



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Tese de doutorado

Entre vivas e vaias:
a visualidade concreta de Augusto de Campos

Raquel Bernardes Campos

Brasília
Março de 2019

Raquel Bernardes Campos

**Entre vivas e vaias:
a visualidade concreta de Augusto de Campos**

Tese de Doutorado, submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL – UnB como requisito parcial para obtenção do grau de doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben

Brasília
Março de 2019

Raquel Bernardes Campos

Entre vivas e vaias: a visualidade concreta de Augusto de Campos

Banca examinadora:

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (POSLIT/UnB)
Presidente

Prof. Dr. Omar Khouri (DAP/Unesp)
Membro externo

Prof. Dr. Rogerio José Camara (IDA/UnB)
Membro externo

Prof^a. Dr^a. Anna Herron More (TEL/UnB)
Membro interno

Prof. Dr. André Luis Gomes (TEL/UnB)
Membro suplente

A Augusto

*admiração para além da poesia,
amor para além da palavra.*

Agradecimentos

Agradeço a Alvaro, meu namorado desde muito antes dessa tese ser um projeto viável. Hoje ele é meu marido e só tenho a agradecer pela paciência em relação às longas horas de pesquisa que me trouxeram até aqui e, com elas, todas as inquietações e angústias. Muito obrigada por acreditar em mim quando cada passo a mais se mostrava impossível e quando minhas ideias pareciam não fluir. Que eu te retribua por toda uma vida. A nossa.

À minha mãe, Neusa, pelo apoio e conhecimento transmitido ao longo dos anos, que me permitiram chegar até aqui.

Ao meu pai, Roland – alegria dos signos co-moventes – pelas conversas e sabedoria que me conduziram a um pensamento mais claro e conciso.

À minha avó Lygia, musa e poeta, beleza e intelecto, junção de formas que encantam e fazem sorrir a alma.

À minha avó Genezy, que até hoje sabe recitar de cor os poemas que aprendeu na escola e permaneceram cravados na memória e no coração.

Agradeço ao meu orientador Piero Eyben que caminha ao meu lado, para a minha sorte, desde a graduação e com quem aprendi mais do que eu conseguiria relatar em toda essa tese. A Kenneth David Jackson, que me orientou durante o meu estágio “sanduíche” na Universidade de Yale e cuja generosidade e entusiasmo me surpreendem até hoje. Fica também meu agradecimento à Universidade de Brasília, minha segunda casa durante tantos anos.

À CAPES pelo apoio financeiro durante o doutorado, assim como no período do meu estágio “sanduíche” realizado nos Estados Unidos.

A José Antunes Teixeira (*in memoriam*).

Resumo

Através da consulta dos arquivos pessoais do poeta Augusto de Campos, esta tese apresenta uma análise dos poemas “lygia fingers” (1953), “*cidade/city/cité*” (1963), “luxo” (1965), e “VIVA VAIA” (1972), com base em rascunhos e/ou documentos datilografados. O trabalho tem como foco discutir a importância da visualidade não só para a poesia de Augusto, mas para o seu processo de criação e desenvolvimento, atuando, portanto, como peça chave da origem de seus poemas.

São discutidas na tese as características visuais do processo de criação do poeta e a maneira como isso se relaciona com uma linguagem ideográfica, capaz de fugir das normas simbólicas e lineares da representação. Isso marcou a poesia concreta desde seu lançamento oficial enquanto movimento em 1956, mas também marcou os trabalhos de Augusto do início de década de 1950, como na série *Poetamemos*, cujos poemas são considerados os primeiros exemplos reais de concretismo no Brasil.

Meu objetivo é pensar sobre a criação do poema como um acontecimento não linear, envolto em acasos e imprevisibilidades – embora sem negligenciar seu rigor e sua ordem particulares. No caso da poesia concreta, do trabalho com a estrutura e com a materialidade das palavras surge a dimensão *verbivocovisual* da poesia. A postura desafiadora de Augusto, junto a Haroldo e Décio, foi capaz de romper padrões estéticos e transformar prévias concepções poéticas.

Palavras-chave: visualidade; criação poética; poesia concreta; arquivo; ideograma

Abstract

Through the consultation of the poet Augusto de Campos' personal archives, this dissertation presents an analysis of the poems "lygia fingers" (1953), "luxo" (1965), "cidade/city/cité" (1963) and "VIVA VAIA" (1972), basing on his drafts and/or typed documents. This work focuses on the importance of visuality not only for Augusto's poetry, but for its creation process and development, acting as a key part of the origin of his poems.

