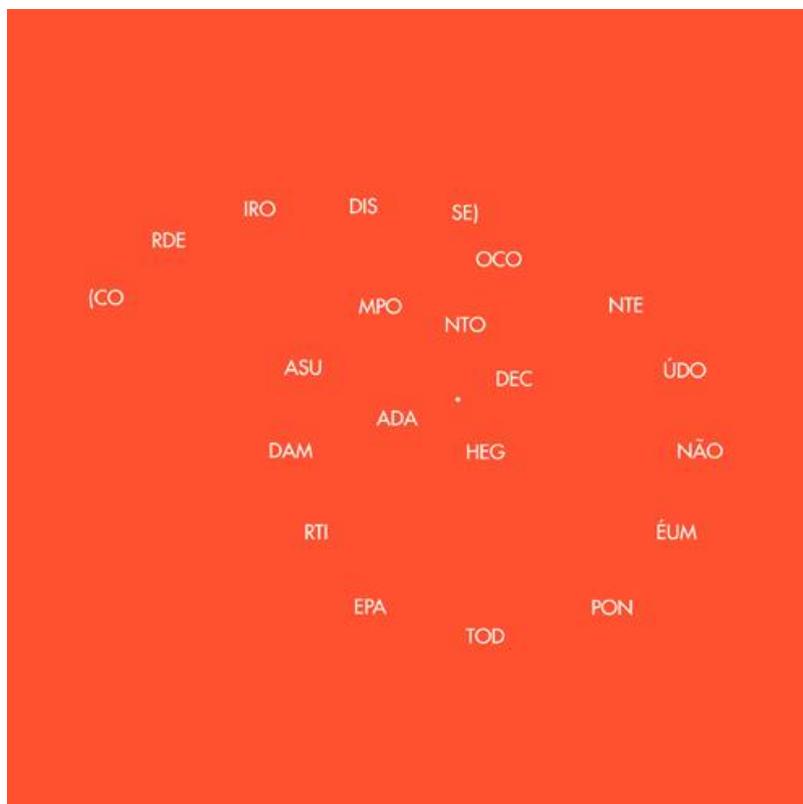
coisas meio inclassificáveis – poemas (às vezes sem palavras), que tentam ser também biogramas. Retratos poéticos que têm a ver com a personalidade daqueles em que se inspiraram: interpretações gráficas que podem ter como tema seja uma frase pessoal do homenageado ou um poema de minha autoria, seja a tradução de algum trecho autorreferencial, ou até fotos do autor-tema⁶⁷,

outro, portanto, compõe esse movimento de aceno às alteridades que integraram uma trajetória poética, que esteve em sintonia não só com as produções literárias de vanguarda como com as produções, também de vanguarda, no campo das artes visuais e da música.

(

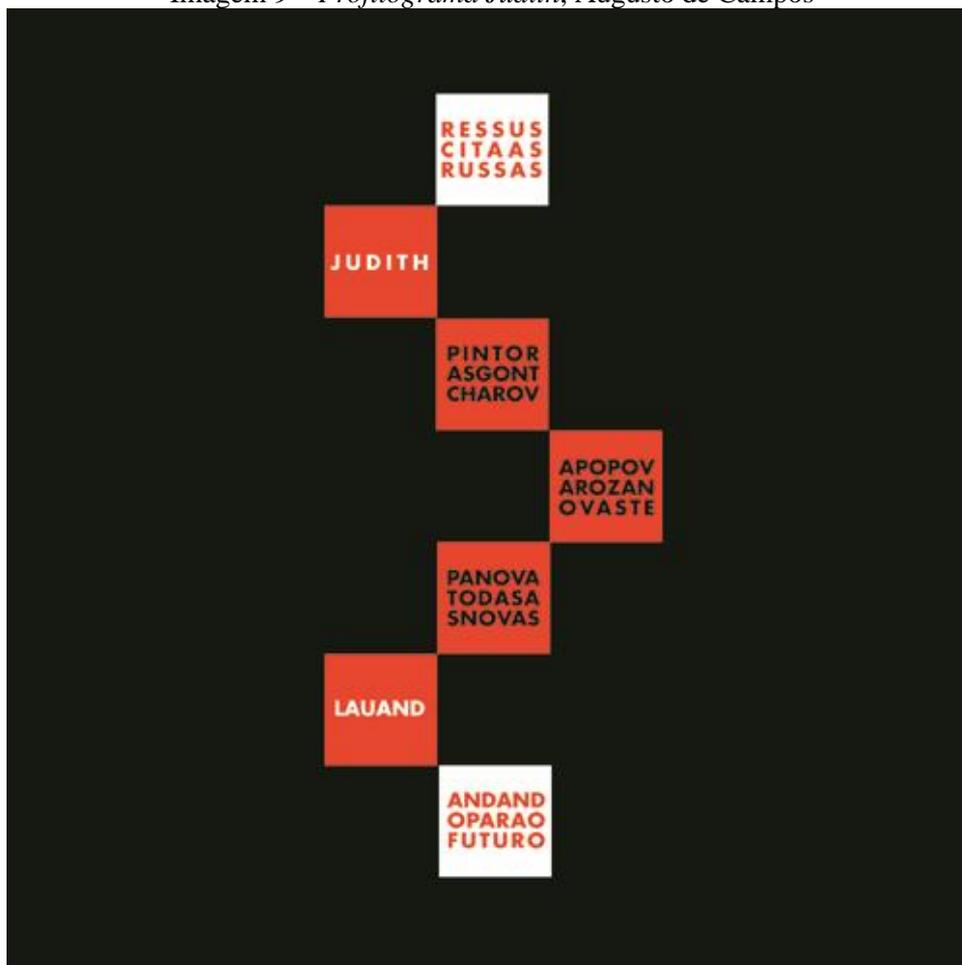
Abro um breve parêntese para apresentar dois dos quadros que compõem a caixa de homenagem intitulado *Profilogramas*, como forma de ambientar os leitores deste texto para os modos organizacionais dos poemas, ou biogramas – como quer Augusto de Campos –, que têm disposição editorial em folhas soltas, encadeadas por um sumário que parece organizar a ordem das homenagens de acordo com a sequência da produção.

Imagem 8 – *Profilograma Cordeiro*, Augusto de Campos



1993, in: *Despoesia*, p. 34-35

⁶⁷ Introdução aos *Profilogramas*, Augusto de Campos, 2011.

Imagem 9 – *Perfilograma Judith*, Augusto de Campos

2000, *in: Não*, p. 78-79

Então, por meio da disposição desses dois dos quadros que formam os *Perfilogramas*, nove no total nessa última compilação, que reúne os artistas visuais do Grupo Concretista de São Paulo. Tem-se, no primeiro, aqui apresentado (o quarto da série), a homenagem a Waldemar Cordeiro: presença ativa para a ressemantização da arte concreta, no contexto ditatorial de 64, companhia de Augusto de Campos para a elaboração da exposição que contou com os *popcretos* e que recebeu críticas de ser, na verdade, uma guinada à retórica de cunho referencial às demandas sociais. Frente à incompreensão da crítica e público, que queriam inscrever aquele momento como salto participante de tônica imediata e atravessada pelo simplismo no deslocamento dos signos emergentes à crítica da época, Cordeiro lança a frase que Augusto de Campos transcria – em tradução intersemiótica – “o conteúdo não é um ponto de partida, mas um ponto de chegada⁶⁸”. Esta que, apesar de

⁶⁸ Frase essa documentada no livro *poesia antropofagia & cia*, 2015, p. 286, que conta com o *Perfilograma* em fundo preto.

estar posterior ao salto participante⁶⁹ – momento em que Décio Pignatari lança a provocação-manifesto para aproximação das tônicas concretas ao contexto social da época –, aproxima-se da teorização versada em Haroldo de Campos, anos antes, para definir a produção do poema concreto como “estrutura-conteúdo⁷⁰”, o que nos permite ler que – ainda que atravessada pela vontade de fazer eco na esfera social – a Poesia Concreta prezava pela forma como provedora do conteúdo. Se por um lado essa colocação nos permite observar a coerência da produção concreta em suas bases fundantes, por outro nos permite, também, considerar que essa mesma base, que levou ao obscurecimento do conteúdo, impediu que fosse efetivado o anseio de integralização plena com a vida empírica daquele conturbado momento político. Assim, transcrita em forma de espiral, a frase de Waldemar Cordeiro nos diz duas vezes que a forma constrói o seu conteúdo, agora não apenas na trajetória desse, mas na própria atuação de Augusto de Campos, que sempre foi lida como uma obra em coerência.

Judith Lauand, única mulher do grupo, recebe de Augusto de Campos a homenagem por sua vontade revolucionária (o *Profílograma* dedicado a ela é o oitavo da série), “a rebelião feminina” – diz o poeta – e que a faz estar próxima das poetas russas de vanguarda: Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, que habitaram *sob o signo da invenção*. Por meio de tmeses visuais, o poeta constrói quadros em três cores, dois em dégradé de vermelho e um branco, os quadros em branco fazem a homenagem, por meio de dígitos trabalhados em aliterações e assonâncias, por uma forma de encadeamento sonoro: *ressuscita as novas/andando para o futuro*, que se encontram ao nome de Judith Lauand por dois outros quadros em vermelho e o paralelo que ele cria entre a artista visual e as poetas russas, todas novas, numa feliz construção que aproveita o fim de cada nome para a elaboração dessa expressão que valeria como uma palavra-valise: Judith-nova-Lauand. As artistas, longe no espaço e aproximadas por meio da operação sincrônica, partilham contundentemente – dentre outros pontos – o da inserção da máxima revolucionária no campo das artes, por meio da proposta construtivista. Fecho, assim, este parêntese e sigo no que objetiva este capítulo.

)

⁶⁹ Lançado no número 2 da *Invenção: revista de arte de vanguarda*, de 1962, com editorial que aludia à tônica formal e de conteúdo revolucionário, foi apresentado no II Congresso de Crítica e História Literária, Assis, São Paulo, 1961. Aqui é citado a partir do livro *contracomunicação*, de 2004, sob o título *A situação da atual poesia no Brasil*.

⁷⁰ Haroldo de Campos no texto *poesia concreta–linguagem–comunicação*, de 1957, compilado na Teoria da Poesia Concreta, na edição aqui citada de 2014.

Nesse sentido, pondo em suspenso – e aqui por enquanto – a compreensão do contemporâneo em literatura por meio da teorização da pós-utopia haroldiana, volto-me a observar o que Giorgio Agamben⁷¹ traz como reflexão acerca de uma produção contemporânea, não para uma assimilação completa dessa visada reflexiva, antes como forma de servir de contraponto teórico que – quem sabe – ajude a observar a obra de Augusto de Campos para além do signo de *pós-concreta*. Em seu percurso teórico, o filósofo italiano define contemporâneo não como sendo uma marca de nostalgia relacionada a um tempo outro, de modo que – para ele –, deve-se pensar a contemporaneidade como um traço de singularidade em relação ao seu tempo, numa perspicácia que lance luzes ao obscurecimento causado pela proximidade temporal, haja vista ser o poeta contemporâneo “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro⁷²”. Essa percepção do escuro, no entanto, não poderia surgir sem uma vinculação do poeta aos tempos que o precedem, a fim desse se tornar o índice de uma produção remota chamada ao presente por meio de filiações afetivas, não pela mediação de uma cronologia linear, antes como um “devir histórico [que] não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto⁷³”. Sem querer tomar essa como uma inequívoca teorização, sobretudo quando versa acerca da raridade do contemporâneo (e aqui busco ler essa raridade na concepção ideal de contemporâneo, para Agamben, como sendo aquele poeta que é uma “fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, [é] o sangue que deve saturar a quebra⁷⁴”), penso no caráter de desvelamento da escuridão que a potente obra recente teria ao ponto de se tornar contemporânea de seu tempo e atravessá-lo, de forma tal que esteja em dialética com a transtemporalidade. Isto, apesar de trazer em si um caráter abstracionista, é uma ação plausível e Walter Benjamin – que é citado no texto de Agamben para assinalar que o passado só será posto como índice do presente num tempo da história que não se pode precisar, mas que se compreende como futuro –, nas suas teses *sobre o conceito de história*, elucida-nos a pensar o passado não como matéria homogênea e vazia, mas como signo carregado de significação e ponto constitutivo para uma visão de historiografia que vá além do cerne, forjado pelo historicismo clássico, de empatia com a história dos vencedores. Nesse

⁷¹ Na obra *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, 2009, Editora Argos, na tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

⁷² p. 62.

⁷³ *Idem.* p. 69.

⁷⁴ *Idem.* p. 61.

sentido, ao estudar a literatura do passado como iluminadora dos seus dias e dos dias de hoje, estamos fazendo a “tarefa de escovar a história em contrapelo⁷⁵”, fazendo-a dialogar em transtemporalidades, concebendo-a como uma inscrição temporal “saturada de ‘agoras⁷⁶’”. Este ponto, que compreende os atravessamentos pelos “agoras” da história, faz-nos voltar à perspectiva de Haroldo de Campos acerca do que vem a ser a poesia pós-utópica. Antes, faz-se necessário, ainda, verificar as contribuições teóricas de Julio Plaza, tributárias às de Haroldo de Campos e às de Walter Benjamin⁷⁷, acerca da compreensão de historicidade e da obra literária contemporânea como modificadora do passado.

Em sua tese acerca da *Tradução Intersemiótica*, Julio Plaza tenciona modos possíveis para a recuperação da história⁷⁸: i. como poética-política, a fim de se elaborar um projeto que constitua o presente em face de uma estratégia artística; ii. como estilização, forma de reprodução de um projeto relativamente dado temporalmente e reintroduzido em outra temporalidade, por meio de repetições; iii. incorporação por paródia, como forma de evidenciar materialidades outras frente à instauração de uma verdade absoluta, acerca de dada época, pelo historicismo; iv. a inserção mediada pelo capital, na constante busca do novo como novidade, como forma de atingir a dado público consumidor; v. a recuperação da história como “afinidade eletiva”, esta que vai mais interessar à tese da *tradução* e que busca ser uma dialética constante entre o político-poético para a introdução do novo despido da ideologia da novidade pela novidade. É, portanto, a afinidade eletiva a forma

de recuperar a história a mais sintonizada ao processo tradutor [...] é a forma que mais perfeitamente se acopla a uma visada sincrônica, esta que é natural ao produtor-criativo. Isto porque na criação encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto⁷⁹.

Uma ação que ora aponta os passos de suas filiações poéticas – ou afinidades, para usar do jargão corrente em Julio Plaza –, ora os passos que determinada poética, tomada em sua conjuntura, cria para si. Nesse sentido, então, além de inscrever a obra de Augusto de Campos como um contínuo atrelado ao último modo de recuperação do passado – como

⁷⁵ Walter Benjamin, *Sobre o conceito de História*, na obra *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, Editora Brasiliense, p. 224, na tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

⁷⁶ *Idem*. p. 227.

⁷⁷ Na sua introdução à *Tradução Intersemiótica*, intitulada *Ao leitor* – paginado como XII, 2010, Editora Perspectiva –, Julio Plaza marca isso a que chamo de tributo quando inclui Walter Benjamin na categoria de pensador, em dialética com a rubrica mais ampla de *artistas pensadores*, e Haroldo de Campos como mestre “que me introduziu, com o rigor e a sensibilidade que o caracterizam, na teoria da ‘operação tradutora’”.

⁷⁸ Entre as páginas 6-8, no tópico intitulado *Modos de Recuperação da História*, as possibilidades, aqui postas suscintamente, são apresentadas.

⁷⁹ Julio Plaza, op. cit.: p. 8.

eleição afetiva –, tomo-a na operação em palimpsesto para estabelecer consigo mesmo uma relação de atravessamento poético: tanto na perseguição de alguns temas recorrentes, quanto na já mencionada coerência estética que essa obra possui. No entanto, para além de uma filiação apriorística, em dada categoria, a perspectiva de remontes historiográfico, de Julio Plaza, interessa-me ainda mais quando se encontra com a tese de Walter Benjamin, acerca da história enquanto mônada, para a formação de uma constelação que se instaura no presente, não por meio de um processo evolutivo, mas na compreensão de introdução em *diferença*. Com alguma outra contundência: a perspectiva de Plaza traz ao campo da arte aquilo que em Benjamin é operacionalizado a fim de atingir uma reformulação da história, em âmbito mais geral, ainda que centrado no estudo da cultura: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie⁸⁰”. Além disso, Julio Plaza insere uma contundente distinção entre as poéticas sincrônicas e diacrônicas, a fim de inscrever a sincronia como operadora da reelaboração do passado, bem como esse reorganizando o presente.

À essa altura, a algaravia teórica aqui construída precisa ser melhor explicada: parto da conceitualização de poesia *pós-concreta* e busco refletir acerca do que esse conceito implica em sua subjacência. Desse modo, reintroduzo a questão da poesia pós-utópica, presente em Haroldo de Campos, como corte significativo para o estudo da poesia contemporânea, no Brasil. À busca de pensar o que cabe no signo de contemporâneo, enquanto temporalidade, faço uso de uma perspectiva relativamente ampla e que traz em si a implicação dialógica de contemporâneo enquanto relação com variados tempos, com distintas histórias – por meio do que nos alude Agamben –, esta teorização implica a questão posta nas *teses sobre história*, de Walter Benjamin, que faz uso de um conceito de história enquanto mônada, elementos circulares e menores para a formação de um todo, sem trazer em si um teor acumulativo. Antes, esse olhar para a história busca observar a porosidade que um momento tem com outros e como, juntos, podem desmitificar a concepção de verdade absoluta, da história vista sob a ótica dos vencedores. Aludo, assim, a Julio Plaza, em sua *Tradução Intersemiótica*, como forma de remontar essa discussão no campo das artes e da poesia, de modo mais específico, e de reencontrar a intersecção com a teorização de Haroldo de Campos, acerca da poética sincrônica, posto que esse é o ponto de partida para teorizar o antológico texto que vai atravessar, até os dias de hoje, reflexões no âmbito acadêmico acerca do signo

⁸⁰ Benjamin, op. cit.: p. 224.

contemporâneo como *elemento de multiplicidade*. Anos antes de trazer ao público essa reflexão, Haroldo de Campos vai organizar o que compreende como sincronia literária, conceito formulado para dar conta de uma abordagem estético-criativa de obras literárias, como forma de se estabelecer um ponto de fuga à historicidade linear e evolutiva que, há muito tempo, vigora na elaboração da historiografia literária. Assim, tem-se uma breve sinalização compreendendo que

a poética diacrônica procura reconhecer, ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história – o Classicismo ou o Romantismo, por exemplo –, as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-lhes as concordâncias e discordâncias, sem a preocupação de hierarquiza-las de um ponto de vista estético atual⁸¹.

Logo, o pensamento de Campos, atrelado à concepção de sistema aberto – em função do sistema evolutivo/conclusivo – busca na historiografia literária momentos de rupturas com a tradição, esta sendo um signo a ser interrogada, a fim de promover uma constante renovação da diacronia pela sincronia. Dessa maneira, mais como criação, que como formação, a diacronia serviria à sincronia com quadros sucessivos, marcados pela ruptura; dialética essa que, tencionada, acontece em, pelo menos, dois vieses:

a) operação sincrônica se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica, dando-lhes relevo crítico estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária⁸².

Deste modo, o que se quer com essa guinada de renovação da historiografia é direcionar maior peso ao teor criativo/inventivo que aos discursos outros que atravessa a obra, já que a sincronia visa um corte crítico que a visada diacrônica, algumas vezes, não dá conta, haja vista aquela preferir a linearidade por essa atendida e que tem como consequência uma visão que – não com pouco esforço conjectural – faz-nos menção à evolução para um fim. Por isso, contrária ao estatismo e ao evolucionismo, a historiografia de cunho sincrônica busca renovar, constantemente, o cânone numa eleição crítica de presente como modificador do passado. É, antes de uma historiografia linear, uma poética de renovação do passado, para o estabelecimento de uma nova tábua que percorra as obras de variadas temporalidades.

⁸¹ Haroldo de Campos, no texto *Poética Sincrônica*, presente no livro *A arte no horizonte do provável*, 1975, Editora Perspectiva.

⁸² Haroldo de Campos, op. cit.: p. 215.

Este foi, sem dúvida, o ponto que com maior contundência se fez circular no âmbito ensaístico entre os poetas concretos, de modo que – após dado como “encerrada” a atuação da vanguarda concreta – poderia se ter uma problemática entre essa vontade de seguir o paideuma, formulado sob o signo da invenção sincrônica, e a ampla aceitação de perspectivas literárias, agora nos projetos individuais, que fugissem ao rígido cânone de experimentação criado nos textos organizadores da poesia concreta. É então, como forma de resolução dessa problemática que, “uma tentativa de suavizar o caráter combativo e opositivo que caracterizava a leitura concretista de tradição poética e que [...] Haroldo de Campos chamou de ‘poética sincrônica⁸³’” é lançada. Ora, o que antes se apresentava sob a vontade dialógica de reformulação da historiografia por meio da visada sincrônica, agora passa a se apresentar como ponto valorativo das duas perspectivas, ainda que o texto traga a menção à filiação de sincronia, proposta por Octávio Paz, a valorização da leitura diacrônica é posta de modo que as suas virtudes, e vantagens, apareçam para endossar essa ambiguidade da modernidade, como ainda não percebido no pensamento teórico do poeta-crítico (ou do tradutor-inventor). Logo, após versar as suas considerações sobre a marca de ambiguidade, presente na modernidade, é – efetivamente – lançado o ponto (quase manifesto) do que se entende como poesia pós-utópica: marcada pela ausência de “perspectiva utópica”, de modo que “o movimento de vanguarda perde o seu sentido⁸⁴”. O que vem, então, de agora à frente? Aquilo que, como bem percebe Siscar, é a “declaração que fez fortuna na crítica brasileira⁸⁵”: “a pluralização das poéticas possíveis⁸⁶”. Esta, seguida da menção à multiplicidade, vai se tornar o ponto primordial para o estudo da literatura contemporânea, no ensejo de anulação, inclusive da vanguarda, e a criação de categorias que flutuam entre as estabelecidas e aquelas que usam o transitório *pós* para a formulação de categorias “novas”: *pós-concreto*, por exemplo. Mas o que seria e onde estaria essa poesia pós-concreta? Onde está alguns estudos nos apontam, o que é – no entanto – ainda não sabemos. É como se partissem, esses estudos, de uma categoria pronta, algo dado no espaço para ser amplamente utilizado, de modo que o pós-concreto, via de regra e como é utilizado, parece servir para isolar uma produção que resiste às marcas do tempo.

⁸³ Marcos Siscar, *O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo*, presente na revista *Alea*, volume 16, número 2, 2014, p. 427.

⁸⁴ Haroldo de Campos, *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*, op. cit.: p. 268.

⁸⁵ Marcos Siscar, op. cit.: p. 425.

⁸⁶ Haroldo de Campos, op. cit. 268.

Pré-Concreta, outra categoria que traz em si a marca da transitoriedade, é lançada como forma de balizar as diferenças, ideológicas e estéticas, entre os poetas que compunham a Geração de 45 e os poetas que, mais tarde, se reuniram para formar a Poesia Concreta⁸⁷, concomitante ao lançamento do número três da *Noigandres*, em 1956, na ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta. Esta informação enciclopédica, facilmente encontrada em pesquisas simples acerca do contexto de surgimento da Poesia Concreta, aqui é posta para que seja lançada a seguinte interrogativa: o que subjaz ao categórico *pós-concreto*? A postulação em torno de uma poesia pós-utópica, sem dúvida, parecer ser o ponto inicial para se compreender essa conceitualização, ao lado do lançamento – em momento muito próximo – do poema *Pós-Tudo*, de Augusto de Campos, que pode, legitimamente, ser lido como concreção poética de uma poesia aos moldes do que nos alude Haroldo de Campos. Contudo, não se pode, outrossim, deixar de levar em consideração de que se trata, aquele poema, de uma atitude irônica, de Augusto de Campos, frente ao emergente discurso da pós-modernidade, de modo que o poeta descreve o *Pós-Tudo* como sendo “um poema crítico e autocrítico que carrega um pouco das perplexidades do nosso momento”; seguindo na reminiscência do poema, ele nos fala da “crítica à facilidade dos ‘neos’ e ‘pós’, etiquetas de um vazio, que nos faz um pouco nostálgico dos tempos de utopia em que as invenções de vanguarda [...] não tinham ainda virado nem tragédia nem paródia nas mãos de seus diluidores”, tomando o poema, portanto, como

⁸⁷ Sobre essa questão, as leituras dos trabalhos *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, Paulo Franchetti, Editora Unicamp, 2012; *Rumo a Noigandres: os trabalhos iniciais de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari*, Raquel Bernardes Campos, dissertação de mestrado defendida na UnB, 2014; *poesia concreta – o projeto verbivocovisual*, na organização de João Bandeira e Leonora de Barros, Editora Artemeio, 2008. Franchetti destaca as diferenças entre a Geração de 45 e os poetas concretos. Franchetti destaca que o início da atividade poética da tríade *noigandres* é iniciada no contexto de produção intitulado de “Geração de 45”, com publicação de poemas na *Revista de Novíssimos*, bem como a vinculação com o *Clube de Poesia*, até 1951, o que faz com que as obras lançadas nesse período “não marquem uma diferença muito grande em relação à produção média de seu tempo, [...] não deixam patente nenhuma ruptura com a poética da chamada ‘Geração de 45’”, p. 166. Antes, por meio de um estudo para melhor apreciação da “Geração de 45”, Franchetti chama atenção para o fato de ser “essa denominação [a que] recubra senão um momento de transição”, p. 117, apresentando uma vinculação com as escolas pós-guerras, de preponderante caráter surrealista e de volta à Semana de 22. Raquel Bernardes Campos menciona ser a fase pré-concreta o início dos anseios pulsantes da poesia concreta, na busca da “crítica a uma poesia inventiva, a resistência enfrentada, a defesa que fizeram visando construir uma nova tradição, um novo paideuma, que fugisse do cânone e desse oportunidade a outros poetas e a outras vozes, que não entraram em sincronia com a tradição padrão”, p. 13, além de mencionar a errônea vinculação desses anseios à “Geração de 45”, sendo a essa, em muito dos casos, contrária. João Bandeira e Leonora Barros, por seus turnos, aludem ao fato de serem os poetas “atentos ao ambiente artístico da cidade (novos museus com exposições de artistas do modernismo internacional, a Bienal de São Paulo), logo desvinculam-se da chamada ‘Geração de 45’ – o ‘jargão lírico do após-guerra: vegetativo, reacionário’, segundo Décio Pignatari – e formam o grupo Noigandres”, p. 14.

testemunho de uma luta e de uma recusa, e uma reafirmação da vanguarda contra os eternos retornos e retrocessos patrocinados pela crítica sociologóides, que, por isso mesmo, sentiu a picada e botou-se de armas e bagagens para esmagar o poema. Mudo de pele, mas não mudo de cabeça. Ou fico mudo. Ou mudo. Mas não para trás, para onde querem que eu mude⁸⁸.

Reconhece-se, desse modo, o relativo esgotamento das vanguardas, sem, contudo, inscrever aquele momento como de produção de uma poesia pós-utópica, quando – antes – faz-se alguma crítica ao flutuante *pós*. Ainda que natural seja a autonomia do texto frente ao que se arranja enquanto verdade aos olhares do poeta, levar em consideração o que é posto em seu itinerário criativo parece ajudar a desanuviar o objetivo de compreensão da obra, de modo que – ao considerar a crítica ao *pós* enquanto categoria de produção fechada em si – Augusto abre perspectivas para se repensar a sua obra, como forma a observá-la por meio de uma continuidade ao desejo de invenção que sua participação vanguardista a inscreveu.

Parece ser nesse sentido que a análise conjuntural que realiza Gonzalo Aguilar, no seu texto *O olhar excedido*⁸⁹, caminha. Aguilar observa que a obra de Augusto de Campos abre um percurso que vai se distanciar dos modos organizacionais da poesia concreta, em sua fase ortodoxa, aproximando sua percepção da obra poética de Campos ao que fala Mário Pedrosa, acerca da arte plástica produzida por Oiticica: uma arte pós-moderna. Assim, o crítico argentino intenta uma leitura dessa poética a partir do que ele nomeia como um “itinerário que vai da aristocracia distante do visual ao tato como fonte total de sensorialidade⁹⁰”. Seria, portanto, o reconhecimento das mudanças que marcam uma obra que parte da ortodoxia para um caráter de experimento individual, abandonando, em partes, as marcas da vanguarda moderna, disposta em manifestos, para lançar autoquestionamentos acerca do conceito da forma e da organização rigorosa, com

⁸⁸ Entrevista concedida à Revista Pós-Tudo, 1985-86, volume 1. Momentos antes, ainda mais no calor da discussão, Augusto de Campos, no ensaio intitulado *Dialética da maledicência*, compilado no livro *À margem da margem*, Companhia das Letras, 1989, p. 179, responde à análise empreendida por Roberto Schwarz, no seu artigo intitulado *Marco histórico*, compilado no livro *Que horas são?*, Companhia das Letras, 2002, p. 62, em que o crítico vai tomar o poema em uma amplitude interpretativa que “em que nenhuma tenha apoio diferenciado no interior da composição”. Ao que Augusto responde de modo contundente e numa acidez de quem se formou poeta no calor da disputa de vanguarda e lança: “em sua esforçada decifração do meu texto, seu olho esperto, porém inexperto, perdeu algumas leituras suplementares. Na coluna da esquerda, descendo verticalmente da última letra de ‘mudar’, lê-se também ‘mudaria’, ‘ria’, e continuando na horizontal, a partir da última letra de ‘ria’, ‘mudaria pós-tudo’, ‘ria pós-tudo’. O que muda? Muda tudo. A dimensão irônica que você minimiza, e a leitura natural, empobrecedora, que você sustenta no final de seu artigo. Quem ri por último?”.

⁸⁹ Presente no livro *sobre augusto de campos*, 7Letras, 2004, na organização aos cuidados de Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães.

⁹⁰ Gonzalo Aguilar, p. 38.

elementos guiados pela *Gestalt*. Ainda assim, para Aguilar, esses questionamentos estão longe de suplantarem o modernismo estético da obra de Augusto de Campos, de modo que ainda são identificáveis pontos de enlances com a fase moderna da poesia concreta, como quer o crítico, dentre elas, destaca-se a “possibilidade de uma linguagem universal, reflexão sobre a forma, promessa utópica e caráter meditado e planejado da obra frente ao caos surrealista e às efusões tardo-românticas de outras tendências poéticas⁹¹”. É que a crítica de Gonzalo Aguilar intenta uma leitura da poesia do poeta paulista dialógica à modernidade (e não como transição do moderno ao contemporâneo), isto se tornando mais evidente na sua obra marco ao estudo da poesia concreta: *Poesia Concreta brasileira: as Vanguardas na encruzilhada Modernista*⁹². Mesmo quando ponderações acerca da finitude concretista são postas, levando os poetas ao “diálogo com o passado [...], buscando linhas de continuidade, linhagens, séries, e sem acentuar tanto os cortes ou os começos a partir do zero⁹³”, a interação da obra de Campos com a modernidade é pontuada, de modo que – a partir das análises de elementos de transitoriedade e de multiplicidade, na poética que ele chama de “pós-concreta” – as marcas de transformações são apontadas como “tensionadas pela fragmentação como forma característica da modernidade⁹⁴”. Ora, se por um lado as pontualidades analíticas de Aguilar saltam aos olhos leitor por sua perspicácia e contundência em relacionar signos e mo(vi)mentos contextuais, por outro deixa como que a pairar o que, de fato, seria a poesia pós-concreta.

No texto compilado em *Sobre Augusto de Campos*, são elementos formais que vão definir a compreensão do que viria preencher essa conceitualização: “há um retorno à sintaxe a algo assim como um *quase-verso*”⁹⁵, diz-nos; à frente, conclui que

a situação não deixa de ser limite: sem poder voltar atrás, o poeta se encontra sem saída. E isto é absolutamente verdadeiro: Augusto de Campos nunca abandonou o labirinto do modernismo no qual se internou desde seu primeiro livro, *O rei menos o reino* (1951). Sua virtude esteve, em todo o caso, em saber ocupar esse paradoxal “lugar” quase inabitável: o do limite, o do umbral, o do infinitesimal instante no qual o modernismo de Augusto, por força ou obstinação, se transforma em outra coisa⁹⁶.

⁹¹ *Idem*. p. 41.

⁹² Gonzalo Aguilar, Editora da Universidade de São Paulo, 2005. Na tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin.

⁹³ Gonzalo Aguilar, op. cit.: 2005, p. 155.

⁹⁴ *Idem*. p. 280.

⁹⁵ Gonzalo Aguilar, 2004, p. 44.

⁹⁶ *Idem*. p. 49.

A discussão acerca do fim da vanguarda, no seu estudo acerca da poesia concreta brasileira, vai vir acompanhada por elementos de alusões contextuais, como o fim das utopias e a crise política que tomava o país, por ocasião da ditadura militar, de modo que “as esperanças utópicas e revolucionárias quase não encontravam um espaço para desenvolver a tarefa pública e coletiva de uma vanguarda⁹⁷”. Talvez seja forçoso aproximar a conceitualização de poesia pós-concreta, em Aguilar, à pós-utópica, em Haroldo de Campos, ainda que o cerne de ambas seja o esgotamento formal a partir das impossibilidades contextuais de lidar com o declínio utópico. Para além disso, o fato é que tanto uma quanto outra marcação conceitual, ao meu modo de ver, parecem guinar à transitoriedade, num perspectivismo que encontra ressonâncias em outros trabalhos e que, por isso, não está isolado. Quem além de Augusto de Campos produz poesia pós-concreta? Isolar uma produção poética parece ser um risco de lança-la à solidão que – antes de ser a essencial, da qual nos fala Blanchot⁹⁸ – pode ser a solidão da clausura, de um ostracismo que não a faz dialética com outras poéticas, ainda que de invenção. Esta é uma tendência que, no espaço de multiplicidade que habita o contemporâneo, segue viva e isso os organizadores da importante obra acerca da atuação poética de Augusto de Campos – Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães – acenam quando mencionam que a obra

responde, igualmente, de soslaio, a um movimento surdo, pseudoconsensual, de rejeição cultural à tradição da vanguarda e às práticas artísticas experimentais, perceptível na vida literária de hoje⁹⁹.

Ainda em reuniões antológicas, mesmo nas menos conhecidas que fazem menção à atuação em multiplicidade, na contemporaneidade, apresentam segmentos que prestam tributos e continuidade às invenções de vanguardas, como é o caso da desconhecida *Concerto a quatro vozes*¹⁰⁰, na demarcação de quatro tendência de organização do contemporâneo, de modo que uma delas – a terceira – marca os *ecos das vanguardas dos anos 50/70* e apresenta que “para além dessas vanguardas, de que foram marcadas lideranças, alguns poetas assumiram seus projetos individuais¹⁰¹”. Não se quer, é preciso

⁹⁷ Op. cit.: 2005, p. 156.

⁹⁸ Refiro-me ao ensaio de abertura do livro *O espaço literário*, intitulado *A solidão essencial*. Nele, existe uma exaltação da solidão como espaço criativo; aqui, essa solidão estaria marcada com o signo da clausura, de modo a isolar a obra de interações possíveis com o seu momento.

⁹⁹ Sobre Augusto de Campos, *Nota dos organizadores*, p. 7.

¹⁰⁰ Organização de Domício Proença Filho, Editora Record, 2006, traz os poetas Adriano Espíndola, Antonio Cicero, Marco Lucchesi, Salgado Maranhão, pretendendo ser “uma amostra de linhas significativas, entre muitas outras, nos rumos da *dispersão*”, p. 17.

¹⁰¹ *Idem*. p. 16.

que se diga, com esta reflexão seccionada, acerca da instauração de uma poesia pós-concreta, habitar ao conservadorismo de uma resistência pura e simples de uma tônica concreta na contemporaneidade, ainda mais por ser incongruente frente ao corpus teórico aqui reunido – que marca o presente como modificador do passado, numa compreensão de produção literária em mônada. Antes, tenho como objetivo primeiro observar as subjacências da poesia pós-concreta, seu surgimento e sua conceitualização, de modo que – ao que parece – é uma tendência que vai ser forjada a partir do conceito de poesia pós-utópica, posto que não se desenha um conceito com maior precisão; por outro lado, compreender os marcos conceituais podem contribuir para verificar as convergências estéticas que a obra de Augusto de Campos cria para si: uma poética marcada pelo teor de enfrentamento vanguardista, que se organiza em coletividade e nos embates frente à não aceitação – ou a ampla recusa – crítica.

De fato, Aguiar está correto quando percebe uma mudança na poesia produzida por Augusto de Campos, ora na modificação da materialidade – o que deve ser levada em consideração para a análise do poema, quando a própria reconfiguração do/no ciberespaço modifica a relação do leitor com o texto, num alcance orgânico daquilo que aparece como proposta verbivocovisual, posto que a interação leitora, para a construção do poema, faz desse um interator para a construção poética; ora no ir além ao perspectivismo concreto, que apresentava – em sua origem – o poema como sendo “cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: *feedback*¹⁰²”. Aqui, no entanto, contesta-se o signo *pós-concreto*, ainda persistente para se falar da poesia do remanescente da tríade *noigandres*, como sendo forma de enclausurar essa produção *entre* a passagem pelas pesquisas em torno do projeto de Poesia Concreta, que levaram às particularidades dos poetas que ali transitaram. *Despoesia*, por exemplo, tão lido à luz de uma poesia “pós-concreta”, apresenta flertes com Arnaldo Antunes – poeta amplamente lido como contemporâneo e parceiro de Augusto de Campos para a inserção no universo das novas tecnologias, na sua poesia – de modo a apresentar também, na *desnota*¹⁰³ à obra, a *artefinalização* de três dos poemas a cargo de Antunes. Sobre um desses poemas, artefinalizados pelo poeta-músico, Augusto de Campos traz que

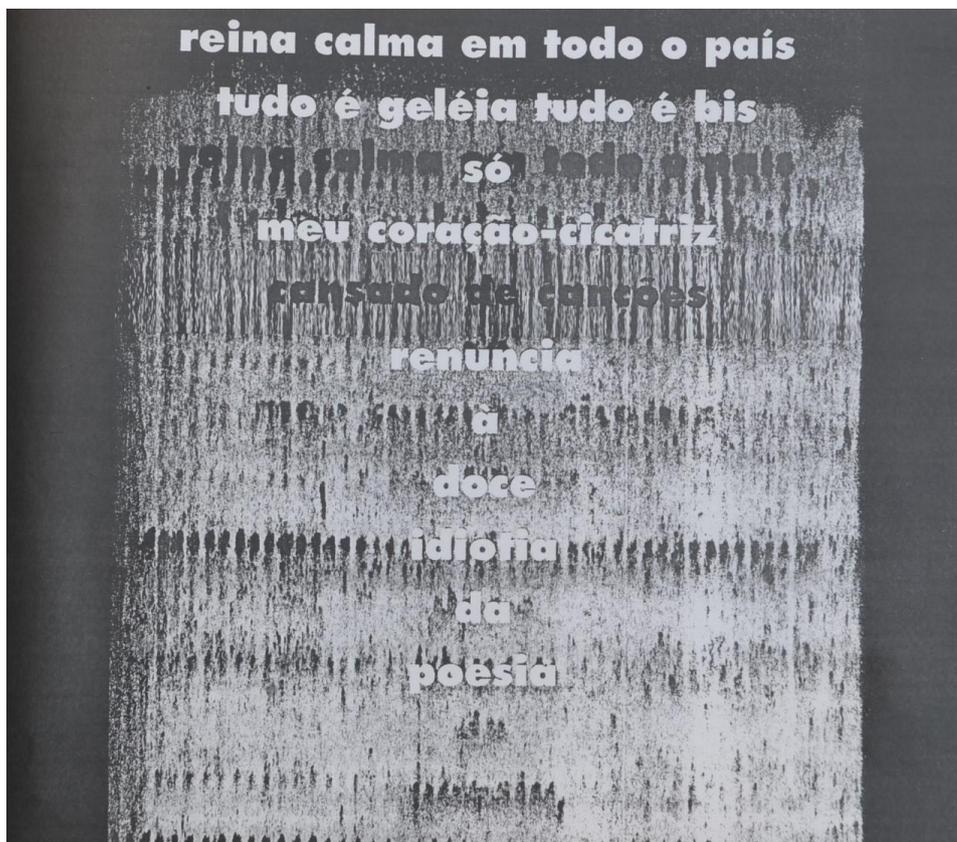
quando Arnaldo Antunes transpunha o texto do meu poema BRINDE para fontes digitais “futura bold”, em seu computador (eu ainda não tinha o meu), a impressora dele engasgou e borrou todo o poema.

¹⁰² plano-piloto para poesia concreta, publicado na *noigandres 4*, aqui citado a partir da Teoria da Poesia Concreta, 2014, p. 217. Respeitada a configuração original, com caixa baixa posterior ao ponto, *grifo dos autores*: Augusto de campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos.

¹⁰³ *Despoesia*, op. cit.: p. 133.

Quando eu vi o que resultara, pedi que não jogasse fora essa cópia: para mim era a boa. Depois, retornando para casa, percebi que tinha omitido uma linha: “cansado de canções”. Voltei ao Arnaldo e pedi que inserisse essa linha, em preto, entre a quarta e a quinta linhas do papel borrado, que haviam sido grafadas em branco e tinham adquirido uma sombra deformante, por causa do defeito de impressão... É o último poema do meu livro DESPOESIA¹⁰⁴.

Imagem 10 – *brinde*¹⁰⁵, Augusto de Campos



1991, in: Despoesia, p. 130-131

Isto é dito como forma de apresentar, com maior evidência, essa atenuação de fronteiras entre uma obra que já foi inscrita sob o signo de Poesia Concreta e que inicia um processo de interação com outras poéticas de invenção que emergiam à época; uma delas é a de Arnaldo Antunes, este a quem a terceira capa do *Não* é entregue aos cuidados, na

¹⁰⁴ Entrevista concedida a João Queiroz, publicada na Revista Caderno de Tradução – UFSC – 2009, 295-296. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v2n22p279/9423>, acessado em 10 de junho de 2017.

¹⁰⁵ Este é, sem dúvida, um poema de considerável relevância para que se compreenda o incurso histórico da poética de Campos. Inicialmente, é um poema produzido na relação com outro poeta que despontava naquela cena contemporânea, Arnaldo Antunes; além disso, traz à tona um ideal de produção poética como processo, na aceitação da falha e no seu uso para a criação literária. Adianta, ainda, este poema, o tema que será tratado na terceira parte desta dissertação, momento em que observo a construção de uma tônica de negação e de recusa ao elemento poético.

realização de uma sensível leitura que acena à obra de Augusto de Campos como processo. Outra, e que também apresenta a assinalação nas duas coletâneas posteriores – *Não* e *Outro* –, é a de André Vallias, responsável pela supervisão técnica do CD-ROM que integra o livro de 2003, composto por clip-poemas de inéditos ou de obras transcritas a partir das novas linguagens computacionais; responsável, também, por algumas das animações do livro de 2015, recebendo agradecimentos especiais nos créditos da obra.

Naturalmente, os caminhos traçados por esses dois poetas convergem e divergem com o de Augusto de Campos, na tentativa de encontrar saídas para a crise recente pela qual passa o verso, após a explosão ampla de signos e da inserção de elementos das novas tecnologias para a produção literária. Antunes e Vallias, diferentes de Augusto de Campos, trazem seus poemas ao trânsito aberto das novas linguagens, das novas formas de divulgação, e utilizam plataforma e mídias sociais como forma de se apresentarem em performances públicas, ainda mais o primeiro – que também é músico – e lida com o espontâneo performático que amplia as margens do impresso. Campos, por seu turno, apresenta-se com maior distanciamento ao fluxo midiático e, quando o fez, tomou o trabalho como *risco* – incluindo a palavra no título da obra em que apresentou, por meio do espetáculo intersemiótico, uma trilha experimentada em novas linguagens de seus poemas, desde *O rei menos o reino* até os poemas compilados em *Despoesia*. Em *Poesia é risco*¹⁰⁶ os acenos com o público se dão, muitas vezes, por meio do duplo presença-ausência, isto anotado por Flora Süssekind¹⁰⁷, de modo que essa chama a atenção para a eliminação da persona poética no decorrer da encenação. Para além do ato performático dessa tríade da poesia de invenção, no espaço contemporâneo, anotações que aludam às especificidades estéticas mereciam ser realizadas como forma de se buscar as particularidades da poesia de invenção e as suas contribuições para a continuidade do trabalho poético, na contemporaneidade. O pequeno recorte, aqui realizado, vem com o objetivo de relacionar a poesia de Augusto de Campos no trânsito poético que lida com o trânsito interlinguagens, numa continuidade da tônica de vanguarda, com um ir além. Logo, insuficiente é o signo *concreto* para abarcar a produção recente de Augusto de Campos, bem como me parece ser o signo *pós-concreto*, haja vista o possível isolamento

¹⁰⁶ Augusto de Campos e Cid Campos, relançada pelo SESC em 2000, tem sua primeira circulação em 1995, pela Polygram. O uso aqui vem a partir dessa segunda circulação.

¹⁰⁷ *Coro a um – nota sobre a “canção noturnadabaleia”*, Flora Süssekind presente no livro organizado por Eduardo Sterzi, *Do céu ao futuro – Cinco ensaios sobre Augusto de Campos*, 2006.

que ele pode acarretar à produção poética que não parou nas tônicas versadas pela Poesia Concreta – bem verdade – e não se isolou dos contatos com outras poéticas de continuidade, aos modos específicos, da tradição de vanguarda. Mais adiante, este estudo tentará mostrar como que o espaço da poética que bracejava ao futuro é substituído por um olhar melancólico, como forma de se tornar evidente que o futuro, tantas vezes visto como o acolhedor de uma obra em *avant-garde*, parece ainda distante, guinando à poesia ao lugar *sem saída*, título de um dos poemas que – ao lado de *fratura exposta* e dos quatro *tv-grama* – podem ser lidos como concreções dessa angústia das não escutas. Como resposta, a multiplicidade de vozes, entrecortadas pelos silêncios significantes, e a negação são gestos lançados como modo de se fazer resistentes às proposições vanguardistas que o formou, mas que também podem ser lidas como forma de inscrição na cena múltipla, que é o contemporâneo, com nuances de porosidades sígnicas e contestações do elemento poético institucionalizado.

Por agora, como suma deste capítulo, trago o poema – *intradução* – construído a partir de uma fala de Mallarmé que,

Imagem 11 – *contemporâneos*, Augusto de Campos

OSC
 ONT
 EMP
 ORÂ
 NEO
 SNÃ
 OSA
 BEM
 LER

2009, in: *Outro*, p. 80-81

numa leitura do poema que leve em consideração os cortes frasais como dotados de sentido, cada contemporaneidade se apresenta como nova (*neo*), o que pode guiar para uma compreensão de que é ao futuro que a obra caminha ao encontrar recepções, no seu espaço contemporâneo, que *não a sabem bem ler*. Estabelecendo-se, ainda, como medição ao olhar, haja vista a diagramação escorregar ao fim da página com letras decrescentes, o poema pode ser lido enquanto uma sinuosidade interrogativa aos contemporâneos de sua época acerca do que seria ler, de qual seria o espaço de produção de poesia após o *boom* causado pelas experiências da Poesia Concreta. Ou, ainda, um recado direto e fraturado, que vai no sentido inscrever essa obra no espaço contemporâneo que, em parte, permanece ao avesso receptivo da tradição de vanguarda, via Poesia Concreta. Intitulado *contemporâneos*, o poema intraduzido de uma frase aparentemente trivial, é carregada de potências interpretativas no sentido, inclusive, de que os contemporâneos *os sabem ler*, o que me guia à interpretação de que esse saber ler a si vem, muitas vezes, com o recalque de poéticas que contribuíram para o espaço múltiplo de experimentos, que é a produção de hoje, como forma de negar, quase que completamente, as contribuições de uma tradição vanguardista. Irônico, provocativo, o poema é um convite para se refletir a respeito do que vem a ser o contemporâneo, muitas vezes ensejados aos anseios taxionômicos. Fato é que, por ter construído “uma trajetória – certo modo linear¹⁰⁸”, a poesia de Augusto de Campos foi, sem grandes dificuldades, intitulada de Poesia Concreta. Dado por encerrado o ciclo de produção concreta – muitas vezes, e a que se toma por definitivo é a de Haroldo de Campos – como poderia se intitular esse radicalismo linear, essa insistência coerente? A conceitualização “pós-concreta”, mais previsível e articulada no duplo continuidade-mudanças, foi a imediata, servindo àquela poética que – até hoje – é subjugada a esse signo, ainda que em interface direta com outras poéticas de tópos inventivo. É natural que esta defesa, ou esta contestação, apresente-se como uma fragilidade leitora, mas – entre o risco da ampla adesão de uma nomenclatura que parece atender mais a anseios historicistas – corro o de tentar observar as trocas com outras poéticas contemporâneas e que, em suas particularidades, apontam soluções de trabalho poético para seguir na tradição de vanguarda. Por fim, contemporânea (ou [quase]contemporânea) a poesia de Augusto de Campos não deixa de trazer à tona as fraturas e as marcas de quem resistiu à rejeição e seguiu à margem de seus contemporâneos.

¹⁰⁸ *Sinal de Menos*, Eduardo Sterzi, presente no livro *Do céu ao futuro – Cinco ensaios sobre Augusto de Campos*, por ele organizado, 2006, p. 12.

4 PARTE UM: PARTITURAS INAUDÍVEIS E O SILÊNCIO ENQUANTO RISCO

O silêncio, enquanto escritura alegórica para a habitação do poema, é risco. De início, o é por ser lido como simbologia ao nada, apreensão do vazio e fundação da ausência de vozes. O silêncio, não obstante, significa. Auscultá-lo faz-se necessário para se chegar ao alcance de sua significação, ou as operações de sentido do seu uso no poema: é que múltiplas são *as formas do silêncio*¹⁰⁹. Ora como recorrência temática, ora como organização formal, é preciso que se compreenda que algumas obras fazem uso dessa operação silenciosa não como contorno para se evidenciar uma falta; antes, o fazem como forma de trazer à tona as demasias da *linguagem* em sua potência de dar conta do real, de construir o real por meio das operações discursivas. Penso aqui, por exemplo, para além do campo escritural da literatura e recorro – mais uma vez – a Bergman e ao silêncio em sua produção fílmica, de modo que é possível se perceber, em *Através do espelho*¹¹⁰, uma variante de silêncios que torturam as personagens, em si próprias e umas às outras, sendo o mais acentuado signo de tortura aquele que não consegue conter os transbordamentos da fala, que rompe o silêncio para fazer se sobressair a loucura. Penso, ainda, no *happening* de John Cage, *4'33''*¹¹¹, e dos espaços em apreciação ao som do acaso, numa silenciosa atuação de quatro minutos e trinta e três segundos que se torna irrepitível sempre que posta à apreciação, de modo a fazer falar os significados do silêncio. Assim, se por um lado o silêncio faz-se sentir na rasura pela linguagem, faz-se perceber, também, na anterioridade a essa, a fim de se estabelecer como marca fundante da linguagem. Pode-se dizer, então, que anterior ao verbo, era o silêncio.

Afastando, então, esse primeiro risco de se habitar o silêncio no vazio, tem-se um segundo que pode levar à compreensão do seu uso para o obscurecimento do sentido, ou como ausência de significação, já que, “no contexto histórico–social, um homem em silêncio é um homem sem sentido¹¹²”. Assim, então, as ações humanas mediadas pela linguagem sofrem com aquele excesso de que já falei, de um acúmulo de palavras e uma vontade de recalcar o silêncio a fim de se fazer falar com maior nitidez. Mesmo quando esse é o caminho escolhido para produzir linguagem, tem-se, por assim dizer, os não ditos

¹⁰⁹ *As formas do silêncio*, é o título da obra de Eni Orlandi, Editora Unicamp, 2015, que tem por subtítulo *No movimento dos sentidos*.

¹¹⁰ *Através do espelho*, Ingmar Bergman, 1961, título original *Såsom i en spegel*, Svensk Filmindustri, Suécia, acesso possível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t6cqVACqQhA>, acessado em 21 de maio de 2017.

¹¹¹ *4'33''*, John Cage, 1952. Acesso possível em: https://www.youtube.com/watch?v=gN2zcLBr_VM, acessado em 21 de maio de 2017.

¹¹² Idem, p. 34.

que, também, são marcas resistentes do silêncio, muito embora esse apareça como essencial a algumas poéticas, caso de Mallarmé, para quem – segundo Barthes – “postula um silêncio” para coadunar a “opacidade da forma¹¹³”, no estreito diálogo com a crise da linguagem – ou a crise da sociedade – de modo a aqui se compreender que “cada crise de civilização acusa, simultânea, um questionamento daquilo que a funda, a linguagem¹¹⁴”. Nesse sentido, a crise pela qual passa a linguagem é, antes, uma crise na linguagem, mediada e observada a partir dela. Logo, arriscando-se em habitar no abismo entre o falar e o calar, num silêncio espectral, as poéticas tributárias à mallarmeana acabam por serem lidas (ou mal lidas) como produções herméticas ou de difícil alcance compreensivo, exatamente por ir ao reverso das muitas evidências que marcam nosso tempo. Um exemplo:

Imagem 12 – *código*, Augusto de Campos



1973, in: VIVAVAIA, p. 208-209

Carregado de potências, o poema de Augusto de Campos traz em sua inscrição em *código* as possibilidades de se ler *id*, *god*, *dog*, *co*, *digo*. Para Gonzalo Aguilar, o poema traz em si um “efeito hipnótico”, um “efeito quase encantatório”, numa pertinente leitura que vai trazer a figura do leitor como *copoeta* para a construção da significação do poema, na

¹¹³ *O grau zero da escritura*, Roland Barthes, São Paulo, Cultrix, p. 92.

¹¹⁴ *Sob o signo do silêncio*, Lourival Holanda, São Paulo, Editora da USP, 1992, p. 35.

porosidade fronteira de ser perder de vistas os limites do olho. O crítico segue sua leitura tomando o poema ao modo do espiral como

forma de imanência, [que] começa e termina em si mesma para voltar a começar. Daí que a presença de Deus no poema seja irônica (deus metamorfoseado em um animal). Mas a espiral é também uma fuga, um encontro com essas forças que descansam na imanência e nos levam a *outra coisa*: essa outra coisa não é Deus, mas sim a *crença na linguagem* que percorre todas as práticas da poesia de Augusto de Campos¹¹⁵.

Profícua leitura que nos oferece chaves para entrar no poema de Augusto de Campos afastando o enigma do hermetismo ou de uma obra de arte “aberta” ao mero flerte com a linguagem publicitária¹¹⁶. Reconheço a perspicácia do crítico argentino, sobretudo quando aponta para o caráter irônico do uso da imagem de deus como anagrama de cão: *god-dog*. Não obstante, ensaio uma leitura que faz uso do silêncio como alegoria constitutiva do poema em seu espaçamento correligionário ao uso em Mallarmé¹¹⁷, haja vista que, no intervalo entre uma palavra e outra – para a concreção da imagem enquanto poema –, existe o branco do espaço rasurando a negra tipografia com que se inscreve o poema. Esse branco – na leitura em que me arrisco fazer – antes de ser apenas uma projeção de fundo, pode ser lido como espaço aparentemente vazio entre um signo e outro, como o silêncio que se funda para anteceder o verbo. Logo, por meio do percurso de leitura aqui aberto, o leitor, este *copoeta* a quem nos alude Aguilar, passa da percepção ocular entre um código e outro na mediação da ausência significativa, ou na presença do silêncio, de modo que – para sair do *digo* ao *id* – tem-se que passa por esse espaço branco abissal e inaugural do *eu* no poema. Afinal, na própria enunciação do dizer, flexionado na primeira pessoa do indicativo, cabe o *id* como elemento de complexificação desse *eu*

¹¹⁵ Gonzalo Aguilar, op. cit.: p. 279-280, *grifos do autor*.

¹¹⁶ Sobre o ponto de relação do poema com a linguagem publicitária, além das apreciações que se aproximam de uma leitura da poesia de Augusto de Campos como algo tendencioso ao hermetismo, pode-se ler em Marjorie Perloff as seguintes colocações: “Um poema que uso [...] ‘Código’, de Augusto de Campos. O poema é muito bonito, é um ‘logo’ interessante, você tem ali um jogo com as palavras ‘dog’, ‘God’, ‘id’, mas não sei se isso é o bastante para fazer um poema, para atrair a atenção de alguém. Acho que os concretos tinham tanto medo de dizer alguma coisa, de ser didático, que muitas vezes acabavam se movendo demais para o outro lado e não dizendo muita coisa. Acho que deve ter mais complexidade de sentido na poesia. Penso que ela acabou se aproximando mais do território do design, da publicidade, como Gomringer, que acabou se tornando cada vez mais uma espécie de artista industrial”. Entrevista reunida no livro *Vozes & Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje*, de Rodrigo Garcia Lopes, aqui citada a partir do acesso no site: <http://www.elsonfroes.com.br/perloff.htm>, acessado em 21 de maio de 2017.

¹¹⁷ Segundo Marcos Siscar, op. cit.: p 116, Mallarmé, como desprezo à sua época realiza diversos experimentos como forma de se desviar do falatório generalizado instaurada pelos gêneros jornalísticos.

que diz. A *persona* criada por Clarice Lispector, e assinada como G.H., damos a mais elucidativa definição de silêncio que se pode ter, em escritura ficcional, diz-nos isto:

entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio¹¹⁸.

Entre dois signos em código, portanto, existe um signo e que aqui nomeio de silêncio como forma de buscar as significações para o poema. Entre *god* e *dog* existe a rasura que os fazem elã simbólicos, possibilitando a leitura autônoma nas inscrições sígnicas para construção do poema como um todo, já que – para a poética em questão – deva-se pensar cada poema como sendo “uma mínima coisa nova, vida ou morte¹¹⁹”, um todo dotado de sentido; ainda que exista, nessa interação fronteira, aquilo hiato significativo.

Este que, inclusive, faz-nos habitar no signo interrogativo para a compreensão do abissal símbolo *cão* (*dog*), no poema, objetivando encontrar algumas respostas que possam ser elucidativas à leitura que corrobore com a hipótese dos espaços silenciosos, na concreção poética. Walter Benjamin, no seu estudo acerca do *drama do barroco alemão*, recolhe alguns símbolos antigos que projetavam a presença da melancolia no imaginário de dada época, sendo o *cão*, ao lado da *esfera* (Terra) e da *pedra*, uma forma de se representar, no dialogismo entre a percepção positiva e negativa, a figura do melancólico. Ora como figuração da melancolia, por sua aspereza evidente em surtos de raiva; ora enquanto audaz pesquisador, por seu traço do faro; o *cão* seria o liame representativo do contato de deus para com o homem por traços “proféticos [que] são também privilégio do melancólico¹²⁰”. Talvez, seja essa interface *god–dog* uma representação simbólica desse modo de deus falar por meio dos surtos raivosos do *cão*; talvez seja uma forma de evidenciar o *silêncio de deus*, em código, ao *id*; ou, quem sabe, algo como *digo* (eu, *id*) por meio do *dog*. É que tomando o branco, entre os negros tipográficos, como atuação silenciosa, faz-se abrir o poema para múltiplas possibilidades de leitura que possam encontrar significantes do poema aos contextos que o relança à interrogação. Destaco, ainda, que – sendo o poema um *código* – ele está aberto à decodificação que parta das idiosincrasias leitoras, ainda que – ao fim das contas –

¹¹⁸ *A Paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector, Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p. 97.

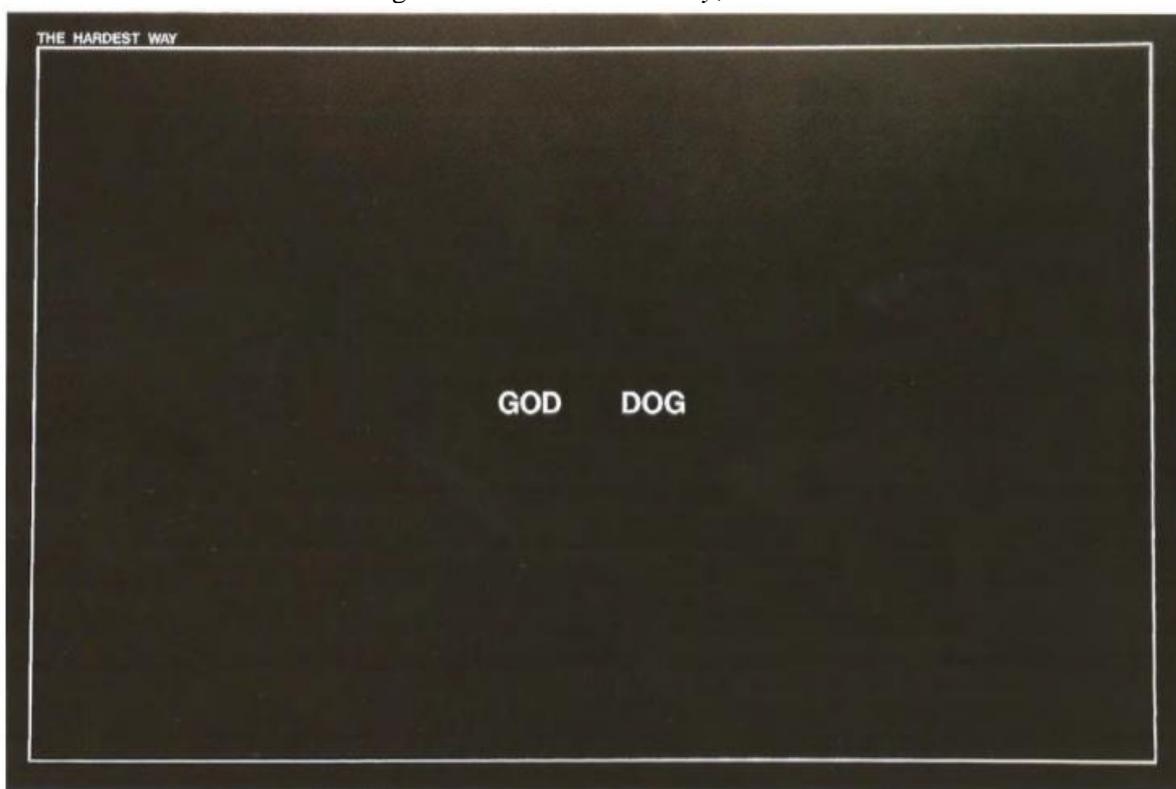
¹¹⁹ *NÃO Ofício*, op. cit.: p. 11.

¹²⁰ *Origem do drama barroco*, Walter Benjamin, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 175. Na tradução de Sergio Paulo Rouanet.

chegue-se à compreensão de que fala de si o poema, numa metalinguagem que o faz se apresentar enquanto espiral que envolva o leitor, por suas circularidades, e o faça entrar por uma das possibilidades evidentes nas frestas silenciosas.

Nessas multiplicidades de entradas, inclusive, cabe a reminiscência à obra *The Hardest Way*, do artista plástico Antonio Dias¹²¹, em que as palavras *GOD DOG* tonam conotações de imagem posta sobre o preto de uma tela. Lançada alguns anos antes do poema de Augusto de Campos, em 1970, a obra de Dias apresenta a tensão criador-criatura por um viés do espelhamento, de uma forma mais anagramática que a de Campos.

Imagem 13 – *The Hardest Way*, Antonio Dias



1970, coleção particular

Aqui, as palavras, ao se espelharem, apresentam seu oposto e podem levar à compreensão do *GOD* como sendo o elemento de transcendência e do *DOG* como sendo o elemento da

¹²¹ Ele que foi um artista brasileiro de vanguarda, posterior aos incursos concretistas, destacou-se por sua perspectiva de tensionar as variantes plásticas da época, inicia sua carreira na década de 1960, “promovendo um desmonte rigoroso de qualquer hierarquia entre os meios de expressão que usa”, conforme aponta o texto de Moacir dos Anjos, no catálogo da exposição *Antonio Dias: O país inventado*, sob a responsabilidade do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e a Fundação Cultural do Recife, 2000. Conhecê-lo, sem dúvida, foi uma forma de alargar os meus saberes acerca da produção artística da década de 1960-70, para além do campo escritural da literatura. Por isso, agradeço, mais uma vez, à Professora Maria do Carmo Nino por me apresentar um artista de obra tão singular e por me provocar neste intento relacional.

marca terrena, fazendo-nos lembrar que “Deus e Cão são metáforas do homem que se fez no Gênesis, a imagem e semelhança de Deus¹²²”. Ou seja, entre o profano e o sagrado, Antonio Dias constrói sua obra com o recurso da duplicação inversa da imagem, tendo como referentes estéticos obras que, como se sabe, fazem parte do repertório crítico e tradutório de Campos. É o que destaca, nesse sentido, Francine Lima, no seu estudo acerca da obra de Dias, quando nos diz, primeiro, que existe um intrínseco diálogo do artista com a poesia, para, logo em seguida, destacar as presenças de James Joyce e Sousândrade como escritores que trabalharam, em suas obras, a iconografia dialógica do deus-cão e que são presenças no trabalho plástico do supramencionado artista. Por fim, indo à busca dessa tônica de espelhamento na arte de vanguarda brasileira, Lima cita o poema VIVAVAIA, de Campos, como um exemplar, em literatura, em que cujo o recurso de espelhamento faz-se visível: “Cabe dizer que essa relação de espelhamento entre as palavras está em Antonio Dias, nesta obra (de modo horizontal), da mesma forma que está na Poesia Concreta *Viva Vaia* de Augusto de Campos (de modo vertical)¹²³”. Sem que se queira, naturalmente, aproximar essas duas obras por qualquer viés de fontes e influências – sobretudo quando se sabe que, mesmo tendo iniciado os seus trabalhos posteriormente ao movimento da poesia concreta, Dias lança a sua obra anterior à de Campos –, faz-se o registro de como que o tema da criação em dialética com a criatura é uma constante nos signos artísticos, coadunando, assim, para a complexidade da iconografia do cão como elemento de representação de deus, além de ser mais uma evidência das aberturas complexas que o poema *Código*, dito pueril e de menor potência, dentro da poética de Campos, alude. Antes, com essa aproximação, mostra-se como que as amálgamas em *códigos* estão para além da figuração dos modos de organização da linguagem publicitária, numa tônica profunda que rememora toda uma busca labiríntica e silenciosa das cercanias criador-criatura, índice de variados mo(vi)mentos de criação artística.

Por fim, a nível de informação, mas não só, esse poema forma – ao lado do *Pentahexagrama para John Cage* – uma série intitulada *enigmagens*¹²⁴. O trânsito interarte é uma constante na poética intersemiótica de Augusto de Campos, de modo que podemos tomar os poemas em quadro que, por sua apreensão estática, repele o leitor, o distancia por seu caráter óptico; tomando-o como poema–quadro, em contrapartida, tem-

¹²² Antonio Dias: *Imagens, palavras e diagramas*, Francine Lima, 2011, 145.

¹²³ Francine Lima, op. cit.: p. 146.

¹²⁴ Em VIVAVAIA, op. cit.: 1973-1977, p. 208-212.

se o atrair pelas Algarvias codificadas a fim de se chegar às vias sentido. Logo, realizando a leitura do poema em interação com a série que o inscreve, a abordagem de fazer falar esses silêncios significativos se torna ainda mais pertinente, posto que – como aqui já foi mencionado – John Cage apresentava como tema de interesse e de atuação criativa, nas suas obras, o silêncio. Sensível ao trabalho do músico estadunidense, Augusto de Campos nos lança o enigma interpretativo, por meio de um poema sem palavras, em que faz falar as figurações de duas notas, num ritmo binário, na não definição dos elementos como altura, timbre, duração e andamento, além da ausência do pentagrama¹²⁵. Estas ausências, antes de serem postas como gratuitas para a construção da peça enigmática, podem fazer alusão ao caráter de imprevisibilidade da obra de Cage, além de se lançar como convite “à contemplação silenciosa, bem no sentido da fascinação de Cage por silêncios¹²⁶”. Em suma, o preâmbulo aqui aberto objetiva fazer menção à linha de abordagem que seguirei para ler os poemas em sua atuação silenciosa: levando em consideração as dinâmicas desses *signos em rotação*, apreciando suas cores, suas formas e seus contornos, a fim de apresentar uma leitura que valorize as materialidades poéticas mobilizadas por Augusto de Campos; ainda mais quando se compreende que as cores – mesmo as presentes-ausentes, como o branco e o preto – são matérias dotadas de potências interpretativas e de possibilidades de leitura que podem complexificar e evidenciar as porosidades em que se funda a obra poética aqui posta como pino analítico. Desde a série *poetamenos*, primeira atuação concreta, ao *outro*, este corpo aberto ao trânsito contemporâneo, as cores e as materialidades são elementos nodais ao crítico que se quer analisar a poesia, por vezes silenciosa, de Augusto de Campos.

¹²⁵ Agradeço a Edvaldo – mestre-amigo, músico e musicólogo – pela oportunidade de trocar algumas correspondências acerca desse flerte Campos-Cage.

¹²⁶ *Inter textos / Inter artes / Inter media*, Claus Clüver, Revista Aletria do Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 26.

4.1 Duas abissais formas de se afinar silêncios

Preto, entrecortado por branco, é o *código* de Augusto de Campos. O é, também, uma série de outros poemas, dentre os quais, por agora, destaco o *ãõ*:

Imagem 14 – *ãõ*, Augusto de Campos

do
os
so
do
so
m
do
tutano
do humano

sem
o
mel
da
mel
o dia

cas
ca
do
ser

c
res
ser

a
ni
mal
ânim
a alma

psi
u
ou
ve
a
can
ção
sem
voz
que
vem
do
fio
do
vão
da
foz
do
teu
va
zio

o coração
não

s
ocô
ração

o
so
l
sem
dó
da
solidão

aço
do
açú
car
joão
do
tom

o
ão
do
om

1994, in: *Não*, p. 52-53

Único da seção que leva seu nome, posto como espaço fronteiro ao conjunto de poemas denominado *ar*, partícula que se soma aos radicais *fal* e *cal* para formar *falar* e *calar* – signos que afetam a poética de Augusto de Campos. Por enquanto, deixo essa segunda em suspenso para lançar olhares ao *ão* e às significações que se inscrevem no seu fino e escorregadio corpo, escapando da página e se derramando à *foz* leitora. Para se *ouvir* e *ver*, o poema se inicia na alusão ao *osso* do *som*, ao *tutano* que é do som e é, também, do *humano*. Fragmentário, como forma de trazer à tona o caráter bi-semântico de sua organização, o poema se apresenta como *canção sem voz*, de modo que – se atendermos à retórica de sua formulação e tirarmos *o mel* da *melodia* – resta-nos o *dia* e a reminiscência ao *dia dia dia*, poema que fecha o *poetamenos*: que apresenta em sua inscrição seis vozes, representada por seis diferentes cores. Aqui, em contrapartida, o signo *dia* está uníssono, silencioso; do som, apenas o *osso* é-se mostrado, não oco: preenchido com *tutano*. Flora Süssekind, em torno da análise que faz do *ão*, destaca a atuação da negação do som, “uma espécie de ‘puro não’ inscrito na própria voz ou no som¹²⁷”, na dialética que serve a este estudo acerca de duas constantes na poética de Augusto de Campos: o silêncio e a negação. Auscultando as tônicas silenciosas do poema, *aqui por enquanto*, chamo a atenção ao *osso* inicial, este que não é mais oco para fazer eco, ainda que *os so*. Quebrado, em divisão silábica que me faz retornar ao caráter verbivocovisual: o signo no poema faz – também – menção ao *ouvir*, mas aqui quero destacar a sua presença abissal como elemento constitutivo do cadáver, posto que – para Walter Benjamin – é ele a alegoria da vida: “se os personagens [...] morrem, é porque somente assim, como cadáveres, têm acesso à pátria alegórica¹²⁸”, sendo a vida uma simbiose processual para a emanação da morte. Da vertigem operada pelo *osso*, em *ão*, passo à enigmática imagem do defunto com que Cabral nomeou sua atuação *poiética*, no poema intitulado *A Augusto de Campos*, que abre o seu livro *Agrestes*¹²⁹:

*você, cuja vida sempre
foi fazer/catar o novo
talvez veja no defunto
coisas não mortas de todo.*

¹²⁷ (*Quase audível*) – nota sobre “*ão*” – Flora Süssekind, no livro por ela organizado, ao lado de Júlio Castañon Guimarães, Editora 7Letras, 2004, p. 145.

¹²⁸ Walter Benjamin, op. cit.: p. 241.

¹²⁹ *Agrestes*, João Cabral de Melo Neto, 1985, aqui citado a partir da versão editada pela Alfaguara, com direitos editoriais da Objetiva, Rio de Janeiro, 2009, p. 27-28.

Podendo-se tomar o *ão* como uma desleitura à poética cabralina, temos a inscrição do *osso* nesse *defunto* a quem nos alude o *eu*, em *A Augusto de Campos*, como forma de se fazer seguir na proposta em *coisas não mortas de todo*. Duplo, o poema apresenta, ainda, outros flertes ao léxico cabralino: pode-se ler *lâmina* em

a
ni
mal
ânim
a alma

ão não é o poema-resposta, de Augusto de Campos, ao poema-oferta, de João Cabral de Melo Neto. Antes, tem-se o poema *João/agrestes*

Imagem 15 – *joão/agrestes*, Augusto de Campos

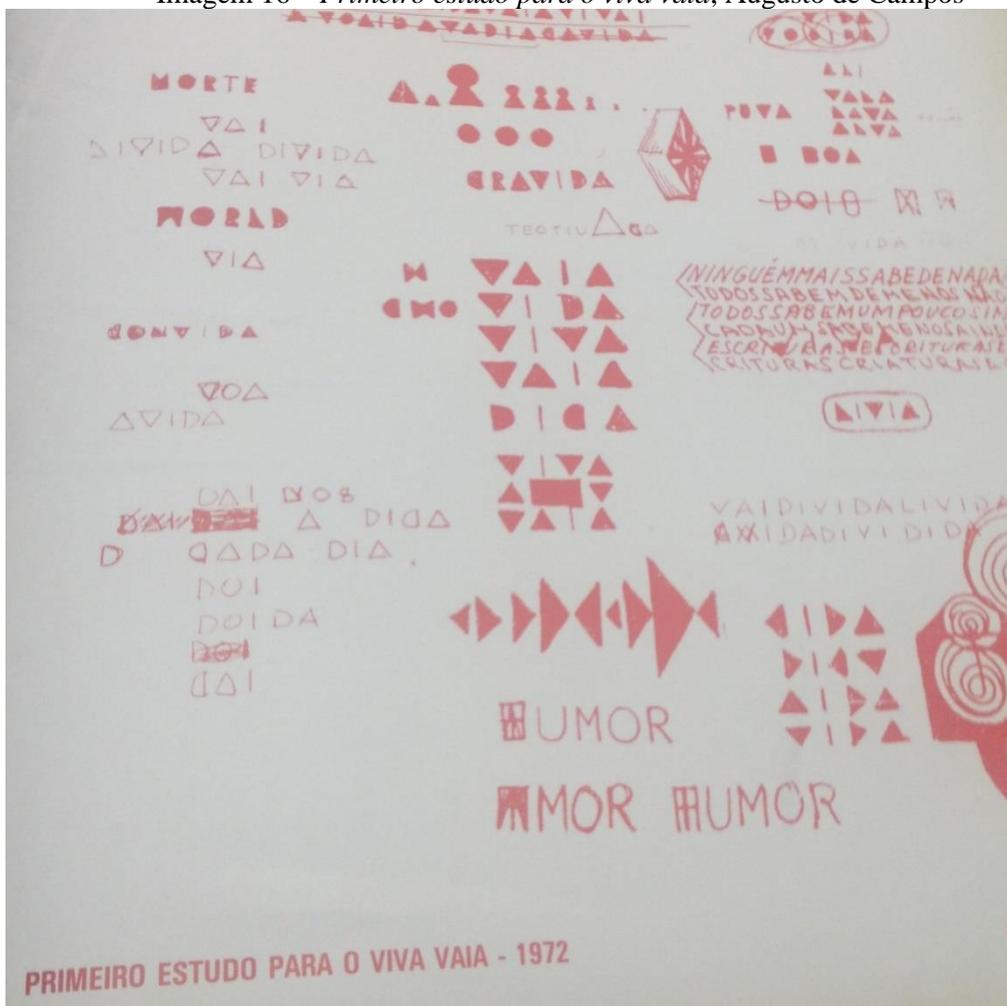
uma	fala	tão	faca
fratura	tão	ex	posta
tão	ácida	tão	aço
osso	tão	osso	só
que eu	procuro	e não	acho
o ad	verso	do que	faço
o	concreto	é o	outro
e	não	encontro	nem
palavras	para	o	abraço
senão	as	do	aprendiz
o	menos	ante o	sem
que	só aqui	contra	diz
nunca	houve	u m	leitor
contra	mais	a	favor

1985, in: *Despoesia*, p. 76-77

em que também se faz notar à alusão ao *osso* – aqui *tão osso*, numa maior clareza ao elemento (quase)fúnebre que faz criar Cabral, em torno de sua poesia –, como forma de aproximar os procedimentos poéticos, para depois deles tomar distância: à busca do

procurar os *adversos* estéticos, na afirmação enquanto *desleitor contra*. Na poética cabralina, os flertes com outros *signos* artísticos acontecem, com maior contundência, por meio das artes visuais, numa negação às proximidades fronteiriça com a canção, por exemplo. Augusto de Campos, por sua vez, constrói sua poesia em orgânico trânsito entre as semioses artísticas de modo a trazer, por meio dos *profilogramas* ou das *intraduções*, algumas dessas obras que se tornam ponto para a sua criação literária. *ã*o, por assim dizer, constrói-se nesse *tríplice* entre o *ouvir*, o *ver* e o *ler*. No seu bloco quinto, a exemplo do *ver*, apercebe-se a organização sonoro-visual de uma pirâmide: escultura erguida para manter abrigada a *alma*, procedimento já utilizado no VIVAVAIA, em que se mostra com maior evidência esse *tombeau* à vida-morte (*esta* personificada por um cadáver, construído por ossos...).

Imagem 16 – *Primeiro estudo para o viva vaia*, Augusto de Campos



1972¹³⁰

¹³⁰ Presente na Revista *Atlas: Almanak* 88, São Paulo, Kraft Comunicação, 1988, p. 21. Agradeço à equipe da Casa das Rosas pela disponibilização do material, presente em seu acervo, acessado em 15 de maio de 2017.

É o que se pode perceber, como maior clareza, no *Primeiro estudo para o viva vaia* que, nunca reunido em livro, traz-nos a pesquisa que Augusto de Campos empreendeu para se chegar ao seu poema VIVAVAIA – do mesmo ano, 1972 –, reunido na obra que carrega o mesmo título. Percebe-se nele a presença da palavra *morte*, além de outros sinais que se fazem presença na poética por ele criada: a menção do *amor humor* oswaldiano, rasurado com signos que se assemelham a cruces; elementos visuais diversos, dentre os quais aqueles que compõem a visualidade de seu poema final. Ao fim, o poeta chega ao mínimo comum de sua poesia, e o seu ensaio parece já apontar para esse sumo poético, numa evidência que nega a gratuidade do poema, além de ser uma homenagem às poéticas de seus companheiros de grupo, dentre os quais – por enlace sincrônico – ele inclui Oswald de Andrade. Sobre o poema, em sua versão final, Augusto de Campos diz que “VIVA VAIA foi, até certo ponto, inspirado por Caetano. Porém, talvez mais ainda, foi concebido como um emblema abarcador das contradições poeta-público que envolvem, de maneira menos notória, a mim e a meus companheiros¹³¹.” O que pode corroborar com a imagem da pirâmide, na sua obra, como signo de proteção aos trabalhos poéticos, seus e de sua coletividade.

Às voltas com o *ão*: musicado por Aldo Brizzi, o poema apresenta – ainda – uma faceta dupla de *jões*: Cabral-Gilberto, numa tensão entre dois projetos estéticos que convergem, pela adesão à economia como processo, e divergem, pelos campos de inscrição artística. Retomo, mais uma vez, o nodal ensaio que nos lança Flora Sússekind acerca do *ão*, como forma de melhor contornar essa entrada joãogilbertiana no poema, posto que é possível se perceber

nas tensões entre escuta-silêncio, entre voz e canção; na nasalização que percorre silenciosamente o poema, e que se pode imaginar, sob certo ponto de vista, como evocativa do modo por vezes nasalado, de cantar de boca fechada, do cantor¹³².

Temos, no poema musicado – tanto na performance vocal de Caetano Veloso, quanto na de Augusto de Campos –, o entrelace do falar-cantar¹³³: as notas se distendem, na voz do

¹³¹ Entrevista concedida por Augusto de Campos a J. Jota de Morães, no *Jornal da tarde*, 1980, p. 100. Presente na Antologia *Poemas de Augusto de Campos*, traduzidos por Gonzalo Aguilar, sob o fomento do Instituto de Literatura Hispanoamericana, da Universidad de Buenos Aires, 1994. No original: “VIVA VAIA fue, hasta cierto punto, inspirado por Caetano. Pero tal vez más aún, fue concebido como un emblema abarcador de las contradicciones poeta-público que envuelven, de manera menos notoria, a mi y a mis compañeros”. Acessado a partir do acervo da Casa das Rosas, em 07 de abril de 2017. Grifo em caixa alta do autor.

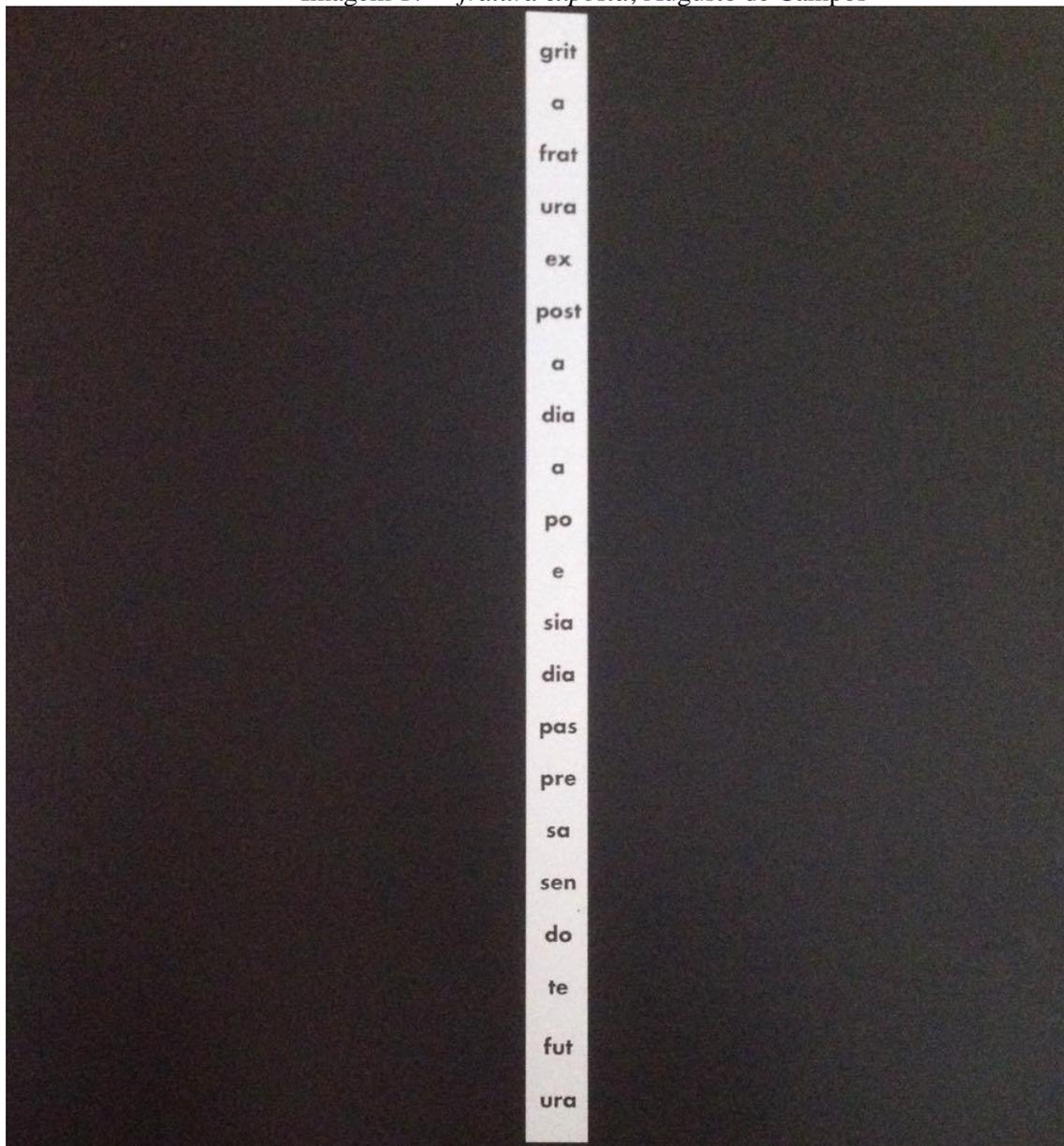
¹³² Flora Sússekind, op. cit.: 148.

¹³³ O interesse de Augusto de Campos pela linguagem musical é notório. Com dois livros dedicados ao tema: *Balço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1993; *Música de Invenção*, pela mesma editora, 2007. No primeiro, o poeta aclara esse interesse entre o falar e o cantar, por exemplo,

cantor, contraem-se na oralização do poeta, sendo entrecortada, inclusive, pela ausência melódica que complexifica, e faz passear por outros suportes, esse poema que, já na corporeidade impressa, sai do livro, escorrega e se chama ao leitor; confirmando-se num duplo chamar, por meio de uma voz sem voz: *psi/u*. Silêncio pede um *eu* imperativo, no início do sexto bloco poético, e o poema segue em tensões de negativas-afirmativas: *o coração/ não s/ oco/ razão*. São seis as ocorrências do *ão*, no poema, antes do parônimo uso final: à medida que se aproxima do som do *om*, distancia-se em significação. Ao passo que esse se apresenta como um som fundante e dotado de sentido, utilizados em espaços de busca à espiritualidade, trazendo em si o caráter meditativo e organizador; aquele serve de uso às formações de palavra em aumentativo, às negações, *não* tendo – de modo isolado – uma significação própria. Partícula flutuante, o *ão* vai se organizando por meio de imagens outras, vai se constituído nas interações e nas aberturas silenciosas para se abrigar nos duplos: falar e calar, afirmar e negar. Inicia-se e encerra-se monossilábico, vai *do osso* do defunto ao vocativo, evidenciando e recalcando suas alteridades. Das múltiplas formas pelas quais se apresentam o silêncio, temos em *ão* um exemplo das de maior complexidade: o silêncio não é dado, é-se percebido: fretas e acenos (quase) inaudíveis.

Do osso do som à fratura exposta: o preto da página, o fino branco; o magro branco expondo as suas fraturas e a relação com o *João/agrestes*, de modo que – se rasurarmos as escrituras fraturadas e expostas, como a um palimpsesto que abriga escritos sobre outros – chegaremos ao poema presente em *Despoesia*, não sem que se passe pelo (quase) completamente silencioso *ão*. Sexto da série *Outro-poemas, fratura exposta*

quando aproxima as propostas estéticas de Anton Webern e João Gilberto, destacando a presença do silêncio nas duas produções, além da concisão de ambos os projetos: Webern, “em 37 anos de vida criativa, 31 obras. [...] Cerca de 3 horas. João Gilberto: 7 LPs”, p. 317. No segundo livro, lançado como forma de fazer falar o inconformismo do poeta frente a quase ausência de público para “a maravilhosa aventura da música de alto repertório criada em nosso século, uma das mais ricas de toda a história da humanidade”, p. 9, Augusto de Campos traz à baila seu interesse pelo “canto-falado”, como forma de se criar “novos curtos-circuitos musicais”, p. 40. Esse interesse se faz presente, também, na sua criação poética, quando lembramos da sua obra *poetamenos*, 1953, como “aspirando à esperança de uma KLANGFARBENMELODIE (melodiadetimbres) com palavras”, ao que segue o poeta “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente de cor”, reunido na coletânea de poemas *Viva vaia*, p. 65.

Imagem 17 – *fratura exposta*, Augusto de Campos

2006, in: *Outro*, p. 24-25

aparece aqui como tentativa de quebra com uma análise linear, na vontade de se fazer sincrônica: unidas pela presença, sinuosa ou não, do *osso* mítico que forma o defunto, ou que sai do corpo, futuro-defunto, para formar outra vida, também à espera da morte. Início abissal: *grit/ a*, para contrapor-se ao imperativo *ou/ ve*, tomando como título os (ad)versos, da resposta a Cabral, na exclusão do *tão*. Colhendo, então, essas flutuantes marcas iniciais, caminho sob o signo hipotético de que aqui, diferente da ode ao silêncio contemplativo em *ãõ*, tem-se a presença do silêncio enquanto angústia, numa vontade de que se faça falar aquilo que está quebrado e que, por isso, não deveria se resignar ao campo da mudez; diferente, também, da organização visual e vocal do *João/agrestes* –

onde quatro finas colunas somam-se para formar o poema – em *fratura exposta* a única coluna apresentada é quase que totalmente construída por cortes a fim de fazê-lo monossilábico, o que poderia justificar o descarte do *tão*. Aqui, diferente de lá, as palavras se fragmentam para fazer formar aquele som gago de todo: como ao modo do telegrama, que se pode encontrar em *dias dias dias* e que ganha – na oralização quase musical feita Caetano Veloso – as evidências fonéticas como construtoras do sentido: do som, ao ritmo; destes, aos efeitos semânticos. O conflituoso *eu*, aqui quase apagado, dá espaço para que se fale uma poética angustiada, talvez pela constante silenciosa; e é a angústia a marca fundante da obra de Augusto de Campos: *Onde a Angústia roendo um não de pedra*, do primeiro poema d’*O rei menos o reino*; do quinto poema

ANGÚSTIA: eis a flor marcada a ferro
Que um vento solitário, o DESESPERO,
Incrustou numa pedra nua, o TÉDIO.

ANGÚSTIA: eis a flor cortada a serra.
A flor? A outrora flor. A redondezas
Aromas alva sedas flor? Outrora.

Um vento sem pousada trabalhou-a,
Recortou com mais calma suas linhas
E desdobrou esta ferida: ANGÚSTIA¹³⁴.

Esta que segue *exposta*, agora como *fratura* requerida a *gritar*. Mas quem é o *eu* que a ordena ao grito? Eduardo Sterzi, ao refletir acerca da desconstrução do *eu* na lírica da modernidade tardia – mesmo antes, em Arnaut Daniel –, elucida-nos a pensar nas problemáticas acerca de quem é o *eu*, quando se diz *eu* no poema. Habitando no abismo, entre o silêncio e o vozerio, a poética recente de Augusto de Campos “mostra-se quase eufórica¹³⁵”, de modo que em *fratura exposta* a euforia vem como forma de querer saltar do silêncio ao grito. O eu, quase mudo, fala para fazer falar uma poesia afetada pelos novos meios de produção; melhor, para fazer gritar o grito que não grita: “o *eu*, aqui, é algo – um *que*, antes que um *quem* – situado, a um só tempo, aquém [...] e além do indivíduo¹³⁶”.

Ao se tomar, portanto, essa diluição do *eu* como uma saída encontrada para combater a crise do verso, em contextos de novas tecnologias, o poeta – já que o

seu trabalho não é somente reproduzir, mas também produzir realidade:
seus poemas contêm uma ou várias das respostas possíveis para a

¹³⁴ VIVAVAIA, op. cit.: p. 9, 13 – citadas as três primeiras estrofes, das oito que compõem o poema.

¹³⁵ *Todos os sons, sem som*, Eduardo Sterzi, no livro *Sobre Augusto de Campos*, op. cit.: p. 111.

¹³⁶ *Idem*, p. 111-112, grifos do autor.

questão do que é o sujeito de hoje, do que será amanhã e depois de amanhã¹³⁷.

– refaz o percurso de euforia às linguagens computacionais emergentes à época da explosão da primeira fase da poesia concreta, a fase ortodoxa, e relança a questão do “erro” como forma de construir o que falha, o que se fratura, na poesia. *Terra*¹³⁸, de Décio Pignatari, buscou fazer uso do “processo de ‘retroalimentação’ (*feedback*) da cibernética como recurso estrutural do poema¹³⁹”, de modo que, *fraturado* na sua linha sétima, o poema engendra ao um novo começo, não podendo mais voltar ao acontecimento de sua organização inicial: reproduzir, por meio de uma única palavra, um quadro em dois triângulos, constituídos por meio da divisão silábica da palavra *terra*. Aproximado ao funcionamento maquínico, o poema busca – no dizeres de Haroldo de Campos – repelir “a lógica tradicional e seu irmão torto, o ‘automatismo psíquico¹⁴⁰’”, posto que, para o poeta-crítico, a evidência do erro é assinalada no poema como forma de complexificá-lo ao aproximá-lo à trivial falha de um sistema codificado mecanicamente. *Fratura exposta*, poema compilado na última coletânea de Augusto de Campos, traz em si um caráter de visualidade que, diferente do *Terra* – de Décio Pignatari –, flerta com a condição humana: aqui o “erro” está no fato do osso, visualmente construído, apresentar-se como materialidade quebrada, expondo essa quebra. Com alguma *outra* contundência: até a linha treze do poema, existe uma continuidade relativamente clara, em sua organização: *grit/ a/ frat/ ura/ ex/ post/ a/ dia/ a/ po/ e/ sia/ dia/ pas/ pre* – quando a fratura acontece e, para continuar numa leitura que exponha a sua quebra, mas que ainda enfatize o sentido pautado na palavra –, *pas* é combinado ao *sa*, da linha dezesseis, o mesmo que se junta ao *pre* para formar a palavra *presa*. Assim, o poema fraturado, e não mais retroalimentado, segue com o *pas/ sa/ pre/ sa/ sen/ do/ te/ fut/ ura*. Naturalmente, essa ênfase na fratura que constitui o poema, em seu todo, não pode deixar de fazer falar as fraturas menores: aquela que as próprias palavras operam em si, fazendo-o um poema *gago*, ressemantizando a gagueira cabralina. Ao fim deste meu intento analítico, chamo a atenção para a bi-semântica do signo *fut/ ura*: ora podendo aludir às instâncias iniciais da Poesia Concreta, que fazia uso da fonte *futura* em seus poemas, haja vista ser essa um

¹³⁷ Eduardo Sterzi, op. cit.: p. 101.