The dissertation discusses the visual characteristics of the poet's creation process and how it relates to an ideographic language, able to escape the symbolic and linear norms of representation. This has defined concrete poetry since its official launch as a movement in 1956, but it also defined the works of Augusto in the early 1950s, as in the series *Poetamenos*, whose poems are considered the first real examples of concretism in Brazil.

My objective is to think about the creation of the poem as a non-linear event, wrapped in chance and unpredictability – though without neglecting its particular rigor and order. In the case of concrete poetry, the work with the structure and materiality of words causes the *verbivocovisual* dimension of poetry to appear. Augusto's challenging stance, along with Harold and Décio, was able to break through aesthetic standards and transform some previous poetic conceptions.

Keywords: visuality; poetic creation; concrete poetry; archive; ideogram

Resumen

A través de la consulta de los archivos personales del poeta Augusto de Campos, esta tesis presenta un análisis de los poemas “lygia fingers” (1953), “luxo” (1965), “*cidade/city/cité*” (1963) e “VIVA VAIA” (1972), basándose en borradores y/o documentos mecanografiados. El trabajo tiene como foco discutir la importancia de la visualidad no sólo para la poesía de Augusto, sino para su proceso de creación y desarrollo, actuando, por lo tanto, como pieza clave del origen de sus poemas.

Se discuten en la tesis las características visuales del proceso de creación del poeta y la manera como esto se relaciona con un lenguaje ideográfico, capaz de huir de las normas simbólicas y lineales de la representación. Esto marcó la poesía concreta desde su lanzamiento oficial como movimiento en 1956, pero también marcó los trabajos de Augusto de principios de la década de 1950, como en la serie *Poetamenos*, cuyos poemas son considerados los primeros ejemplos reales de concretismo en Brasil.

Mi objetivo es pensar sobre la creación del poema como un acontecimiento no lineal, envuelto en acasos e imprevisibilidades - aunque sin descuidar su rigor y su orden particulares. En el caso de la poesía concreta, del trabajo con la estructura y con la materialidad de las palabras surge la dimensión *verbivocovisual* de la poesía. La postura desafiante de Augusto, junto a Haroldo y Décio, fue capaz de romper patrones estéticos y transformar previas concepciones poéticas.

Palabras clave: visualidad; creación poética; poesía concreta; archivo; ideograma

*Concrete poetry had a moment,
and that moment is our moment, too.*

Jamie Hilder

Lista de imagens

Imagem 1 – Frente e verso.....	24
Imagem 2 – Poema <i>cidade/city/cité</i>	39
Imagem 3 – Poema “Infinito” (primeira parte).....	42
Imagem 4 – Poema “Infinito” (segunda parte).....	43
Imagem 5 – Conjunto de Mandelbrot.....	48
Imagem 6 – Trecho do espetáculo multimídia POESIA É RISCO.....	54
Imagem 7 – Arquivo do poema <i>cidade/city/cité</i>	57
Imagem 8 – Poema <i>cidade/city/cité</i> na revista italiana EX.....	66
Imagem 9 – Trecho da versão de Arnaldo Antunes para o poema <i>cidade/city/cité</i>	67
Imagem 10 – Versão de Erthos Albino de Souza para o poema <i>cidade/city/cité</i>	67
Imagem 11 – Contradição espacial (1958) de Waldemar Cordeiro.....	104
Imagem 12 – Papel carbono.....	105
Imagem 13 – Rascunho da capa de <i>Poetamenos</i>	110
Imagem 14 – Capa do livro <i>Poetamenos</i>	111
Imagem 15 – Rascunho do poema “lygia fingers”.....	113
Imagem 16 – Poema “lygia fingers”.....	115
Imagem 17 – Anúncio de jornal.....	119
Imagem 18 – Rascunho do poema “luxo”.....	123
Imagem 19 – Rascunho da capa do <i>VIVA VAIA</i>	135