¹³⁸ Poema de 1958, presente na coletânea *Poesia pois é poesia*, Ateliê Editorial, Campinas – Editora da Unicamp –, 2004, p. 126.

¹³⁹ *Poesia concreta–linguagem–comunicação*, Haroldo de Campos, 1957, compilado na Teoria da Poesia Concreta – textos e manifestos 1950-1960, 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 112.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 115.

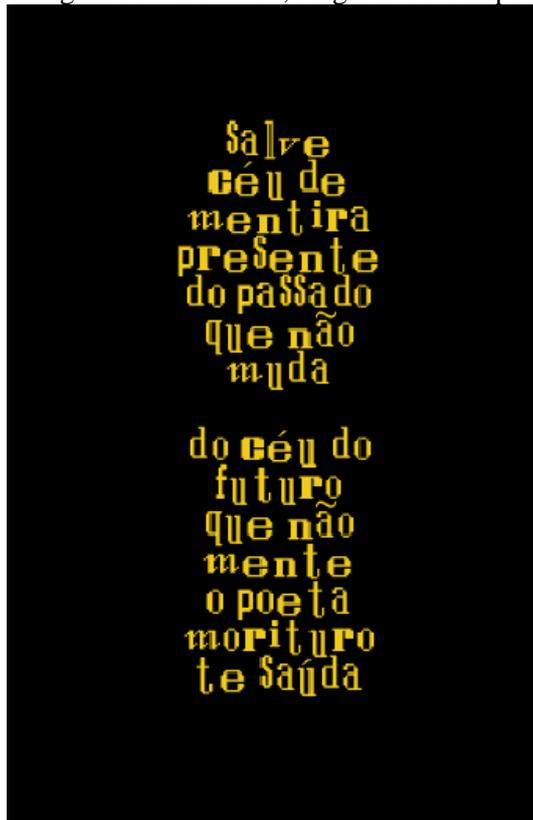
marco para a produção da tipografia moderna; ora como sendo a pontuação de uma poética *sob o signo da angústia*, ao passo que – silenciosa – passa sempre como sendo um futuro poético que não encontra escutas em sua época de produção. *Futura, fratura exposta*, silenciosa: ela é chamada ao grito.

Leio, ainda, *fratura exposta* como sendo um poema que ajuda a repensar o percurso poético de Augusto de Campos, haja vista ser uma poesia sempre lida na constante interação com a novidade, com a vontade de tencionar os caminhos da produção literária ao percurso do novo, na utopia de ser acolhida por um futuro hipotético. O vertiginoso silêncio, no poema solicitado ao fim, perfaz memória: a relação com a poética cabralina, o anseio de busca pelo futuro, a fragmentação verbal; perfaz, ainda, um poema que remodela essa memória e apercebe-se na poesia que *passa presa*, ainda que como uma incógnita de relance ao futuro. Não querendo recair na pretensão de tomar Augusto de Campos como

o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), [para fazer] dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações¹⁴¹,

tomo esse poema como o espaço mais recente para se pensar a condição, por vezes angustiante, de ser tomado como poeta do futuro, esta temporalidade que pouco diz. É que, habitando o espaço de poética ao futuro (futura), as recusas do presente são facilmente justificadas, assim como as legitimações discursivas que esse lança frente às produções que se inscrevem, temporalmente, em *devir*. Enquanto que aqui uma percepção de certa angústia – de uma melancolia exposta por um poema silencioso e requerido ao grito – é-se percebida, no poema *morituro* é a ironia que tece o fio de encontro entre as temporalidades: passado, presente e futuro:

¹⁴¹ Giorgio Agamben, op. cit.: p. 71.

Imagem 18 – *morituro*, Augusto de Campos

1994, in: *Não*, p. 106-107

A saudação, *salve*, feita ao presente assinalado como contínuo do passado: *presente/ do passado/ que não muda*, está em contraposição com o bloco seguinte, um *céu do futuro/ que não mente* e demarca essa poesia ainda no espaço de acenos utópicos da recepção em futuro, na manutenção da tensão criada há tempos atrás, com o surgimento da poesia concreta, de dar “por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)¹⁴²”. O poeta, então, com esses dois blocos, antagoniza tendências na poesia brasileira: a verbalista e a visualista, inscrevendo-se nesta que, inclusive, ajudou a formar e se vê encorajado a levar à frente como projeto poético. Naturalmente, o aceno irônico, lançado ao *céu de mentira*, endossa a formação de uma poética difundida no embate da vanguarda e que, agora, parece ver no presente uma volta às tônicas anteriores ao *boom* lançado pela poesia concreta. No entanto, ainda que atendendo a vontade de ideogramatizar o verbo a fim de tirar a poesia da inércia, a experimentação concretista dividiu espaço com uma outra tradição: a do verso linear, ou a de verso linear, como nos faz lembrar Marcos Siscar acerca da possibilidade de se ler a crise do verso, muitas vezes citada nos textos

¹⁴² Teoria da Poesia Concreta, op. cit.: p. 215.

contextualizadores da poesia concreta e assentada na leitura que foi feita de Mallarmé, como uma crise de verso, de polaridades e de atuação simultânea. Diz-nos Siscar:

ora, “Crise de Vers” é o nome de um texto importante em que Mallarmé reuniu vários elementos de sua reflexão a propósito do assunto, montando de forma coerente uma colagem de fragmentos publicados em outros artigos. Em português, o texto é normalmente mencionado ou traduzido por “Crise do Verso”. [...] A tradução rotineira, a meu ver, envolve um problema não apenas lingüístico, mas também hermenêutico, uma vez que o título envolve uma reflexão sobre a “crise de vers”, e não a “crise du vers”. “Crise de Verso” ou “Crise de Versos”, no plural, me parecem traduções mais afinadas com o texto de Mallarmé, inclusive para manter o paralelo com “crise de nerfs” (ataque de nervos), por exemplo¹⁴³.

E me ajuda a lançar mão acerca da tensão em diferença que levou a poesia brasileira ao espaço do contemporâneo: como signo de multiplicidade, de modo que ambas as tradições encontram espaço de atuação. Logo, não se pode esquecer que o aparente retorno ao verso é, na verdade, sintoma da maior aceitação pela tendência de produção linear, uma vez que é o verso o próprio retorno, o outro lado da produção de linguagem. Isto dito, tomo a ironia lançada pelo *poeta morituro*, aquele em vias de morte, e liricamente pintado por Augusto de Campos, como uma indicação ainda arraigada aos modos combativos que criou para si a tendência da poesia de vanguarda. Penso, nesse sentido, ser esse aceno ao futuro – do seu céu ligado à absoluta verdade –, realizado em *morituro*, como menos potente de se rever a poética recente de Augusto de Campos, sobretudo quando se contrapõe esse aceno ao vertiginoso espaço *sem saída*, poema de 2000 e que será mais à frente analisado, que o que realiza *fratura exposta*. Logo, enquanto “do céu do futuro’ significa, pois, esperança na história e na poesia por vir, mesmo que não estejamos seguramos de que, de fato, virá¹⁴⁴”, *fratura exposta* resgata a memória da angústia de se ter Cabral como poeta fecundo de uma poesia que se quis *fratura/ tão/ ex/ posta/ tão/ ácida/ tão/ aço/ osso/ tão/ osso*, que buscou habitar sob o signo do silêncio e que, agora, passa presa: em formas tantas vezes redesenhadas, que se pede ao grito pela maior insegurança da chegada do futuro.

¹⁴³ Marcos Siscar, *Poetas à beira de uma crise de versos*, citado na a partir da revista *modo de usar & co*, 2009. Acesso em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>. Acesso no dia 22 de maio de 2017.

¹⁴⁴ Eduardo Sterzi no texto de introdução ao livro por ele organizado, *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*, op. cit.: p. 8.

4.2 Convergências divergentes nas poéticas espaço-temporal de Augusto de Campos e Barnett Newman

Paro, antes de seguir na leitura a que me proponho neste capítulo, para a abertura deste breve tópico que tem por objetivo o de chamar a atenção às semelhanças visuais entre *fratura exposta* e as “vértebras essenciais¹⁴⁵”, de Barnett Newman, ainda que sem o objetivo de toma-los enquanto artistas que estabeleceram, entre si, trocas criativas. Inscritos na história por meio de suas atuações em vanguarda, na necessidade de trazer, aos seus distintos campos de atuação, proposições para se ir além do que se tem por *tópos* criativo, Augusto de Campos e Barnett Newman parecem, do ponto de vista da apreciação em artes plásticas, mais divergirem que convergirem: “eu preferia, é claro, os *names* de Mondrian ou Maliévitch¹⁴⁶”, diz-nos Campos ao comentar a aproximação que Cabral faz entre ele e a poética visual de Paul Klee; “o modo do desenho de Mondrian é, na minha opinião, a ilustração de uma atitude científica em relação à vida¹⁴⁷”, diz-nos Newman quando perguntado em que medida sua produção visual se afasta da proposta do pintor holandês nas suas buscas por tomarem distância da referencialidade natural. Logo, enquanto que a ruptura do poeta brasileiro apresenta as marcas da tradição, em literatura e em artes visuais, a do pintor estadunidense busca as filiações com as artes primitivas, afastando-se das tendências de sua época, de uma arte dita plástica, para trazer à tona uma arte plasmática, que trabalhe o caos como tema de sua criação, sem se afetar pela necessidade representacional ou abstrata, no sentido da deformação do mundo dado. O crítico da obra de Newman pode, então, habitar o arriscado espaço descritivo, utilizando-se das exegeses do pintor para se chegar a conclusões que tomem sua arte como revolucionária, *per se*, ao “colocar uma tira vermelha de uma polegada de fita isolante besuntada de tinta cor laranja de alto a baixo no centro de uma tela vermelha¹⁴⁸”, sem se aprofundar às questões que norteiam esse experimento, às buscas das conceitualizações

¹⁴⁵ Uso a expressão presente no ensaio de Mel Bochner, *Barnett Newman: Pintura escrita/escrita pintura*, presente na edição de 2002, p. 74, da Revista *Arte & Ensaio*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁴⁶ No prefácio ao *Não*, aqui já citado.

¹⁴⁷ *Interview with David Sylvestre*, reunido no livro *Barnett Newman: Selected writings and interviews*, p. 256, organizado por John P. O'Neill, 1990. “Mondrian's way of drawing is, to my mind, the illustration of a scientific attitude toward life”, no original, com tradução minha. Muito embora Newman busque afastar sua produção das influências da de Mondrian, na mesma entrevista ele menciona o respeito que tem por ele, ainda que tome sua obra por “fanática” e “utópica”. A esse respeito, pode-se consultar o ensaio “The Plasmic Image”, p. 138, reunido na mesma obra.

¹⁴⁸ Mel Bochner, op. cit.: p. 71.

¹⁸ *O Inumano*: considerações sobre o tempo, Jean-François Lyotard, Editorial Estampa, Portugal, p. 86, 1997. Na tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre.

que ecoam na produção do pintor. Dito de outra forma, frente às obras de Newman, “o que dizer que não seja dado? A descrição é fácil, mas monótona como uma paráfrase¹⁴⁹”. Estendo tal colocação à *fratura exposta* de Campos, uma vez que, enquanto crítico de sua obra, arrisco-me na leitura reducionista que toma o poema como uma linha branca, que rasura o preto da página, de modo que tento me afastar dessa mera descrição ao inscrever o poema no abismo poético, nas relações com outros poemas, e no retrabalho da gagueira que atravessa sua obra, nessa interrupção entre a fala para entoar silêncios. Proposição esforçada, ainda que limitada, o que me faz, agora, tentar abrir o poema nesse lançar mão de duas produções que, talvez, sejam mais próximas por suas diferenças que por suas semelhanças: são corpos em ecrã que, em suas inscrições, podem nos fazer refletir acerca do tempo: este signo em cadeia.

Em cadeia porque, segundo Lyotard, em sua reflexão acerca do tempo na pintura de Newman – e aqui estendo para a poesia de Campos –, é-se necessário compreender a obra no seu tempo de produção, no tempo de percepção, ou de consumo, no tempo diegético, no tempo em que se demora do ato da criação à circulação e, por último, e com o quicá como afetação, no tempo que a própria obra é. É, então, por meio do tempo que realizo a aproximação dessas duas produções artísticas, a fim de tentar complexificar o campo escritural de análise da poesia de Augusto de Campos, na busca da relação com outros artistas que, ainda que não presentes em suas construções litográficas, partilham com esse o desejo de ampliar o roteiro de produção que cada época propõe. Desejo esse que rasura tanto a poesia de Augusto de Campos quanto a produção em artes plásticas de Barnett Newman, como forma de resposta, às suas épocas, que é a inquietação que mobiliza as produções artística e que a busca pelo novo é anseio comum aos variados mo(vi)mentos de criação. Já no que diz respeito ao tempo, além do uso como recurso ao trabalho em suas obras, Augusto de Campos e Barnett Newman apresentam-se como artistas que não têm pressa em trazer ao público conceitos em obras que levem suas assinaturas, demorando-se em trabalho que estejam dialéticos ao contexto de produção, não apenas como forma de clareá-lo, mas também de rasurá-lo, lançar obras à frente de seu tempo. Mel Bochner, ao comentar sobre a instância de negação do trabalho plástico em Newman, escreve que ele “havia parado de pintar no início dos anos 40, enfasiado com as ideias e ideologias daquele momento¹⁵⁰”, sendo conhecido por seus contemporâneos mais como teórico que como artista. Augusto de Campos, por seu turno,

¹⁵⁰ Mel Bochner, op. cit.: p. 71.

ênfatisa o fato de “ostentar uma média de 3 a 4 produções por ano, que acho até – diz-nos o poeta crítico e tradutor –, retrospectivamente, excessiva para meus critérios¹⁵¹”, ou mesmo quando comenta ser sua atuação no campo literário mais voltada à tradução, ainda que para estar dialógica à criação: “pelo menos dois terços do meu trabalho de poeta consistem em traduções¹⁵²”, abrindo o especular espaço de se pensar que, o que foge dos dois terços, está dividido entre a atuação como ensaísta e como poeta. O que nos leva a concluir que, se necessário fosse estabelecer um liame evidente entre as duas poéticas, seria o tempo de criação.

É que o tempo, enquanto tema de produção, atravessa diretamente as duas poéticas. Fugindo-se um pouco do poema aqui já posto, o *fratura exposta*, trago o presente na coletânea *Despoesia*, intitulado *minuto*, que segue a mesma apresentação visual em que uma fina linha corta a página, divergindo do poema presente no *Outro* por ser o preto da linha que sulca o branco da página. Este fato que já seria, por linhas de similaridades, possível de contraponto às linhas criadas por Newman em telas, realizando uma apreensão temporal, em sua obsessão pelo tempo, que, para Lyotard, é inesperada, uma vez que faz o tempo ser “o próprio quadro”. Não obstante a isso, *minuto* é, também, um conceito de tempo. Dito de outra forma, se considerarmos, portanto, que esse corte na espacialidade da página ou da tela cria uma temporalidade, não tendo “como objetivo fazer ver que a duração excede a consciência, mas de ser ele próprio a ocorrência, o momento que chega”, temos no poema de Campos um duplo trabalho com tempo: ora nessa apreensão do instante, pelo corte temporal no espaço, ora por trabalhar a temporalidade de um instante nos versos quebrados, ao longo da coluna. Lyotard, em sua apaixonada análise da obra de Newman, imiscuído em afastar dela qualquer tentativa de análise que a esvaziasse como obra lançada ao acaso e no puro experimento vanguardista, destaca o esgotamento da refutação que o artista realiza da distinção que Lessing, em seu *Laocoonte*, realiza entre pintura e poesia: “a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo¹⁵³”, diz-nos Lessing. Que segue tomando a pintura como a arte que tem corpos por seu objeto, enquanto que a poesia tem ações, num dado tempo, como objeto próprio.

¹⁵¹ No prefácio ao *Despoesia*, aqui já citado.

¹⁵² Em entrevista concedida ao Globo, aqui já citada.

¹⁵³ *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, Lessing, São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 149. Na tradução de Márcio Seligmann-Silva.

Nesse sentido, tanto em Campos quanto em Newman temos o quebrar das dicotomias espaço-tempo, haja vista o poeta, ainda em suas notas em torno das escritas pedagógicas da poesia concreta, sinalizar o uso espacial como herança deixada pela poesia de Mallarmé: “trata-se, pois, de uma utilização dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogítico”, seguindo com sua leitura de *Um lance de dados* como uma obra em que “a própria pontuação se torna [...] desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção¹⁵⁴”. Newman, por sua vez, e aqui citado via Lyotard, diz-nos que os seus “quadros não se prestam nem à manipulação do espaço, nem da imagem, mas a uma sensação de tempo¹⁵⁵”. Este *sensation of time*¹⁵⁶, do qual nos fala Newman, é a forma que ele encontra para trabalhar sua pintura plasmática dissociada da previsível abstração, assim como da representação do que está no mundo. Ainda que essas obras tenham dado conta de criar amálgamas tempo-espaço, minando o lugar de se compreender campos fixo para a produção da poesia ou da pintura, pensamentos críticos ainda dão conta de tomar essas instâncias como separadas, de modo que cito, como exemplo, o que fala Alfredo Bosi em suas considerações acerca da imagem, quando, para ele

a imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas sob as espécies da figura que é, por força de construção, um todo estável. A linitude do quadro, a espacialidade cerrada da cena têm algo de sólido que permite à memória o ato da representação¹⁵⁷.

Ou o que, mais recentemente, fala-nos o poeta-filósofo Antonio Cicero que, com suas excelentes elucubrações acerca da relação poesia-filosofia, dotada de uma imensa boa vontade: a de valorizar o espaço de fruição permitido pelo texto literário; o espaço de conhecimento de si e do mundo, permitido pelo texto filosófico – cria uma argumentação que pode ser lida como vertical numa valorização que toma as artes tidas como espaciais em apreciações *en passant*, enquanto que a poesia – esta “arte do tempo”, segundo Cicero – requer, para uma fruição genuína, morada constante. Ainda que se compreenda que o

¹⁵⁴ *pontos-periferias-poesia concreta*, Augusto de Campos, num texto de 1956, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, reunido na Teoria da Poesia Concreta, p. 33, aqui já citada.

¹⁵⁵ Citado do livro *O Inumano: consideração sobre o tempo*, de Lyotard, p. 92, feita a menção ao *Prologue for New Esthetic*, citado como inacabado e datado de 1949. Na obra que reúne os escritos de Barnett Newman, *Barnett Newman: Selected writings and interviews*, o texto é intitulado apenas por *Ohio*, seguido da data referida por Lyotard.

¹⁵⁶ Escreve Newman: “I insist on my experiences of sensations in time-not the *sense* of time but the physical *sensation of time*”, p. 175, *grifos no original*.

¹⁵⁷ *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi, São Paulo: Editora Cultrix, 1977, p. 16.

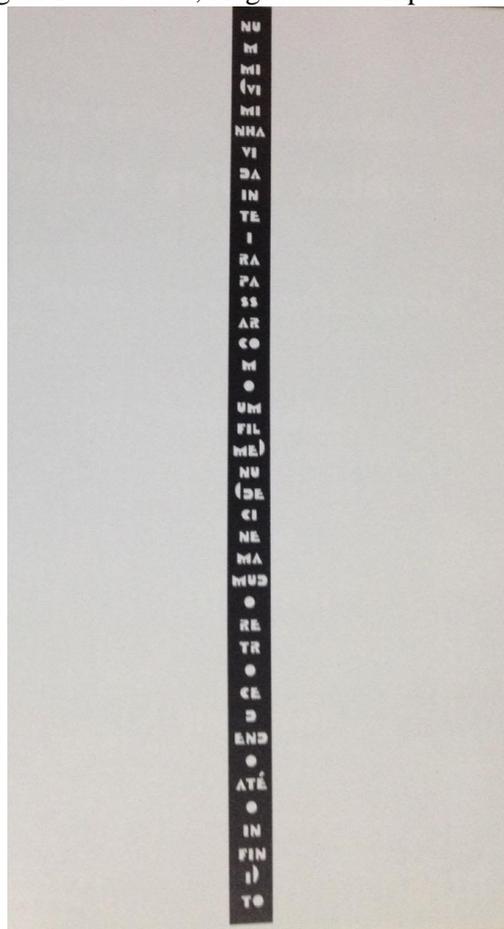
tempo de fruir num poema seja relativamente amplo, assim o *é*, ou pode ser, o tempo para uma fruição numa obra visual, num filme, numa construção arquitetônica. O tempo de compreensão, de valorização de cada obra, independe de sua apresentação: se mais espacial, se mais temporal. Trago aqui a fala de Antonio Cicero, sem dúvida um dos maiores poetas dessa nova geração que busca relacionar poesia e música, por exemplo, para reforçar a perspectiva divergente que aqui crio, de forma a pensar que, sim, os antagonismos são suspensos na obra e que os modos de a ela compreender não podem partir de uma posição apriorística:

Acontece que a poesia exige mais tempo livre do que a fruição de obras pertencentes a outros gêneros artísticos. Não precisamos nos concentrar numa canção ou numa pintura ou numa escultura ou na arquitetura de um prédio para que elas nos deleitem. Podemos apreciá-las *en passant*. Não é assim com um poema escrito. Quem lê um poema como se fosse um artigo, um ensaio ou um e-mail, por exemplo, não é capaz de fruí-lo. Para apreciar um poema é necessário dedicar-lhe tempo¹⁵⁸.

De forma tal que, ainda que compreendamos as ações que reorganizem os seus campos de criação e se lancem como experimento ao que a crítica consolida como previsível, é-se de fundamental importância observar essa unicidade – *onement* – que as artes criam, em suas escrituras específicas e porosas. Isto, o poema *minuto*, enquanto instância de construção espacial, lembra-nos quando apresenta que, *num minuto*, a vida inteira se retrocede *ad infinitum*; isto a obra de Newman, ao solicitar de seu observador “apenas um ouvido aberto ao som que chega do silêncio¹⁵⁹”, lembra-nos, ainda mais por partir do *caos* temático para se lançar enquanto elã que problematiza e ressignifica a temporalidade, em gênesis criativas. Talvez, o poema *minuto* não esteja tão distante dos corpos selecionados, dentro do *corpus* que disponho, quando se trata do *silêncio*: é como *cinema mudo* que passa a vida, naquele falar sem voz que dispõem as imagens em potência; naquele branco-preto, análogo ao falar-calar. Distantes em pouco mais de uma década, *minuto* e *fratura exposta* são poemas que se ligam por suas naturezas fractárias, finas e porosas. É como se o *eu*, quase ausente no poema de 2006, fosse uma continuidade daquele aberto no poema de 1994: a vida, silenciosa, passa presa. Logo, criar uma linha no meio da página, como em Newman, é dar corpo ao ato poético.

¹⁵⁸ *Poesia e filosofia*, Antonio Cicero, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 11.

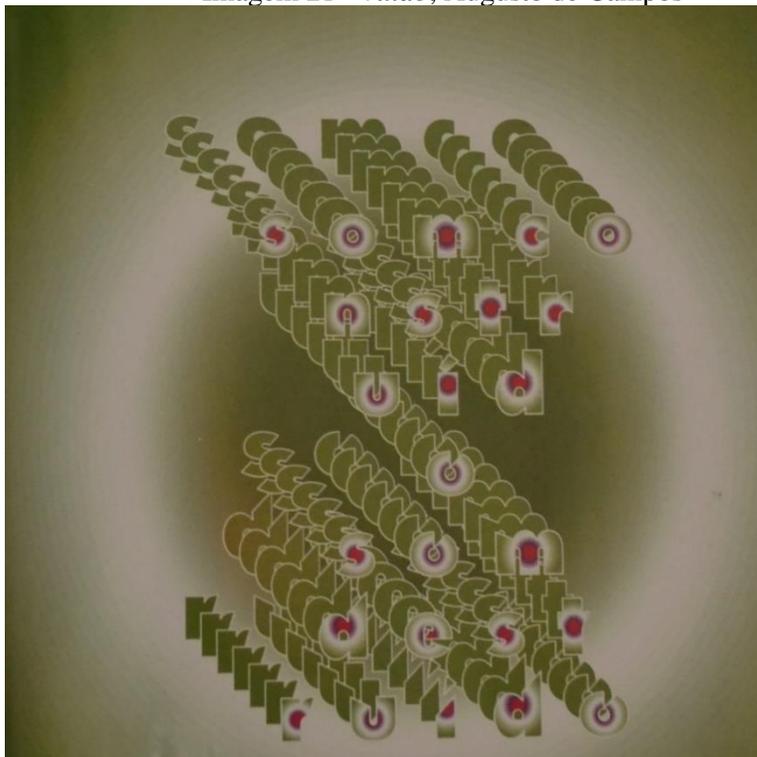
¹⁵⁹ Lyotard, op. cit.: p. 90.

Imagem 19 – *Onement, I*, Barnett Newman¹⁶⁰Imagem 20 – *minuto*, Augusto de Campos

¹⁶⁰ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79601>, acesso em 19 de setembro de 2017.

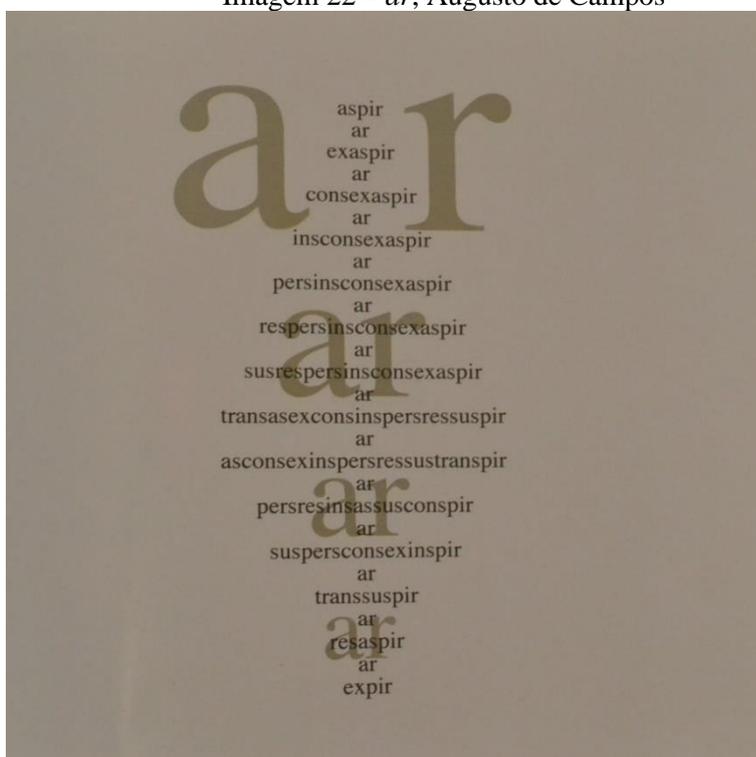
4.3 *ar* e *ruído*: uma poética entre o falar e o calar

Imagem 21 – *ruído*, Augusto de Campos



1993, in: *Não*, p. 56-57

Imagem 22 – *ar*, Augusto de Campos



2000, in: *Não*, p. 66-67

Em continuidade com a leitura do silêncio em seus múltiplos acontecimentos – na obra poética aqui em estudo –, faço uso da chave de leitura lançada por Eduardo Sterzi, no seu ensaio *Todos os sons sem som*, que versa acerca da dialogia *silêncio e multiplicidade de vozes* – caminho esse trilhado pela poética recente de Augusto de Campos numa evidente euforia que quebra com a contenção que atravessa sua obra, nos mo(vi)mentos anteriores –, para lançar olhares à metalinguagem constitutiva do livro *Não*. Nela, encontramos a seção denominada *AR*, que se inicia com o poema *ruído* e se encerra com o poema de mesmo título da seção – *ar*. Este, de 2000 – temporalmente distante daquele, de 1993, e que poderia (o poema *ruído*), portanto, ter sido incorporado ao livro *Despoesia* pelo seu caráter digítico, aforístico, quase como uma frase de efeito: *somcons/ truíd/ o/ som/ dest/ ruído* (ao modo, por exemplo de *afazer*, 1982, onde lemos *excess/ odeexser/ er poe/ sia af/ azerde/ afasia*). Descartado daquela coletânea, chega à de 2003 como que para tornar evidente “o conflito mal resolvido entre o falar e o calar¹⁶¹”, posto que – ironicamente incongruente ao título – alude à destruição do som, numa complexificação visual que faz uso do movimento que é próprio dos aparelhos eletrônicos para representar o aumentar ou diminuir das notas musicais. O *ruído*, elemento que destrói o som – mas não sem ser som –, é-se representado pela vertiginosa circularidade das letras e do fundo da página – dois círculos branco e verde, como fundo ao poema – aqui é tomado como elemento de negação ao som, representação ao avesso do silêncio; talvez, a representação do conflituoso *calar*. Em contrapartida, *ar*, ao modo do *cidade*¹⁶², une-se ao radical *pir* para formar o *pirar* que se soma a outros radicais, ou prefixos, e vão se desdobrando em, por exemplo, *perspirar*, na linha quatro e que se realiza até a linha onze, quando o poema se retrai, até formar o *expirar*, contrapondo-se ao *aspirar* da primeira linha. Quebrando, portanto, a previsibilidade entre o *inspirar* e o *expirar*, o poema se põe como uma *aspiração* aos signos que se constroem em seus (não)versos, criando – também – a visualidade respiratória que se infla até o esvaziamento e pede um recomeço: *expirar*. Naturalmente, não é a representação da quebra com o silêncio, na poética de Augusto de Campos, antes se faz como evidência dessa *quase fala, desse quase silêncio*: como que numa ação que se propõem, mas não se realiza de todo.

Dotados de significativas potências, os poemas convergem na alusão ao som, seja na destruição ou na vontade de ser fala; divergem em suas organizações formais, de modo a apontar para caminhos distintos de reflexão como forma de nos levar a alguma

¹⁶¹ Do *Desfácio*, op. cit.

¹⁶² Poema de 1963, compilado no *VIVAVAIA*, p. 114-115.

possibilidade de leitura. Assim, lanço olhares ao *ruído* e levanto algumas hipóteses a fim de colher elementos que possam contribuir para a compreensão do poema. O movimento das letras, na construção da alta frequência sonora, me parece ser o primeiro ponto a merecer atenção, para uma percepção mais ampla do poema, para além das duas assertivas antagônicas que ele constrói e que, só por isso, já mereceria nossa atenção. Fato é que que essa ondulação sonora, criada a partir do movimento das letras, pode – de início – aludir à interface silêncio-multiplicidade de vozes, um burburinho que reforça a importância do silêncio para a construção poética de Augusto de Campos, haja vista ser esse aumentar do som uma anulação dele, ou – como quer o poema – uma *destruição*. É, então, que essa tensão ecoante, entre o som e a sua destruição, apresenta-se como ponto de complexificação do verbal, numa iconização do redondo, do circular, com uso de cores que me fazem lembrar das cores espelhadas em discos digitais. Então, três pontos recolho para tentar ler o poema: a forma arredondada das letras e do poema, em seu todo; o elemento de alusão à mídia digital, haja vista ser de interesse de Augusto de Campos a criação de uma poética em flerte com novas tecnologias (e não só para uma adesão ampla, como podemos notar na imersão da sua poesia e dos seus estudos acerca da interface poesia–novas tecnologias¹⁶³); o uso das cores e o sentido que ela pode adquirir no corpo do poema.

Ora, a recorrência do circular, na obra de Augusto de Campos, não é rara e aparece desde sua produção puramente concreta, como em *ovo novo*¹⁶⁴, chega à sua última coletânea, haja vista a capa já ser rasurada com um círculo para a construção do *outro*. Não creio, portanto, que esse uso do redondo, em ambos os exemplos, seja aleatório; antes, parece trazer em si pontos de significação para compreendê-los: em *ovo novo* duas imagens circulares, em suas relativizações e especificidades, são apresentadas: o novo, que se desfaz pelo uso, o ovo que é de uma circularidade resistente. Quatro esferas vão se formando, no uso da efemeridade do novo e sua substituição pela aparente delicadeza do ovo, de modo que o poema acontece como *novo no velho*. Chega essa circularidade no *outro* com a iconização do *O* enquanto signo de abrigo e de construção da outriedade, como *o/ponto/onde se esconde/lenda ainda antes/entrevintes*¹⁶⁵. É como se o círculo, do modo que se apresenta – espaço de fecundidade para a formação da

¹⁶³ Aqui, refiro-me, por exemplo, ao prefácio ao *Outro*, ou mesmo aos poemas que formam os *popcretos* e que trazem a possibilidade de se ler um olhar sinuoso às novas tecnologias e o seu amplo uso no fazer literário.

¹⁶⁴ Em VIVAVAIA, 1954-1960, p. 94.

¹⁶⁵ Menção aos versos lidos em *Ovo novo*, 1954-1960, reunidos na obra VIVAVAIA, aqui já citada.

palavra –, fosse uma espécie de campo para geração das alteridades que se apresentarão ao longo da obra. *ruído*, em sua espacialidade, faz uso do redondo como forma de aproximá-lo a um disco eletrônico, aos elementos esféricos que compilam músicas, e tem suas letras pintadas por outros redondos, numa formação complexa que põe em encontro as próprias percepções de interior e exterior. Afinal, o que seria o poema? Ou melhor: quais os limites do poema? Se consideramos como poema apenas a sua potência verbal, preterindo as materialidades visuais, alguma coisa se tem por perdida em sua leitura; por outro lado, se consideramos que o quadrado da página é o seu limite, perdemos o essencial do círculo dentro de círculos para a formação de um poema que faz interagir a endopia e a exotopia (o estar dentro e o estar fora). Carmo Nino, ao nos lançar sua reflexão acerca do uso da *fita de Moebius* no uso da construção artística, diz ser essa

uma continuidade não dirigida que une o início ao fim, como no círculo, mas que diferentemente desse coloca em relação de contiguidade o dentro e o fora, a entrada e a saída, o verso e o anverso, superfície e profundidade e por extensão o positivo e o negativo¹⁶⁶

O início e o fim, bem verdade, não estão unidos, apesar de termos a problemática de se pensar qual seria o dentro e fora e as dicotomias outras que são suspensas no poema por meio do uso do círculo. Como nos diz Bachelard, “o ser é redondo¹⁶⁷” o que implica a quebra das dualidades para a experiência de sua complexidade e efemeridades, na busca da vivência pelo interior. O poema, enquanto ser em linguagem, ao fazer uso do redondo, lança-nos no abismo de habitá-lo por dentro, ou habitá-lo genuinamente, a fim de que se chegue ao algo mais que ele nos traz na sua aparente trivialidade. Com alguma outra contundência: o poema abre o espaço para a tensão leitora, que iniciará sua leitura pelo centro, espaço em que se encontra o seu elemento verbal, a fim de que se observe que ele não para em sua centralidade, que algo mais, além das letras, o compõe.

É possível que, após algum tempo fitando o corpo do poema, o leitor chegue a aparente mimese que esse perfaz de um CD – as cores em verde, nos círculos de fundo, e os tons de vermelho podem reforçar essa proximidade uma vez que o outro lado da mídia revela um espectro luminoso com essas cores em destaque. Essa mídia digital – que já entra num espaço obsoleto, na substituição por *sites* e redes para a divulgação e a compilação de peças sonoras e visuais –, serviu como objeto compacto para

¹⁶⁶ *American Splendor: uma estrutura moebiana*, Maria do Carmo Nino, publicado na Revista de Letras, nº 35, vol. 1, 2016.

¹⁶⁷ *A poética dos espaços*, Gaston de Bachelard, na tradução de Antônio Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal, p. 350.

armazenamento de uma quantidade relativamente grande de arquivos, muito grande à época e em comparação com outras formas de armazenamento. Logo pode-se tomar as operações poéticas, em porosidade com as novas tecnologias, como risco: o de se tornarem datadas, associadas a dado momento de uma evolução industrial dos elementos digitais, que são produzidos para serem substituídos, sobretudo, ainda quando tomamos esse repertório técnico como “signos com significados temporários e variáveis”, como nos diz Paz, e que segue tomando esses signos flutuantes como “marcos que sinalizam as fronteiras, sempre em movimento, entre o homem e a realidade inexplorada¹⁶⁸”. Não obstante a isso, o interesse da poesia de Augusto de Campos com o tecnológico, como forma de experimentação poética, atravessa muito de seus poemas e – ao contrário do que se pensa ou se tem como lugar comum – muitas vezes aparece como crítica da exacerbação tecnológica, como forma de dela fazer uso para evidenciar as potências do elemento poético, frente às novas tecnologias. Seria, portanto, o apontar um caminho para superar ou atenuar a crise da linguagem, no contexto de novas tecnologias, ainda que fazendo uso das possibilidades criativas que essa aponta, haja vista “que quanto mais cedo o dano for exposto, menor será o seu alcance, ou mesmo que o seu sentido será, ao fim, revertido¹⁶⁹”; ou ainda, como tenciona Paz, ao apontar que, enquanto

o livro reduziu o ouvinte à passividade, essas novas técnicas tendem a anular o homem como emissor da palavra. Desaparecendo quem fala e quem responde, a linguagem se anula. Nihilismo circular e que termina por destruir a si mesmo: soberania do *ruído*¹⁷⁰.

Logo, esse crescimento das letras, que me parece se assemelhar ao aumento da frequência sonora típico de ilustradores do som eletrônico, cria – ao fim – um ruído, a *destruição* do som, numa crítica que, se não se faz evidente, pode aludir à escolha por fazer falar o silêncio, mesmo quando esse é encurralado pelo vozerio típico de nossa época e “toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe de nossos sentimentos”, lembramos Kandinsky¹⁷¹. Este que nos faz perceber, ainda, que as formas e as cores são dotadas de sentido, na arte, e que o uso das cores quebra com a repulsa que o visual pode criar; que as formas são um convite ao contato e que a união das duas “conduzem-nos ao exame dos efeitos que a forma exerce sobre a cor¹⁷²”, de modo que – contextualizando com o

¹⁶⁸ *Os signos em rotação*, Octávio Paz, em *O arco e a lira*, Cosac Naify, 2013, p. 269. Na tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.

¹⁶⁹ Eduardo Sterzi, op. cit.: p. 18.

¹⁷⁰ Octávio Paz, op. cit.: p. 284, **grifo meu**.

¹⁷¹ *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, Kandinsky, Martins Fontes, 1996, p. 27, na tradução de Álvaro Cabral e Antonio Pádua Danesi.

¹⁷² Idem, p. 75.

ruído – temos uma figura mimética ao redondo de um *Compact Disc*, no seu reverso, de modo a se fazer mostrar a cor, além da forma. Num crescimento ondulatório, chega-se ao *ruído* como destruição do som construído por meio da reminiscência dos modos de se fazer, de se compactar e de se divulgar a música: é como se o poema nos aludisse, no outro lado da poesia e da canção, que os meios eletrônicos podem contribuir para a destruição do som e, ao fazer isso, antecipa uma possível saída para a reconstrução: o uso consciente, das novas materialidades para a produção de linguagem, a fim de (re)fazer as potências poéticas que emergem neste novo contexto. Logo, ainda que apontando para a destruição do som, *ruído* se apresenta na faceta do *falar*, nessa poética que caminha sob o signo ambíguo do calar-falar.

ar, enquanto isso, parece aludir a vontade da fala. Não sendo fala, no entanto, representaria o calar e fecharia esse ciclo de poemas inscritos sob a aresta da potencialidade do trazer a voz à tona, de quebrar com o silêncio, em definitivo. Aspira à fala, mas se encerra no seu antecedente respiro de modo a ser lido como a concreção desse silêncio dialógico ao vozerio, anteriormente anotado, haja vista a multiplicidade de imagens escrito em cada verso. O poema, em sua escritura verbal, traz como primeiro signo de contemplação o *aspir* que, ao ser relacionado com *ar* – são quatro os acontecimentos da partícula atravessando o poema, de modo decrescente –, forma o *aspirar*. Este *signo* acontece ao fim de todas as setes primeiras linhas do poema, ou até o fim da primeira pirâmide invertida, visualmente construída, que se encontra com a base de uma outra pirâmide: para além do movimento respiratório, pode-se compreender que duas pirâmides se unem, por suas bases, para formar o poema em seu todo. Ainda que gago, trazendo à tona a perspectiva da simultaneidade do acontecimento poético, haja vista, numa mesma linha, estarem justapostos signos distintos que se relacionam com o campo da respiração, o poema *ar* se organiza numa melopeia unívoca, de um mesmo fim para relacionar as palavras. Observemos a linha sétima, a primeira dessa segunda pirâmide a que fiz menção:

transasexconsinspersressuspir

Nela, assim como em todas as outras, o *ar* título do poema se soma ao *pir* (pirar) e forma o movimento do verso:

transpirar
aspirar
expirar
conspirar

perspirar
respirar
suspirar

de modo que, se contrapússemos esse procedimento sonoro às formas clássicas de construção da sonoridade poética, poderíamos considera-lo como acontecimento *trivial*, de menor valor, como nos diz Olavo Bilac no seu *Tratado de Versificação*: “nem todas as rimas têm o mesmo mérito. As em *ão, ar, ado, ava, issimo*, etc., são vulgares¹⁷³”. Ora, em *ar*, como em *ão*, aquele corpo fronteiro aqui já analisado, Augusto de Campos faz uso de elementos sonoros tidos, se olhados pelo campo clássico, como de “valor pequeno¹⁷⁴” e relança a problemática das obras que se organizam em seu tempo, após as renovações estéticas promovidas pelo modernismo brasileiro e mesmo pela poesia concreta. O *ão*, enquanto elemento de produção poética, é uma constante, na obra de Augusto de Campos: *coraçãocabeça*, em *Despoesia*, *criptocardiograma*, em *Não*. O primeiro utiliza da potência da página enquanto espacialidade privilegiada para uma dialética com aquilo que o poema busca criar; ou, nos dizeres de Octavio Paz,

a página, que não é outra coisa senão representação do espaço real onde a palavra se desdobra, torna-se uma extensão animada, em perpétua comunicação com o ritmo do poema. Mais que conter a escrita pode-se dizer que ela mesma tende a ser uma escrita¹⁷⁵.

Realiza, portanto, a inscrição de uma poesia sob a tensão inspiração–racionalidade: nega-se à facilidade inspiratória, rende-se a essa quando pode ser lido, no corpo disperso que a página abriga, *em meu coração começa minha cabeça*. Naturalmente, a leitura que se faz da obra de Augusto de Campos privilegia o espaço do racional, na mediação pela cabeça, ainda que esse tenha anotado, no ímpeto de lançamento de manifestos e textos organizadores para a poesia concreta, que

o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidade – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tato antenas circulação coração: viva¹⁷⁶.

Percebe-se, aqui, que a palavra *coração*, inscrita no manifesto, parece acenar ao caráter de *pulsção* que a palavra traz em si, na obra de Augusto de Campos em particular.

¹⁷³ *Tratado de versificação*, Olavo Bilac e Guimarães Passos, Projeto Livro Livre, 2014, p. 39.

¹⁷⁴ Aqui utilizado como menção antagonica ao “grande valor” com que Bilac fala das combinações das classes de palavras para a formulação das rimas: “as rimas, para ter grande valor, devem ser de índole gramatical diferente”, *Ibidem*.

¹⁷⁵ Octavio Paz, op. cit.: p. 287.

¹⁷⁶ *poesia concreta (manifesto)*, Augusto de Campos, 1957, publicado em Teoria da Poesia Concreta, op. cit.: p. 71.

Não obstante, a presença do coração, como símbolo de produção poética, não é isolada e *criptocardiograma*¹⁷⁷, ao fazê-lo de ícone poético, reforça essa constante, sobretudo quando se observa os elementos sonoros: as batidas e a reprodução do nome coração (em cinco idiomas), bem como o suspiro criado por meio da oralização do *ah*. Esse poema compõe a série daqueles que “são mesmo versões estáticas de clip-poemas digitais, ‘poemovies’ que a animação dá mais pulso¹⁷⁸”, posto que a função do leitor é a de criar novas experiências de leitura, para uma leitura que solicita uma nova materialidade. Dito de outra forma, a poesia em contextos digitais, que nos apresenta Augusto de Campos, refaz o curso da linguagem e a leva ao lugar de novos experimentos, remodelando, inclusive, a recepção leitora: esta que começa a tomar a coautoria genuína do poema ao manipulá-lo em múltiplas possibilidades, fruindo às combinações numa perspectiva que reinventa as formas de leitura: do centro à frente, da frente ao centro. Os silêncios, as pausas, a oralização – isto tudo – ficou a cargo do leitor que, agora, é *interator*, passando a ter inteira responsabilidade pelo modo como vê a obra, como recebe o poema. Logo, vejo nessa reconfiguração de materialidade, antes que uma atuação em superioridade ou inferioridade a todo experimento realizado por Augusto de Campos, uma forma de democratizar a sua produção poética, haja vista o fácil acesso em seu site, e em outros, direcionados à produção da poesia em contexto digital.

Isto dito, parece-me razoável que seja essa uma obra poética que quebre com convenções e que não veja como impedimento de criação a justaposição de palavras da mesma categoria gramatical, como os verbos que rasuram o poema *ar* (ou como os substantivos que antagonizam e aproximam uma poesia na tensão entre o coração e a cabeça), todos encerrados com a mesma sonoridade. Essa relação melopeia-fanopeia, que cria Augusto de Campos no poema *ar*, aponta para efeitos de sentidos diversos. Assim, ainda que o poeta julgue ser sua obra com raridade de logopeia¹⁷⁹, penso no *ar* como sendo um poema em que o *aspirar* aparece como indicador de sentido de uma poesia que, muitas vezes, objetiva novos caminhos, ensaia fôlego novo, e segue a *expirar* num curso de coerência, de permanência àquela poesia que se abriga na pirâmide em VIVAVAIA, ou no triângulo que referencia os três momentos de acontecimentos da vida: início, meio

¹⁷⁷ Pode ser acessado no site do poeta, na seção intitulada Clip-Poemas, por meio do link: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>.

¹⁷⁸ Prefácio ao *Não*, op. cit.: p. 11.

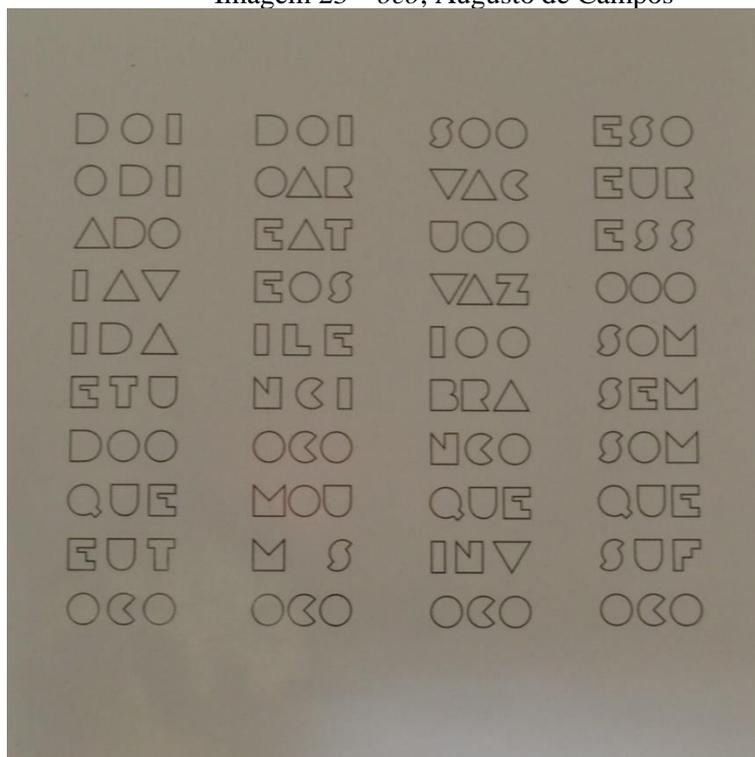
¹⁷⁹ No texto *Reflashes para Décio*, aqui citado a partir do livro *poesia antipoesia antropofagia & cia*, de 2009, p. 242, ao contrapor sua poesia com a de Haroldo de Campos – “mais logopaico e melopaico” – e Décio Pignatari – “mais fanopaico e logopaico” –, Augusto de Campos diz ser seu procedimento poético “mais fanopaico e melopaico, pouco logo”.

e fim. O oxigênio dessa poesia, sua tentativa de *transpirar* ao trabalho de emergir à face inventiva, são os constantes flertes com as novas formas de produção de linguagem, com o uso de novos materiais para a extração de algum sumo poético. Habitando ao risco, a poesia de Augusto de Campos segue em interfaces: silêncio e multiplicidades de vozes, calar e falar, experimentar e permanecer, como ao duplo que se inscreve no mesmo corpo. Penso, ao analisar estes corpos poéticos a que me detenho, que Bandeira está mais próximo à perspectiva poética de Campos que Bilac, haja vista aquele compreender que “a boa rima [e aqui falo da sonoridade] é a que traz ao ouvido uma sensação de surpresa, mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma resolução musical¹⁸⁰”. Esta musicalidade que acontece no que a antecede, no que a corta, a respiração e a simultaneidade de signos no mesmo verso, de um poema que *aspira* à fala e, antes dessa, *expira*.

¹⁸⁰ Itinerário de Pasárgada, Manuel Bandeira, Editora Global, 2012, p. 40.

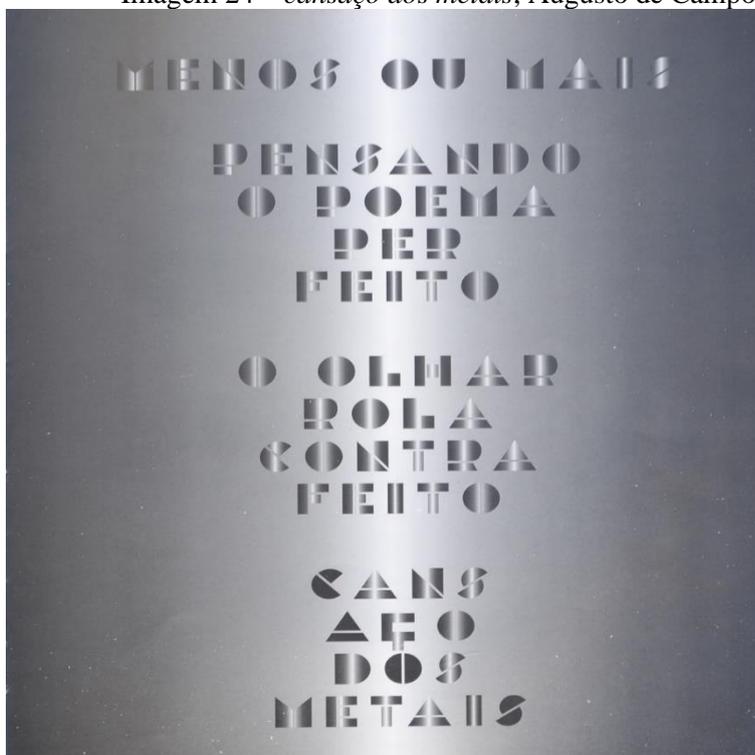
4.4 O oco do som e as formas do vazio

Imagem 23 – *oco*, Augusto de Campos

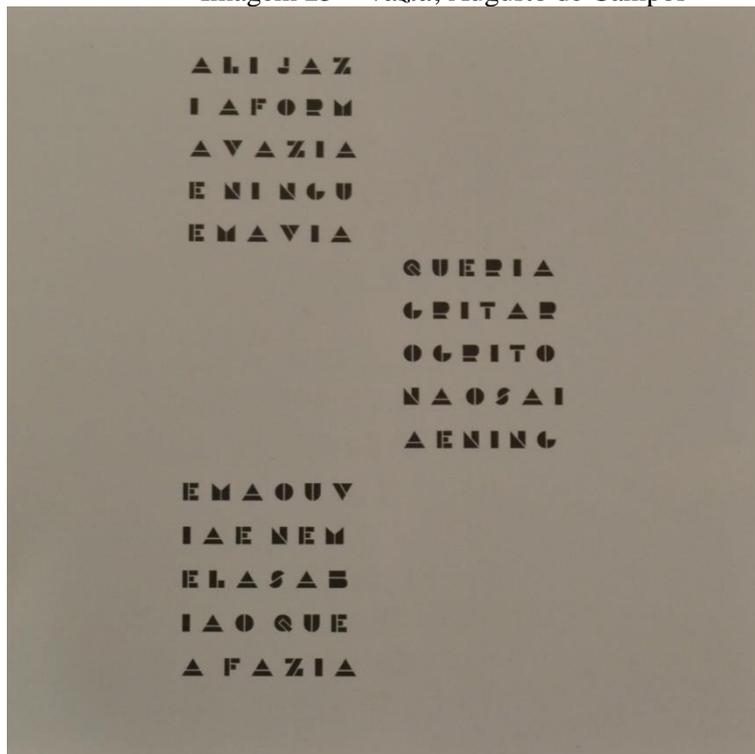


1998, in: *Não*, p. 110-111

Imagem 24 – *cansaço dos metais*, Augusto de Campos



2008, in: *Outro*, p. 22-23

Imagem 25 – *vazia*, Augusto de Campos

2008, in: *Outro*, p. 20-21

Quando, em 1974, Augusto de Campos nos diz que *tudo está dito*, prenuncia-nos que, daquela inscrição à frente, seus lançamentos viriam sob a égide das duplicidades, sob aquele conflituoso signo de interface entre o falar-calar; insinua-nos uma espécie de cansaço de quem se inscreveu no arriscado espaço de produção em vanguarda, tomando o futuro enquanto símbolo de esperança para a aceitação e utilização de sua poesia. No entanto, o “escrever é agora o interminável, o incessante¹⁸¹” e as exigências por novos lançamentos, o anseio por novos experimentos poéticos, o faz retornar ao ofício da escritura poética, ainda que na compreensão de que

o que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade, que é ela própria sem consistência, que nada afirma, que não é o repouso, a dignidade do silêncio, pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito, o que não precede a palavra, porquanto, na verdade, impede-a de ser palavra iniciadora, tal como lhe retira o direito e o poder de interromper-se¹⁸².

Agora, não mais preocupado em defender uma experiência em poesia concreta, o poeta se lança ao caminho que compreenda o silêncio como proteção de sua produção, faz falar esse silêncio, ainda que pelas vias do cansaço, na recorrência de quem não quer iniciar

¹⁸¹ Maurice Blanchot, 2011, op. cit.: p. 17.

¹⁸² *Ibidem*.

mais nada; isto é dito, a exemplo, por entradas irônicas e sob a constelação afirmativa de quem “reconhece como esgotados os recursos de sua arte¹⁸³”, no seu *pós-soneto: quand/ oeu/ sabia/ fazer/ poesia/ ningu/ emme/ dizia agoraq/ ueeu/ cansei/ dizemq/ ueeu/ sei*¹⁸⁴. Algumas vezes, em contrapartida, deixando de lado o tom irônico, o poeta faz falar uma voz marcada pela melancolia na dor de quem escolheu o silêncio como operador de sua marca em produção poética, de modo a torná-lo duplo: ora como o silêncio por escolha, ora como o silêncio por imposição e nos diz que tudo dói, *até o silêncio como um soco*¹⁸⁵. É em versos como esse que Augusto de Campos apresenta o ato de escrever como interminável, o silêncio enquanto operação digna que precisa ser quebrado. *oco*, palavra título do poema, é – na obra poética aqui analisada – carregada de memórias: está no *pulsar*, selando a parceria com Caetano Veloso e Julio Plaza, definindo o curso multissígnico da poética de Campos, haja vista ser esse poema publicado, inicialmente, na *Caixa Preta*¹⁸⁶, projeto editorial que problematiza a instância do livro como forma para abrigar poemas que redimensionam a página enquanto espacialidade dialógica à criação poética. No *pulsar*, o *oco* divide espaço com o *eco*, como forma de evidenciar o caráter sonoro de espaços ausentes de preenchimento, fazendo menção ao interesse pelo futuro, contato com vozes em outras dimensões – *em marte ou eldorado* – tanto na produção de Augusto de Campos, quanto na de Caetano Veloso. Inclusive, na versão oral que o poema ganha por Caetano Veloso – presente na primeira edição da *Caixa Preta* –, a inscrição melódica da canção *Não Identificado* pode ser percebida, entre o terceiro e o quarto versos do poema: *como um objeto não identificado*¹⁸⁷. Logo, enquanto que no *pulsar* o futuro se apresenta como signo do desconhecido, saudado com *abraço de anos luz*, e visto como espaço-esperança para o abrigo de uma poesia feita para o *por vir*, no poema de 1998, *oco*, tudo se resume à dolorosa ação que sufoca. Finos contornos compõem as letras do poema, deixando-as vazias, despidas de preenchimentos, *ocas*; a base do poema evidencia esse *oco* ainda quando a palavra se repete ao fim das quatro colunas que o compõe, na possível tessitura de som: *sem som*, numa outra possibilidade de fazer falar o silêncio por meio da memória e da ressematização da dialética da obra com o futuro, escritura outra para se falar do cansaço e das desilusões num liame ao avesso com o *pulsar*, mas também

¹⁸³ Eduardo Sterzi, 2004, op. cit.: 104-105.

¹⁸⁴ Presente em *Despoesia*, op. cit.: p. 104-105.

¹⁸⁵ Poema *oco*, presente em *Não*, op. cit.: p. 110-111.

¹⁸⁶ Aqui já citado, sendo o *pulsar*, na organização apresentada no sumário da obra, o décimo terceiro poema e que também é a capa externa do projeto.

¹⁸⁷ Possível de ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=BfO6r1t0E9Q>. Acesso em 10 de julho de 2017.

com o *pós-soneto*. Dito de outra forma, uma criação poética que vê no futuro, no desconhecido, o seu lugar ideal de recepção, para uma obra que ironiza as leituras que essa recepção a deu e que, por fim, chega ao cansaço e a interrogação acerca do *dia*, da *vida* e das próprias escolhas por caminhar *sob o signo do silêncio*. Do primeiro *oco* a este último resta *soo/ vac/uoo/ vaz/ioo/ branco* que – a custo – é invocado, como um liame persistente e não provisório.

Em 2008, por meio do *cansaço dos metais*, o poeta volta a rasurar o espaço do já dito e traz à tona o desejo do *poema perfeito*, numa volta de uma década ao poema *oco* de quem ele parece carregar as mesmas marcas da dor do tempo, buscando do *pós-soneto* o cansaço sem a ironia que esse alude, estando mais próximo da desilusão e do *sufoco* do poema presente no *Não*. É bem verdade que a poesia de Augusto de Campos, no espaço coerente por ele construído, segue na tônica do trabalho com a visualidade, na dialética com a sonoridade: metais são, ao fim, elementos que produzem som, que tinem, mas que – agora – apresentam-se cansado, na busca de trazer à baila as mudanças operadas pela busca de uma poesia cujo objetivo foi o de propor

uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma reorganização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA¹⁸⁸.

É bem verdade, ainda, que essa busca por novas formas do fazer poético levou a produção brasileira a repensar as instâncias da poesia, ora pela ampla aceitação das tônicas concreta, ora pela contestação das premissas lançadas por três jovens que ambicionaram libertar a poesia do verso. Agora, Augusto de Campos diz não saber se o que faz

é ainda poesia concreta. Certamente não se enquadra na fase ‘ortodoxa’ dos poemas minimalistas bauhausianos, que foi até o início dos anos 60, pautada pelo projeto (não decreto) do ‘Plano-piloto para a Poesia Concreta’¹⁸⁹.

De modo a relançar à crítica a problemática de se analisar uma poesia que, ainda que não mais concreta – *stricto sensu* –, segue na esteira do verbivocovisual, experimentando em materialidades novas, em espaços de novas tecnologias, apresentando-se como “chegado

¹⁸⁸ *Pontos-periferia-poesia concreta*, Augusto de Campos, publicado pela primeira vez em 1956, no Suplemento Dominical do Rio de Janeiro, citado a partir da Teoria da Poesia Concreta, op. cit.: p. 42, grifo em caixa alta do autor.

¹⁸⁹ Entrevista concedida ao Jornal O Globo, Rio de Janeiro, publicado em 18 de julho de 2015, acesso possível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/aos-84-anos-augusto-de-campos-lanca-livro-inedito-fala-sobre-trajetoria-da-poesia-concreta-16807757#ixzz4hj4Wu3ZL>. Acessado em 21 de maio de 2017.

muito tarde a um mundo muito novo¹⁹⁰”. Fazendo-nos, portanto, repensar as instâncias e os métodos pelos quais sempre olhamos a obra de Augusto de Campos. Isto, em certa medida, é o que busca este trabalho: liberta-se de algumas amarras críticas que estagna/r/am uma poesia tão dinâmica e a ela lança/r/am à alcunha unilateral do rigor ou da busca pela forma perfeita. Ainda que cansada e marcada pelo seu tempo, penso que tenha essa poesia muito a nos dizer e, sem dúvida, este trabalho não encerra todas as interrogações possíveis que sobre ela pode ser lançadas, de modo a ser natural que – mudando as chaves interrogativas – as respostas passem a ser outras. Assim, o que aqui ensaio é uma tentativa de compreender as instâncias do silêncio, suas diferentes formas de acontecimentos e suas múltiplas dialéticas. Como respostas, a obra me apontou mais do que minhas hipóteses iniciais presumiam: não se trata apenas de um grande projeto poético idealizado ao longo dos tempos, trata-se da busca por experimentos em vias de diferentes materialidades. O novo material para a criação poética, no entanto, revela – como em nenhum outro – a marca da efemeridade e faz essa poesia que, por vezes, foi entusiasta com o futuro, interrogar-se acerca dessa flutuação do por vir, ou mesmo se virá; isolando, portanto, quem para ele sempre se preparou.

Sem presumir, no entanto, que seja o silêncio a instância única para visitar e analisar a obra recente de Augusto de Campos, nesse especular retorno às bases de sua atuação poética, ainda mais por acreditar que os achados aqui conferidos são tão potentes quanto outros que possam ser mobilizados em interrogativas distintas, penso que seja o silêncio essa força que move a criação literária enquanto espaço a ser alcançado. Ao ser enunciado, já se torna superado e guina o texto à potência da vontade de afinar silêncios e construir momentos das emergências silenciosas. Tema escorregadio, que pode ser facilmente ensaiado em alusões diretas: isto a obra aqui estudada suscita, haja vista a recorrência escritural do silêncio, o seu nome rasurando essa criação. *Per se*, o silêncio não existe. “Da mesma forma, não existe o espaço vazio¹⁹¹”, diz-nos Susan Sontag ao lançar sua *estética do silêncio* e ao fazer uso da emblemática colocação de Cage para quem o silêncio é a utopia em arte. Existe, não obstante, a vontade de fazê-lo presente, esse fazê-lo falar, por meio de uma poética que *sussurra, murmura*, diz quase calando; ainda que querendo gritar. Observo o poema *sub*¹⁹², e quase o perco de vista, e as

¹⁹⁰ No prefácio ao *Outro*, op. cit.: p. 11.

¹⁹¹ *A vontade radical*, Susan Sontag, São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 17. Na tradução de João Roberto Martins Filho.

¹⁹² Presente no *Não*, 2001, p. 48-49.

instâncias desse quase silêncio que ele cria na incompletude das palavras – *mur/ mur/ sur/ sur* – ao modo do *destornado*¹⁹³ (que também põe em xeque a simultaneidade leitora e a organização no plano subjetivo) e do *inestante*¹⁹⁴ onde as palavras se desintegram e são postas à completude por meio do espaço leitor. Penso, assim, que essa incompletude do verso, essa desintegração da palavra, sejam modos de tentar alcançar o espectral silêncio, com toques de complexidade que faz com que cada poema atenda à diferenciação ao (re)trabalho com/pelo silêncio. Este enquanto arquitetura, movimento alegórico para construções em trânsito: “o silêncio [...] deve produzir algo dialético¹⁹⁵”, a fim de ressoar no campo de potencialidades que é a arte e, aqui particularmente, o campo escritural da poesia, admitindo os fluídos desse fluxo interarte, que é a poesia de Augusto de Campos. As dialogias, dessa obra aberta aos poros das semioses artísticas, aqui já foram anotadas: o vozerio, ou a multiplicidade de vozes, a angústia do futuro incerto, ressoando nesse conflituoso calar–falar, como concretiza o poema *vazia*, esta outra experiência inexistente, que também busca ecos outros para se realizar ou se apresentar. Desejo com esse poema encerrar, o excurso já longo, anotado acerca do silêncio nessa obra e penso nele como forma de abrir também o caminho para se pensar os níveis de negação, que *Não* e *Outro* desenham, ainda mais por compreender que o uso recente que faz o poeta acerca do silêncio vem como forma de evidenciar que a potência de sua arte habita na negação, no desejo de – ao negar-se – afirmar-se em assertivas ao avesso. À busca de uma dimensão heurística, circulo no poema três palavras que se inscrevem em reminiscência na poética de Campos: *jazia*, *grito*, *afazia*. Da primeira, lembro o poema *tour*¹⁹⁶ onde o signo da morte se apresenta para desenhar o espaço de finitude da atuação do poeta: *aqui/ jazem/ os poetas/ em suas tumbas*, seguindo em construções irônicas que podem ser lidas ora como concreção vertiginosa de não se precisar de poetas em tempos de pobreza¹⁹⁷, ora como aceno combativo às poéticas do barulho, da explosão do *eu*, como anota Flora Süssekind ao analisar o poema *sos*¹⁹⁸, para quem ele vem como forma de lançar olhares críticos à “velha chave mestra da ‘poesia do eu’”, por meio de uma “irônica armadilha habilmente montada com círculos e elipses por Augusto de Campos¹⁹⁹”. No epitáfio

¹⁹³ Presente no *Outro*, 2005, p. 26-27.

¹⁹⁴ Presente no *Despoesia*, 1983, p. 28-29.

¹⁹⁵ Susan Sontag, op. cit.: p. 18.

¹⁹⁶ Presente no *Não*, 1999, p. 112-113.

¹⁹⁷ E essa é a epígrafe da primeira obra de Augusto de Campos, *O rei menos o reino – 1949-1951*, aqui citada por meio do VIVAVÁIA, ... e para que poetas em tempos de pobreza, na tradução que o poeta faz de Höderlin.

¹⁹⁸ Presente no *Despoesia*, 1983, p. 26-27.

¹⁹⁹ *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, Flora Süssekin, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985, p. 82.

irônico-poético, percebe-se que o barulho persiste, ainda que não mais perturbando: *ninguém mais/ perturba/ o barulho da festa*, como forma de fazer sepulta a atuação poética, ou uma atuação poética, haja vista o *que lindo* afastar do poema qualquer efeito fúnebre de leitura, a voz do poema parece festejar a morte desses poetas que *não dizem o que/ fazem/ no fim do mundo*. O que me leva a crer ser *tour*, ao lado *morituro*, corpo poético rasurado pela vontade de embate dessa formação que a vanguarda ensinou ao poeta. É natural que os poemas construídos nos anos 90 caminhem no antagonismo da angústia entre dor, como em *oco*, e a da vontade de combate como se ainda precisasse se afirmar como poética que defende as proposições de sua fundação: uma obra que se quer de invenção, comprometida em ganhos permanentes, no afã de não regredir à facilidade que tanto se recusou a poesia concreta.

vazia, ao lado de *fratura exposta*, no entanto, parece-me inaugurar esse signo novo de pertença em que o *jazia* vem como forma de projetar o próprio caminho que essa poética trilhou: o da recorrência de iconizar a letra, a fim de dela potencializar sentido na escritura complexa de, por exemplo, apresentar a pirâmide como elemento de proteção da sua obra e a de seus companheiros de trabalho poético. Recorrendo ao efeito sonoro por meio da assonância, o poeta projeta o *A* em pirâmide e o repete em *alijaz/ iaform/ avazia/ eningu/ emavia*. Segue desse quadro à continuação do poema na vontade do grito, o que retoma a análise aqui já feita do poema requerido a gritar, mas que se resigna ao campo da mudez, ao trabalho com o silêncio – já que esse

nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio²⁰⁰

– sendo esse um caminho de abrigo, nessa chegada requerida e, ao mesmo tempo, de repulsa: no relançar o poema ao campo da mudez sem vozes que o acolha. Lido em sua beleza simétrica – três blocos, formados cada um por cinco linhas, com seis letras em dígito – a forma pode obscurecer o sentido que aponta para a angústia do grito que não sai, da ausência de escutas para aquilo que não é grito, mas que não deixa de ser som. A *forma*, agora posta sob observação, é tomada pelo sinuoso *afazia*: lido por seu sentido dicionarizado, indica ao hábito; lido por seu sentido sonoro, nessa instância de contemporanização do verbivocovisual concreto, pode remeter à gagueira, à perda da linguagem. Certo modo, os dois sentidos se encontram, já que o hábito, como caminho

²⁰⁰ Susan Sontag, op. cit.: p. 18.

de repetição a-reflexiva, leva a linguagem ao campo da banalidade, fazendo-a perder sua potência de se lançar como novo, como uma lesão na consequência da afasia. Em suma, *vazia*, nesse campo inaugural da poesia recente de Augusto de Campos, perfaz o caminho da poética sob o signo da angústia, marcada pelo silêncio e pela contenção, no caminho ao futuro incerto. Gritar parece ser a forma escolhida para se fazer ouvir, nesse campo escritural lotado de burburinhos: todos os sons, essa poética chama para si; todos os sons, que não soam: silêncio.

5 PARTE OUTRA: O NÃO DE PEDRA E AS MARCAS FUNDANTES DA NEGAÇÃO

*Onde a Angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.
Poema I – do **Rei menos o reino**, 1951.*

O *não de pedra*²⁰¹, escritura que rasura o primeiro poema de Augusto de Campos, é posto sob o signo da experiência quase transcendente à negatividade da poesia, do fazer poético e da imagem do poeta: *Este é o reino do rei que não tem reino*²⁰², segue o poema com o uso do demonstrativo “este” que, ao modo do resgate da função sintática, demarca a espacialidade no/do poema. Em algum momento deste meu intento analítico, digo ser a angústia a marca fundante da poesia de Augusto de Campos²⁰³. Acrescento, agora, que essa fonte inicial está dialética à negação, de modo a ser os signos angústia–negação aquilo que, com maior potência, inscreve a poesia de Campos como *tópos* significativo à produção poética brasileira, desde seu surgimento. Ainda nesse primeiro poema em livro, aparecem vozes em filigrana – *Por isso minha voz esconde outra*²⁰⁴ – desdobrando-se ao não ouvir: a incapacidade da fala, ainda que fala, parece-me sugerir que a esterilidade da linguagem, já aí constatada, é a operação que faz levar a poesia ao campo da negatividade, do trabalho angustiante de ser o rei de um reino ausente, devastado, transformado em pedra ao sutil toque. Um rei de um reino menos, que traz como epígrafes Hölderlin e Dante num possível apontar para a resposta que o poema traz ao seu tempo, um “tempo de pobreza”, para fazer uso dos dizeres de Haroldo de Campos, em seu ensaio acerca da tradição da negatividade na literatura brasileira. Com o objetivo de ressemantizar as proposições de Sílvio Romero, acerca da obra gaga de Machado de Assis, Haroldo de Campos descobre uma linha propulsora de “arte pobre” na produção literária brasileira que, na poesia, tem como precursor Oswald de Andrade e sua “poética da linguagem reduzida”, chegando a Augusto de Campos como forma de “despoetizar a poesia, àquelas alturas do triunfalismo neoparnasiano da Geração de 45, para reduzi-la ao seu ‘mínimo múltiplo comum’²⁰⁵”. Parece-me ser, então, Haroldo de Campos o primeiro a apontar para

²⁰¹ Da obra *O rei menos o reino*, compilada no VIVAVAIA, aqui já citado, p. 9.

²⁰² Do mesmo poema, na mesma página, verso primeiro da segunda estrofe.

²⁰³ Refiro-me à seção de análise do silêncio, na poesia de Augusto de Campos, mais precisamente à página 64, quando digo que “é a angústia a marca fundante da obra de Augusto de Campos”.

²⁰⁴ Do mesmo poema, na mesma página, verso primeiro da quarta estrofe.

²⁰⁵ *Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos*, datado de 1981, publicado, pela primeira vez, em 1982, na revista *Novos Estudos/CEBRAP*, é aqui citado a partir da compilação feita para o livro *Metalinguagem & Outras metas*, na quarta edição, de 2013, p. 221. Citação da página 229.

o caráter *menos* na poesia de seu irmão, companheiro de viagem e de experiência vanguardista, posto que segue seus apontamentos, agora, contextualizados no poema LIXO/LUXO enquanto “exemplo frisante dessa dialética de extremidades, que encena, na arte mínima de seu ‘procedimento menos²⁰⁶’”. A negação, enquanto tema escorregadio de análise, como se pode perceber, apresenta-se como um risco analítico e se organiza ora por meio de marcas textuais claras – *não, menos* –, ora por meio de procedimento estético de resposta conjecturais ao tempo de pobreza – da linguagem, da poesia –, acontecendo, também, na dialogia entre essas duas formas. Aliás, quase sempre, essa dialogia acontece, ainda mais quando se observa que a grande função da arte, e aqui contextualizo nessa poesia em trânsito intersemiótico, seja dar respostas à humanidade acerca do mundo em que vivemos. Respostas essas que, muitas vezes, tentam ser silenciadas, censuradas e apagadas por meio de disputas que respondem muito mais à vontade ideológica de manutenção do estado das coisas que à experiência estética que dada obra inaugura. Assim, negando-se, a obra de arte se afirma enquanto potência a contrapelo para dizer de seus dias. Lixo/Luxo –

oxímoro paranomástico [...] [que] se desdobra numa tipografia desejadamente *Kitsch*, enquanto as páginas desdobráveis vão compondo e decompondo, numa escansão paródica, a luxúria do LUXO de encontro à lixívia do LIXO²⁰⁷

– além de ser um uso tipográfico-crítico bem-sucedido das fontes suntuosas, e que se pretendiam luxuosas, dos jornais da época na tentativa de efeito retórico por meio do visual atraente ao gosto do consumo, traz em sua memória as marcas danificadoras com os quais os *popcretos* foram recebidos por “espectadores nem passivos nem compassivos²⁰⁸”, insultados como *lixo* ainda que trouxessem a vontade de escarnecimento da ditadura militar (talvez por isso).

Retomado à negação fundante, na obra de Augusto de Campos –

que [...] vincula fortemente seu poema às epígrafes de Dante (“Queste parole di colore oscuro...”) e de Hölderlin (“...und wozu Dichter in dürftiger Zeit?”) com que abre o livro também intitulado *O rei menos o reino*²⁰⁹

²⁰⁶ *Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos*, op. cit.: p. 230.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Como diz Augusto de Campos em seu depoimento para a exposição *Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata* – compilado na obra aqui já citada: *poesia antropofagia & cia*, na página 284 –, em que fala acerca da recepção do público para a exposição multissígnica *Popcretos*.

²⁰⁹ *Terra Devastada: Persistência de uma imagem*, Eduardo Sterzi, publicado na revista *Remate de Males*, 2014, p. 101.

– temos, no importante ensaio de Eduardo Sterzi, acerca da persistência da mito da *terra devastada*, que se inscreve como uma análise bastante pertinente para que se observe os liames entre negação e criação, na poética inaugural de Campos, uma filiação da tradição aberta por João Cabral e Augusto de Campos e que se movimenta na poesia de hoje. Em seu profícuo texto, Sterzi diz-nos que têm as obras de Cabral e de Campos “algo de corpo estranho dentro da tradição já então estabilizada do modernismo brasileiro²¹⁰”, seguindo com apontamentos de recuperação dessa memória mítica para a abertura de um tópos criativo à poesia brasileira. Aponta-nos, então, em sua descoberta, que

a base filológica concreta que, por baixo dessa proliferação das “fontes” e em meio a essa disseminação dos nexos, nos permite elaborar a hipótese de uma possível ligação mais profunda – subterrânea – entre a série Chrétien-Dante-Eliot e a série Cabral-Augusto-poetas contemporâneos é a convergência, tanto numa quanto noutra, entre a paisagem da terra devastada, que já a partir de Eliot passou a se confundir com a do deserto, e a personagem do rei: paisagem e personagem, cuja combinação era fundamental no *Conte du Graal*, na *Commedia* e em *The Waste Land*, aparecem também na *Fábula de Anfion* (Anfion, como se sabe, é rei de Tebas) e em *O rei menos o reino* (já desde o título). A solda que vincula todos esses poemas é a persistência do *mito* como estrutura figurativa fundamental – e, antes, a persistência de um mito específico, em variantes e metamorfoses, aquele do Rei Pescador, por meio do qual a catástrofe pessoal se confunde com a catástrofe social, e a impotência e esterilidade de um são a impotência e esterilidade de todos, e mesmo da própria terra²¹¹.

Buscando, assim, responder à provocação de Georges Didi-Huberman para o encontro daquilo que não se apresenta de forma clara nas produções poéticas, Eduardo Sterzi vai, nos textos de Eliot e Dante, recuperar o mito do *rei impotente*, em que cuja impotência inunda seu reino, para analisar as poéticas fundantes e de resignificação desse mito. Essa chave de leitura, lançada a fim de criar um elo progressivo entre a ética-estética da aridez cabralina e uma recuperação da negatividade na poesia de Campos, é-se fundamental para que possamos compreender as instâncias de negação nas obras que estudaremos, à frente, como corpos poéticos que não se negam enquanto literários, potência porosas ao signos em rotação, mas que negam às facilidades e apontam para uma certa esterilidade da linguagem, posto que essa organiza o mundo, dele também partindo, como, então, ser positiva se são tempos de pobreza? Assim, a figura do poeta, posto como esse rei impotente, está em interface com a figura do próprio reino (menos). Inicia-se, nesse processo de tomada de consciência das instâncias poéticas nas quais se inscreve sua

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

poesia, uma série de menções diretas, por meio das vozes líricas, e nominais de si, no poema, e de seus companheiros que se reuniram, alguns anos após, para dar por encerrado “o ciclo histórico do verso²¹²”, numa pretensa e polêmica anúncio da vanguarda concreta. É quando, no poema também presente em *O rei menos o reino, Diálogo a dois*, Augusto de Campos retoma uma fala de Pignatari – *A angústia, Augusto, esse leão de areia* – como epígrafe-glosa e primeiro verso para alocar-se em interrogativas acerca da morte iminente do figura do poeta: *É o Morto que se fecha em tua pele?*. Série de dois poemas, iniciada com *Diálogo a um*, em que o poeta é apresentado como o que não morre, ainda que morto: – *Sou o Poeta. O que jaz, sendo vivo.*, *Diálogo a um* visiona aquilo que se intensifica nessa poética recente de Augusto de Campos e traz o poeta como rio seco, numa estrada sem saída, suicida pela impotência agora não mais da perna do rei mítico, presente em Dante e Eliot, mas dos braços:

*O rio que eu fui secou-se nesta rua
Sem mais cor ou saída.*

*Tu és o suicida dos teus braços,
O morto sem epitáfio,
Eu túmulo e te abrigo²¹³.*

Talvez, nesse caminho que escolho para habitar sob o risco analítico, tomar o *nesta rua* como localização espacial no corpo do poema, seja um equívoco em que me situo, posto as formas de negatividade com que o poema é apresentado ao longo da obra, ao longo dos poemas seguintes. Faz-se impressionar o fato de que a coerência da obra de Campos, tantas vezes apontada por seus críticos, inicia-se já nos modos lineares com que ele adjetiva o poeta e as trilhas por ele seguida, como no poema 4 do série *Ad Augustum per angusta*²¹⁴, em que ele volta a se nomear, ao lado de Décio Pignatari e Haroldo de Campos, para apontar as trilhas de suas poesias, numa visão antecipadora das não facilidades de se entrar nas trilhas da vanguarda:

*A Haroldo, Augusto, Décio
Pignatari não deixo
Senão este desfecho*

*De ouro ou pranto férreo:
O seu duro mister e o
Nosso magro destino:*

– *Roer. Roer o fino*

²¹² Teoria da Poesia Concreta, op. cit.: p. 215.

²¹³ *Diálogo a um* e *Diálogo a dois*, compilados na coletânea VIVAVAIA de poemas, estão – respectivamente – nas páginas 28 e 29 da obra.

²¹⁴ Poema 4, da obra *Ad Augustum per angusta*, compilados na coletânea VIVAVAIA, p. 44.

*Umbilical que vem da
Palavra lida à lenda.*

*O meu: – Morrer à míngua,
Entre uma tempestade
No copo e um lapsus linguae.*

Na angústia, portanto, como índice poético, ao lado dessas esterilidades e negatividades, para fazer de seu labor um trabalho de menos: algo a fazer em afasia.

Resgatar, nesse sentido, as potências dessa poética, anterior à fase concreta de Campos, parece-me ser de suma importância para fazer falar aquilo que, tantas vezes, é preterido nos discursos em torno das negações à experiência de vanguarda. Resgatar esses poemas fundantes é ter como possibilidade a experiência de se observar o caminho de contestação que atravessa a poesia de Augusto de Campos, e o que a leva ao desdobramento (natural) na experiência de vanguarda, de modo que – para além dos títulos de cada obra: como o emblemático *Poetamenos* –, os próprios poemas trazem essas marcas de negatividade, de negação e de sinais de menos. É nesse sentido, pois, que a própria atuação do silêncio nos poemas e nas obras são formas dessa inscrição em negação, ainda mais quando se observa, no primeiro poema da série *Poetamenos*, a perspectiva uníssona do poeta. Dela, aos poemas propriamente concretos e os modos de se continuar no processo de organização em mínimos, como poema *tensão* em que o *com/som* é dialético ao *sem/som* e os modos de ler, de ver, para o poema são refeitos. Passada a fase de militância concreta, que toma vozes críticas importantes, como a de Octavio Paz para quem “em 1920 a vanguarda estava na América espanhola; em 1960, no Brasil²¹⁵”, chega-se aos poemas daquele momento em que Haroldo de Campos chama de pós-utópico, das desilusões com o contexto que propiciou uma nascente tardia de vanguarda, organizados no primeiro do tríptico recente, uma obra alusiva à negação: *Despoesia*, com seus *des* e *ex* poemas, nessa trilha progressiva de depoetizar a poesia e de trazer contestações mais claras à instituição literária. O poema *nãomevendo* é um exemplo em duplo dessa negação: o *vendo*, que inicia o poema, traz a inscrição semântica de reflexão de dois verbos: vendar e vender. Suspensa a ambiguidade no *não se venda*, retomada no *não se vende*, ora como sendo resposta ao possível afrouxamento da estética concreta, ora como imperativo de efeito retórico para que não se fechem os olhos às arbitrariedades

²¹⁵ *Poesia Latino-Americana*, Octavio Paz, citado a partir do livro *Convergências: Ensaio sobre arte e literatura*. São Paulo: Rocco, 1991, p. 164. Na tradução de Moacir Werneck de Castro.

diversas, das quais não se escapa a esfera de produção e de circulação do elemento literário

Imagem 26 – *nãomevendo*, Augusto de Campos



1988, in: *Despoesia*, p. 98-99

Seguido do poema *poesia*, do mesmo ano, com o *não* a rasurar e a dizer o que não é poesia: *nãóephila/ telianãóé/ philantro/ pianãóéph/ ilosofia/ nãóégoph/ iliaésome/ ntepoesia*; dizendo, também, o que se é poesia: *somente*, numa recuperação que realizo do poema *Antiode*, de subtítulo especular: (*contra a poesia dita profunda*), em que as imagens de densidade filosófica são afastadas dessa poesia que é *fezes*

*Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és*²¹⁶.

numa aproximação escatológica e de densidade criativa, posto que a imagem da flor – despoetizada – é redesenhada com aquilo que possibilita seu nascimento, sua criação, num sinal que, ainda que de renascer, aloca o signo *menos* ao poema. Afastam, os dois poemas, a aura de inspiração à criação poética, numa afirmação pela composição como trabalho, ainda que esse trabalho se desenhe sem esperança, como aponta João Cabral de Melo Neto ao dizer que

²¹⁶ *Serial e antes*, João Cabral de Melo Neto, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997, p. 69. Cito os três primeiros versos da primeira estrofe da quinta parte, formada por quatro versos.

se é verdade que o individualismo coloca o adepto da teoria da inspiração numa posição privilegiada para captar e dar expressão ao mais exclusivo e pessoal de si mesmo, é verdade também que coloca o adepto do trabalho de arte, como elemento preponderante, numa situação sem esperança, absolutamente irrespirável²¹⁷.

Logo, os dois poemas de Campos, aqui apresentados, como progressivos em fontes e em temas, ainda que pareçam nascer do acaso e se apresentem como frases de efeito para a instauração de uma poética, apontam para a retomada desse signo de negação em sua obra, apontando, ainda, para os caminhos, em concatenação com o já trilhado, daquela estrada do irrespirável, sem saída e marcada pela angústia, esta ferida que se desdobra.

Com *desfácio* assinado em 1993, *Despoesia* divide espaço de circulação com o *poemaxerox Não*, de 1990, numa edição curta do poeta para circular entre amigos de criação e de concepções literárias. São, portanto, duas formas de divulgação dessa negação, num hiato de publicação de livros de quase uma década, quando surge a terceira coletânea de poemas e a incorporação daquele poemaxerox que foi lançado autonomamente e de forma bastante limitada. *Não* surge, então, dando título à obra e reforçando essa poética da negatividade, iniciada há quase meio século antes. Dele ao *Outro*, quarta coletânea de poema, são 12 anos. São dessas duas obras, agora, que irei criar alguns espaços de reflexão para como se organiza essa estética-ética da negação, as vias e as marcas de quem continua se negando para se afirmar, para estar nesse campo de forças que, ao fim das contas, é a instituição literária. Recortarei algum desses poemas para continuar nesse escorregadio tema, em voltas com essas marcas fundantes. Como aqui já falei, a poesia de Campos, feita por séries de poemas que se inundam das pesquisas pessoais no campo da tradução e da crítica, organiza-se em espelhamento: em voltas abissais como as da série de *profilogramas* ou os *tvgramas* que, ausente em *Não*, voltam ao *outro* para sugerir um modo diverso de lidar com os efeitos amatórios das novas materialidades poéticas. Coerente ao corpus, a análise que segue não poderia querer ser linear, obedecendo a datas e a anos. Será, então, um intento analítico de efeito sincrônico, ligada, agora, pelos modos de negação (e de seus desdobramentos metonímicos).

²¹⁷ *Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte*, texto para a Conferência que João Cabral ministrou, em 1952, num curso de Poética, promovido pelo Clube de Poesia de São Paulo. Aqui é citado a partir do livro *Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro*, na organização de Gilberto Mendonça Teles, 1987, p. 391.

5.1 *Ουτις* ou o *não* afirmativo

Aquilo que o/ público vaia,/ cultive-o,/ é você é posto como epígrafe à coletânea VIVAVAIA, reunião de trinta anos de poesia (1949–1979) ao que Augusto de Campos assinala como sendo elemento integrante à obra, como forma de reafirmar aquela ideia de poética do futuro, à espera de um público por vir. A frase, subtítulo ao livro, serve para que o poeta apresente sua percepção acerca das não escutas críticas, de um quase silenciamento, posto que aponta a autoria e dela parte para refletir o seu processo criativo: “(assinado por J.C., poderia ser Jesus Cristo ou de John Cage, porém é Jean Cocteau em defesa de Satie). Não se pode querer, ao mesmo tempo, infringir as convenções e ser bem recebido²¹⁸”. Colocando-se, então, nesse duplo de infringir a norma e, como resposta, colher relativos silêncios, Campos faz sua poesia habitar sob o signo da negação ao fácil: da forma convencional, da recepção. Isto, traço ecoante na obra, chega ao *Não* e recebe, num importante e contundente ensaio de Luiz Costa Lima, a análise do não como sim, tencionando o crítico a existência do “não, simplesmente negador, e o não afirmativo²¹⁹”, de modo que, para Lima, a pura e simples tradição crítica de caracterizar por radical a transgressão poética realizada por Augusto de Campos, na busca pela anulação do verso, faz-se limitada ao discurso corrente ao momento arraigado da disputa pela vanguarda da poesia brasileira, da qual essa poética da negação nunca quis deixar de estar inscrita, bem verdade. Pretendendo ser didático em sua retórica ensaística do não como sim, Costa Lima dispõe da seguinte construção:

como o advérbio ‘não’ pode exercer uma função afirmativa? À primeira vista, o português não admitiria. Basta, entretanto, atentar para o uso mais banal para que se veja que a prática da língua é mais rica do que se costuma supor. ‘Você não gosta disso? – Não gosto muito’. Na resposta corriqueira, a negativa prenuncia a afirmação. Algo idêntico aqui sucede. Por certo, contudo, não para todos; sobretudo para os que continuam a confundir o movimento concreto com ‘terrorismo cultural’²²⁰.

E, de fato, essa exegese em torno do *não* como afirmação só pode contribuir para que se atenua a percepção dessa obra como propensa à pura e simples negação do poético. Aliás,

²¹⁸ Entrevista concedida por Augusto de Campos a J. Jota de Morães, no *Jornal da tarde*, 1980, p. 95. Presente na Antologia *Poemas de Augusto de Campos*, traduzidos por Gonzalo Aguilar, sob o fomento do Instituto de Literatura Hispanoamericana, da Universidad de Buenos Aires, 1994. No original: “(firmado por J.C., que podría ser Jesús Cristo o John Cage, sin embargo no es otro que Jean Cocteau defendiendo Satie). No se Puede pretender al mismo tiempo infringir las convenciones y ser bien recibido. Acessado a partir do acervo da Casa das Rosas, em 07 de abril de 2017.

²¹⁹ *Dois aproximações ao sim como não*, Luiz Costa Lima, no livro *Sobre Augusto de Campos*, op. cit.: p. 116.

²²⁰ Luiz Costa Lima, op. cit.: p. 118.

a própria atuação de Campos, em suas voltas de tradutor e resgatador de poetas esquecidos pelo historicismo clássico, já seria ponto de refutação imediato. Nega-se, bem verdade, mas seria – talvez – antes as instâncias dessa organização institucional do literário, com suas disputas e suas marginalizações. Nesse esteira teórico-crítica, busco em Marcos Siscar mais algumas dessas evidências do que se é negado, do que se é afirmado, quando esse lança a seguinte interrogativa

‘Não’ é, por assim dizer, sua condição. A negação é o gesto de oposição necessário à proposição do novo. Mas o que significariam essas palavras, após o fim das grandes guerras dos manifestos, na época dos ‘guetos e guerrilhas da poesia’?²²¹

Não é, exatamente, fácil de se responder a tal colocação e o prefácio à obra parece apontar essa dificuldade: “‘NÃOfácio’: o neologismo joga com a idéia da ‘facilidade’, em uma poesia que propõe uma ‘dureza de rochedo’, ‘Desplacebo’²²²”, assinala Siscar ao refazer o percurso semântico dessa negatividade, aludido, sobretudo, em título das obras. De fato, *Não* vem como ponto consolidador dessa *poética da negação*: da capa à contracapa, o *não* é signo presente.

Quando se abre o livro, por exemplo, em sua primeira inscrição poética – não se pode perder de vista que se trata de um livro de poemas em trânsito entre linguagens –, tem-se a projeção de uma fotografia, intitulada de *Ουτις*. Segundo o poeta, trata-se de sua sombra sobre a relva, no parque Água Branca, fotografada e trabalhada ao modo de aparecer, em finos traços, a palavra *ninguém* quase que completamente borrada²²³. À busca, portanto, de se verificar os ecos que a palavra *Ουτις* (traduzida aqui como ninguém) carrega, suas memórias, os abismos nela inscritos, pode-se chegar, inicialmente, à curadoria para a coletânea dos poemas traduzidos, por Augusto de Campos, de Emily Dickinson, intitulada de *Não sou ninguém*, acompanhado por nota do poeta-tradutor acerca dessa recusa que a poeta orchestra para si, quando se trata da fama poética, de modo que ela pleiteia “o anonimato, que sua grandeza, custosamente

²²¹ *O percurso digital da dissonância concreta*, Marcos Siscar, texto publicado na Folha de São Paulo, em 30 de novembro de 2003, possível de ser acessado a partir do link: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3011200311.htm>, o grifo em negrito é do texto original.

²²² Idem.

²²³ Em algumas trocas de e-mails, como continuidade de nossos debates iniciados num encontro pessoal, pergunto a Augusto de Campos sobre esse ponto enigma que se faz inicial em sua obra – posto que já estava criando algumas pesquisas acerca da palavra que intitula a projeção visual, suas possíveis significações e sua memória –, ao que obtenho essa resposta, seguida do anexo de uma animação realizada por Augusto que, por algum motivo, não compõe o *Não*. Anexo ela ao fim desta dissertação por considerá-la importante por se ter *Ουτις* como significação análoga a *ninguém*.

reconhecida, acabaria por tornar impossível²²⁴”. Então, dentre os inúmeros poemas de Dickinson, Campos preza por trazer à tona aqueles em que a poeta se mostra mais radical e avessa aos aplausos e à glória, que a poesia poderia lhe render. Assim, segue-se o poema 14 em que se pode ler, no primeiro verso, *I’m Nobody! Who are you?*²²⁵, seguindo-se com uma série de negações acerca da fama e do nome às palmas. Assim, enquanto que aqui acontece esse negar a si, ao seu nome, em função de que se faça falar a poesia desapegada do reconhecimento desse *somebody* poético, no poema 36 a fama é posta como supérflua, não necessária, comparada à futilidade de um diadema: *A futile Diadem*²²⁶. Logo, por esse viés da negação, Emily Dickinson vem a compor o rigoroso cânone poético de Augusto de Campos, ainda que essa não negue a poesia por não a fazer, como a Rimbaud “que abandonaria a poesia aos 19 anos, legando, desdenhosamente, à humanidade uma obra curta, mas [...] revolucionária²²⁷”. Seguindo-se de perto, assim, a essa escolha de poeta tradutor e crítico, que busca se aliar aos poetas da recusa, chega-se a Pound, em sua mais celebrada obra – *Os Cantos* –, em que também se faz uso da palavra *Ουτις*. Como se estivéssemos num palimpsesto poético, que vai de Campos a Pound e chega a Homero, *Ουτις* é utilizada para coser essa retórica da negação. No Canto LXXIV, advertido por José Lino Grünewald²²⁸ por seus 505 verbetes, Ezra Pound apresenta a história de Odysseus: “*ΟΥΤΙΣ, ΟΥΤΙΣ? Odysseus*²²⁹”, de modo que – mais à frente – a palavra aparece seguida por “*I am noman, my name is noman*²³⁰”, num claro rememorar da astuciosa tática de Odisseu em se negar para ganhar a guerra travada com Polifemo, Canto IX²³¹. Negou-se, então, a glória de um poderoso guerreiro, rei apartado, para que se

²²⁴ *Não sou ninguém*, Emily Dickinson traduzida por Augusto de Campos numa versão revista e ampliada da primeira, em 2008, pela editora da Unicamp, que também edita a segunda versão, no ano de 2015.

²²⁵ Augusto de Campos traduz como *Não sou Ninguém! Quem é você?*, página 55 da coletânea.

²²⁶ Traduzido por Augusto de Campos como *Um fútil diadema*, página 101 da coletânea.

²²⁷ *Introdução: alguns Rimbauts*, Augusto de Campos em *Rimbaud Livre*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, p. 14.

²²⁸ Uso a tradução d’*Os Cantos* de José Lino Grünewald, editado pela Editora Nova Fronteira, 2002. Na página 17 de sua introdução à obra, intitulado *Ezra Pound: uma dialética de formas*, Zé Lino aponta que “somente o *Canto LXXIV* (o 1º *Canto Pisano*) possui 505 verbetes. Grifos em itálico do texto.

²²⁹ Uso para leitura, dado ao processo complexo de estruturação da obra – que impõe alguns limites linguísticos ao leitor: confluências de idiomas e de ideogramas, bricolagem de forma, estrutura sem enredo –, a tradução de Zé Lino com contraponto, quando necessário, na versão original: *The Cantos*, editada pela Faber and Faber, Londres, 1975. Na obra original, a citação aparece na página 425; na edição traduzida, na página 469.

²³⁰ Página 426, no original; página 471, na tradução de Zé Lino.

²³¹ Canto IX da *Odisseia*, de Homero, na tradução de Carlos Alberto Nunes, pela editora Ediouro, 2001, p. 153-169. Agradeço aos professores David Pessoa Lira, do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco, e Thiago Eustáquio Araujo Mota, da Universidade de Pernambuco. Ambos, por meio de suas pesquisas na literatura e na história clássica, ajudaram-me a construir esta breve discussão, com apontamentos de melhores traduções da *Odisseia*, com possibilidades de tradução dessa palavra enigma, além de lugares, na historiografia clássica, de seus acontecimentos. Gratidão, à distância.

ganhasse aquela batalha que, em força, era desproporcional: saiu-se vitorioso, então, aquele que se intitulou *ninguém* para confusão de seu inimigo.

Vertiginoso início, que nos lança – ao modo da *mise en abyme* – às memórias poéticas no corpo da palavra, *Ουτις* traz consigo, ainda, esse elo intersemiótico entre o verbal e o não-verbal, posto que, sobre a escrita, em finas linhas da palavra *ninguém*, tem-se a sombra do poeta, como algo a confirmar essa presença-ausência que Augusto de Campos traça para sua poesia. Ora, a sombra, que compõe o mito fundante da história da pintura, é o modo de se resgatar aquilo ausente, esse ninguém que, desenhado, já não é o que está no mundo. A fotografia, nessa esteira, “é também a concretização dos mitos de Dibutade e de Eurídice: ela fixa aquilo que vai desaparecer²³²”. Realizada há mais de seis décadas, Augusto de Campos cria uma versão animada desse *Ουτις* mnemônico, de modo a (re)potencializar essa criação como escritura, o *punctum*, dessa obra consolidadora da poética da negação. Penso, então, que com esse (não)poema esteja Campos realizando voltas sincrônicas à poética da abdicação de Emily Dickinson, assim como ao ato de se negar em glória, como a Odisseu, para afirmar a potência de seu ato, de sua poesia. Logo, esse *ninguém*, que abre o *Não*, é, como a frase de Jean Cocteau que abre o VIVAVAIA, um modo diverso de atualização dessa negação que atravessa a obra de Campos, ganhando memória nova ao aparecimento em sua poesia: *alijaz/ iaform/ eningu/ emavia, ah mallarmé/ a carne é triste/ e ninguém te lê*, respectivamente de *vazia* e *tvgrama I*²³³, em que a ocorrência da palavra *ninguém* vem como forma de se referir à ausência de leitores, à precariedade da experiência com a leitura; ainda mais quando se recupera que o *tvgrama I* estabelece uma dialética com o poema *Brise marine*, de Mallarmé, em que se apresenta a voz melancólica do convite branco e silencioso da página, da leitura de todos os livros: *La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres*²³⁴. Ressemantizando, portanto, a melancolia, em *tvgrama I* tem-se essa falta de relação com o poético, em sua substituição com as mídias emergentes e atraentes: já que *tudo existe/ para acabar em tv*. Chega-se ao *Não* e esse *ninguém*, então, toma, na leitura em que aqui ensaio e apresento, uma escritura de fazer falar a obra, para além do poeta presente-ausente (em sombra que rediz esse ninguém ecoante), posto que, como nos diz Blanchot, “cada vez que o artista é

²³² A força gravitacional da memória, Márcio Seligmann-Silva, no prefácio à obra *Em torno da imagem e da memória*, organizada por Elcio Loureiro Cornelsen, Elisa Amorim Vieira e Gonzalo Leiva Quijada. Editora Jaguatirica, 2016, p. 5.

²³³ Dos livros *Outro* e *Despoesia*, respectivamente nas páginas 108-109 e 20-21.

²³⁴ Traduzido por Augusto de Campos como *A carne é triste, sim, e eu li todos os livros*. Presente no livro *Mallarmé*, composto por poemas traduzidos por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, lançado pela Editora Perspectiva, 2015, p. 45.

preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores²³⁵, ao que segue o crítico francês nas suas notas acerca da negação da imagem de ênfase a que Mallarmé e Cézanne tinham para si, como forma de trazer destaques às suas produções, e nos diz – sobre a atuação desses artistas e aqui tomo por empréstimo a esta leitura – que

a arte é poderosamente voltada para a obra, e a obra de arte, a obra que tem sua origem na arte, mostra-se como uma afirmação completamente diversa das obras que se medem pelo trabalho, os valores e as trocas, diversa mas não contrária: a arte não nega o mundo moderno, nem o da técnica, mas exprime, e talvez realize, relações que *precedem* toda realização objetiva e técnica²³⁶.

Por assim dizer, ao se negar, ao se pôr no lugar do poeta que abre espaço para que se fale essa poesia em *dureza de rochedo*, Campos realiza a retomada de uma tradição da negação, de modo que Pound é posto no poema seguinte a *Ουτις* para efeito sonoro da construção *se eu cair (pound)/ não caio de joelhos* como forma de se afirmar que a poesia segue, o poeta segue, em negativas–afirmativas, quebrando espelho, ouvindo pedras, no *beco sem saída*.

Inicia-se, a obra de 2003, com a seção intitulada *NÃO*, em que o primeiro poema – *desplacebo*, apresentado há pouco – tenta unir o fazer poético às atividades de um lutador que, *sem medo*, entrega-se à luta: mais um indicativo desse *eco* vanguardista, forjado na luta e que, se cair, não se rende. De 1997, *desplacebo* é a evidência quase clara de que a percepção de Augusto de Campos, acerca de uma arte de vanguarda, àquela altura, mostrava-se imóvel. Nele, algumas das palavras-chave dessa poética se apresentam: *osso*, partida para fazer aquele efeito entre o sonoro ouço e o visual sónico que atravessa, com contundência, sua obra; *pedras*, numa recuperação poética que, ao meu ver, é cabralina e segue como *ouvir as pedras*²³⁷, fazendo-me a memória de uma *educação pela pedra* em que se escreve *para aprender da pedra, frequentá-la;/ captar sua voz inenfática, impessoal*²³⁸. É que no *Não*, como em *Despoesia*, além desse conflito mal resolvido entre o falar e o calar, o leitor das obras pode perceber outro: o conflito entre a arregimentação vanguardista e a tentativa de abertura dessas obras ao trânsito em que elas se inscrevem, ou seja, um certo titubear entre as categorias “pós”-vanguarda,

²³⁵ No Capítulo I da seção intitulada *Para onde vai a literatura?* Quarta d’*O livro por vir*, Maurice Blanchot, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013, p. 286. Na tradução de Leyla Perrone-Moisés.

²³⁶ Idem, p. 288.

²³⁷ Linhas 14 do poema *Desplacebo*, 1997, presente no *Não*, p. 16-17.

²³⁸ Versos dois e três do poema *A educação pela pedra*, reunido no livro de mesmo título, de João Cabral de Melo Neto, aqui citado por meio do selo Alfaguara, 2008, da Editora Perspectiva, Rio de Janeiro.

“pós”-concreta e a vontade em se fazer poeta, ao modo da vanguarda, em coletividades. Não se tendo mais aqueles profícuos diálogos em torno de manifestos e de colaborações, a obra se lança à margem (ou para ela é lançada). O poema *ad marginem*²³⁹, de 1986 – dois anos após o lançamento do potente *pós-tudo* –, vem como que a confirmar esse entremeio que marca esse período poético de Campos: o ir além da vanguarda concreta, a adesão *sui generis* concretista. Costa Lima, ao comentar esse poema, chama-nos a atenção para o fato de sê-lo ausente de duas vias que, vez ou outra, querem lançar à poesia de Augusto de Campos: o automatismo e o esoterismo. Sobre a primeira, ela diz que “a irregularidade da disposição do ‘fáci’ mostra que não se trata de uma combinatória mecânica”; para a segunda, é posto que “ainda quando difícil, o poético de Augusto de Campos não se abeira do esoterismo ou da insinuação do mistério²⁴⁰”. Em sua análise estrutural para a confirmação do não como sim, o crítico maranhense aponta aspectos de valorização da poética de Campos por escolhas de a ela trazer escutas que a revalorizem, que a tomem como produção inscrita no campo escritural da poesia, afastando o desdém a ela relegado pelos embates teóricos em torna da liderança da vanguarda da poesia brasileira. Valendo-me, então, desse ir além das disputas, leio *ad marginem* como sendo a antecipação de se trilhar um caminho que preze pelos ganhos estéticos conquistados no âmbito projetual da Poesia Concreta, mas que dele se vai afora: num caminhar *difícil*, talvez *impossível*.

O poema, então, não está disposto em duas margens que se isolam, são duas margens que formam uma para dizer que, naquele momento, é sob o signo do declive poético da época que aquela poesia caminha. Num momento em que se torna ultrapassado a produção de uma poesia ainda concreta, Augusto de Campos aponta para o espaço sem saída em que caminha, fazendo com que o leitor tome por experiência essa vertigem de estar *entre* a facilidade e a dificuldade de quem, para si, orquestrou um caminho tão coerente que dele torna-se impossível sair. Aqui, mais uma vez, a palavra *ninguém* aparece, agora, numa bi-semântica que, de início, pode torná-la análoga ao *nada* como forma de se evidenciar essa negatividade poética, dela partindo para a ela chegar: *do nada/ do ninguém*; podendo-se ler, ainda, desse *ninguém* que, ao lado desse *nada*, faz, em insistência, fluir uma poética da perspicácia que, ao se negar, se afirma ao avesso das tendências de hoje: em se nomear, com certa contundência em glória, o poeta. Não

²³⁹ Presente no *Não*, p. 40-41.

²⁴⁰ *Duas aproximações ao não como sim*, Luiz Costa Lima, p. 127, no livro *Sobre Augusto de Campos*, organizado por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, 2003, Rio de Janeiro: 7Letras.

podemos esquecer que, na abertura da obra, o poeta escreve sobre si a palavra *ninguém* como um jogador que sabe que a negação de si é a forma de fazer a sua obra falar, mesmo que seja essa obra permeada por sinais de menos, por uma negatividade que vem como resposta ao seu tempo. Não se trata, *ad marginem*, de um poema especular, segundo Costa Lima, se olhada de paralelo as duas margens, uma vez que o “l” de “fáci”, posto na linha seguinte e na outra margem, faz-se elemento de coesão e de quebra com o espelhamento de um lado ao outro. No entanto, da base superior à inferior, um espelhamento é-se percebido, como num jogo de espelhos que inverte as posições do início: *do nada/ do ninguém*, passa-se para *do ninguém/ do nada* como forma, penso, de criar uma dialogia entre esses elementos, de dizer que o poeta, esse ninguém, segue no *vício* de lançar esse nada. Segue-se, por assim dizer, fazendo-se dupla a negativa nessa poética: a poesia como sinais de um nada contextual, lançada por um ninguém que, nesse ato performático de se negar, acaba se afirmando na astúcia que rememora a estratégia de Odisseu, abissalmente posta no (não)poema de abertura: *Ουτις*.

Nesse sentido, tendo por objetivo esta seção criar espaços de reflexão que tome o *não* por meio de seu antagonico *sim*, os modos *afirmativos* de se *negar*, sigo a análise que, para além do (quase)poema de abertura, *Ουτις*, busca trazer dois momentos de leitura dos três poemas que formam o início da seção intitulada *Não*: relaciono esse poema que abre o livro aos poemas *desplacebo* e *ad marginem*, a fim de que se possa observar como que, mesmo caminhando em modos de organização diferentes, eles convergem para criar essa imagem que parece primar por um estatuto de dar voz ao poema, em detrimento à imagem do poeta, de fazer, outrossim, com que o leitor frua por esse abissal início de dificuldades em estar no *entremeio* de criação. Três modos de se negar para afirmar a persistência de uma estética como projeto coletivo, que é de *ninguém* – em si –, uma poesia em *dureza de rochedo* e *clareza de cristal*. Ou seja, *potente*, enquanto átimo criativo que tem memória em suas bases; desapegada de quaisquer esoterismos que para ela queiram lançar. Agora, trago à baila de reflexão o poema intitulado *não* como forma de recuperar e de desenhar o que se afirma quando se nega, mas como forma, ainda, de compreender a importância desse poema, que intitula a obra, como sacração desse projeto poético que em seu cerne caminhou como tentativa clara de despoetizar a poesia. *Não* divide, como há pouco disse, a circulação com o *Despoesia* – obra em que o *des* parece desenhar os contornos de tirar o que é poético do lugar comum. Se aquela obra se forja sob o signo vertiginoso de uma guinada de abertura ao verso, de uma chegada mais

orgânica às pesquisas que hoje formam o contemporâneo, *não* vem como um signo de reforço à negação como elemento criativo da poesia.

Sobre esse poema, faz-se importante recuperar o modo inicial de sua circulação: uma xerox autônoma, que circulou paralela à publicação em livros. Dado ao modo de diálogo que a poesia de Augusto de Campos cria com as materialidades que as têm como suporte, essa publicação não me parece despreziosa ou desapegada de fatores que contestem o pleno espaço do livro como objeto de estesia literária. Imaginemos, pois, que um poema que circule fora de livros e que carregue como título a palavra *não* tenha, como um de seus objetivos, lançar problemáticas ao que se é poesia, ao que se é suporte do poético. É nesse sentido que escreve Lucio Agra, quando nos diz da forma inicial e numerada da circulação desse poema-xerox, finitamente numerado, mas que pretendia ser infinito:

um poema-livro de 10 páginas, impresso em xerox, num formato minúsculo. A capa, sem o nome do autor, tem apenas a palavra *não* estampada, quase como uma ordem, um aviso de que aquilo não é um livro, é um não, um puro ‘não’ [...]. A tiragem, diz o poeta, é infinita. Mas os exemplares são numerados e assinados pelo autor²⁴¹.

A contrapelo dessa visão previsível da negação, *per ser*, da poesia em si, do livro em si, Costa Lima lança alguns olhares de como esse *não*, organicamente repetido no poema, “não se trata de declarar o que não é poesia, mas sim o que nela sucede em seu processo de despojamento²⁴²”, criando uma argumentação tão organizada e coerente, tão sofisticada e pertinente, que tomar distância dela me faz refletir acerca dos pressupostos que trago acerca dessa poesia da ética negativa. É que, para Costa Lima, não se trata de ser uma negação do verso, haja vista seu trabalho não com palavras, mas com dígitos, de modo que – afastando-se da elementar intercalação de palavras – tem-se o chegar aos dígitos, ao uso da técnica, permitindo que “sem sair da codificação puramente verbal, esta receba outro rendimento²⁴³”. Este esforço, louvável – diga-se de passagem –, vem como forma de afastar do trabalho artístico de Augusto de Campos aqueles rituais críticos que a tomam como “terrorismo cultural”, ao que o crítico segue mencionando que tal qualificação ainda se faz presente: “quem me leia esteja certo que ainda há poucas semanas ouvi a expressão repetida em egrégia academia²⁴⁴”. Tem-se, portanto, como

²⁴¹ *De não em não, o “Eco no escuro”*, Lucio Agra, p. 182, no livro *Sobre Augusto de Campos*, organizado por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, 2003, Rio de Janeiro: 7Letras.

²⁴² Costa Lima, op. cit.: p. 123-124.

²⁴³ *Idem.* p. 123.

²⁴⁴ *Idem.* p. 118.

objetivo inicial o de afirmar que a negação, nessa obra forjada sob esse signo, vem como afirmação de sua potência poética.

Não há como se divergir de tal empenho, sem dúvida. No entanto, tributária à leitura de Costa Lima até certo ponto, lanço reflexões para observar como esse poema, no campo escritural do trabalho com a negação, busca afirmar-se por meio de negativas ao que, dado no senso comum, compõe o escopo criativo da poesia. Intertextualiza-se, num reverso, com aquilo que, ao longo da história da poesia, foram seus temas de criação. Em dez quadros brancos em fundos negros, o poema segue afirmando que *amor*, *dor*, *vida* e *morte* não são poesia. Afirma-se, nessa trilha, que muitas outras das tônicas poéticas sequer são poesia: quer se fale do humano, da poesia, quer desafie – ou mesmo rime –, ainda não se é, necessariamente, poesia. O décimo quadro, com *o o e s i a*, ausente *o p*, ainda não é poesia. Assim, nesse campo de sequências negativas, temos dois pontos que merecem nossa atenção: o intertexto com aquilo que se é negado, o que, conceitualmente, compreende-se por poesia. A respeito do intertexto, nosso ponto de partida, elemento presente na negação poética, Julia Kristeva aponta

que o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação um com o outro²⁴⁵

Ou seja, essa interseção a que recorre o poema de Campos, a fim de desfazer os *topoi* de criação poética, parece recobrir uma vontade de *negação total*, para usar a conceptualização presente no campo semiótico de Kristeva, daquilo que, costumeiramente, perfaz o imaginário do que vem a ser a poesia, ou o seu corpo mais orgânico: o poema. Assim, considerando o *não* enquanto poema que se realiza em negações desses temas, pode-se chegar àquilo que ele aponta como sim: o verso, mesmo que imbuído de conceitos criativos, ainda não é poesia: “‘verso’, do vocábulo latino ‘*versus*’, particípio passado de ‘*vertere*’ que quer dizer ‘voltar’, ‘retornar’²⁴⁶”, diz-nos Antonio Cicero num esclarecimento que, mais à frente, será retomado para dizer – em linhas referenciais – aquilo que nos diz o poema de Augusto de Campos: nem mesmo o verso ainda é poesia.

²⁴⁵ *Poesia e negatividade*, Julia Kristeva, presente no livro *Introdução à Semanálise*, 1969, p. 174. São Paulo: Editora Perspectiva. Na tradução de Lúcia Helena França Ferraz.

²⁴⁶ Antonio Cicero em suas reflexões acerca da relação poesia-filosofia, no capítulo intitulado *O verso ainda não é poesia*, presente no livro *Poesia e Filosofia*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.37.

Volto ao elemento aqui posto – o intertexto –, e, consoante Kristeva, penso que o elemento negado não deixa de aparecer no corpo daquele que o nega, ainda que essa negação aconteça como forma de estreitar essas divergências, posto que

aquilo que é negado pelo sujeito [...], o que é refutado, constitui a ‘origem’ de seu discurso (pois o negado está na origem da diferenciação, portanto, do ato da significação), mas só pode participar do discurso na medida em que é dele excluído, essencialmente *outro* em relação a ele e, por conseguinte, marcado por um índice de *não-existência*, que seria o índice da *exclusão*, da *falsidade*, da *morte*, da *ficção*, da *loucura*²⁴⁷.

Logo, ao negar para si as tônicas a que o poema aponta, afirma-se os lugares dessa produção a que se toma distância. Numa tentativa de aplicar sua perspectiva, categoricamente defendida num espaço de fazer da análise literária uma ciência, Julia Kristeva assinala a rota propulsora entre Poe-Baudelaire-Mallarmé, este último refazendo os percursos do segundo, no encontro com o primeiro... como forma de lançar a modernidade ao escopo criativo de se construir “absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual²⁴⁸”. Sem os objetivos desenhados por Kristeva – o de tornar esta análise um elemento científico em si –, lanço olhares ao primeiro quadro do poema como forma de se observar, inicialmente, aquilo que ele busca negar, o que busca afirmar:

Imagem 27 – *não*, Augusto de Campos



²⁴⁷ *Idem.* p. 168. *Grifos da obra.*

²⁴⁸ *Idem.* p. 176.

meuamordor
naoepoesia
amarviverm
orçerainda
naoepoesia

escreverp
oucooum
tocalarfa
laraindan
ãoeoesia

humanoau
tênticos
inceromã
saindanã
oépoesia

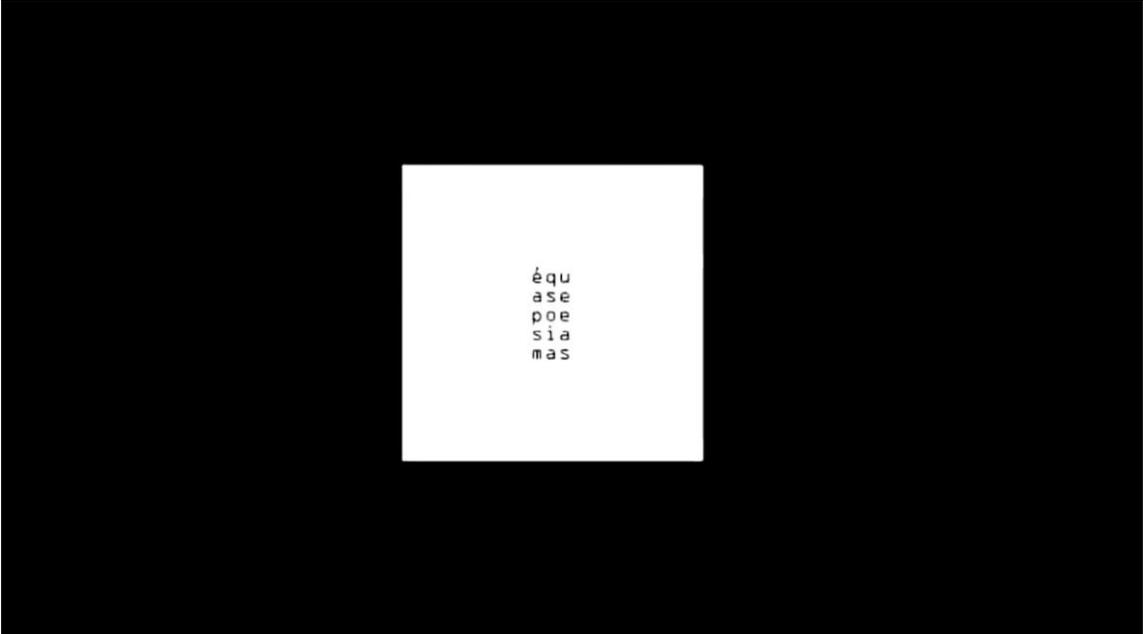
transpi
ratodoo
diãmasa
indanão
époesia

ali ond
ehá poe
sia ain
danãóé
poesia

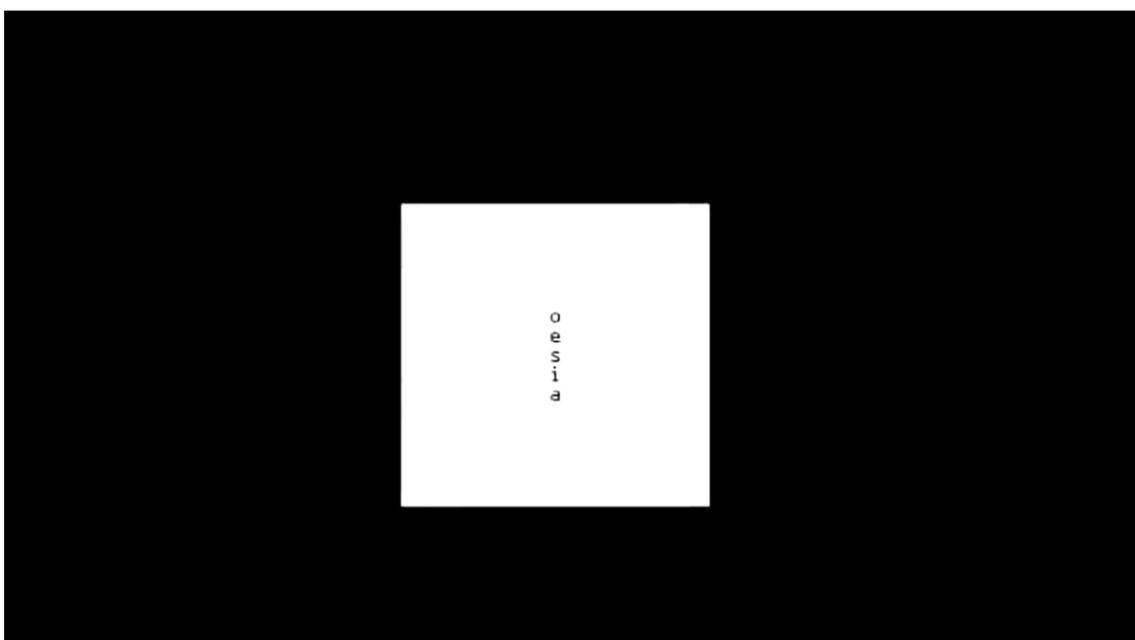
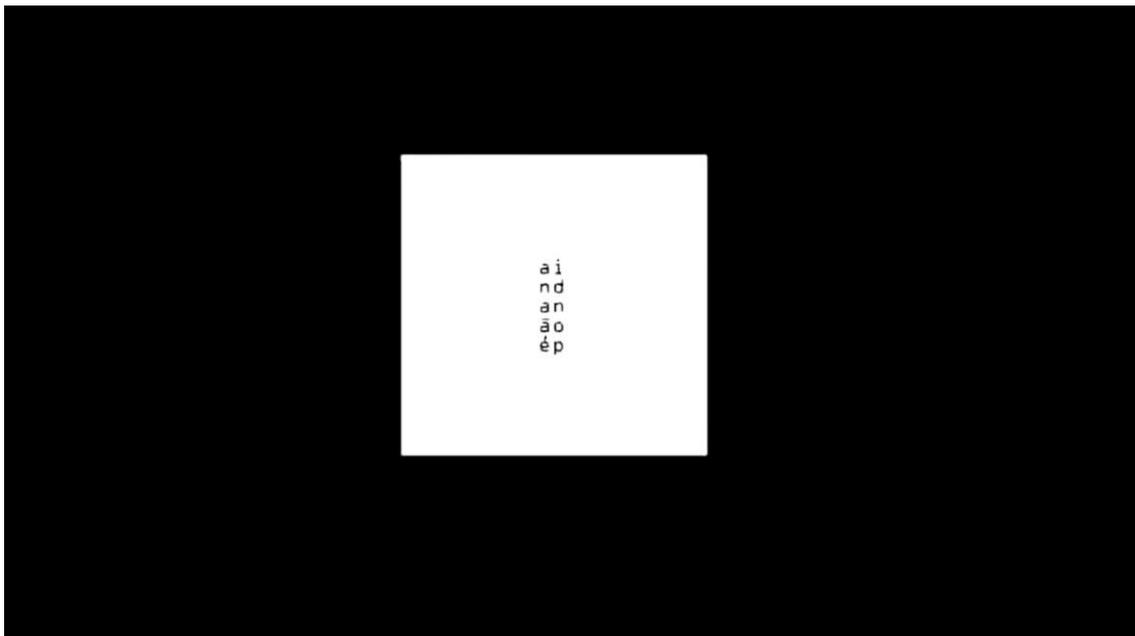
desaf
iamas
ainda
nãóép
oesia



rima
sain
danā
oépo
esia



équ
ase
poe
sia
mas



1990, in: *Não*, p. 18-19

Augusto de Campos, como se sabe – e as inscrições em torno de seus textos teórico-críticos confirmam isso –, busca para sua poesia uma perspectiva atrelada à criação, preterindo os vieses da inspiração poética. Nesse caminho da criação, algumas palavras tornam-se chave em seu ensaísmo: invenção, rigor – como forma de fazê-lo tomar distância do caráter, por vezes, inspiratórias que, com igual potência, produzem poesia. Em *verso reverso controverso*, por exemplo, o poeta inicia por tomar sua produção, certo modo, dialético à poesia antiga, provençal: “eu defenderei até a morte o

novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo”; seguindo por apontar sua concepção de tradução também atrelada à crítica como forma de escolher não traduzir tudo, traduzir aquilo que se *sente*: “tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor”; concluindo com a menção a essas palavras que denotam a semântica da criação: “a poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir [...] os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a *invenção* e o *rigor*²⁴⁹”. Buscando-se, então, essa memória criativa do *rigor* (esta palavra tão cansada), temos a presença constante, para que se fique apenas na poesia brasileira, da poética cabralina a que Augusto trava uma dialética constante para dela tomar distanciamentos, quando parece conveniente (quando se fala do *paideuma* criado por Augusto de Campos, em trocas com os poetas que formaram e se dispersaram do *plano-piloto para a poesia concreta*, tem-se Mallarmé como a raiz primeira desse seletivo grupo. Diz-se, e a “estorinha” com Pignatari trabalha em seu *o que é comunicação poética* para que se fale dos pontos nodais que a linguagem poética dá conta disso, que Mallarmé era um poeta avesso à ideia como formadora da poesia, respondendo a Degas – sobre as muitas ideias e vontades desse para fazer um poema – que “poemas não se fazem com ideias – mas sim com palavras²⁵⁰”). Cabral, por sua vez, afirma em mais de um momento, tanto em sua poesia quanto em seus textos críticos, a escolha por um viés de produção anti-filosófico, trazendo para seu campo criativo uma perspectiva que se afaste dos temas profundos, preferindo uma poesia da criação – ainda que não negue a importância da poesia de inspiração. Sobre essa ele escreve:

Essa espécie de poesia, geralmente, [...] atinge mais facilmente seu leitor. Ela é escrita em linguagem corrente, não por amor à linguagem corrente, mas como um resultado de sua pouca elaboração. Também porque é pouco elaborada ela desenha completamente os efeitos formais e tudo o que faça apelo ao esforço e à inteligência. Por outro lado, o tom nela é essencial. É através do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras é pela entonação que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que as absorve. É uma poesia para ser lida mais do que para ser relida²⁵¹.

²⁴⁹ No prefácio ao *verso reverso controverso*, citado aqui na edição de 2009, pela Editora Perspectiva, p. 7-8, *grifos meus*.

²⁵⁰ *o que é comunicação poética*, Décio Pignatari, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p. 10.

²⁵¹ *Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte*, texto para a Conferência que João Cabral ministrou, em 1952, num curso de Poética, promovido pelo Clube de Poesia de São Paulo. Aqui é citado a

Observa-se, nesse recorte do texto, que Cabral se afasta dessa poesia da inspiração por dois vieses: o temático, posto que essa busca travar com a poesia uma perspectiva em tratamentos de temas penetráveis na atmosfera; o formal como recurso musicais a que essa poesia parece recorrer para entrar no repertório leitor cotidiano, tendo Cabral por preferência o trabalho com a plasticidade, no poema. Sendo, portanto, uma poesia com maior adesão leitora, ao que conclui Cabral, a poesia da inspiração acaba recorrendo a temas “irracionalista”, “místicos”, de desvelamento da personalidade do poeta ou da dor alheia. Antagônica a essa linha de produção, a que ele não se arrisca a dar nomes, tem-se a poesia da criação, uma poesia em que o poeta está “na origem da atitude que aceita o domínio do trabalho de arte”, como forma de lançar “o desgosto contra o vago e irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito de desgosto, também, contra o desgosto pelo homem e sua razão²⁵²”. Concluo, nesse sentido, que ao se observar as linhas de preferência por um rigor, tendo em Cabral uma imagem de precursor – e esse desenhando para si, e para os poetas que queiram a ele prestar tributo, um ideal de poesia –, Augusto de Campos esteja apontando, em seu primeiro quadro do poema *Não*, espaços de afastamento com essa poesia que quer fazer falar a dor sem o fingimento a que pede a perspectiva da criação. Afirma-se, no reverso *não*, que amor e dor não são elementos que essa poesia preza, que esses – isolados em si – sequer são poesia.

Se essa minha leitura para o primeiro quadro parece fazer algum sentido, para o segundo seria inválida. Ou seja, está inválida para o poema todo, uma vez que, como quer Augusto de Campos – a um modo muito cabralino, diga-se de passagem, quando para Cabral cada poema correspondia a um *clac*²⁵³ e, quando assim se fazia, estava pronto –, “cada poema é para mim uma mínima coisa nova, vida ou morte²⁵⁴”. Conjectura-se que cada poema é como um todo dotado de sentido, devendo ser lido em sua totalidade como a um *corpo* irrepartível. Assim, como elã autônomo, o segundo quadro do poema me parece perfazer a própria memória das escolhas de Augusto de Campos acerca da poesia.

partir do livro *Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro*, na organização de Gilberto Mendonça Teles, 1987, p. 386.

²⁵² Idem. p. 391.

²⁵³ Conforme se ler no livro *A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto*, de Helton Gonçalves de Souza, São Paulo: Annablue, 1999. Na página 109 a obra apresenta: “A gente sente quando o poema está pronto. Um poema é como um estojo que, quando fecha, faz clic”.

²⁵⁴ *NÃOfácio*, op. cit.: p. 11.

Ora, como ao longo desta dissertação se pode perceber, Augusto de Campos aponta para a sua poesia um conflito mal resolvido entre o falar e o calar, um signo de afetação que a atravessa constantemente. Falou-se, também, dessa concisão em obras lançadas e nos poemas apresentados, inclusive com falas do próprio poeta que caminham nesse sentido. Seria, então, um poema que radicalmente nega toda as tônicas da poesia? Também, muito embora esse negar esteja arquitetado de uma retórica que problematiza, ao meu ver, o que se pode considerar como poema. Com alguma outra contundência, tomando-se os dez quadros em dígitos, e afastando deles o caráter de verso, pode-se fechar a questão numa frágil reflexão de que – para ser poema – faz-se necessário ser constituído por versos, de modo que, não os tendo, não estaria inscrito no campo conceitual de poema. Esse vertiginoso *Não* seria, portanto e dado aos modos de sua apresentação inicial, algo como que um catálogo em que se postula o que não se é poesia. Insisto, contudo, em toma-lo como um poema longo-curto em que se trava a disputa, agora, entre considerar poema aquilo que se aparta do objeto livro, que se faz em autonomia e em negação e que, inclusive, abole ao verso puro e simples.

Ainda que verso, sendo esse “o discurso que retorna²⁵⁵” e que retorna, no caso do *Não*, como forma de apresentar esse *poiético* atravessado por negativas. De fato, nem mesmo o verso, a rima, o que se considera poesia, é, de fato, poesia: “nem todo o poema – ou, para ser exato, nem toda obra construída de acordo com as leis do metro – contém poesia²⁵⁶”, diz-nos Octavio Paz que, com sua percepção transcendente de poesia, como uma manifestação mais que uma convenção, ajuda-me a criar caminhos de compreensão para acolher esse potente *Não* como um poema que traz em si as problemáticas da arbitrariedade poética, de modo que sua retórica parece conduzir o seu leitor para que se chegue à conclusão de que não basta seguir dada concepção de poesia para que se faça poesia. Logo, quando o poema nega a inscrição poética do poeta que o criou, é que isso se torna mais evidente, afastando essa negação do previsível campo de disputa entre criação e inspiração. Não só o movimento poiético garante com que seja poesia aquilo que se diz poesia: para que se propicie a estesia, o poema precisaria estar aberto ao fluxo da, seja ao modo da inspiração ou da criação, recepção leitora que lhe conferirá, ou não, tal potência. Como nos diz Paz, muito melhor que eu, “um soneto não é um poema, e sim uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas –

²⁵⁵ Antonio Cicero, op. cit.: p. 37.

²⁵⁶ *O Arco e a Lira*, Octavio Paz, Cosac Naify, 2013, p. 22. Na tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.

foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar²⁵⁷”. Nega-se, àquele poema, a mecânica de ser poesia a materialidade impressa, e aqui a perspicácia poética parece trabalhar de modo consciente em lançar esse poema primeiro ao modo de um catálogo, puro e simples para se dizer que

o livro ainda não é obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê²⁵⁸.

Assim, aquele índice negado, a que nos aponta Kristeva, faz-se presente para dizer que ele também só se é poesia nesse encontro íntimo.

Talvez, a leitura que eu aqui empreendo romantize em demasia o radicalismo da negação lançada pelos diversos *não*. Contudo, pensar que, inscrita em negativas diversas, a afirmativa a que o poema queira recorrer seja a desse encontro com o seu leitor empírico, parece-me ser uma forma de redesenhar esse caráter de “terrorismo cultural” com que a poética de Campos, tantas vezes, é recebida. Ao incorporar, no seu quadro sexto que o desafio ainda não é poesia; no quinto que a transpiração não é poesia: modos claros de desenho dessa poética que quer ser rigorosa, o poeta parece falar, por meio de um lirismo assonante, que nem mesmo seu empenho seria válido sem as escutas que o acompanham, aquelas mesmas que ganharam um livro-xerox numerado, ou essas outras que buscam valorizar o seu trabalho poético nas *embalagens inelutáveis*, como ele classifica os livros. Assim, dentre os potentes modos de se afirmar em negativas, penso que esse *Não*, agora não mais metafísico, antes permeados de objetividades, seja um dos mais contundentes e bem-sucedidos corpos poéticos.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *O espaço literário*, Maurice Blanchot, Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 13. Na tradução de Álvaro Cabral.

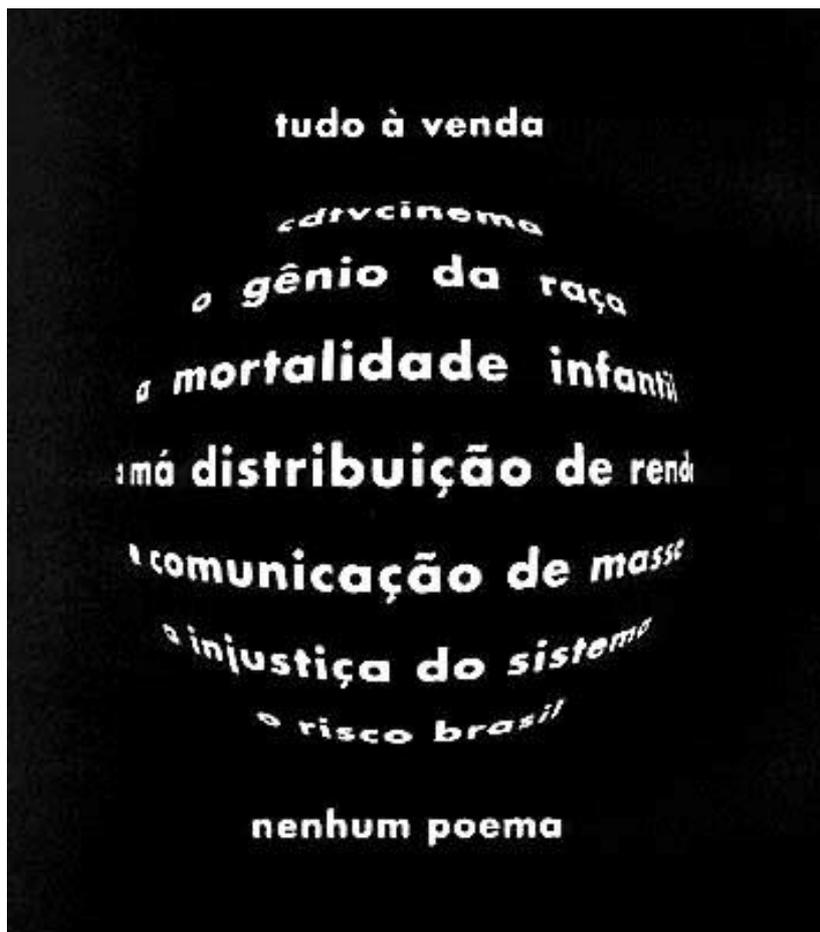
5.2 Três formas de não

Que a tradução seja para Augusto de Campos questão de poesia, de criação, esta dissertação, ainda que não objetive fazê-la, vem dando algumas provas. Ora, refaço aqui a interrogativa lançada por Costa Lima²⁵⁹ para defender que a recusa, a negação e a negatividade operadas, nesse corpo poético, não é contra o poético em si – pelo menos não o poético que enseje em seu trabalho a constante desautomatização da linguagem – afinal, como poderia se ter um engajamento tão contundente na divulgação de poetas de variadas nacionalidades e ser avesso à poesia? Não obstante a isso, é-se negada alguma coisa: o fácil, o linear, a venda. É aqui, então, que – mais uma vez – encontra-se a tradução como elemento de organização dessa poética que “não se venda”, no duplo, posto que ao lançar mão do terceiro empreendimento tradutório da poesia de Cummings, finalizado em 1986, o poeta-tradutor traz daquele tipográfico-inventor – o mais novo entre todos os poetas²⁶⁰, “mestre da tmese” –, os versos traduzidos como *minha especialidade é viver – era a legenda/ de um homem(que não tinha renda/ porque não estava à venda)*²⁶¹. O último verso faz memória na poesia de Campos com o poema, aqui já apresentado, *nãomevendo*, de 1988. A solução encontrada para traduzir o impacto dos versos de Cummings é, nessa poética tantas vezes do reverso, incorporada de modo a se fazer, dessa poesia que se nega à venda, uma máxima. Encontrando bem menos impasses para publicar, bem verdade, que esse seu companheiro sincrônico de poesia – ainda que tenha custeado seu primeiro livro e divulgado boa parte de sua poesia em revistas-livros, até a primeira edição do VIVAVAIA –, Campos segue nessa negação à dupla venda: vender e vender. É nesse caminho temático que o poema *mercado*, de 2002 – compilado no *Não* –, organiza-se.

²⁵⁹ Refiro-me à interrogativa “Como se poderá dizer de tal ‘tradutor’ que ele procura destruir o verso?”, lançada por Luiz Costa Lima, na página 119, do texto *Dois aproximações do não como sim*, compilado no livro *Sobre Augusto de Campos*, 2003, na organização de Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, citado neste texto algumas vezes.

²⁶⁰ Na página 13 do livro *e.e. cummings poem(a)s*, 2012, Augusto de Campos recupera as falas de alguns poetas acerca da grandiosidade de Cummings. Segundo cita o texto de abertura da obra traduzida, Ezra Pound toma-o como “o mais novo de todos nós”, ao passo que o próprio Augusto de Campos, tradutor-curador desses poemas selecionados, diz na página 17 que “Cumming é um mestre da tmese”.

²⁶¹ No original, possível de ser lido na página 104, lê-se *my specialty is living said/ a man(who could not earn his bread/ because he would not sell his head)*.

Imagem 28 – *mercado*, Augusto de Campos

2002, in: *Não*, p. 116-117

Sem presumir o difícil, o poema lista elementos da cultura de massa e da sociedade imersa no ideal de consumo que estão vendidos, passam sem serem percebidos, ou vendidos. Assim, se tomarmos os dois versos (esta categoria que aqui faço uso temporário) que enquadram a circularidade do poema: *tudo à venda/ nenhum poema*, ficasse, relativamente, clara a concepção de poesia contra a venda. No entanto, para além de se negar à venda, o poema é por ela negado: pode-se dizer que tudo está à venda, menos o poema, por sua capacidade, talvez, não valorativa, por um teor de não ser elemento do consumo; pode-se dizer que, de tudo à venda, a única coisa que se nega, é o poema. Estas duas inscrições, que o rasuram, quebram com a elementar disposição em lista daquilo que está vendido: *cdtvcinema/ o gênio da raça/ a comunicação de massa*, daquilo que está vendido: *a mortalidade infantil/ a má distribuição de renda/ a injustiça do sistema/ o risco do brasil*, numa troca que torna o inverso possível. Ou seja, tudo à venda enseja aquele duplo em *nãomevendo* em que o vendido e o vendado são dialéticos, de modo que aqui, diferente do poema presente em *Despoesia*, em que o caráter de duplicidade se inscreve por sua semântica, o visual do poema vem como que a complexificar o seu

sentido. Em evidente flerte com a linguagem publicitária, *mercado* foge ao risco do intertexto apenas verbal, por uso da paródia – por exemplo –, para lançar-se como um *slogan* ao inverso, dado ao fato de que, diferente do cunho de venda a que a linguagem publicitária faz uso retórico, podemos observar um efeito que toma a poesia, primeiro, não como um produto a ser vendido; segundo, como elemento potente de desvelamento daquilo que se está oculto. Assim, é como se aquela circularidade poética, ao modo de uma logomarca, trouxesse, antes de cada linha, a inscrição de um *não* oculto para coadunar com essa instância de negação, como que um reforço à ética-estética da recusa.

De todos os poemas presente no *Não*, *mercado* é aquele em que mais evidente se faz o uso da visualidade publicitária para que da função a ela inerente se tome distância. Antes de ser, contudo, um recurso inaugural nessa poética de Campos, *mercado* vem como recuperar a memória, também, de outro poema presente em *Despoesia: 2ª via*, de 1984. Nele, o poeta, comparado ao homem-sanduíche com a função de *anunciar* o que os deuses avisam, toma forma “quase carinhosa²⁶²” na função de ser antenas para anunciar aquilo a que os deuses se recusam a *bisar*. Aliás, nasce a poesia concreta com o objetivo de, sem constrangimentos, fazer uso da linguagem corrente para dela extrair sumo poético e lançar o poema como um “objeto útil”, realizando, portanto,

em fins dos anos 1950, em pleno otimismo desenvolvimentista, [...] um dos diálogos mais proveitosos entre poesia, tecnologia e espetáculo no Brasil. Porque, sem medo de olhar de frente publicidade, *outdoors*, televisão, foram os poetas concretos paulistas que, na virada daquela década, redefiniram o livro como objeto, procuraram modificar o olhar do leitor de poesia, agora também um espectador do poema²⁶³.

Dotados de uma percepção crítica daquele momento e dos meios que dispunham para a popularização de seu projeto, os poetas concretos travaram com as novas tecnologias um diálogo proveitoso no sentido de redefinir não só o livro enquanto objeto, mas as próprias materialidades para a circulação de seus poemas, alguns postos como rascunho do que hoje a tecnologia digital propõe. Longe, agora, de ser um produto encerrado em si, datado no período de euforia utópica, esses poemas se lançam como processo em recriações das mais diversas. Mestre nesse tipo de procedimento, Augusto de Campos segue nessa dialogia consciente com os novos meios, sem a euforia inicial, de modo que coube e vem cabendo a ele

nesse corpo-a-corpo com os procedimentos característicos da indústria cultural, a percepção, dentre outras coisas, do esperto golpe espetacular

²⁶² Adjetivação posta no ensaio *Poesia & Mídia*, de Flora Süssekind, de 1985, aqui citado a partir da segunda edição do livro *papéis colados*, de 2002, p. 245.

²⁶³ Flora Süssekin, op. cit.: p. 250.

contra a espetacularização da sociedade brasileira, incentivada via tevê pelos governos militares, que era o Tropicalismo, que é o uso crítico dos próprios recursos da mídia²⁶⁴.

Flora Süssekind, como uma importante voz nesse debate acerca das amalgamas que se estabelecem entre a criação artística-novas tecnologias, ao realizar esse significativo resgate das vias fundantes da poesia concreta, e da de Augusto de Campos em particular, vem como a lançar luzes à perspectiva crítica que toma como demasiada a incitação técnica que acaba por prejudicar a experiência estética. Na verdade, ao fazer uso dessa linguagem que organiza as agências produtoras de publicidade ou de outros elementos guiados para o espetáculo, o poeta causa uma falha nesse sistema, negando, por assim dizer, a banalização da linguagem como forma de apontar filtros críticos de como estão organizadas em suas funções de causarem a automatização que venda ou vende. Ao causar essa falha, saídas nos são apontadas nessa função da poesia de criar mundos possíveis e de antecipar 2ª vias de experiências com a linguagem. É nesse caminho, então, que vem o poema *mercado* que, em suas negações, acaba por afirmar que, ao não estar à venda, agirá como corpo performático para anunciar o espetáculo a que somos expostos e, muitas vezes, sem a clara percepção.

Ao que parece paradoxal, por agir sob o risco do trabalho com a visualidade publicitária, *mercado* traz à tona essa função de estabelecer procedimentos críticos ao ideal de consumo, bem como relança a poesia ao campo de desvelamento para a atenuação dos impactos midiáticos. São, por assim dizer, palavras em movimento que nascem imersas no contexto a que Décio Pignatari nomeou como sendo a “era da linguagem intersemiótica²⁶⁵”, cabendo ao artista “repensar, recriar tanto uma coisa como outra, isto é, tantos os signos como a vida²⁶⁶”. Logo, ainda que não dotado de uma mensagem referencial para chamada à atuação artística – no sentido de traçar caminhos objetivos de suplantação à linguagem corrente – o poema aqui analisado se inscreve no âmbito daqueles que buscam realizar um amalgama da arte-vida: na tentativa de trazer à tona um engajamento poético que reloca o poeta em sua função, tantas vezes repetidas nos textos e nos poemas de Augusto de Campos, de “antenas da raça” – na clara menção à fala de Ezra Pound²⁶⁷. Um poema que nasce sob esse signo e que, portanto, dota-se de uma

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Contracomunicação*, Décio Pignatari, 2004, p. 33.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Na página 77 do *ABC da Literatura*, 1987, Ezra Pound cunha uma de suas mais conhecidas frases para desenhar questões acerca da percepção artística, tencionando que a função dessa seja a de captar o mundo e lançar, novamente ao mundo, aquilo que se está imperceptível: “Você se interessaria pela obra de homens

retórica que parte da negatividade para vias de atuação alvíssaras, é o *Greve*. Este que recebe, na atenta leitura de Jerônimo Teixeira, uma valorização sobretudo por aquilo que não se é dito, pelos silêncios significativos, ou quase silêncios, denominados pelo crítico como *ruído de fundo*. Naquelas linhas analíticas, é-se realizada o encontro do poema *Greve* com o *nãomevendo* que, por sua “ambivalência das formas verbais permite que o poeta se recuse, em um lance sintético, a se *vender* e a se *vendar*, lembrando que mercadoria e alienação formam um par indissociável²⁶⁸”. Assim, enquanto que o axioma *arte longa vida breve* é posto em palimpsesto no *Greve* – as duas páginas que formam o poema são contadas como uma –, *mercado* traz em suas linhas escrituras palimpsésticas visíveis apenas quando considerada essa propulsão ecoante que vem a partir da atividade de um poeta que não se vende, de uma poesia que não está à venda: pode-se dizer, então, que esse tema do poeta em seu trabalho de produzir poemas que rasurem o seu tempo, por meio de uma percepção crítica dos entornos poéticos, nasce em *Greve*, passa pelo contato e pela recusa de Cummings em se render às imposições editoriais, deságua no poema de *Despoesia* e chega ao poema presente no *Não*.

Pode-se dizer, não obstante a essa linha de trabalho que nasce com a leitura crítica das materialidades – proposta pela poesia concreta –, que a série de poemas que compõe a obra *Bestiário*²⁶⁹ já traz em seu cerne a imagem do poeta como aquele que abdica da fama, do salário e que habita espaços ausentes de luz, cabendo a ele ser uma espécie triste em laboratório. Ora, essa série de poemas, nessa poética da negação à venda que constrói Campos, parece-me ser, inclusive, muito relevante para que se observe essa coerência estética a que se aponta por suas trilhas com a visualidade, posto que nela se apresentam alguns dos temas que aparecem com certa recorrência em sua poesia. Nela, tem-se a figura do poeta análoga a de um alquimista, um inventor, que trabalha não nos cárceres de uma torre para produzir poesia, mas na solidão de um laboratório, num labor tão pouco valorizado que está mais baixo que o lixeiro, comparado à *lagartixa/ no/ escuro*, de modo que se pode chegar à conclusão, que circula esses poemas em que o poeta e a poesia não estão à venda e que estão como que a desvendar fatos por seu intenso trabalho laboratorial, que “a palavra de ordem do poeta não é o marco de seu posicionamento

cujas as percepções gerais estão abaixo do nível comum?”, lança Pound ao que responde: “Eu temo que mesmo aqui a resposta não seja um redondo ‘Não’”. Na página 78, da mesma obra, ele conclui sua reflexão acerca da percepção artística nos dizendo que “os artistas e os poetas indubitavelmente ficam excitados e ‘superexcitados’ pelas coisas muito antes do público em geral”.

²⁶⁸ *Ruído de fundo*, Jerônimo Teixeira, no livro *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*, p. 36-37.

²⁶⁹ Em VIVAVAIA, op. cit.: 1955, p. 81-89.

político, mas sim de sua posição negativa na sociedade²⁷⁰». Logo, estando, por assim dizer, à margem das organizações sociais, o poeta conseguiria captar, como antenas invisíveis, aquilo que – muitas vezes – é-se posto em obscuridades. O arremate da série traz o poeta como aquele capaz de atenuar as vozes circulantes: *esbate* –, talvez pela capacidade de trabalho em internas e intensas pesquisas, nomeando, mais uma vez, *augusto* para a composição sonora com *busto*, naquilo que poderia ser compreendido como a negação à glória poética:

e
esta
a
cate
goria
oficial
do
vate
a
quem
como é justo
se esbate
– assim que se mate –
o
augusto
busto²⁷¹

Ora, como *bicho/ inodoro/ e/ solitário/ em/ seu/ labor/ atório*²⁷², o poeta intenta criar linguagens que funcionem como filtros para trazer à tona aquilo que, certo modo, está socialmente adormecido. Lançando, para isso, corpos que partam das mediações midiáticas para antecipar saídas de superação à crise da linguagem por meio do desgastante uso da palavra, bem como dos encarceramentos a ela dada, haja vista vivermos circulados por imagens, e palavras iconizadas, que tentam, por diversas vezes, nos vender algo, nos vender acerca de alguma coisa.

Como *objeto útil*, o poema – para Augusto de Campos – mesmo que entrecortado por séries de negativas, acaba por cumprir uma função produtiva frente aos emaranhados de linguagens produzidas. Isto, certo modo, é-se constatado por Flora Süssekind no importante ensaio, aqui já citado, acerca da relação *poesia & mídia*, contextualizado no poema *2ª via*, quando a crítica carioca nos fala da capacidade poética, daquele corpo em amalgamas com a visualidade publicitária, “[de,] olhos nos olhos, passar de seduzido a

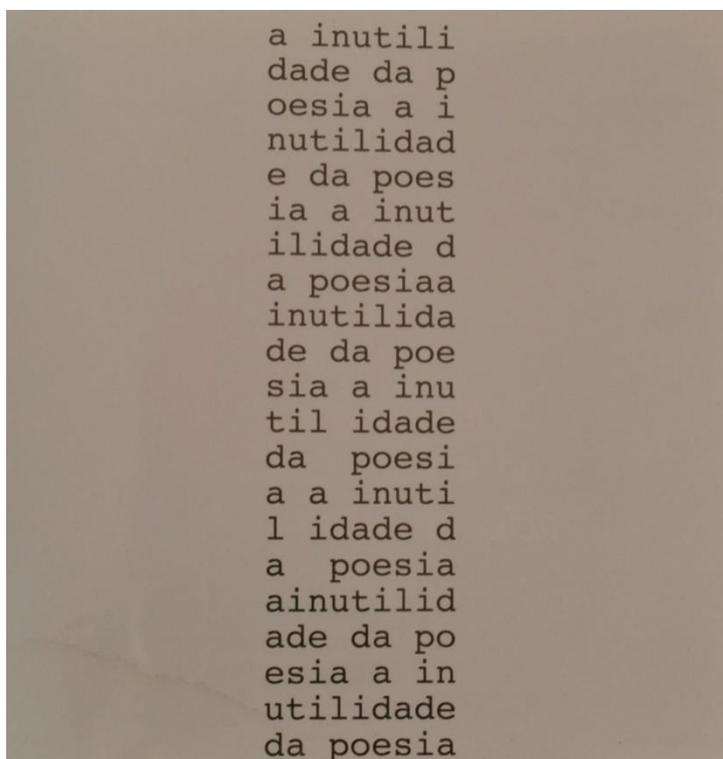
²⁷⁰ *Idem*, p. 41.

²⁷¹ *Bestiário para fagote e esôfago*, p. 89.

²⁷² Trecho do poema, na página 88.

se sedutor²⁷³”. Conjecturo, portanto – e frente ao que se é posto naquela excelente apreciação crítica –, que Augusto de Campos, no arriscado incursão de uso da linguagem recorrente na esfera publicitária, acaba por superar o previsível caminho da mera intertextualidade, fazendo sublevar potentes poemas que, aos seus modos, caminham antagônicos à função da publicidade, como o faz *mercado*. Assim, buscando evidenciar uma utilidade para as suas produções, o poeta ex-concreto traz, como um dos últimos poemas que formam o *Não*, o *inútil idade* como sendo, em minha leitura, um desses poemas luzes que se lançam a dizer que, ainda que não do ponto de vista pragmático e do uso imediato, o poema lança-se a ser um corpo útil.

Imagem 29 – *inútil idade*, Augusto de Campos



2001, in: *Não*, p. 118-119

Ou seja, apresenta em seu cerne uma função reveladora, no outro lado da linguagem, no verso ou naquilo que poderíamos, por ausência de uma melhor conceptualização, chamar de verso (e a que Décio Pignatari chama de ideograma: “passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaço-temporal: novas condições para novas estruturas da linguagem, esta relação de elementos verbivocovisuais²⁷⁴”). Assim, com versos

²⁷³ Flora Süssekin, op. cit.: p. 254.

²⁷⁴ Publicado originalmente, em 1956, na revista *ad – arquitetura e decoração*, aqui é citado a partir da Teoria da Poesia Concreta, na edição de 2014, p. 63.

ideogramáticos, *inutil idade* caminha sob dois modos de ler: acusando a *utilidade* da poesia, acusando a *atualidade* da poesia.

Ao acusar uma utilidade para a poesia, o poema refaz a memória daquilo que já no *plano-piloto para poesia concreta* está posto, quando se diz que à poesia concreta cabe “criar problemas exatos e resolvê-los em termo de/ linguagem sensível. uma arte geral da palavra./ o poema produto: objeto útil²⁷⁵.” Ora, se o poema concreto se apresenta como objeto útil, forjado na obscura solidão de um laboratório, o poeta concreto, por seu turno, não poderia estar distante de uma percepção que lança à sociedade olhares sensíveis no sentido de desvelar aquilo que não se evidencia em clareza, mesmo quando seja, o tema central dessas obras, a poesia, a linguagem poética. Isto é-se visto na produção de Augusto de Campos que, em considerável volume, tematiza a criação, o lugar do poeta, a crise do (de) verso como forma de, ao meu modo de ler, tencionar lugares de reflexões que levam a poesia a um salto genuíno com aquilo que está em seu entorno, como forma de apontar lugares de habitação para uma poesia que flerta com variados suportes para deles tirar uma saudação ao futuro. Em suma, como nos diz o próprio Augusto de Campos – em seu ensaio de abertura para a coletânea de traduções de Mallarmé –, “nenhuma tentativa de engajamento em poesia pode ser válida tomando a linguagem como meio ou instrumento passivo, pois o poeta, antes de mais nada, está engajado com a linguagem²⁷⁶”, ao que segue o poeta considerando que, naquela poética, “os temas giram quase sempre em torno da poesia e do poeta, numa espécie de fenomenologia sensível do fazer poético²⁷⁷”. Ora, sem querer fazer uso dessa fala como síntese da poesia mallarmeana, cito-a como uma possível chave de leitura, lançada por Campos, para que se entre em sua própria obra, sobretudo essa recente – corpo que aqui venho observando –, uma vez que podemos considerá-la como uma tentativa de estabelecer liames com as novas formas de produção de linguagem, por meio da potência por elas suscitada. Com alguma outra contundência, Augusto de Campos, que põe Mallarmé no centro de suas produções literárias, aponta caminhos tomados por aquela poesia como forma de desenhar os percursos que ele, também, dá à sua poética: metapoética, engajada em traçar pontos de continuidade com a experimentação linguística, na compreensão de que, sim, os meios e as materialidades,

²⁷⁵ *plano-piloto para poesia concreta*, publicado na *noigandres 4*, aqui citado a partir da Teoria da Poesia Concreta, 2014, p. 218.

²⁷⁶ *Mallarmé: o poeta em greve*, publicado, inicialmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 1967, é aqui citado a partir da coletânea de traduções dos poemas de Mallarmé, empreendimento partilhado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, na edição de 2010, p. 28.

²⁷⁷ *Ibidem*.

antes de serem elementos desprovidos de significação, afetam o poema. Este, atravessado e poroso com aquilo que, para alguns, é apenas o seu suporte, segue na esteira de fazer uso das superficialidades da linguagem típica da materialidade utilizada para complexificá-la, para evidenciar a *utilidade* da poesia que consiste em dizer mais do que se é esperado, mesmo que em lances de silêncios e de negações.

Assim, o poema *inutil idade*, formado por 21 linhas que se encontram abertas à continuidade, em nenhuma delas diz sobre a inutilidade da poesia, fugindo do risco, sobretudo dos dias de hoje, de esvaziar a importância poética para as práticas sociais. Nega-se, por assim dizer, que seja inútil o poema; afirma-se, nas duas últimas linhas, em linguagem corrente e de fácil comunicação, a *utilidade/ da poesia*. Comumente, a utilidade da poesia é posta sob questionamentos: “qual a utilidade da poesia?”, pergunta-nos em provocativo tom que tenta, como nos diz Alberto Pucheu, em seu apaixonado e apaixonante ensaio intitulado “Poesia, para que serve?²⁷⁸”, “ridicularizar a suposta inutilidade da poesia²⁷⁹”, de modo que esse poema se lança como uma resposta: a poesia é útil. Logo, é preciso que se crie argumentos para se dizer quais são as utilidades da poesia, haja vista que a produção artística, e a poética em particular, volta a sofrer ataques desmedidos e a passar por uma vigilância que começa por beirar as práticas de censura, de modo que reafirmar a utilidade da poesia vem como lugar de resistência contra qualquer ato que, mesmo que sutilmente, tente minar a circulação da poesia como corpo potente de desvelamento da linguagem corrente. A poesia, portanto,

criando, no nosso, outros corpos, [...] torna possível vivenciar vida, e, tornando vida vivível, a poesia torna vida real. Realizando vida, a poesia intensifica suas forças para que elas possam nos afetar, para que elas possam nos transformar em vida, para que elas possam aniquilar nossos nomes próprios de modo que as intensidades de vida nos atravessem e riskem, em nós, seus novos nomes, inapreensíveis sem a poesia, sem ela, inaudíveis, sem ela, inteiramente afônicos²⁸⁰.

A poesia, afinal,

me abriga, e, apenas vislumbro o tamanho deste abrigo, percorro-o, descubro novos espaços que aumentam constantemente o mundo. Respiro esses espaços sempre maiores que me obrigam e abrigam, que tornam o mundo mais respirável²⁸¹.

²⁷⁸ Presente no livro *Pelo colorido, para além do cinzento (A literatura e seus entornos interventivos)*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

²⁷⁹ Alberto Pucheu, op. cit.: p. 219.

²⁸⁰ *Literatura, para que serve? (Alternative Take)*, Alberto Pucheu, op. cit.: p. 220.

²⁸¹ *Idem*, p. 222.

Em suma, precisamos dizer das utilidades da poesia, ponto a que o poema *inutil idade* pode nos ajudar, uma vez que, sim, ao projetar a linguagem em seu avesso, a poesia nos ajuda a melhor compreender aquilo que circula em recorrência. É preciso que se diga que não é apenas o poema de 2001 que pode nos lançar pontos de percepção: a poesia, por seu caráter transtemporal, torna-se atual e pronta para nos dizer dos dias de hoje, em poemas que foram produzidos longe deste tempo.

A *atualidade* da poesia está escrita em linhas que apontam para o fato de ser inútil medir o distanciamento temporal de dada obra, haja vista a sua potência residir em, exatamente, comunicar, apontar, algo sempre novo. Foi sob a ampara de divulgar poetas de variados mo(vi)mentos, para compor o seu paideuma, que a poesia concreta se formou; sob essa mesma ampara, Augusto de Campos seguiu realizando o seu conjunto de poetas significativos que dizem, ainda que escrevendo em outro tempo, sempre muito. Em *verso reverso controverso*, aqui já citado, o poeta-crítico se põe como defensor do antigo que se quer sempre novo e diz que seu compromisso, enquanto tradutor, é o de traduzir “os intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso²⁸²”, ao que segue com “se disserem que isso não tem nada com o presente, direi que é mentira. Ezra Pound aprendeu muito com muitos deles. [...] Os concretos aprenderam muito com essa gente²⁸³”. Assim, ao acusar que os poetas concretos aprenderam muito com os provençais, mas também com Ezra Pound, Augusto de Campos aponta que é-se inútil medir a idade da poesia, tratá-la como velha, mesmo aquela que carrega as marcas de seu tempo. É que o poema, mais monumento que documento, “escapa à devastação do tempo²⁸⁴”, como bem pontua Antonio Cicero, são corpos perenes que ligam as temporalidades. É, portanto, inútil querer fazer calar a capacidade da poesia, a de ontem e a de hoje, de dizer aquilo que, do ponto de vista do discurso corrente, está velado. Logo, o poema *inutil idade*, ao caminhar na dialógia *entre* a utilidade do poético e a sua potência de atualização, acaba por trazer à tona as marcas da poética de Campos: uma poesia que percorre as trilhas de sua formação, que persegue um projeto de limites entre as linguagens e que está comprometida em se negar para se afirmar. Analisar esse poema, e trazer aqui alguns linhas escriturais que organizam minha compreensão acerca da poesia de Augusto de Campos, é uma forma de desconstruir uma leitura primeira e apressada que responde “para nada” à pergunta “poesia para quê?”, pois, penso, que

²⁸² *verso reverso controverso*, op. cit.: p. 8.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *O poema é monumento, não documento*, ensaio presente na obra, aqui já citada, *Poesia e filosofia*, p. 31.

aquele poema vem a contrapelo dessa resposta, vem como que a negar a inutilidade da poesia e a recuperar a memória que forjou o trânsito concreto como poemas em objeto útil, mesmo aqueles que, diacronicamente, estão à margem da produção recente. Então, *novo no velho*, a poesia segue afirmando, em antagonismo, a sua funcionalidade para dizer de nossos dias.

Naturalmente, a questão do uso da palavra enquanto objeto, do fazer do poema um corpo que se nutre de seus dias e para ele se lança a fim de que se diga aquilo que não se apresenta em evidências, causou considerável desconforto, considerável confusão, de modo que os poetas concretos foram acusados de repetir a mecânica das máquinas, de fazer da palavra um objeto de reprodução das ações rígidas dos modos de produção com o uso das novas tecnologias e, por consequência, afastar a arte de um modo humano de criação e de fruição. Não obstante a isso, ao analisarmos a obra de Augusto de Campos, deparamo-nos com uma presença considerável de temas ligados ao homem e da própria palavra *humano*²⁸⁵. Ou seja, como nos diz Paulo Franchetti, existe um abissal espaço entre querer que seja um poema um objeto útil e ele, por desejo, torna-se útil:

que a poesia concreta pretenda construir poemas/objetos industriais, que ela firme que o poema deva ser projetado deste ou daquele modo é uma coisa. Que o poema possa, em decorrência disso, ser descrito como objeto útil é outra²⁸⁶.

Logo, quando falo da utilidade da poesia, inclusive fazendo uso do conteúdo metalinguístico que entornaram aqueles poemas, não o faço no sentido de afirmar o sucesso do empreendimento concreto. Faço-o, sim, para dizer que existiu uma vontade, que ainda hoje é-se percebida, de levar o poema aos toques e às trocas com a linguagem de suas materialidades, de lançar poemas que digam sempre de seus dias e que, por isso, lança-se a eles como objeto de ampliação daquela realidade. De fato, a pedagogia concreta, organizada em torno – sobretudo –, da Teoria da Poesia Concreta, dá-nos alguns indicativos de como ler os poemas, de como considerar sua ação em virtude do projeto. No entanto, quando se faz uma leitura desses poemas desatrelando a sua vontade à realização poética, pode-se abrir os espaços e os modos de ler os poemas, haja vista a

²⁸⁵ Cito, como exemplo para além do corpus aqui analisado, o poema *O quasar* – de 1975, reunido na coletânea VIVAVAIA, p. 240-241 –, em que a presença da palavra *humano* vem como forma de se falar de uma quase galáxia, distante, ponto de partida para a reflexão acerca dos avanços físicos no estudo do universo. Quebra-se, com a complexidades de outras galáxias e das quase-galáxias, a ideia de unicidade humana, assim como a cria especulações no que diz respeito à solidão do homem no universo. No poema de 75, a palavra *humano* é grafada com a letra *h* partida ao meio, numa criação de duplicidade a que leio como uma solução visual para demarcar a reflexão em torno da unicidade do homem no universo.

²⁸⁶ *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, Paulo Franchetti, Editora Unicamp, 2012, p. 19.

leitura – parcialmente atrelada à ideia de objeto útil – que se fez do poema *inutil idade*. São a essas leituras que, em certa medida, deve-se a quebra de alguns estereótipos criados em função daquilo que apontavam os manuais, posto que as análises desses poemas, nesse espaço arriscado de se fazer uso tal qual dos pressupostos críticos dos poetas concretos, limita-se a observar o diálogo com a linguagem industrial, por exemplo, em seu nível mais superficial. Para além disso, historicamente, os poemas aqui analisados não estão inscritos nesse movimento de poesia concreta, não obstante acontecerem ao modo concreto: na retomada dessa memória poética, dessa forma artística – de modo que me parece se fazer válido essa recuperação poético-crítica, ainda mais para tentar abrir espaços de leitura que fujam das estabilidades construídas em torno daquela teoria.

É nesse sentido que Franchetti pontua os caminhos criados pela crítica em divisões de duas categorias de análise ao empreendimento concreto: aquilo que poderia se chamar de poesia concreta, um poema que se estruture em concisão e com o uso característico da paronomásia, por exemplo; aquilo a que se chama de concretismo, o discurso produzido acerca dos poemas e de onde tirou-se as impressões críticas das primeiras análises²⁸⁷. Augusto de Campos, em seu *À margem da margem*, vai ainda mais longe e lança – na seção intitulada *The gentis art of making enemies* – alguns trechos de jornais que tentavam dar conta da explosão da arte concreta, numa colagem que ironiza visões pessimistas e apressadas. Seguida do texto resposta ao artigo de Roberto Schwarz, essa colagem, quase ready-made, apresenta manchetes e trechos de textos críticos, que vão de 1957 a 1974, evidenciando, além de uma incompreensão característica da época que lidou com aquilo de modo muito próximo, uma hostilidade por parte da crítica em tentar ser aberta à novidade. O primeiro trecho, a exemplo, diz que “essa poesia concreta, feita de extremas abstrações, não é uma arte de fuga, mas uma negação total do homem²⁸⁸”. As tentativas de à poesia concreta delegar o peso de desumanização da arte, de exclusão dos vieses humanos, foi uma constante, de modo que se ficou, por um tempo considerável, a ideia de que a adesão aos procedimentos de novas técnicas, dos ganhos adquiridos pela cibernética, lançava o poema como “comparado à máquina, [de forma que] sua realidade deve ser a do operário, a realidade do contato com a técnica, do contato com a ferramenta

²⁸⁷ Na página 22 da obra aqui já citada, Franchetti, ao analisar o que diz a crítica sobre os poemas concretos e sobre o discurso da poesia concreta, diz-nos que se pode “concluir que um poema concreto seja definido mais ou menos assim: um tipo de composição poética sistematizada na metade da década de 1950, centrada na utilização de poucos elementos dispostos no papel de modo a valorizar a distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos e as semelhanças fônicas entre as palavras, e que Concretismo seja definido como o movimento literário que produziu os poemas concretos.

²⁸⁸ *The gentis art of making enemies*, no livro *À margem da margem*, Companhia das Letras, 1989, p. 182.

mecânica, moderna, industrial²⁸⁹”. Não obstante a essas impressões críticas, que atravessaram boa parte do momento de efetivação e de consolidação da poesia concreta, interrogar-se no sentido de buscar uma possível gênese para essa instância de afastamento do humano – pelos poemas e pelos poetas concretos – pode ser de significativa importância no sentido de contribuir para uma crítica que, de fato, esteja interessada em afastar esse nível de interferência da máquina como elemento de produção de corpos poéticos que não ultrapassem aquela materialidade. Antes, como aqui está posto – ao longo desta dissertação –, faz-se de maior interesse que se observe como essas materialidades, não apenas suportes, são afetados pela criação poética no seu ir além: ao poeta, sabe-se, cabe o papel de produzir linguagem que aponte saídas para o que, referencialmente, está-se posto no mundo, como forma de suplantar as lacunas de linguagem e como forma de se ir além dessa naturalização maquínica, desse automatismo linguístico. Logo, mesmo quando tomo o poema em sua função social de conhecimento humano e de enriquecimento cultural, observando uma possível utilidade da poesia, não o faço de forma que essa utilidade seja posta em vieses pragmáticos, tomando o poema enquanto um objeto, entre outros, na esfera do consumo.

Contextualizo, então, esta reflexão por meio do poema *desumano*,

Imagem 30 – *desumano*, Augusto de Campos

des
 aprender
 de uma vez
 todas as línguas
 em -al em -ol em -ão
 em -ego em -im em -ano
 em -ês
 poesia
 não tem
 porquê

 esquecer
 esquecer
 esquecer
 e m u d e
 cer des
 umano

 para vol
 ver a ser
 no nano
 uni vers
 o
 da minh
 a mudex

 humano

2004, in: *Outro*, p. 14-15

²⁸⁹ *Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. Heloisa Buarque de Holanda, 1992, p. 38.

primeiro poema do livro *Outro*, este que traz uma dedicatória ao poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo, os outros daquele momento de produção tido e dito como desumano. Lanço: onde, então, se inicia essa escolha por taxar de desumana a poesia concreta? Ora, o ponto inicial poderia ter sido o artigo de Luis Martins, de 1957, citado no parágrafo anterior e recolhido no texto-colagem e Augusto de Campos, em que a “negação total do homem” salta aos olhos. O ponto consolidador, no entanto, parece ter se dado com o lançamento, em 1959, do manifesto neoconcreto, posto que as pautas do movimento, quase sempre antagonistas à arte concreta, organizam-se em torno de uma recuperação da “complexidade do homem moderno²⁹⁰”. É preciso que se diga que essa alusão ao manifesto neoconcreto não vem em função de seguir as linhas críticas de superioridade de um movimento frente ao outro, no sentido de qual foi a vanguarda da vanguarda, haja vista que, sim, as duas frentes de experimentação com a linguagem trouxeram ganhos inestimáveis à produção artística brasileira, sobretudo, na produção neoconcreta, nas artes visuais com as atuações, por exemplo, de Hélio Oiticica, que não assina o manifesto, e das Lygias Clark e Pape. Antes, faço menção aos postulados manifestos naquele texto por ser, como um documento, o lugar onde se tem uma apreciação da arte concreta como “uma exacerbação racionalista”, seguindo com “os concretos-racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica²⁹¹”. Quando se voltam, especificamente à literatura concreta, dizem que existe, “na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina”, concluindo que,

ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de ‘verbo’, isto é, de modo humano de apresentação do real²⁹².

Assim, em sua gentil arte de criar inimigos, a poesia concreta, que causou incomodo e constrangimento à crítica que adormecia na produção da Geração de 45, tem, agora, um movimento que a antagoniza tomando como viés central dessa oposição a condição de distanciamento do homem entre a poesia, nessa pura adesão à linguagem da máquina.

²⁹⁰ *manifesto neoconcreto*, Rio de Janeiro, 1959, Suplemente Dominical do *Jornal do Brasil*. Signatários: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Paper, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis. Citado a partir da obra *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, de Ronaldo Brito, 1999, p. 9-10.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*.

Logo, o manifesto neoconcreto dá à crítica daquela época, para além da leitura equivocada da Teoria da Poesia Concreta, argumentos que consolidariam uma marginalização e um apagamento da poesia concreta no cenário brasileiro. Sobre esse silêncio, que se fez por parte da crítica, Paulo Franchetti diz, numa nota de fim de página, que

em 1979, na Unicamp, realizou-se uma mesa-redonda sobre poesia contemporânea, de que faziam parte vários estudiosos de poesia moderna. Nas suas falas, porém, não houve nenhuma referência à poesia concreta, embora todas aquelas pessoas já se tivessem ocupado, em algum momento, de refletir sobre ela. O fato, se não é espantoso, é pelo menos extremamente significativo como exemplo de um determinado tipo de comportamento em relação à poesia²⁹³.

Quando, já em 1980, Heloisa Buarque de Holanda se sente à vontade para dizer que é o, poema concreto, “reluzente, limpo, objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional para exportação²⁹⁴”, fundamentando sua tese com uma citação da Teoria da Poesia Concreta.

Desumano, poema que abre o *Outro*, parece se lançar como um corpo dessa memória: num abissal resgate de como a poesia concreta, que tantas vezes fora taxada desumana, segue nessa trilha de resgatar os resíduos de humano num contexto hipertecnológico – ainda que não seja essa obra concreta, em vias de temporalidade, muito embora seja dito, no *outronão*, que se trata de uma persistência de um projeto que luta pela sobrevivência: “sobrevivente, para o bem ou para o mal, não posso deixar de completar o que comecei, o quanto me for possível”. Assim, recorrendo ao aparente uso do caligrama, Augusto de Campos desfaz a referencialidade da imagem em seu uso com a palavra. Ou seja, ao não recorrer à inscrição visual representada pela palavra, o poeta lança uma seta, em vertical, que tem a base formada pela palavra *humano*: para voltar a ser humano, é-se preciso *des/ aprender, emudecer*. Ora, ao se contextualizar o poema, em relação à obra: num hiato de doze anos entre a anterior, pode-se compreender que ele inaugura essa menção ao recolhimento, realizando, ainda, esse resgate crítico daquilo que se foi dito acerca da produção concretista: pragmática, cientificista, fria, desumana. O poema inscreve-se na negação, portanto, dessas trivialidades críticas: *poesia/ não tem/ porquês*, diz-nos e recoloca o problema da utilidade da poesia. Ora, se não tem porquês, se não se lança a fim de ser objeto de consumo, vem como forma de organizar as práticas de linguagem, de ampliar nosso repertório humano. Esta palavra, aliás, que dá título a um poema, também no *Outro*, de 2014, e que está posta na contracapa da obra. Se no poema

²⁹³ Op. cit.: p. 15.

²⁹⁴ Op. cit.: p. 41.

desumano fala-se do *nano* universo, ou *nano/ uni verso*, ao que leio como indicação dessa recorrência persistente na manutenção de um projeto que – no campo da poesia – é dito como conciso e coerente, o poema *humano*²⁹⁵, ao distribuir as letras em lugares diversos da página, com símbolos visuais que quase apagam essa representação gráfica, parece dizer da fragmentação do humano, do quase apagamento desse nas práticas e nas produções dos dias de hoje. Refeito, na contracapa, o poema ganha cores secundárias e complementares, para além do preto e branco, como na inscrição da palavra *outro*, em laranja, sobre o fundo verde. Uma ideia de vertigem, de destaque e de sobressalto das palavras, é a primeira sensação; a segunda, é a própria ação dessas cores complementares em destacar a palavra *humano*, que ganham uma elevação na página, uma textura. Dotando as cores de uma dialogia que permite que o humano seja visualmente destacado, daquele fundo verde, e, do ponto de vista tátil, seja tocado, Augusto de Campos confirma aquilo que a *deserrata*²⁹⁶ da obra traz: *on/de/ se/ lê/ vê*. Ou seja, enquanto que a percepção da leitura aproxima e a percepção da visualidade afasta, a obra caminha nesse limite de proximidade e afastamento, na exploração fisiológica dos sentidos humanos.

Seria, portanto, essa uma resposta poética à crítica acerca do afastamento do homem a que a poesia concreta foi acusada de realizar? Considerando-se que sim, faz-se válido remontar um poema anterior, ausente em livros, em que poeta traz, num tom irônico e provocativo – mais direto –, essa mesma questão.

SONETERAPIA

“desta vez acabo a obra” (Gregório de Matos)

drummond perdeu a pedra: é drummundano
joão cabral entrou pra academia
custou mas descobriram que caetano
era o poeta (como eu já dizia)

o concretismo é frio e desumano
dizem todos (tirando uma fatia)
e enquanto nós entramos pelo cano
os humanos entregam a poesia

na geléia geral da nossa história
sousândrade kilkerry oswald vaiados
estão comendo as pedras da vitória

quem não se comunica dá a dica:
tó pra vocês chupins desmemoriados
só o incomunicável comunica

²⁹⁵ No livro *Outro*, 2014, p. 52-53.

²⁹⁶ No livro *Outro*, 2013, p. 108-109.

“Avaliando e avalizando o impacto do concretismo e do tropicalismo²⁹⁷”, o soneto, de Augusto de Campos, traz uma resposta clara à tese da desumanização da poesia cometida pelos poetas concretos, ao passo que diz do sucesso tropicalista e de como os poetas, tidos como incompreendidos e algumas vezes combatidos, *vaiados*, seguem sem o respaldo e a apreciação merecidas. Como podemos perceber, Augusto de Campos se opôs ao ideal de ausência de humanidade por vias concretas, lançando poemas em que essa tendência crítica foi fortemente combatida. Nega-se, portanto, no *soneterapia*, como no *desumano*, essa aceitação de uma tônica de apagamento do homem na poesia, ainda que tenha esse um interesse em tratar de assuntos alheios ao espaço terrestre, que flerte com a linguagem das novas tecnologias, que intente apontar caminhos de superação à supressão da linguagem por meio da ação midiática. Quando perguntado, aliás, sobre esse interesse cosmológico e celeste, o poeta constrói sua fala com escolhas que concernem às sensações humanas, dizendo que

essa angústia ou inquietação cósmica é ao mesmo tempo muito humana e muito da nossa época, palco de tantos avanços na física e na cosmologia. Penso sempre nos poemas *Pulsar* e *Quasar*, de 1975, como mensagens numa garrafa cósmico-terrestre, à maneira daquela que foi enviada ao espaço, um ano antes, em sinais de rádio, do Observatório de Arecibo, ou daquela outra, que a sonda espacial Voyager levou, em 1977, num ‘disco interestelar’, à procura de um hipotético decifrador extraterreno. Não é essa uma boa metáfora para a poesia, sempre em busca de ‘vida inteligente’, ‘alienígenas espertos’, aqui mesmo na terra, e já agora no ciberespaço?²⁹⁸

Isto dito, não me parece gratuito, como aparentemente nada na poesia de Augusto de Campos o seja, que a palavra *humano* esteja na base daquele caligrama desfeito. Penso, então, que o título do poema venha como que a antagonizar aquilo que o corpo poético, em si, traz em suas inscrições, aquilo que a obra, de modo geral, apresenta como conceito: entre o ver e o ler, *desumano* apresenta em si as instâncias de negação dessa persistência trivial de submissão à linguagem da máquina, como forma de se lançar à frente, de antecipar, lugares para a habitação poética. O *desaprender*, o *esquecer*, o *emudecer*, ações demasiadamente humanas, rasuram o poema como forma de dizer que, fragmentário, o

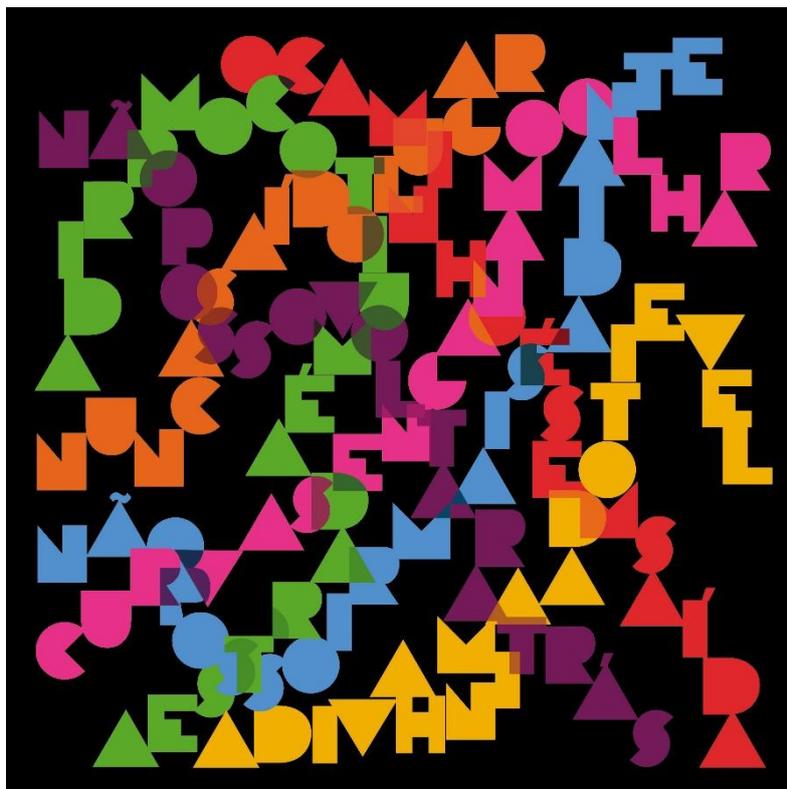
²⁹⁷ Elson Fróes, na seção de seu site intitulada “sonetário”, recolhe esse e mais alguns sonetos de Augusto de Campos, em tradução ou em autoria primeira, e lança uma sucinta apreciação acerca dos dois sonetos que compõem a série “Soneterapia”. A citação é dessa apreciação, disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/campos.htm>, acessado em 14 de dezembro de 2017.

²⁹⁸ *Um poeta em busca da beleza difícil*, entrevista concedida a Claudio Daniel, acessado por meio do site de Elson Fróes, com data de última atualização em 13 de dezembro de 2008, disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/acampos.htm>, com acesso em 14 de dezembro de 2017.

humano segue como presença nessa poesia de Augusto de Campos, agora denotando as angústias de se viver permeado em exacerbações tecnológicas, de se lançar no *nanouniverso* para voltar a ser humano. Em suma, tomo esse poema como uma negação dessa tendência fatalista de adesão pura e simples do automatismo maquínico, na afirmação ao avesso, e no inverso da linguagem, que é pela arte e pela poesia que se encontrará uma saída para seguir na continuidade de fruição pela linguagem. Terceira forma de negação a que esta seção recolhe, sendo a primeira aquela que diz da negação à venda, dupla e dialética, a segunda aquela que intenta atenuar os impactos da poesia para dizer destes dias. Como se percebe, *as três formas de não* passa por uma configuração inaugural da linguagem frente ao trânsito tecnológico, adiantando algumas das reflexões que serão postas nos tópicos seguintes, reafirmando o compromisso da poesia de Augusto de Campos em caminhar sob o signo do desvelamento e do experimentalismo, na negação ao fácil e na recuperação projetual de sua obra.

5.3 Sem saída na saída

Imagem 31 – *sem saída*²⁹⁹, Augusto de Campos



2000, in: *Não*, p. 124-contracapa

Uma recorrência editorial põe a quarta-capa como suporte informacional: aqui serão postos os dados biográficos, os prêmios, as apreciações dos leitores especializados, o conceito da obra... diz-nos *uma voz ausente*. As obras de Augusto de Campos – sobretudo o tríptico *Desposia, Não e Outro* – interpelam essa voz e trazem, a contrapelo do convencional, poemas, ou lances poéticos, no limite entre a síntese da obra e as possíveis continuidades. *sem saída*, nesse caminho de contestação e de inscrição poética ausente do corpo livro em suas amarras, numa presença-ausência, vem como que anunciar, comunicar, algo que não se é óbvio, sobretudo em criação literária: comunicar que não se sabe aonde se irá de lá à frente, deixar o leitor à beira do abismo acerca de uma poesia, tantas vezes, dita coerente. Não podemos esquecer, contudo, que nessa poesia, para se ler e para se ver³⁰⁰, *curvas enganam o olhar*, de forma que pode-se

²⁹⁹ Na versão deste texto à defesa, entregue à Banca examinadora, foram elaborados os anexos digitais. Nele, é possível ver uma filmagem em tela da versão em *flash* deste *clip-poema*, a partir da interação que com ele realizei. Não sendo possível aqui reproduzir, por razões que fere à normalização solicitada pelos órgãos de avaliação, deixo a indicação da reprodução em: https://www.youtube.com/watch?v=BgxxZHisCzI&ab_channel=Observat%C3%B3riaDaLiteraturaDigitalBrasileira.

³⁰⁰ Menção à *deserrata*, 2013, presente no livro *Outro*, 2015, p. 108-109, em que se é dito: *on/de/se// lê// le/ia/se// le/ia/se// vê*.

construir, no emaranhado poético sentenciado pelo autor, modos de leitura que ora apontam para *levei toda a minha vida/ nunca saí do lugar*, ora para *não posso ir mais adiante/ não posso voltar atrás*³⁰¹. Num apontar tanto para o projeto poético enquanto processo, quanto para a continuidade desse projeto, desse processo, no antagonismo *entre* as impossibilidades de se ir à frente, de voltar trás. Dialética entre movimento e paralisia. *sem saída*, no sinuoso *s* que aponta para o caos daquele poema em simultaneidade, aponta para uma fresta quase ausente, na poética de Campos: a da incerteza, do titubear; aponta, ainda, para uma contundência: não se pode retroceder diante às não aceitações. Borboleteio, bem verdade, com isto que pode ser considerado um preâmbulo para o que esta seção se pretende: discutir o mo(vi)mento de guinada orgânica ao ciberespaço. Isto faço na intenção de – antes de dizer que se trata esse poema de um clip-poema, que recebe uma versão animada no CD-ROM e que está presente no *site* do poeta para livre acesso –, trazer toques de leitura desapegados de um olhar conceitual que, não rara as vezes, exclui a potência do que se é dito. As trivialidades que apresento busco justificar por uma atuação crítica que aponta seu percurso de atravessamento com a obra, como forma de relegar ao poema as relativas liberdades à busca de outros dizeres, de outras negações e de outros silêncios. A poesia de Campos, não mais na vontade de provar algo, permanece se afetando das materialidades com que flerta, como pode-se perceber na escolha por trazer (não)versos em palimpsesto, verso sobre verso que, para além das oralizações e musicalizações recebidas, segue aberto ao curso leitor para a exploração de outros modos de ver, numa forma não mimética dos acessos rápidos e simultâneos, possibilitados pelos *clicks*, mas numa atuação da apreensão da *agoridade* tecnológica: em filigranas de tempo.

É que essa poesia, apontada como antecipatória: ora da crise do livro, ora da guinada ao poema em suportes digitais³⁰² – esteve sempre à frente das postulações que problematizam o livro como suporte único de poesia. Lançou-se, nesse sentido, duas experiências transcendentais e multissígnica que, mais tarde, viriam compor parte da obra VIVAVAIA, no caso dos poemas presentes na *caixa preta*, e se tornariam objetos observáveis em museus e arquivos especializados, no caso de alguns poemas dos

³⁰¹ São *curvas enganam o olhar/ levei toda a minha vida/ nunca saí do lugar// não posso ir mais adiante/ não posso voltar atrás* versos que compõem o poema *sem saída*, 2002, presente na quarta capa do livro *Não*, 2003.

³⁰² Menção aos ensaios de Lucia Santaella, *A poética antecipatória de Augusto de Campos*, p. 161 – no livro *Sobre Augusto de Campos*, organizado por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, 2003, Rio de Janeiro: 7Letras – e de Marcos Siscar, *Hoje sem presumir do futuro*, 2006, p. 120, presente no livro *Do céu ao futuro – Cinco ensaios sobre Augusto de Campos*, organizado por Eduardo Sterzi. Este aqui já citado.

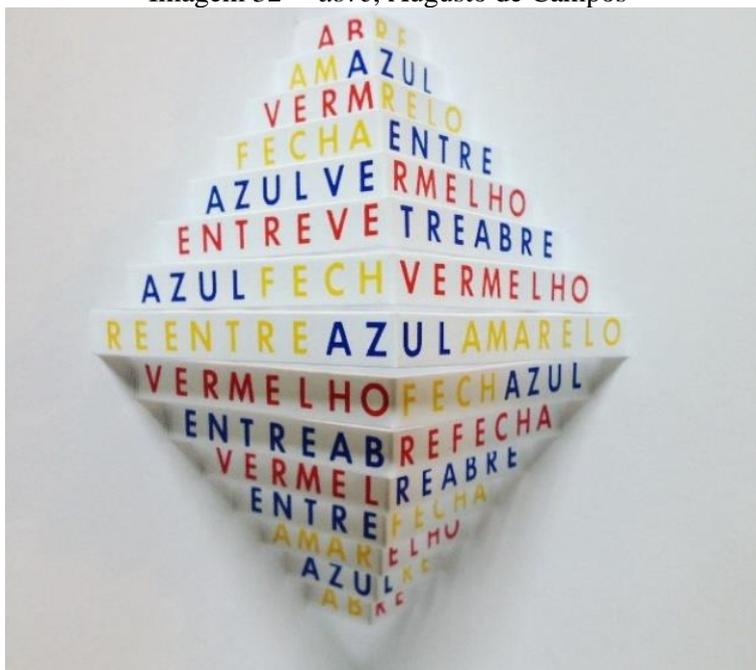
*poemóbiles*³⁰³. Estes, bilíngues – em língua portuguesa e em língua inglesa –, apresentam corpos penetráveis, que relacionam cores primárias numa parceria que daria conta dessa primeira extrapolação do livro enquanto elemento fechado. É possível se ler, no texto de apresentação à obra, na margem da caixa que compõem aquilo que nunca poderia ser um livro convencional, que

Augusto de Campos preferiu [“convidado para escrever uma introdução crítica” ao livro *OBJETOS*, de Julio Plaza] fazer um poema, motivado pelos ‘objetos’ de Plaza. Não um texto sobre ou para, mas uma co-criação que se introjetasse nos próprios ‘objetos’, fazendo parte integrante deles.

Mais à frente, é-se dito que

não se trata de uma obra de luxo, decorativa [...]. Trata-se [...] de um diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, o verbal e o não-verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúdico³⁰⁴.

Imagem 32 – *abre*, Augusto de Campos



Parceria com Julio Plaza, 1974, in: *Poemóbiles*, poema posto como o primeiro da série, organizada por ordem alfabética

³⁰³ Ambas as obras, foram consultadas no acervo do Centro de Referência Haroldo de Campos, sediado na Casa das Rosas, possibilitando uma leitura desses projetos no curso da obra poética de Augusto de Campos. As raridades de seus encontros, inclusive, fizeram-me dedicar dias de leitura e de análise dessas obras, quando recebidas para consulta. De fato, são obras que elucidam o pesquisador acerca de uma coerência e de uma perspicácia, quando no intento de extrapolar o livro enquanto objeto, há tempos buscados, na poética de Campos.

³⁰⁴ Obra em parceria com Julio Plaza. *POEMÓBILES*. São Paulo: Annablume, 2010 (Coleção Demônio Negro). Texto citado na quarta capa da obra.

Uma antecipação, sem dúvida, daquilo a que viria ser a poesia de Augusto de Campos experimentada nas potências do ciberespaço que, ao libertar o poeta para imersão no orgânico fluxo das linguagens em simultaneidade, lança-o na clausura de não se ter mais *saída*. Consciente daquilo que, mais tarde, viria marcar o seu prefácio ao *Outro*, Augusto de Campos parece lançar sua poética na dialogia benjaminiana, quase profética – e contextualizada nas escrituras de *Um lance de dados*, de Mallarmé –, em que se pode ler que “agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, encaminha-se para o seu fim”, seguindo com: “nuvens de letras-gafanhotos, que já hoje obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas, com a sucessão dos anos. Outras demandas do mundo dos negócios assumem o comando”. Benjamin conclui seus apontamentos dando conta de que a escrita, um fim em si, passará a ser compreendida como escritura, num contínuo que visa dar conta daquilo que se encerra na clausura da obra, nos limites da folha. Faz-se de considerável valia citar, ainda, o arremate desse pensamento como forma de servir ao curso deste intento de análise. Diz-nos:

A máquina de escrever afastará da caneta a mão dos literatos, quando a exatidão das formas tipográficas introduzir-se imediatamente na concepção de seus livros. Presumivelmente far-se-ão necessários então novos sistemas, com formas de escritura mais variáveis. Eles colarão a nervura dos dedos que comandam no lugar da mão cursiva da escrita habitual³⁰⁵.

Ora, se por um lado essa abertura, proporcionada pelas novas tecnologias, trouxe avanços consideráveis nas formas de circulação e de escritura do livro, este objeto em crise; por outro, trouxe ao poeta a angústia de se viver num contexto de acontecimentos efêmeros, de abertura tecnológica crescente que torna, inclusive, a palavra um elemento obsoleto. Se é verdade, nesse sentido, que a pretensão verbivocovisual concreta, rascunhada em muitos poemas na potência da página, tomou um acontecimento genuíno no espaço dos *links*, no acontecimento da imagem em movimento e na sua integralização com o som, agora se torna mais desafiadora a proposta da invenção, do ousar no suporte e de interagir com ele ao ponto de fazê-lo elemento partícipe da linguagem poética. De fato, *a estrada é muito comprida*.

³⁰⁵ Incluído na coletânea *Mallarmé*, com as curadorias de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (2015, e aqui já citada), o texto está seccionado na passagem *Uma profecia de Mallarmé*, p. 205-206, que recolhe a tradução para o texto *Revisor de livros juramentados*, 1926. Na tradução de Haroldo de Campos e de Flávio Kothe.

sem saída – poema que pode ser lido como uma síntese analítica da obra de Campos, ao passo que apresenta escrituras que, certo modo, apontam para o rever dessa caminhada poética:

*não posso ir mais adiante
 não posso voltar atrás
 levei toda a minha vida
 nunca saí do lugar³⁰⁶*

– é uma espécie de poema em que, seguindo as trilhas dos apontamentos de Walter Benjamin, apresenta um turbilhão de letras móveis, litigantes e carregadas de memórias: apresenta uma propulsão criativa iniciada com as também coloridas e móveis letras dos *poemóbiles*, segue na especularidade do *não voltar atrás*, no desejo de seguir ao modo da vanguarda que (o) consolidou. O efeito de aliteração, construído a partir da repetição do *s* entrópico, paralisador e gerador de energia, vem como que, em périplo, guiar o leitor, aqui um interator, nessas *curvas* caóticas. Tomo, nesse sentido, como chave de leitura inicial para a compreensão desse poema o *movimento*, ao passo que chamo a atenção para os seus modos constitutivos, nessa passagem entre o registro, presente na quarta-capa, e uma nova configuração, um clip-poema em deslocamentos de versos, em intercalação de signos moventes. Logo, na interação leitora com a materialidade digital, após mover o clip-poema, construí-lo ao seu modo, pode-se vê-lo retroalimentar-se e, simultâneo, repetir todos os seus versos movediços. Do randômico caos, inicialmente observado, digo que o poema vem como que organizar essa desordem aparente para se dotar de força e se mover, não bastando lembrar que, nas intermináveis amalgamas arte-tecnologia, o *S* é o símbolo representativo da entropia, conceito caro à termodinâmica que trata da desordem do universo e da possibilidade da produção de energia por meio do acúmulo de força. Sobre isso, Roland de Azeredo Campos, que trava uma elucubrativa discussão acerca das relações *arteciência*, diz-nos que um dos principais impactos, ainda no século XIX, para se repensar o paradigma do universo e a noção de homem, vem com os ganhos científicos que versavam acerca do caos e da produção de energia por meio da paralisia, nascendo daí o conceito de entropia:

Logo associada [...] à noção estatística de desordem, pressagiando a relevância que assumiriam as probabilidades e a incerteza na física do século subsequente. A eletrodinâmica, por sua vez, [...] influenciou não só os transportes, mas também os meios de comunicação, através do telégrafo elétrico e do telefone³⁰⁷.

³⁰⁶ Versos que compõem o clip(poema) *sem saída*, de 2002.

³⁰⁷ *Arteciência: afluência de signos co-moventes*, Roland de Azeredo Campos, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 17.

Ora, relacionar essa noção científica com a produção artística, se se tratasse de qualquer outra produção poética, poderia ser, sem esforços, descabida. No entanto, em se tratando de Augusto de Campos, poeta que dedica partes de suas pesquisas à relação entre artes e (novas) tecnologias, essa menção pode fazer algum sentido, sobretudo quando se observa que o caos, que proporciona um movimento aparentemente aleatório, traz em si uma potência geradora de mudança: *sem saída* é esse apontar de que algo, dali à frente, *mudaria*. Não se trata, é preciso que se diga, *sem saída* do primeiro clip-poema³⁰⁸ de Augusto de Campos, ainda que seja nele que possamos observar as potencialidades criativas de relação e de valorização desse mo(vi)mento, numa marcação que não rasura, de todo, as angústias de se viver tarde demais num mundo muito novo. Sobre essa mudança, operada pela entrada da máquina na criação artística, é-nos dito que:

eu tinha agora ao alcance de meus dedos os meios para a produção e execução definitiva dos projetos que acalentara durante tempo. É nesse contexto que se situam os clip-poemas que venho criando a partir de 1990. Trata-se de poemas de poemas animados, produzidos em meu estúdio domésticos com programas como o Macromedia Director e o Flash, vários deles dotados de interatividade, e quase todos sonorizados e musicalizados por Cid Campos, tudo isso documentado por vídeos, DVDs, CDs, CD-ROMs em parte já difundidos pela internet³⁰⁹.

Como pode-se ler, uma certa naturalidade acompanha a avaliação dessa passagem, bem como, nessa fala, acaba-se por definir clip-poemas: que se diferem dos poemas por trazerem em si, primeiro, a capacidade da orgânica relação entre as linguagens artísticas, como corpos intersemióticos de fato, e a produção em parceria: que ora se faz em dupla, como a que o poeta em questão realiza; ora em coletividade, cabendo a cada setor de criação operar numa linguagem, antes de lançar todas ao intercâmbio promotor de uma nova linguagem. Os clip-poemas, em sua grande maioria, são recriações de poemas que já existiam, de modo que, tanto no site do poeta, quanto no sumário presente na mídia digital que acompanha a obra *Não*³¹⁰, podemos perceber que, excetuando os poemas inéditos que formam a obra de 2003, as recriações são corpos híbridos, vinculação do movimento inerente a que um *cidadecitycité*, por exemplo, já propunha. Alguns desses

³⁰⁸ Tanto no CD-ROM que acompanha a obra, quanto no site do artista, podemos observar que Clip-poema foi uma designação, grosso modo, para a recriação dos poemas, anteriormente presentes em livros, que carregavam em si uma potência visual e de movimentos, já na página impressa.

³⁰⁹ Augusto de Campos. *Do concreto ao digital*, in: poesia *antropofagia & cia*, 2015, op. cit.: p. 318.

³¹⁰ No site do poeta, a partir do link <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>, aqui acessado em 20 de dezembro de 2017, podemos encontrar uma seção específica para os Clip-poemas em que se recolhem apenas os finalizados em 2003. No CD-ROM, que acompanha a obra *Não*, temos três categorias de Clip-poemas, finalizados em 1997: os *animogramas*, os *interpoemas* e os *morfogramas*.

clip-poemas como, além do *sem saída*, *criptocardiograma*, valem-se do aspecto da interatividade, projetando uma noção de leitor como participante orgânico das trilhas que o poema, em montagens, vai seguindo.

sem saída, clip-poema, bem verdade, caótico como forma de seguir aberto à movência sígnica, traz, aos ouvidos atentos, a possibilidade da percepção, no decorrer da concomitante oralização dos versos, a inscrição *It's a long long long road*. Ou seja, de potencialmente visual, o poema rasura suas linhas para apresentar aquilo que poderia ser um flerte, mais uma vez, com a proposta musical de Caetano Veloso, quando, na canção *It's a long way*, pode-se ler *It's a long, it's a long road*³¹¹. Musicado por Adriana Calcanhoto³¹², os versos comoventes acentuam, numa dimensão de quase fala, num cantar entreaberto, a feliz proposição do caráter de abertura melódica, num acontecimento que privilegia a ênfase do quase inaudível, na versão animada, “It's a long long long [...] la long road”. Realiza-se, dessa forma, um *profilograma* vocal Augusto de Campos-Caetano Veloso, na abertura de um novo vetor de leitura: o da paralisia. Esta que lança o poeta, tantas vezes apresentado como um entusiasta das novas formas de produção do livro e de poesia, atento aos modos de relação entre as mídias, a trazer o *sem saída* na continuidade com aquele que seria, no corpo livro, o último poema em que se pode ler: *qua/ nto/ àpo/ esi/ aos/ com/ put/ ado/ res/ far/ ãoi/ sso/ por/ nós*³¹³, de modo a acusar, além da incapacidade de se mover – presente no poema *sem saída*, em sua forma estática –, a iminência de esvaziamento da necessidade do poeta nas sociedades ditas hipertecnológicas. Penso, assim, que é sobre o vazio, operado pela (e na) linguagem, que o poema de Campos vem aludir. Essa aporia, aberta com alguma recorrência numa obra em curso, acaba por apresentar o liame entre o projeto desenhado pelo poeta e a questão das novas tecnologias: não se nega a produção poética no ciberespaço; nega-se, antes, a não reflexão acerca dessa materialidade, lança-se olhares dispostos a perceber como se desvelar o esvaziamento, de modo que

a internet abra um novo espaço de comunicação individual, possibilitando a criação de uma contrarrede artística nas artérias e fissuras do sistema. Uma espécie de comunicação *inter-ghettos* onde as

³¹¹ Quarta canção do álbum *Transa*, 1972, Polygram.

³¹² Em 2011, por ocasião de poeta homenageado pela *Balada Literária*, por seus 80 anos, Augusto de campos apresenta uma *Pequena história da música e da poesia visual*, iniciada com a poesia concreta e encerrada com o *sem saída*, em que Adriana Calcanhoto canta o poema, acompanhada da melodia criada por Cid Campos e da oralização do poeta, possível de acesso por meio do link <https://www.youtube.com/watch?v=yQQ6zXH-0pA>, aqui acessado em 20 de dezembro de 2017. No seu álbum *Olhos de onda*, de 2014, Sony Music, o poema entra para o repertório, como a canção quinta, em que a montagem acima mencionada pode ser ouvida.

³¹³ *axel's site*, 2000, publicado no *Não*, 2003.

poéticas visuais encontram instâncias naturais de interlocução. Ao contrário das grandes massas discursivas de texto, que se revelam pouco legíveis no âmbito da internet, são as poéticas visuais que dispõem da linguagem mais adequada para os cibercéus do futuro³¹⁴.

É, então, que nessa dialogia entre o ver e o ouvir, nessa aporia entre movimento e paralisia, cabe uma *sinuosa* interrogativa: *o que nos olha?* Ou, como de fato quer Didi-Huberman, “o que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar o vazio?”³¹⁵. No caso da movência sígnica operado pelo poema de Campos, fecha-se os olhos, na versão musicalizada, e vê-se melhor. Na versão animada, após percorrer com a seta do *mouse* sobre a tela do computador, o leitor esbarra no *lugar* que, a contrapelo do poema em linha reta, desloca-se e propõe essa volta ao movimento. Vê-se, nas duas versões, atuações distintas e dialógicas: ao passo que a versão animada traz a possibilidade de ver um poema em processo, montando-se e acontecendo-se ao *click* leitor; a versão musicalizada evidencia essa ideia do estatismo, na *longa & sinuosa* estrada que, ao se caminhar, não se sai do *lugar*. Como num vazio carregado de signos. Ao fim, o poema nos olha e, olhados por ele, seguimos na vontade de percorrer as linhas curvas e sinuosas, numa vertigem que, inicialmente, é visual e que acaba por acontecer de forma, também, vocal.

sem saída, de fato, inscreve-se como uma fresta, na poética de Campos, ao dizer dessa complexidade de produção mediada pelas novas tecnologias. Por meio desse poema, então, encontra-se a saída para uma possibilidade criadora, para a apreensão de um vazio que comove e choca. O que teremos à frente? Perguntamo-nos e passamos pouco mais de doze anos para saber³¹⁶. Em 2015, ao apresentar o seu *Outro*, o poeta nos dar algumas respostas: tem-se uma obra especular e, agora, organicamente digital. Os poemas são corpos que se tocam. O livro é registro. Nesses toques e trocas, quando se chega à obra de 2015, visualizamos a volta de dois poemas que fecham a série *tvgrama*. Nestes, um apontar, agora de forma mais incisiva, para a banalidade, para a rapidez e o seu conseqüente esvaziamento. Nos dois primeiros poemas dessa série, publicados em *Despoesia*, Augusto de Campos referencia os poetas, recolhidos em seu repertório de crítica e de tradução, Ezra Pound, Mallarmé e Bernat de Ventadorn. Os dois primeiros,

³¹⁴ Augusto de Campos, 2015, op. cit.: p. 319.

³¹⁵ *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman, 2010, p. 35, São Paulo: Editora 34. Na tradução de Paulo Neves. A questão do vazio será elaborada ao longo desta seção, como forma de trazer à tona uma relação com a ideia de finitude, a que o texto citado, certo modo, trabalha.

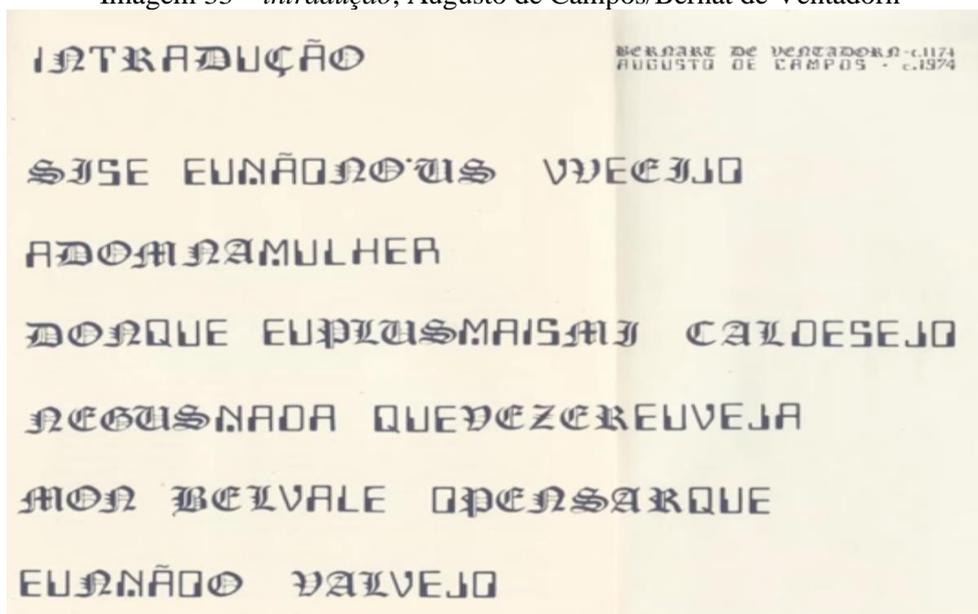
³¹⁶ Ainda que não lançado coletâneas de poemas, como aqui já dito, Augusto de Campos segue seu trabalho de crítico e tradutor, além de lançar poemas em meios digitais, como em 2007, na Revista *Errática*.

em coerência com a propulsão criativa que chega efetivamente ao espaço digital, não apontam grandes surpresas, uma vez que a Pound se reconhece a antecipação da escritura em simultaneidade, sobretudo em seus *Cantos* escritos ao modo do ideograma, na interrelação de signos simultâneos e de passagens rápidas de um tema ao outro; Mallarmé, com seu poema constelar, *Um lance de dados*, criação que se lança a problematizar o verso e a sua disposição tipográfica: no uso da espacialidade da folha para comunicar silêncio e ausências – além de sua postura crítica à imprensa, àquela época emergente, vem nessa mesma vertente. Em suma, como nos faz ver Lucia Santaella,

a poética de Augusto de Campos é aquela que mais coerentemente permaneceu fiel a seus precursores como Mallarmé, Cummings, Pound e à própria poesia concreta de que foi fundador e participante. Por isso mesmo, é a poética que antecipou e, no seu desenvolvimento interno, sempre em progresso, veio, ela mesma, desembocar na poesia digital contemporânea³¹⁷.

Lança-se, então, com relação à escolha de Bernat de Ventadorn, o campo interrogativo de se ter um poeta provençal nessa série de poemas que, em seu cerne, avaliam o impacto das novas tecnologias na criação literária. Em seu *verso reverso controverso*, obra dedicada à crítica e à tradução da poesia provençal – que inclusive, em sua abertura, apresenta uma transcrição de versos que compõem uma das canções de Ventadorn em que se caminha na tensão entre *ver* e *o não ver*: o que se ver de nada vale quando não se ver o que se quer:

Imagem 33 – *intradução*, Augusto de Campos/Bernat de Ventadorn



1974, in: *verso reverso controverso* 2009, p. 5

³¹⁷ Santaella, op. cit.: p. 163.

– Augusto de Campos alude à artesanaria poética, em criações de cunho melopáico, para justificar a pertinência e a resistência desse modo de poesia na era das tecnologias. Diz-nos o poeta:

Mas o que há de novo nessa poesia de Provença, a justificar a sua presença em plena era tecnológica? Há, em primeiro lugar, precisamente, a tecnologia poética, o trabalho de estruturação e de ajuste das peças do poema, em termos de artesanato, é evidente, mas que assinalam um dos mais altos momentos da poesia no sentido da apropriação do instrumento verbal e de sua adequação ao dizer poético³¹⁸.

Como forma de nos fazer perceber, em primeiro lugar, a importância histórica e estética dessa poesia que apresenta momentos de excelente criação baseada na musicalidade, na elaboração melodiosa em que a palavra é o único aparato tecnológico. Em segundo lugar, com essa menção, o poeta deseja perfilar o contato entre a poesia antecipatória de Ezra Pound com essa poesia porosa à música e à oralidade, realizando, em segunda instância, o seu próprio contato com esses dois modos de fazer poema, ao dizer que

se a poesia contemporânea se define essencialmente pela síntese, pela condensação (*Poesia = Dichten = Condesare*, na fórmula poundiana), não pode deixar de ser atualíssima o *trobar clus*, a poesia densa e concisa³¹⁹,

herança deixada pelos poetas provençais, resgatada por Pound e trazida ao Brasil por Augusto de Campos.

Ao modo de seus profilogramas, Augusto desenha o encontro entre a atualidade de um Bernart de Ventadorn e a antecipação de um Pound, no *tvgrama II (antennae of the race)*

³¹⁸ *verso reverso controverso*, op. cit.: p. 11.

³¹⁹ *verso reverso controverso*, op. cit.: p. 11.

Imagem 34 – *tvgrama II (antennae of the race)*, Augusto de Campos

1979-1993, in: *Despoesia*, p. 110-111

Fazendo-nos perceber o impacto das novas formas de circulação de linguagem para o trabalho literário, criando um emaranhado visual entrecortado pelas letras **T** e **V**. Os versos, perceptíveis aos olhos atentos, trazem uma construção formal também melodiosa, como na apreciação quase espelhada, no primeiro verso, de *velhas* para as *telhas*, em que Bernart de Ventadorn, em vez de poesia, nessa trespassagem entre o elemento poético e as cotovias literais da canção provençal, passa a ver *bentevis*. Ora, a *cotovia*, signo de uma aproximação com a poesia, transmuta-se em bem-te-vi por uma construção em anagrama em que o **TV** da palavra representa essa passagem entre os dois cantos: ambos entreouvidos, entrevistados. Sinaliza-se, assim, esse caminhar à margem em que a linguagem poética acontece, em substituição por outras formas e outros modos de linguagem menos potente em sua função de antena, de modo que se pode compreender que a capacidade criadora que a televisão pode representar, nos seus encantos de linguagem em simultaneidade, vem sendo emulada para fins alienantes. Isto, naturalmente, só pode ser visto e desvelado por quem não se está no centro desse acontecimento, fazendo uso mesmo dessa materialidade para a ela apresentar ressalvas; afinal, “ao longo da história humana, todas as vezes que houve mudança no suporte da escrita, foram os artistas e poetas que tomaram a dianteira na exploração de seus

potenciais para a criação³²⁰». São os artistas, estas antenas indispensáveis, que – no uso mesmo da materialidade que suporta a massificação da mídia institucional – apontam *saídas* para dotar a palavra e a imagem em suas potências de apresentar o outro lado da linguagem: o (re)verso. Ainda que, para isso, precisem lidar com a linguagem em seu contexto de produção: rápida, escorregadia, abreviada, esvaziada, como no *tvgrama 3*:

Imagem 35 – *tvgrama 3*³²¹, Augusto de Campos



2007, in: *Outro*, p. 34-35

lançado, inicialmente, em 2007, no site da revista *Errática*, recolhido em livro em 2015, mesmo ano em que o poeta posta o primeiro vídeo em seu canal no Youtube. O fato é que o poema, diferente dos dois anteriores da série, não aponta vias referenciais aos poetas ou às poéticas que atravessam a poesia de Augusto de Campos, fazendo-nos, em primeira medida, refletir acerca desse apagamento aparente do poeta, nos dias de hoje. No livro, espaço para registro e, certo modo, para a legitimação editorial do poeta: só se é poeta aquele que publica em livros, o poema tem parte significativa de sua organização formal

³²⁰ Santaella, op. cit.: p. 164.

³²¹ Nos anexos digitais desta dissertação consta a versão eletrônica deste ciberpoemas, aqui não possível de ser reproduzido.

ausente, o que me leva a considerá-lo, de fato, como um ciberpoema. No seu acontecimento digital³²², pode-se perceber a voz arrastada e cansada do poeta, como num apontar para a insistência em fazer com que esse novo modo de produção, um dia, possa esbarrar em acessos diversos, ou ainda como que a indicar as marcas do tempo numa poesia que, em seu campo projetual, desenhou o que hoje realiza.

Num caso ou no outro, o ciberpoema, iniciado por uma preposição, traz à baila reflexiva a condição de fugacidade da língua, em acontecimentos sinópticos como que para recriar a passagem entre as mídias e aquilo que poderia ser lido como os intervalos das programações televisivas, estas aqui ausentes em inscrição verbal, mas sedimentadas em sua função de apresentar brutalidades diversas em cujo efeito persuasivo aponta para a manutenção do *modus operandi* social. *shit fuck trash crap*, signos de um vazio que, ao entrarem no ciberpoema, não apenas captam os dias – fazendo dele um poema à altura de seu tempo: de pobreza, de inércia – como também permitem que o poeta aponte lugares de superação, por meio da produção, para as banalidades televisivas e, agora, internáuticas. Ou seja, de autor que registra essas variantes lexicais em seu poema, Augusto de Campos passa a produtor, no sentido benjaminiano de quem usa da técnica, capturada pela perversidade midiática, para apontar saídas à superação da crise da linguagem que é, também, uma crise de representação da linguagem. Assim como Benjamin que, no desenvolvimento de sua tese do autor como produtor, lidava com as emergências midiáticas do impresso, agora temos a urgência da televisão e da internet usada pelos “adversários” que representam, ao escritor como produtor, o desejo de “lutar com enormes dificuldades³²³”, o que – de fato – pode-se perceber no arrastar da voz do poeta na oralização do *oi galera*. O pessimismo é anotado e o poeta, em sua insistência de produzir saídas para uma produção poética significativa, nas linhas retas do poema, estas cortadas por elementos que aludem à cultura de massa – *hip rock hop rap* –, diz-nos, num antilirismo contundente, que *todo dia ele espera// que o mundo acabe/ tudo já era/ não há quem escape*. No entanto, em se tratando de uma produção poética em que *as curvas enganam o olhar*, que busca uma habitação à margem, a quarta coluna do poema, exatamente aquela na margem extrema, é rompida para que se ponha a comunicar, como num saudar à coletividade, um imperativo em que as interferências palimpsestíca acabam

³²² Acesso possível em: <http://www.erratica.com.br/opus/95/index.html>, aqui acessado, para fins de citação, em 20 de dezembro de 2017.

³²³ *O autor como produtor*, Walter Benjamin, 1934, recolhido no livro *Estética e sociologia da arte*, 2017, p. 89, Belo Horizonte: Editora Autêntica. Na tradução de João Barreto.

por quase silenciá-lo. A coluna, entre um *zap*, um *crap*, um *rap*, diz, a contrapelo da antinomia que o ciberpoema constrói, *espera acabe era escape galera*, como forma de lançar uma mensagem de anos-luz para que se busquem caminhos de luta para superar uma crise do dizer em contexto hipertecnológico. Coadunando, assim, para que não se negue, efetivamente, o trabalho com a cibertécnica para a produção literária, mas para que se balizem estratégias de ressemantização poética nessa produção escorregadia e vertiginosa. Afinal, como nos diz o próprio Augusto de Campos em sua avaliação crítica do uso dos materiais digitais para a produção de poesia, bem como sinalizando a posição do artista nesse mo(vi)mento

as potencialidades da linguagem digital cresceram extraordinariamente, em brevíssimo espaço de tempo, com hardwares e softwares cada vez mais aperfeiçoados e disponibilizados, reavivando no mundo dos signos a pertinência antecipatória das propostas de vanguarda, fulcradas em conceitos como a materialidade do texto e sua projeção pluridimensional, visual e sonora ('verbivocovisual'), a interpenetração do verbal e do não verbal, a montagem, a colagem, a interdisciplinaridade, a simultaneidade e, por fim, a interatividade, em substituição aos modelos convencionais do discurso ortodoxo e fechado. Vista dessa forma, a luta das vanguardas transcende as impertinências solipsistas ou os caprichos de originalidade, para se articular em termos de premonição e mudança revitalizadora, não como agitação epidérmica de '*starters of crazes*' mas com necessário impulso metamórfico de '*inventors*', nos termos das categorias poundianas³²⁴.

Assume-se, por assim dizer, frente à produção nas materialidades digitais, a função de continuidade com a invenção poética, ainda que compreendendo que, nesse contexto, os desafios se impõem de modo mais acentuado. Dessa forma, nesse modo de produção, relativamente recente e em crescente experimentação, Augusto de Campos segue na vontade de estar à frente e de, por meio de silenciosas negativas, à margem, anunciar, em vocativo imperativo, que se é preciso escapar, desvelar e utilizar dos meios para a eles lançar dados de crítica. Não acredito, por fim, tratar-se o *escape*, do ciberpoema, de uma tendência escapista em poesia, solipsista; creio, antes, que o *escape* diz respeito ao encontrar saídas para os amávios facilitadores das mídias que, se não olhadas com atenção e com critérios de inventores, pode-se ensejar ao manejo de uma tendência facilmente interrompida, a uma ação efêmera e passageira. A poesia, ora na luta contra as funções massificantes televisa, ora na luta contra o esvaziamento da internet, resiste.

³²⁴ *poesia, antropofagia & cia*, op. cit.: p. 322.

carne em que Mallarmé aponta, no poema *Brisa marinha: A carne é triste, sim, e eu li todos os livros*. O tédio, no poema francês, que pode ser rompido com a canção que vem do mar, acaba por, na poética digital de Campos, ser rompido pelo *cibercéu* que recepciona a poesia recusada pela TV, de modo que, diferente do poema primeiro da série, em que o † foi iconizado em cruz para figurar o *tombeau* da poesia, aqui tem-se a presença dessa inscrição midiática em tensão com uma outra: o Youtube. Isto falo a partir, apenas, do registro poético realizado no corpo livro, uma vez que, ao se olhar à ocorrência orgânica no corpo da revista, percebe-se, logo após o poema ser oralizado em vozes que se intercalam ora na comunicação poética, ora no som de fundo – representado no poema impresso por meio das ocorrências das letras *T & V*, entre os versos –, o recorte de um trecho da mais famosa obra de Mallarmé, *Um lance de dados*, em Polonês, publicado no Youtube³²⁷. Ou seja, a resistência poética a que o poema de Augusto de Campos faz menção justifica-se por essa continuidade tradutória desse projeto posto como a raiz, desde a militância na poesia concreta, para a obra poética aqui estudada. Com alguma outra contundência, se a televisão se opõe a divulgar a poesia, mantendo mesmo os poetas mais bem aceitos fora de sua grade – na evidência de um projeto para a marginalização dessa linguagem sempre em potência –, a internet possibilita o acesso e a divulgação da poesia em diferentes línguas, em variadas formas. Ainda que, é preciso que se diga, fique sempre em *sub*-grupos o conhecimento e o acesso dessas peças ciberpoéticas: os números de acesso são sintomáticos em revelar isso, dado ao fato de que, postado em 2009, a versão polonesa de *Um lance de dados* não ultrapassou os cinco mil ciberleitores. Não obstante a isso, o importante de se destacar nessa atuação poética é a percepção dessa mudança de suporte e de paradigma estético-ético, uma vez que Augusto de Campos, percebe que o livro em si, uma tecnologia que cumpre sua função de materialidade para muitas das propostas estéticas, já não consegue ser material pleno das emergências artísticas que se fundem com outras linguagens, com o movimento e com a interatividade:

não há porque excluir o livro ou outros suportes matéricos e textuais, que seguem o seu curso e até se beneficiam da tecnologia digital no processo de sua feitura. O que ocorre é a abertura insopitável para o universo virtual, em situações em que a palavra, potencializada em todos os seus parâmetros, já não cabe no livro. Suponho que haverá ainda, por muito tempo, lugar para aqueles que preferiram trabalhar exclusivamente as poéticas do texto fora do contexto das novas mídias eletrônicas. Por outro lado, insisto em sublinhar, o mero domínio do

³²⁷ Nos créditos ao ciberpoema em que – além do ano de publicação, 2009, e a fonte utilizada, *nanotech* – é possível se ler a menção ao trecho do *Un Coup de Dés* em polonês, seguido do link para acesso, este: https://www.youtube.com/watch?v=6POkU_Aw2x0, aqui também acessado em 21 de dezembro de 2017.

computador não transforma ninguém, só por só, em grande poeta, e as facilidades da engenharia digital devem preocupar sempre aqueles que a usam. Acima de tudo, a grande arte é sempre difícil³²⁸.

Pensamento análogo ao de Hanns Eisler, anotado por Walter Benjamin, acerca da suposta crise do concerto, para quem

Também na evolução da música, tanto na produção como na reprodução, temos de aprender a reconhecer um processo de racionalização cada vez mais generalizado... O disco, o filme sonoro, as *jukeboxes*, podem divulgar produtos musicais de elevada qualidade... como mercadorias enlatadas. A consequência desse processo de racionalização é o fato de a reprodução da música se restringir a grupos especialistas cada vez menores, mas também mais qualificados. A crise do concerto é a crise de uma forma de produção antiquada, ultrapassada por novas invenções técnicas³²⁹.

Incisiva e pouco dialética, risco a que a posição de Augusto de Campos parece não correr, a fala do músico alemão nos faz perceber que essa desconfiança e mesmo a recusa de se aceitar a produção artística em novas materialidades não é de hoje, não se desenha com a entrada da internet. Assim, parafraseando Eisler, para quem tem que se tomar cuidado para não superestimar a orquestra que atinge seu auge no capitalismo³³⁰, pode-se dizer o mesmo do livro: que se tornou moeda de troca e de legitimação, inclusive, para perfilar figuras controversas que compram biógrafos para registrar e, assim, sacramentar suas trajetórias duvidosas (falseando fatos, criando verdades). Tem-se mais escribas que leitores, como prenunciava a distopia em conto de Julio Cortazar, no *fim do mundo do fim*.

Em suma deste tópico, que visou cumprir o objetivo de apresentar as saídas dessa poética que se viu enclausurada frente aos desafios imposto pelas novas tecnologias, pode-se perceber que com a agudeza de quem sempre buscou estar no grupo de frente da produção poética, negando as facilidades e recusando a ampla aceitação, Augusto de Campos segue tirando sumo poético das materialidades a que usa para realizar poemas, clipoemas, ciberpoemas. Como anota Lucia Santaella, “para Augusto de Campos a poesia é linha de frente em que o impacto da tecnologia é explorado³³¹”, sem se negar a seguir o

³²⁸ *Um poeta em busca da beleza difícil*, entrevista concedida a Claudio Daniel, acessado por meio do site de Elson Fróes, com data de última atualização em 13 de dezembro de 2008, disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/acampos.htm>, com acesso para esta citação em 21 de dezembro de 2017.

³²⁹ Citado por Walter Benjamin, no texto *O autor como produtor*, aqui já referenciado, p. 96-97.

³³⁰ A fala do músico alemão, Hanns Eisler, anotada por Walter Benjamin na página 97 de seu já citado ensaio, diz: “temos de tomar cuidado para não superestimar a música de orquestra, considerando-a a única forma de arte. A música sem palavras alcançou sua grande importância e sua expansão plena apenas no capitalismo”.

³³¹ Santaella, op. cit.: p. 175.

curso da propulsão criativa a que vem inscrito. Salienta, ainda, a crítica em seu pertinente ensaio, no entanto, que não são apenas as formalidades dessa poesia que apreende o leitor e o faz buscar as gêneses desse experimento, são, também, o que se é dito, seus incursos de lirismo em materiais que pedem uma dureza de cristal. A poética de Campos, mesmo na clausura de saída, segue porosa aos signos em rotação que ela buscou para si, segue na coerência de evidenciar os outros de sua construção, sensível às mudanças e comprometida em desvelar, em produzir *admiráveis mundos novos* em linguagem digital. Os (*clip/ciber*)poemas aqui analisados são apenas uma amostra de como esse projeto poético, que parece mesmo ter sido pensando antes de acontecer, passa dos rascunhos em papel, para a transcrição híbrida, até chegar na genuína criação em suportes digitais, realizando do livro um quase registro de percurso, com letras coloridas e litigantes. Mesmo que tendo que lutar com as forças de banalização da linguagem, que a tornam quase que abreviações do que já foram, a poesia responde ao seu tempo e abre caminhos, saídas, para superá-lo. A poesia resiste, como anota o poeta.

modo do caligrama? Se em *rapidamente*³³³ o poeta escolhe por figurar o tempo por meio de uma lâmpada, em *ter remoto* o movimento é figurado com a construção de uma borboleta, no espelhamento indistinto de letras coloridas, móveis. Sem um voltar atrás, o poeta, em leveza lírica e em jogos sonoros que apontam para um movimentar-se, subleva a memória de sua própria atuação poética: de protótipo a corpo movente, deste ao conhecido terremoto que a poesia concreta causou na cena cultural brasileira, que se vinha adormecida com as repetições da geração de 45. Se a crítica da época, enviesada em critérios que adormeciam igualmente à produção poética, lançou olhares céticos àquela poesia dita nova: “A poesia concreta poderá ser, quando muito, arte decorativa. Que as traças apreciarão nas estantes do futuro³³⁴” – esqueceu-se de perceber que os arbítrios críticos estão aquém da potência da arte. O futuro, uma utopia concreta, ainda não chegou de todo, mas o ideal de hibridismo poético, em movimentos transcendentais e para além do livro, faz-se presente por meio das possibilidades computacionais e, agora, vemos surgir uma ciberpoética guiada pela memória do voo de uma borboleta ao acaso.

Contemplar bem a esse borboletear é recuperar a memória de um ato aparentemente natural, rememorar as suas fases, os seus percursos. Faz-se necessário, ao se olhar a imagem da borboleta, contemplar “o paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose – esse aparecer através do qual um verme imundo, uma larva, se torna múmia, ninfa ou crisálida, para depois ‘renascer’ no esplendor do inseto³³⁵”. É sobre a memória do movimento, e aqui abro para a bi-semântica inscrita na palavra: i. ato de sair do lugar; ii. ação de movimentar algo – que o poema de Campos alude. Adriana Calcanhotto, em sua arguta leitura desse poema e da obra que o abriga, soube bem observar isso e nos diz

‘Movimentos movimentam’ foi uma das últimas frases que o poeta Augusto de Campos ouviu do também poeta, seu parceiro na gênese da poesia concreta, Décio Pignatari, pouco antes de morrer, com Alzheimer, na tentativa de resumir o que acontecera na época em que a poesia concreta, há mais de 50 anos, fora lançada, pelo trio formado pelos dois mais o poeta Haroldo de Campos³³⁶.

Na continuidade de sua leitura, a que costura como quem acompanhou essa trajetória com admiração e um toque de respeito, ela arremata com os dizeres: “‘Ter remoto’ está

³³³ Poema presente no livro *Não*, 2003, p. 44-45.

³³⁴ *The gentis art of making enemies*, no livro *À margem da margem*, Companhia das Letras, 1989, p. 182.

³³⁵ Georges Didi-Huberman, op. cit.: p. 10.

³³⁶ *Movimentos movimentam*, Adriana Calcanhotto, em artigo para o jornal O Globo, em 23 de agosto de 2015, acessado por meio do link: <https://oglobo.globo.com/cultura/movimentos-movimentam-17274766>, aqui acessado em 05 de abril de 2018.

dizendo, exatamente, que movimentos movimentam³³⁷”. Há espaço para memória, uma ação demasiadamente humana, nessa poesia que foi nomeada como desumana, dentre outras colocações reacionárias que tentaram atrelar o experimentalismo concretista à inconsequência juvenil. Não obstante a isso, a poesia de Campos seguiu o seu curso de experimento, o seu movimento quase solitário de levar à frente um projeto sonhado e, agora, com chances reais de acontecimento. Nessa jornada, o poeta criou formas, colou procedimentos: passou por *clip-poemas*, chegou aos acontecimentos digitais efetivos e que, aqui, os nomeio de *ciberpoemas*, palavra que nasce, bem verdade, do *tv grama 4* em que os *sites* de acesso são tomados como *cibercéus* que recebem aquilo que as mídias institucionais insistem em relegar à marginalidade.

Ao que chamo de *ciberpoema*, por uma vontade crítica de nomear objetos notadamente novos em suas projeções criativas ou de materialidade, Katherine Hayles vai chamar de literatura eletrônica, dizendo, pois, ser a

literatura eletrônica [toda obra] geralmente considerada excludente da literatura impressa que tenha sido digitalizada, é, por contraste, “nascida no meio digital”, um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador e (geralmente) lido em tela de computador³³⁸.

Ao que – ainda que se destaque a perspicácia crítica e a contribuição em reconhecer produções organicamente digitais, que mudaram de material produtor – ponto a abrangência do conceito que pode suprimir o espaço da criação efetiva de poemas frente às produções narrativas mais abrangentes: *games*, novelas digitais, narrativas que mimetizam o livro impresso. Essa colocação, relativamente distinta daquela pontuada por Lucia Santaella acerca da e-poesia³³⁹, ajuda-me, bem verdade, a incorrer em dois caminhos elucidativos acerca dessa produção abrigada por *sites* de acesso: não é *ciberpoema* aquele texto meramente distribuído no ciberespaço e que teve seu surgimento como impresso, haja vista ser uma das especificidades dos textos literários eletrônicos apresentarem o código digital em sua criação; do teor limitante em querer opalizar em impresso a obra em que se subjaz o digital, chegando mesmo ao *risco* de perder a essência de seu acontecimento enquanto linguagem dinâmica. Outro *risco* que se corre, ao se

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ *Literatura Eletrônica: novos horizontes para o espaço literário*. Katherine Hayles, São Paulo: Editora Global, 2009, p.20. Na tradução de Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz.

³³⁹ Em seu ensaio *A poética antecipatória de Augusto de Campos*, no livro *Sobre Augusto de Campos*, organizado por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, 2003, Rio de Janeiro: 7Letras, que será aqui ainda citado.

comparar o impresso com o eletrônico, é partir do pressuposto de ser aquele superior a esse por carregar em si as marcas da inscrição canônica. Muito embora se precisem criar critérios de análises para empreendimentos inovadores em linguagem, concebê-lo como ao impresso é não estar sensível à potência almagamática que essas obras produzem, tendo em vista a presença de imagens atreladas à palavra e a recorrente inclusão de som com efeitos que desafiam o leitor e que o fazem sair do lugar da passividade frutiva.

Digo, portanto, ser *ciberpoema* aqueles corpos poéticos que antecedem o impresso, este nascendo muito mais como necessidade editorial para a afirmação da presença poética, tornando-se, nas obras de Augusto de Campos, muito mais registro dessa processualidade criativa. Como exemplares dessa forma, além dos recentes *tv grama*, temos os poemas *deuses* e *pós* – lançados na revista *Errática*, em 2012 –, além de *palavra* e *osso*, de 2000 e 2005, respectivamente, publicados no canal do poeta, no YouTube, em 2015. Não se trata, é preciso reafirmar, de dizer que o futuro do livro está sob suspeita, de que o seu fim é iminente. As mídias, bem sabemos, não nascem necessariamente para serem substitutas de suas precedentes; antes, nascem para dar conta daquilo que paira como potencialidade. Nascem, por assim dizer, poemas em sites, revistas e blogs, organicamente constituídos do código computacional, porque, em algum momento da produção poética, isso foi rascunhado, apontando como possibilidade real de acontecimento. Ora, integrar som em poemas, fazer de construções poéticas corpos moventes foi, desde as ousadas construções “pré-concretas”, uma busca de Augusto de Campos, de modo que se chega, agora, a se realizar, inclusive na quase total abolição do livro. Analisando, contudo, esses quatro últimos ciberpoemas citados, observa-se que apenas um deles, *deuses*, utiliza o recurso do som. Os outros, em negativas desse aparato técnico, caminham silenciosos. Interrogo-me, então, acerca dessa ausência sonora e busco ver poema a poema numa constituição avessa ao aparente entusiasmo das obras anteriores, dos clip-poemas, em que o som constitui quase que uma obra em burburinhos, em vozes múltiplas. O poema *palavra*, a exemplo, explode em potência visual: escrituras circulares, em vermelho, em que se pode ler a inscrição *palavra* repetidas vezes, criando essa espécie de constelação de vazios a aprisionar o também circular *e nadas mais*. São, ao todo, dezesseis segundos de palavras explodindo à vista leitora, sem a possibilidade interativa para intervir nessa vertiginosa construção, se não pelo pausar da reprodução, numa construção circular de denúncia de uma supressão do lugar poético pelas próprias demasias da linguagem.

Crio, então, para a leitura que pretendo estabelecer, duas divisões no poema que me parecem contrapor os antagonismos da temporalidade e da espacialidade que ele vai revelando. De um lado, temos o signo *palavras*; do outro, a construção em negativa *e nada mais*, ao que, se fossem postos em linhas retas, teríamos:

palavras

e nada mais

Muito embora se reconheça que as contribuições poéticas dessa construção frágil, do ponto de vista da criação literária, seja exatamente seu acontecimento em simultaneidade, a divisão que estabeleço vem como que a querer evidenciar aquilo que, em minha leitura, o ciberpoema vem a aludir: uma exacerbação visual, por meio do verbal, que acaba por não criar, efetivamente, uma comunicação. O ciberpoema, em minha leitura, vem como que dizer das aporias comunicativas, da incapacidade de dizer, por meio dessa repetição de *palavras* entrecortadas por um vazio, na representação por um signo que, em si, acaba por desenhar a exatidão de um esvaziamento semântico: *nada*. Precisa-se observar, ainda, que nessa continuidade circular, que vai se criando por meio de sua reprodução digital, o referente *palavras* se encontra à negativa *nada mais* por meio dessa partícula responsável pelo acréscimo de informação. O *e* da escritura poética, que acaba sendo o ponto de ligação entre as esferas circulares do *ciberpoema*, o faz de modo a acrescentar que, além das palavras, nada mais se tem. Ora, se o *ser* se constitui na e pela palavra, se é ela o elemento de tessitura e de coesão social, parece-me que é por meio dessa possibilidade de vazio que o texto digital vai se abrindo para uma nova semântica da palavra. Ou seja, ao passo que o *ciberpoema* denuncia a exacerbação do signo e fala dessa negatividade verbal carregada de um nada, ele solicita, também, como que um chamado à construção por meio dessa devastação da linguagem.

Imagem 38 – *palavra*³⁴⁰, Augusto de Campos

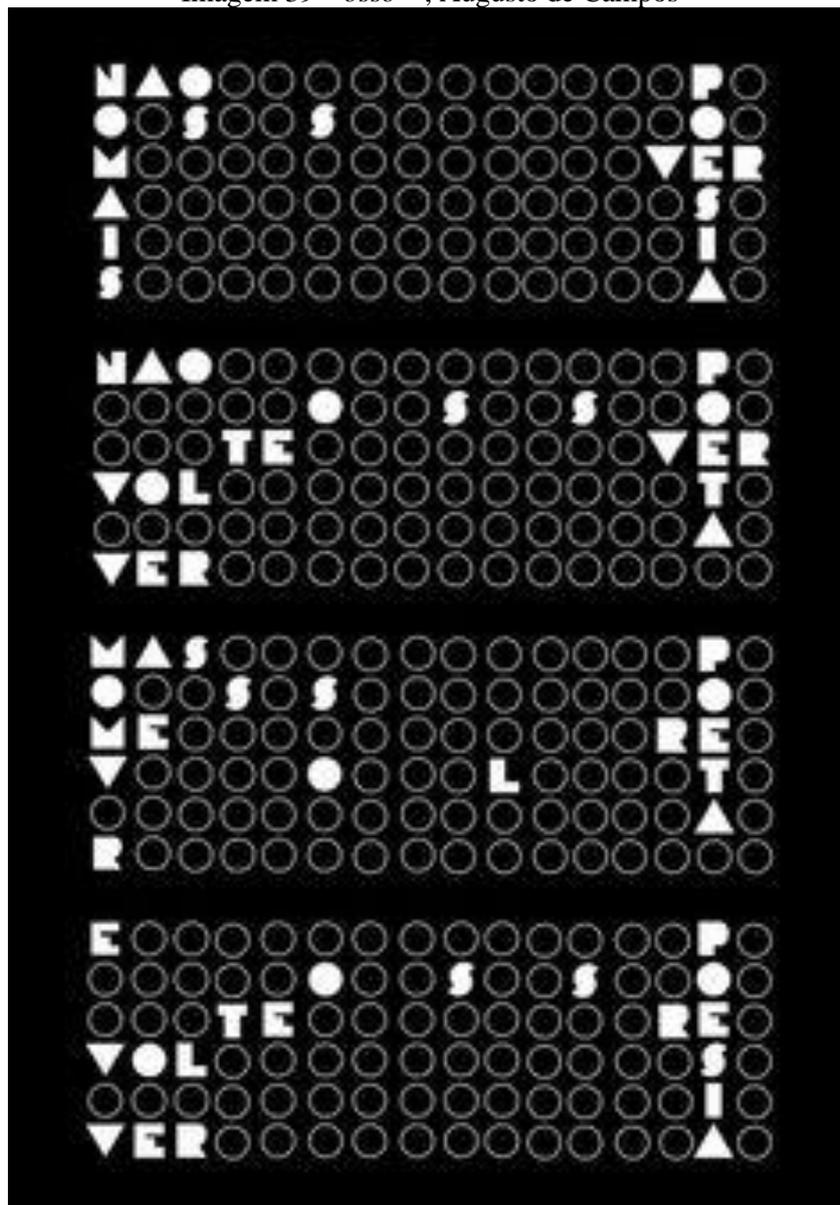


2000, in: *Outro*, p. 16-17

³⁴⁰ Link para acesso do ciberpoema, no canal do poeta, <https://youtu.be/FCLh5bz-eWE>, aqui acessado em 05 de abril de 2018. Disponível nos anexos digitais desta dissertação, aqui não possível de se reproduzir.

O sujeito – desprovido de lirismo – do texto de Campos, aponta para a negatividade e diz que está nela a capacidade de se seguir nas vias da produção literária, uma vez que, ao acusar o *nada mais*, o poeta parece querer dizer que esse elemento fragilizado e recorrente é o lugar essencial da criação: das camadas de *palavras*, o poeta pode escolher a sua para dizer das precariedades de nosso tempo, para desvelar memórias e para seguir nas experimentações literárias. Nos meus modos de ler e ver, isso se torna relativamente claro quando se olha o ciberpoema seguinte ao *palavra*.

Imagem 39 – *osso*³⁴¹, Augusto de Campos



2005, in: *Outro*, p. 18-19

³⁴¹ Link para acesso do ciberpoema, no canal do poeta, <https://youtu.be/OwVOhMhn4xA>, aqui acessado em 05 de abril de 2018. Disponível nos anexos digitais desta dissertação, , aqui não possível de se reproduzir.

Intitulado *osso*, e aberto à distinção analítica se se toma o impresso e o digital – na potência da página, o poema acontece por inteiro, sem as vias de seu processo, observável no acontecimento ciberpoético –, é-se operada uma ligação entre o que *não* se pode, nessas vias de negatividade criacional em que as materialidades, o público e a recepção se alteram; e o que ainda se pode, nas instâncias de se seguir em retorno, em revolta. Iconográfico, uma palavra que se instaura como suma da poética de Campos e representativa de uma densidade conceitual, o *osso* opera a memória poética e acusa a precariedade de uma linguagem menos, de modo que, não à toa, é por meio desse *ciberpoema* em que se diz *não posso ver mais poesia/ não posso te ver volver poeta*. Há que se destacar, nesses dois antiversos quebrados, a ênfase no *ver* como forma de circunscrever qual seria a ausência poética nos dias de hoje: uma poesia potencialmente visual, com capacidades de, por meio de sua organização óptica desafiadora, combater as exacerbações de imagens em palavras que nos circulam. É assim, então, que o sujeito do ciberpoema, ao acusar a incapacidade em ver a poesia, não o faz como forma de negar o elemento poético em si; antes, o faz como forma de acusar essa ausência do poema em sua visualidade. Logo, na inscrição do signo *volver*, acaba-se por apontar esse retorno ao verso linear, corrente, demarcando não a ausência do poeta, mas o lugar não ocupado desse que busca fugir da figuração dos acontecimentos em formas fixas. Questão polêmica, bem verdade, mas que acaba tendo, no percurso poético de Campos, uma razão de ser dado ao fato de que, por meio da poesia concreta, organizou-se um espaço de experimentação voltada à potência visual da palavra, nessa iconização do verbal em sua materialidade visual (e em tudo que a palavras suscita: verbivocovisual). Por fim, ao apontar para essas ausências poéticas, o ciberpoema apresenta um novo quadro que lança luz às negativas anteriores postas, uma vez que se abre adverso a elas, apresentando-se como o espaço da ininterrupção desse projeto poético por meio do polissêmico *revoltar*: atitude revolucionária em si, também se relacionando ao retorno. Revoltando-se, portanto, o ciberpoema aponta para as suas origens: a revolução na e pela linguagem, que nos remonta à gênese concreta; a (re)volta dessa tônica visual, atrelada à capacidade sonora, que silenciosamente o poema vai apontando estar ausente. Revoltando-se, ainda, a voz lírica do poema revolve a poesia: *e posso te revolver poesia* – e traz à baila do visual, mais uma vez, o elemento poético ausente.

Sem que se possa dizer, por qualquer ímpeto de entusiasmo ou de ingenuidade, que o futuro do poema é o ciberpoema, com esse duplo recorte, operado nessa poesia recente de Augusto de Campos, pode-se observar algumas das particularidades dessa

forma poética que se subleva para dar conta das produções da linguagem poética: o ciberpoema não é avesso ao poema, como a fotografia não é antagônica ao quadro, ou cinema ao teatro; segundo, o movimento das letras, em unidade mínima, para formar elementos verbais complexos e poroso às semioses artísticas, fazem dessas unidades poéticas verdadeiros corpos novos que estão entre a potência audiovisual cinematográfica e as potências do impresso. Assim sendo, interseccionar a análise entre um e outro é uma das possibilidades analíticas, de forma que, ao se voltar mais para uma que para outra, o crítico acaba por perder parte do que se é dito. Nos dois ciberpoemas analisados, a exemplo dessa intersecção analítica, temos a ausência do som como, ao meu modo de ler, uma resposta ao que as escrituras querem desenhar: o encontro de um caminho que consolide essa forma como resposta às ausências, ainda que na presença exacerbada da palavra e da visualidade por ela criada. Então, ao se lançarem silenciosos, os ciberpoemas chamam para si a atenção em sua visualidade, respondendo aos vazios que eles constatarem. O *nada* e o *não*, signos dessa constatação, são postos para que se apresentem saídas e para que se ilustrem os locais dessa experimentação. Não se sabe, bem verdade, se essa forma se convencionará, do ponto de vista da crítica, como as nomeio, de modo que se faz necessário, sempre que se avalie um corpo poético em dialogia com o signo computacional, verificar quais os ditos que ele aponta. Isto digo pelo fato de, ao se apresentarem como protótipos dessa variante poética, os dois ciberpoemas aqui analisados versaram acerca da criação literária, do lugar do poeta e da necessidade em se continuar a renovação por meio da materialidade com a qual se relaciona. Outros, por seu turno poético, poderão tratar de temas mais variados, como tratam os poemas e as artes de modo geral; afinal, não podemos perder de vista que é a metalinguagem uma forma de “desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia³⁴²”. Destaco aqui, ainda, o fato de, sempre que se trata de poesia & técnica, tratar-se de algo provisório, sobretudo quando tenta se captar o momento em que a poesia se mescla ao material técnico para se lançar dialética a ele. Por exemplo: anos atrás, quando o material de maior ousadia poética eram os impressos não livrescos, a poesia de Campos trouxe ao livro essas formas, como traz agora poemas em movimento e em construções processuais, a que chamo ciberpoema. A técnica em si é sempre progressiva. A tentativa do poeta, por outro lado, pode fazer criar formas e “combinações ainda não inimagináveis³⁴³”, como nos diz Lucia Santaella que,

³⁴² *Metalinguagem & Outras metas*, Haroldo de Campos, op. cit.: p. 224.

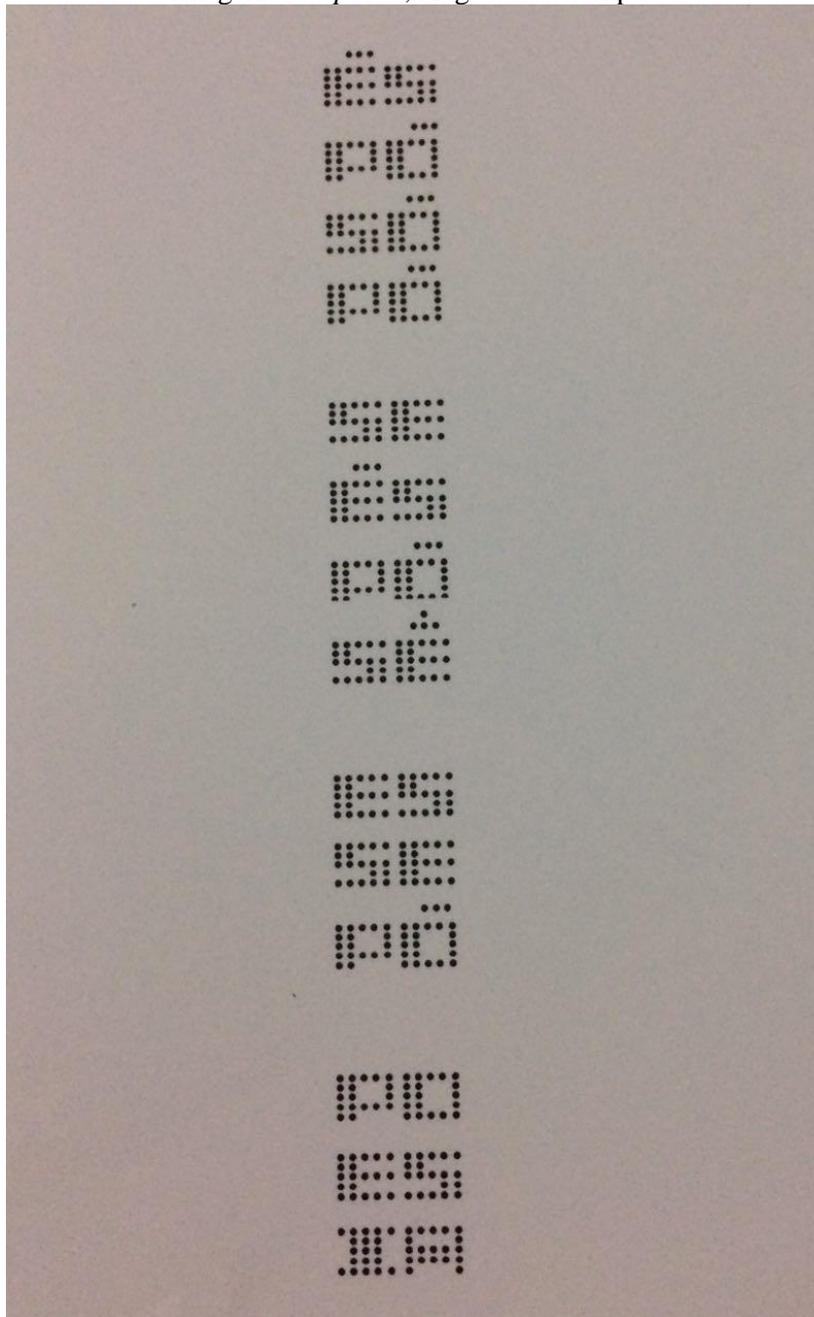
³⁴³ *A poética antecipatória de Augusto de Campos*, Santaella, op. cit.: p. 164.

no seu intento analítico ciberpoético, apresenta uma crítica importante para se valorizar e para reconhecer a natural ida da poesia de Augusto de Campos ao *cibercéu*.

Lançada anos antes da última seletânea de Campos, o texto de Santaella, ao se pretender observar as antecipações produtoras dessa poesia, acaba por me ajudar a construir esta seção, sobretudo ao pontuar o que se concebe como e-poesia: uma “poética digital [...] de escritura eletrônica realizada criativamente³⁴⁴”. Assim, ao se reconhecer, naquele texto, que a produção em análise se apresenta como corpos híbridos e em dupla possibilidades de leituras: ora por meio do impresso, ora por meio da forma eletrônica, concluindo-se que a maneira de melhor cotejá-las seria se observando em entremeio: “o ponto privilegiado para se observar o todo da obra de um artista ou de um autor é sempre o mais recente³⁴⁵”, aponta-se o lugar crítico para o estudo dos clip-poemas de Campos. Agora, em que a antecipação se dá pela publicação das escrituras digitais antes do impresso, digo que se inaugura mais uma fase da projeto poético aqui estudado: aquele em que o livro, dotado de importância e de legitimidade, figura uma espécie de acontecimento em unidade, ou seja, o lugar de se apresentar, além dos registros de uma época, a suma conceitual da obra. *Outro*, por assim dizer, vem como que a recolher os elementos constitutivos da poética de Campos, sobre a confluência sígnica entre o *ver* e o *ler*, atravessado pelo *ouvir* silêncios. Assim, como suma desta seção, menciono os *ciberpoemas deuses* e *pós* como forma de salientar que, ainda que se alterem as materialidades e que essa poesia migre para uma organicidade das palavras em movimentos, a persistência dos temas e as referências não se alteram. Não alteram, por consequência, os modos formais que consolidaram a poesia de Campos no âmbito da historiografia literária brasileira.

³⁴⁴ *Idem.* p. 163.

³⁴⁵ Santaella, op. cit.: p. 162.

Imagem 40 – *pós*³⁴⁶, Augusto de Campos

2012, in: *Outro*, p. 54-55

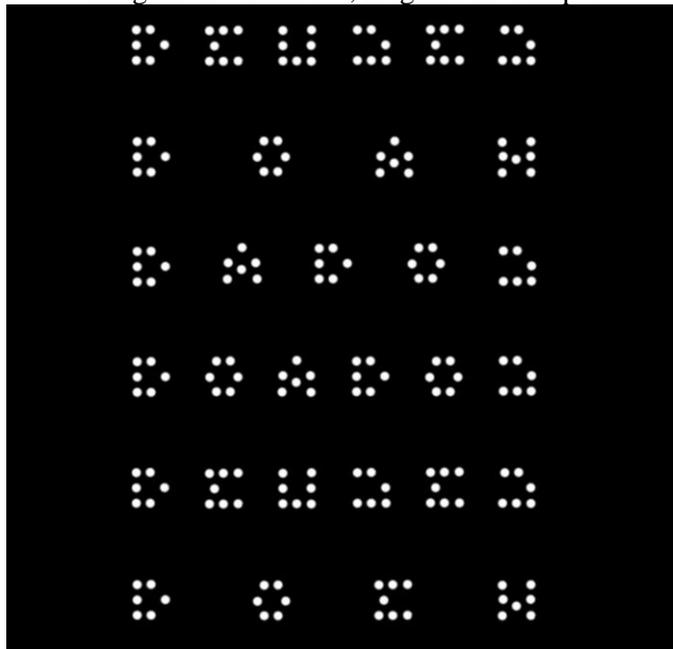
O ciberpoema *pós*, último da seção intitulada *outropoemas*, que recolhe as escrituras produzidas entre 2000 e 2014, parece levar à frente a crítica, ainda que de modo sutil, do poeta em relação ao conceito de pós-moderno, pós-concreto. Numa construção intercalada entre a assonância e a aliteração, na repetição das vogais *e* & *o*, e das consoantes *s* & *p*, o ciberpoema apresenta quatro blocos em que, no primeiro, pode-se ser

³⁴⁶ Link para acesso do ciberpoema, na Revista Errática, <http://www.erratica.com.br/opus/119/poema2/index.html>, aqui acessado em 06 de abril de 2018. Disponível nos anexos digitais desta dissertação, aqui não possível de se reproduzir.

lida uma espécie de asseveração que encontra vozes intertextuais em diferentes esferas de produção da linguagem: *és/ pó/ só/ pó – é-se dito*. Os três seguintes recuperam essa máxima afirmativa e, a partir do uso imperativo, relacionam o pó à **poesia** por meio da semelhança entre as raízes das palavras: *se/ és/ pó/ sê// es se pó// po/ es/ ia*. As letras, formadas por pequenos pontos – figurando como que pontos de poeira – apresentam-se em duplas para formar uma espécie de frase de efeito, numa (anti)retórica alusiva à formação da poesia por traços mínimos, elementos pueris. Ao fim, tem-se como que uma quebra de expectativa em relação à tematização poética e à significação corrente da palavra *pós* que, em justaposição com outras palavras, serve para indicar as mudanças éticas-estéticas ao que se vinha operando. Quase imperceptível aos olhos, na página seguinte à escritura verbal, tem-se o branco da página rasurado por um pequeno ponto negro, uma poeira constitutiva da poesia, do homem e do universo. Torna-se, na tela do computador, um ponto, como que a um ponto final, a firmar aquilo que se é dito no *Outronão*, prefácio de abertura da obra, “sobrevivente, para o bem ou para o mal, não posso deixar de completar o que comecei, o quanto me for possível³⁴⁷”. Não se fecha a obra em si, que segue com as transcrições nomeadas por *intraduções* e *outraduções*, mas se fecha, e não se sabe até em que ponto de forma definitiva, além da seção dos poemas que compõem a obra em sua suma coesiva, a atuação poética de Campos.

Antes desse ponto alusivo ao fim, ou à poeira a que voltaremos a ser, a ciberpoesia de Campos, por meio do poema *deuses*, volta-se à referência ao poema constelar, de Mallarmé, *Um lance de dados*, e nos diz que *deuses/ doam/ dados/ doados/ deuses/ doem*, numa construção que paira sob o recurso sonoro de dados lançados para formar, de modo aleatório, na tela do computador, palavra à palavra até que se chegue à concreção desse lance poético ao modo de uma frase de efeito. Aleatório, com as palavras se formando a cada lance, a escritura digital desvela essa aparente gratuidade, por um lado, em que o jogo poético é formado; por outro, evidencia que, mesmo que se lance ao acaso, o jogo poético parte de uma instância projetual que, no caso do ciberpoema *deuses*, encontra com os recursos sonoros e visuais recorrentes na atuação literária de Augusto de Campos.

³⁴⁷ Outronão, op. cit.: p. 11.

Imagem 41– *deuses*³⁴⁸, Augusto de Campos

2012, in: *Outro*, p. 48-49

Figurando dados, as letras se apresentam na visualidade pontilhada, em cor branca, numa página em fundo preto para apresentar esse outridade que paira como tema e voz interlocutória de alguns dos poemas que constituem o todo da obra aqui estudada. Ora, antes de chegar ao arremate mnemônico de seu mais famoso poema, *Todo pensamento emite um Lance de Dados*, no momento de seu texto-partitura que pode ser lido como intitulado *UMA CONSTELAÇÃO*³⁴⁹, Mallarmé, por meio de sua enunciação poética, diz que

fria de olvido e dessuetude
 não tanto
 que não enumere
 sobre alguma superfície vacante e superior
 o choque sucessivo
 sideralmente
 de um cálculo em formação
 vigiando
 duvidando
 rolando
 brilhando e meditando
 antes de se deter
 em algum ponto último que o sagre

³⁴⁸ Link para acesso do ciberpoema, na Revista Errática, <http://www.erratica.com.br/opus/119/poema2/index.html>, aqui acessado em 06 de abril de 2018. Disponível nos anexos digitais desta dissertação, aqui não possível de se reproduzir.

³⁴⁹ Tradução de Haroldo de Campos, presente na coletânea *Mallarmé*, 2015, organizada por Augusto de Campos, Décio Pignatari e pelo tradutor referido, citação da página 173.

mobilizando a atuação poética de Campos à busca desse ponto de sagração, em materialidades diversas, não recorrentes, para o alcance de poemas e escrituras artísticas que tragam em seu cerne a capacidade de causar o choque entre a recorrência no uso da palavra, inclusive para produzir poemas, e aquelas escolhidas para se lançar como proposta estética em contínua invenção. Encontra-se, agora, por meio do *cibercéu* do futuro, uma forma de seguir o percurso de procura desse ponto último para a consagração de um poema constelar, ainda que lançado com dados doados, contumaz na produção de poemas em negação da linguagem habitual. Longe de serem escrituras do *logos*, os ciberpoemas vêm como que trazer à baila poética contemporânea uma proposta sonora e visual que caminha ao reverso de uma poética da reflexão retórica, profunda, ainda que suscitem debates críticos acerca dos limites da poesia e de seus desdobramentos ao se encontrarem com as novas tecnologias, de modo que esses debates, quando se voltam à atuação de Augusto de Campos, encontrem evidências da proposta de Mallarmé em antecipações do que nos permitem criar e ler na tela de um computador. Sobre isso, o poeta, ex-concreto, diz-nos que

visto com olhos da linguagem computacional, o ‘lance de dados’ mallarmaico pode bem ser considerado um hipertexto, onde as ‘subdivisões prismáticas da ideia’, as frases adjacentes que intercorrem, ramificadas e partir do tronco principal da frase-base ‘UM COUP DE DÉ S JAMAIS N’ABOLIRA LE HASARD’, se como links e incitam a interatividade³⁵⁰.

Dizendo-nos, ainda, que relançar os dados é recuperar essa doação já concedida por meio da produção poética precedente, causando a recuperação desse acaso poético impossível a que buscou Mallarmé. Em suma, anagrama de acaso, *caos* é a forma que esse *ciberpoema* busca estruturar, organizar, caminhando em sua inabilidade de recolher dados doados por deuses, ainda que, como nos lembra Haroldo de Campos, citando Einstein, “Deus não joga dados³⁵¹”, não lida com o acaso de um lançamento ao caos. A poesia, forma de se pôr em possibilidade o impossível, ação de ir de encontro ao indeterminismo, recolhe, em páginas de livros ou em telas de computador, em poemas ou em ciberpoemas, aquilo que paira como verdade científica e pergunta, entre outras interrogativas: *borboleta/ que/ ter/ remoto/ acaso/ faz o/ leve/ t/ remer/ de tua/ fr/ ágil/ asa/ ?*.

³⁵⁰ *poesia antropofagia & cia*, na página 320.

³⁵¹ *Caos e Ordem: Acaso e Constelação*, Haroldo de Campos, no texto presente na coletânea Mallarmé, 2015, p. 199.

6 NÃO POSSO IR MAIS ADIANTE

Quando se decide chegar ao fim de um estudo elaborado ao longo de dois anos, uma leitura apreciativa dos achados é realizada como forma de se construir uma seção como esta, com o objetivo de se apresentar uma suma ao que se foi dito. Ao realizá-la, pode-se ter a certeza de que um estudo crítico é, antes de tudo, um fracasso, pois, ao se assumir o risco do dito, nem sempre se consegue suscitar uma relação de plena aceitação. Dessa forma, criticar é também saber que o nosso outro está a postos para refutar o que se foi apresentado, contrapor a pueril tese que partiu de uma boa intenção. Não se fazem bons textos críticos com boas intenções, bem sei. É um fracasso, ainda, porque criticar é também escolher e, em alguns casos, as escolhas podem não alcançar a plenitude do que se quer dizer – e a um crítico se conhece mais por suas escolhas que por seus dizeres. Busca-se, a todo o custo, fugir ao fracasso iminente, sobretudo na construção de liames entre os nossos dizeres e aqueles que pomos como ideais, críticas bem-sucedidas e que nos constituem para chegarmos a ser o que somos. Assumir o fracasso é, então, reconhecer que um texto crítico é matéria aberta às revisões, que não se fecha um texto crítico com um ponto final. Reconhecer que as assertivas, algumas bastantes contundentes, pairam como uma constelação em movimento. Eu, por exemplo, decidido que me dedicaria ao desafio de estudar o projeto poético de Augusto de Campos, não sabia da dimensão complexa com que havia me comprometido: os textos de Campos nunca me chegaram na graduação, se não por busca autônoma e por discussões críticas para além do currículo que o Curso de Letras ofertava. Meus pressupostos, quando ingressante no Curso de Mestrado, eram tão frágeis quanto cansados, no que concerne à crítica dessas obras. Queria estudar como que essa poesia relacionava uma confluência de signos artísticos, achando impressionante que um poema me parecesse mais um quadro, que um poeta persistisse numa atuação tão pouco aceita, que a poesia concreta fosse algo tão novo que o mais novo poeta não conseguiria alcançar aquela novidade.

Felizmente, refiz-me enquanto vontade crítica, sobretudo à medida que me melhor me relacionava com os textos poéticos, com os textos críticos e com as vozes avessas aos procedimentos estéticos de uma persistência, bem verdade, mas não da poesia concreta, em sim, senão de uma forma projetual de compreender a poesia. Em muitas vezes em que me vi obrigado a justificar minha escolha, percebia que aquela pesquisa tinha sua importância no sentido de, quem sabe, contribuir com a atenuação de algumas verdades críticas que se estabeleceram em torno da poesia de Augusto de Campos, tomando-a, muitas da vezes, como uma forma desgastada, uma vontade de vanguarda quando se tem

superado o contexto da coletividade artística. Se foi Augusto de Campos o mais concreto dos poetas concretos, estabelecendo uma coerência projetual que impressiona a crítica, e que causa alguma confusão, já não se tem sentido em tomá-lo como poeta concreto, inscrever sua obra como poesia concreta. Estas percepções, no entanto, não foram o a priori de minhas divagações, quando iniciante no Curso de Mestrado, ainda que tenham sido desfeitas à medida em que cotejava as minhas verdades aos ensaios críticos mais recente sobre a obra de Campos, textos que estabelecem uma leitura crítica com tamanha seriedade que me, ainda agora, impressionam-me. Chegar a este ponto final, portanto, é reconhecer que as minhas escolhas – tanto críticas, quanto poéticas – foram acertadas e que o fracasso de meus ensaios críticos, quando acontecerem, foram mais por meus ditos que por meus recortes. Isto me deixa um pouco aliviado. Por exemplo: quando escolho por fazer uma crítica acerca do silêncio e falo em demasia, percebo meu fracasso, ao que tento justificar pela seriedade crítica que quis empregar a este texto – talvez tenha ficado sério demais. Quando escolho por observar as negações operadas pela obra, talvez tenha criado um campo crítico que colheu mais que o necessário para o estudo, generalizando as teses acerca do se negar, do negar a instituição literária. Se nem tudo é fracasso, ofereço os acertos às vozes com que dialoguei, as de longe e as mais próximas.

Seguindo: criticar me parece ser isto: ampliar o repertório de leitura para melhor dar conta do desafio analítico a que precisamos nos dedicar. Fazendo-se isso, talvez, escape-se ao fracasso, ou o torne suplantado frente aos acertos. Criticar é também interrogar os textos numa constante que deles se possa ouvir mesmo os silêncios. Não se lança, necessariamente, luzes aos textos, deixa-os reluzirem em suas potências clarificadoras, dizerem aquilo que pulsa, ainda que em construções fraturadas, evasivas. Busquei assumir, então, em meu exercício crítico, a busca por desvelar os ditos e os não ditos dos poemas a que estudei, uma vez que compreendi que sobre eles se diz muito e se diz pouco do que eles dizem. E todo o poema, ainda que concreto e ao modo concreto, diz-nos algo, interroga-nos acerca de alguma coisa. Logo, atrelar os contumazes procedimentos críticos formais a uma abertura aos semas poéticos foi algo que prezei por realizar, mesmo quando indo buscar os *ciberpoemas* em *links* de acessos, nos guetos dos *cibercéus*. Pontuo, ainda, que os objetivos deste estudo foi dar continuidade aos resgates críticos recentes, que tiraram de um obscurantismo resistente as obras de Augusto de Campos, dedicando a ela uma atenção à altura de sua importância. Poeta com atuação relevante nos estudos críticos e tradutórios, Augusto de Campos teve suas obras estudadas por diferentes vieses, o que coaduna com as multiplicidades de sua produção. Ao assumir

o estudo do silêncio e da negação, nas obras recentes, recorri a duas chaves de leitura que aparecem com recorrência nas análises de suas obras: ora por sinais externos, ora por desvios de percurso.

Assim, ao relacionar essas duas produções com as perspectivas poéticas contemporâneas, ainda que de forma relativamente concisa, pode-se ajudar a observar a resistência de uma poesia e de uma forma literária mnemônica. A produção poética de Augusto de Campos segue o fluxo, agora, de se amalgamar com outras produções de invenção, nesse escopo aberto, no Brasil, pelos poetas concretos. Ora, se observamos o sublevar de poemas visuais, digitais e intersemióticos com uma aceitação mais plena que aquela experimentada pela poesia concreta, não podemos perder de vista que esse território foi construído por uma frente de vanguarda que, em vias de lugar comum, teria como objetivo o de devastar a linguagem. Acredito que é no exemplo deixado pela poesia concreta que podemos pensar na arte de vanguarda como construção, uma atividade seguida por Augusto de Campos até a última obra lançada. Esta, naturalmente – e como o próprio poeta assinalou –, marcada pelo tempo e com alguns procedimentos característicos de seu lugar. Observar, no entanto, como que um poeta que alcançou uma identidade literária reconhecida, do ponto de vista crítico, está disposto a interagir e a creditar aos poetas de mo(vi)mentos posteriores as contribuições pelos acertos nas criações mais recentes, é confirmar essa perspectiva de abertura ao novo, marca da personalidade artística de Augusto de Campos. Coerente em sua tônica de invenção, a poesia de Campos segue executando uma trilha de um constante olhar para trás, buscar nos *outros*, alguns silenciados por um recorte historiográfico de teor sucessório, os temas de seus poemas. Digo que o poeta Augusto de Campos é, essencialmente, altruísta e foi essa qualidade que o fez povoar boa parte de suas obras com poemas de outros poetas, deixando um espaço curto para a sua própria poesia, uma produção referencial e de apresentação constante daqueles eleitos como desbravadores da língua, que é um mar. Como a um espiral, mais que a um labirinto, essas quatro obras apresentam ecos de uma para outra, mesmo quando se apresentam *sem saída*. Penso, em suma de tudo o que já apresentei, que poucos poetas têm um controle sobre sua produção, como o tem o aqui referido. Ainda assim, se olhei a poesia por meio de dois vieses críticos definidos, assumo que outros vieses podem dar conta daquilo que eu não trouxe. É curta, coerente e ecoante. É, ainda, aberta e está para ser lida em linhas de novas reflexões. Não se pode, bem verdade, deixar que seja silenciada ou relegada ao esquecimento uma obra que, só por sua existência, causa um ir além do estado das coisas, na poesia brasileira. Se é com uma

lancinante sensação de ausência que encerro esta dissertação, digo que a poesia que a ela deu origem segue aberta ao **REVER**.

REFERÊNCIAS

De Augusto de Campos

- CAMPOS, Augusto. **Não**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **Outro**. São Paulo: Perspectiva: 2015.
- _____. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____. **Viva Vaia: Poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. **Poetamenos**. São Paulo: Edições Invenções, 1973.
- _____. **O Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **poesia antipoesia antropofagia & cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **As antenas de Ezra Pound**, texto de apresentação à versão brasileira do **ABC da Literatura: POUND, Ezra**. Organização de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. **Profilogramas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **verso reverso controverso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- _____. **Introdução: alguns Rimbauds**. RIMBAUD, Arthur: **Rimbaud Livre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- _____. **Introdução à primeira edição do livro Ninguém**. DICKINSON, Emily: **Não sou ninguém**. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2015.
- _____. **El pulsar casi mudo del poeta Augusto de Campos**. Bueno Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, da Universidad de Buenos Aires, 1994. Entrevista para a concedida por Augusto de Campos a J. Jota de Morães, no *Jornal da tarde*, 1980.
- _____. **Entrevista concedida à Revista Pós-Tudo**. São Paulo: v. 1, 1985-86.
- _____. **Entrevista Augusto de Campos**. Florianópolis: Cadernos de Tradução da UFSC, 2008. Entrevista concedida a QUEIROZ, João.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Cid. **Poesia é risco**. São Paulo: SESC, 2000.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta** – textos e manifestos 1950-1960. 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto; PLAZA, Julio. **Caixa Preta**. São Paulo: Edições Invenções, 1975.

_____. **POEMÓBILES**. São Paulo: Annablume, 2010 (Coleção Demônio Negro).

Sobre Augusto de Campos

AGRA, Lucio. **De não em não, o “Eco no escuro”**. In: SÜSSEKIND, Flora; GUMARÃES, Júlio (Org.) **sobre augusto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.

AGUILAR, Gonzalo. **O olhar excedido**. In: **sobre Augusto de Campos**. In: _____. (Org.) **sobre augusto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.

_____. **Poesia Concreta brasileira: as Vanguardas na encruzilhada Modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. Na tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin.

ALMANAK 88, Revista Atlas. **Ensaio para o VIVAVAIA**. São Paulo: Kraft Comunicação, 1988.

ASCHER, Nelson. **O texto e sua sombra**. Rio de Janeiro: Revista 34 Letras nº 3, 1989.

BANDEIRA, João; BARROS, Leonora de. **Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **poesia concreta** – o projeto verbivocovisual. São Paulo: Editora Artemeio, 2008.

CAMPOS, Raquel Bernardes. **Rumo a Noigandres: os trabalhos iniciais de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari**. Brasília: Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Brasília, 2014.

DOLHNIKOFF, Luis. **A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos**. Presente na Revista de Poesia e Crítica Literária *Sibila*, ano 17, 2012.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

JUSTINO, Luciano. **Poesis de Campos**: Poesia e poética em Augusto de Campos. Recife: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

LIMA, Luiz Costa. **Dois aproximações ao sim como não**. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio (Org.) **sobre agosto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.

MARCOLINO, Francisco. **Antirretórica do menos**: a poesia pós-concreta de Augusto de Campos. João Pessoa: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **A poética antecipatória de Augusto de Campos**. In: SÜSSEKIND, Flora; GUMARÃES, Júlio (Org.) **sobre agosto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.

SISCAR, Marcos. **A crise do livro ou a poesia como antecipação**. In: STERZI, Eduardo (org.). **Do céu ao futuro** – Cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Unimarco Editora, 2006.

STERZI, Eduardo. **Sinal de Menos**. In: _____. (Org.). **Do céu ao futuro**: Cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Unimarco Editora, 2006.

_____. **Todos os sons, sem som**. In: SÜSSEKIND, Flora; GUMARÃES, Júlio (Org.) **sobre agosto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.

STERZI, Eduardo. **Terra Devastada**: Persistência de uma imagem. In: Revista Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP Remate de Males: 2014.

SÜSSEKIND, Flora; GUMARÃES, Júlio. **sobre agosto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.

SÜSSEKIN, Flora. **Coro a um – nota sobre a “canção noturna da baleia”**. In: **Do céu ao futuro** – Cinco ensaios sobre Augusto de Campos. STERZI, Eduardo (Org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2006.

_____. **(Quase audível)** – nota sobre “ão”. In: _____.; GUMARÃES, Júlio. **sobre agosto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.

_____. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

_____. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

TEIXEIRA, Jerônimo. **Ruído de fundo**. In: **Do céu ao futuro** – Cinco ensaios sobre Augusto de Campos. STERZI, Eduardo (Org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2006.

Referências Gerais

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Editora Argos: 2009. Na tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

ANDRADE, Oswald. **Poesia Reunida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. **A reflexão especular na pintura e literatura recentes**. In: *Art Internacional*, vol. XIX/2, 1975. Na tradução de Maria do Carmo Nino.

BACHELARD, Gaston. **A poética dos espaços**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Na tradução de Antonio de Pádua Danesi.

BAL, Mieke. **Reflections on Reflection: The Mise en Abyme**. In: *On Meaning–Making: essays in Semiotics*, 1994.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Editora Global, 2012.

BARBOSA, Frederico; DANIEL, Claudio. **Na virada do século** – poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971. Na tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini.

BOCHENER, Mel. **Barnett Newman: Pintura escrita/escrita pintura**. In: *Revista Arte & Ensino do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro*: 2002.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo, Cosac Naify, 2010. Na tradução de Renato Ciacci.

BENJAMIN, WALTER. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

_____. **Origem do drama barroco**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. Na tradução de Sergio Paulo Rouanet.

_____. **Revisor de livros juramentados**, 1926. Presente na obra **Mallarmé**.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. (Org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 2015. Na tradução de Haroldo de Campos e de Flávio Kothe.

_____. **O autor como produtor**, 1934. Recolhido no livro **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica., 2017. Na tradução de João Barreto.

BERGMAN, Ingmar. **Persona**. Suécia, 1966 (PB, 82').

_____. **Através de um espelho**. Suécia: 1961.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. Olavo Bilac e Guimarães Passos. Brasil: Projeto Livro Livre, 2014.

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011. Na tradução de Adriana Lisboa.

_____. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003. Na tradução de Ana Maria Scherer.

_____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011. Na tradução de Álvaro Cabral.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013. Na tradução de Leyla Perrone-Moisés.

BOSSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo** – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify edições (Espaços da arte brasileira), 1999.

CALCANHOTTO, Adriana. **Olhos de onda**. Gravadora: Sony Music, 2014.

CAMPOS, Cid. **Música para espetáculos de dança** – o inferno de wall street, profetas em movimento. São Paulo: MC2 Studio, 2015.

CAMPOS, Haroldo. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & Outras metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Roland de Azeredo. **Arteciência** – Afluência de signos co-moventes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CICERO, Antonio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CLÜVES, Claus. **Inter textos / Inter artes / Inter media**. In: Revista Aletria do Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gérias, 2006.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Madrid: Visor, Literatura y Debate Crítico, 1991. Na tradução de Ramón Buenaventura.

DERRIDA, Jacques. **Força de Lei**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2010. Na tradução de Leyla Perrone-Moisés.

_____. **Pensar em não ver**: Escritos sobre as artes do visível. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012. Na tradução de Marcelo Jacques de Moraes.

DIAS, Antonio. **Antonio Dias: O país inventado**. Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e a Fundação Cultural do Recife, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas – Ensaios sobre a aparição, 2**. Lisboa: Editora KKYM, 2015. Na tradução de António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010. Na tradução de Paulo Neves.

FILHO, Domício Proença. **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2006.

FREITAS, Angélica. **O útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2014. Na tradução de Jorge Coli.

HAYLES, Katherine. **Literatura Eletrônica**: novos horizontes para o espaço literário. São Paulo: Editora Global, 2009. Na tradução de Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Esses poetas – Uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

_____. **Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**. São Paulo: Editora da USP, 1992.

HOMERO. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2001. Na tradução de Carlos Alberto Nunes.

JACQUES, Rancière. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009. Na tradução de Mônica Costa Netto.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Na tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves.

LIMA, Francie. **Antonio Dias – imagens, palavras e diagramas**. São Paulo: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita, 2011.

- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Na tradução de Álvaro Cabral e Antonio Pádua Danesi.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. Na tradução de Lúcia Helena França Ferraz.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura**. São Paulo: Iluminuras, 1998. Na tradução de Márcio Seligmann-Silva.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. **O Inumano: considerações sobre o tempo**. Portugal: Editorial Estampa, 1997. Na tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre.
- MELO NETO, João Cabral de. **Agrestes**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
- _____. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: da Editora Perspectiva, Rio de Janeiro, 2008.
- _____. **Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte**. In: **Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro**. TELES, Gilberto Medonça (Org.). Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.
- NEWMAN, Barnett. **Selected writings and interviews**. O'NEILL, John P., (Org.), University of California Press: 1990.
- NINO, Maria do Carmo. **American Splendor: uma estrutura moebiana**. Fortaleza: Revista de Letras, nº 35, vol. 1, 2016.
- ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PAZ, Octávio. **Os signos em rotação**. In: **O arco e a lira**. _____. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Na tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.
- _____. **Convergências: Ensaio sobre arte e literatura**. São Paulo: Rocco, 1991. Na tradução de Moacir Werneck de Castro.
- PIGNATARI, Décio. **contracomunicação**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Poesia pois é poesia**. Campinas, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **o que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**, São Paulo: Cultrix, 1987. Na tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes.
- _____. **Os Cantos**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2002. Na tradução de José Lino Grünwald.

PUCHEU, Alberto. **Pelo colorido, para além do cinzento** (A literatura e seus entornos interventivos). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A força gravitacional da memória**. In: **Em torno da imagem e da memória**. CORNELSES, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; GONZALO, Leiva Quijada (Orgs). Rio de Janeiro: Editora Jaguatirica, 2016.

SISCAR, Marcos. **O tombeau das vanguardas**: a “pluralização das poéticas possíveis”. In: *Alea – Estudos neolatinos*, Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, 2014.

_____. **Poetas à beira de uma crise de versos**. Revista de Poesia *modo de usar & co.*: 2009.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Editora Schwarcz, 1988. Na tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Na tradução de João Roberto Martins Filho.

SOUZA, Helton Gonçalves de. **A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Annablue, 1999.

VELOSO, Caetano. **Transa**. Gravadora: Philips Records, 1972.

Links de sites acessados e citados

CAGE, John. **4'33**. Estados Unidos: 1952. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gN2zcLBr_VM. Acessado em 21 de maio de 2017.

CALCANHOTTO, Adriana. **Movimentos movimentam**. Disponível em: O Globo, por meio do link: <https://oglobo.globo.com/cultura/movimentos-movimentam-17274766>. Acessado em 05 de abril de 2018.

CAMPOS, Augusto. **Site Oficial do poeta**. Acessado em vários momentos de escrita da dissertação, contendo boa parte de seus trabalhos relançados ao toque digital: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>.

_____. **Democracia**: “Não me sentiria bem se me calasse”, diz Augusto de Campos. São Paulo: Portal Vermelho, 2015. Entrevista concedida ao setor de Cultura do Jornal, em 27 de novembro de 2015. Acesso possível em: <http://vermelho.org.br/noticia/273388-11>. Acessado em 20 de março de 2017.

_____. **Aos 84 anos, Augusto de Campos lança livro inédito e fala sobre trajetória da poesia concreta.** Rio de Janeiro: O Globo, 2015. Entrevista concedida a

_____. **Sonetário Augusto de Campos.** Acesso possível em: <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/campos.htm>, acessado em 14 de dezembro de 2017.

CAMPOS, Augusto; CALCANHOTTO, Adriana; CAMPOS, Cid. **Pequena história da música e da poesia visual.** Performance apresentada por Augusto de Campos, em 201, possível de acesso por meio do link <https://www.youtube.com/watch?v=yQQ6zXH-0pA>, aqui acessado em 20 de dezembro de 2017.

FREITAS, Guilherme. Acesso possível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/aos-84-anos-augusto-de-campos-lanca-livro-inedito-fala-sobre-trajetoria-da-poesia-concreta-16807757#ixzz4hj4Wu3ZL>. Acessado em 21 de maio de 2017.

_____. **Versão animado do poema pulsar.** Acesso possível em <https://www.youtube.com/watch?v=BfO6r1t0E9Q>. Acesso em 10 de julho de 2017.

_____. **Um poeta em busca da beleza difícil.** Entrevista concedida a Claudio Daniel, acessado por meio do site de Elson Fróes, com data de última atualização em 13 de dezembro de 2008, disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/acampos.htm>, com acesso em 14 de dezembro de 2017.

NEWMAN, Barnett. **Works.** Acesso possível em <https://www.moma.org/collection/works/79601>, acessado em 19 de setembro de 2017.

PERLOFF, Marjorie. **A detetive das letras norte-americanas.** São Paulo: Iluminuras, 1996. Entrevista concedida a LOPES, Rodrigo Garcia para o livro **Vozes & visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje.** Acesso possível em: <http://www.elsonfroes.com.br/perloff.htm>, acessado em 21 de maio de 2017.

SISCAR, Marcos. **O percurso digital da dissonância concreta.** Acesso possível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3011200311.htm>, acessado em 17 de setembro de 2017.