Sumário

Introdução.....	21
Quem não tem cummings.....	23
Um afeto concreto.....	25
Capítulo 1. A construção poética da cidade: um diálogo icônico com o caos... 30	
1.1. “Da dura poesia concreta”	39
1.2. Uma síntese urbana.....	46
1.3. O poema da desorientação.....	50
1.4. A <i>feraz</i> cidade.....	56
1.5. Transcrições babélicas.....	61
Capítulo 2. Metodologia: um mal necessário..... 70	
2.1. Teoria do caos: um desafio poético à ciência.....	74
2.2. O mito da criação: e assim fez-se o poema.....	81
2.3. Uma crítica antiprescritiva.....	89
2.4. Uma poesia antipoética.....	93
Capítulo 3. Um vislumbre visual: os desenhos de <i>Poetamenos</i>..... 98	
3.1. O <i>poeta</i> e o <i>menos</i> : leituras complementares.....	109
3.2. <i>Ó lynx</i> : Pound e seus ideogramas caminham em meio ao poema.....	113
3.3. Luxo em Higienópolis/ lixo nas galerias.....	118
3.4. Um cálculo poético.....	123
Capítulo 4. Provocações: licença poética (e acadêmica) 128	
Considerações finais..... 140	
<i>Pontadas de poeta</i>	147
Referências bibliográficas 148	

Introdução

Não pretenda ser e.e.cummings. Cummings era um poeta americano que assinava com as iniciais minúsculas. E, naturalmente, usava vírgulas e pontos com muita parcimônia, cortava os versos, em suma, fazia tudo aquilo que um poeta de vanguarda pode e deve fazer. Mas você não é um poeta de vanguarda.
Umberto Eco

Quem não tem cummings...

Adoraria começar dizendo que Umberto Eco não me conhece tão bem assim para já chegar definindo quem sou ou deixo de ser, mas tenho de reconhecer, a contragosto, sua sabedoria. Não escreverei como cummings, não porque não queira, mas precisamente porque não posso sê-lo. No entanto, escrever sobre cummings (entre muitos outros, como sobre Augusto de Campos também) continua sendo uma fonte de prazer e desafio.

Se não falo como cummings nem como Augusto, falo como quem? Carrego a palavra de tantos outros autores neste espaço, mas não a ponto de abafar minha própria voz, que aparece no texto, emergindo das profundezas dos pensamentos das várias influências marcantes a esta tese. É tanta teoria e imaginação, tanta poesia e tanto trabalho existentes nesse curto espaço que pode ser que algo tenha escapado ou ficado de fora. Deixo-os aqui com a dúvida do que pode faltar e com a alegria daquilo que, a despeito de tudo, permanece e sobrevive.

E o que é falar sobre Augusto de Campos? Na maior parte dos casos é falar sobre coisas que não Augusto de Campos, é envolvê-lo em outros percursos de trabalho, de vida e de pesquisa (como no poema de Décio Pignatari, *Interessere*, “No concretismo interessa o que não é concretismo”). Porém, em se tratando de Augusto, meu interesse percorre as mesmas vias de outros tantos pesquisadores, com foco na sua grandiosa obra, e, naquilo que acredito poder acrescentar, na bela experiência de tê-lo como avô.

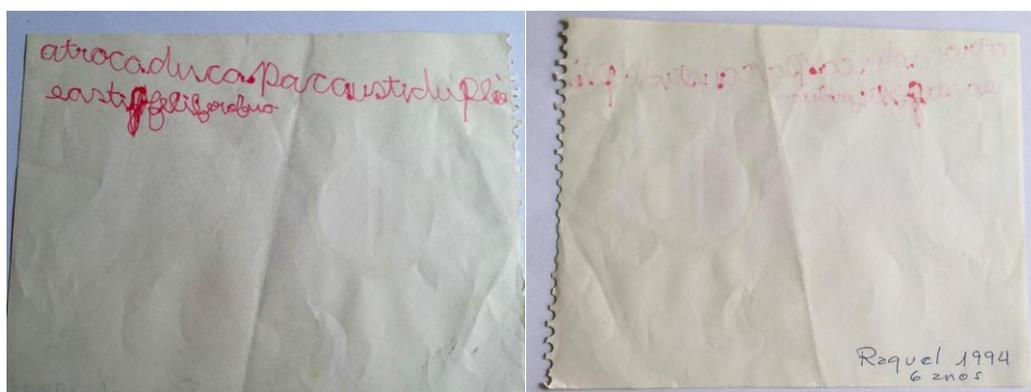
Falar sobre ele, portanto, é, para mim, falar inevitavelmente sobre o avô. É o espaço onde o particular e o público se misturam, onde as demandas acadêmicas se mesclam com as memórias afetivas e, unindo-se, transformam-se em algo intangível, em um terceiro movimento que, por vezes, foge à minha compreensão. E é exatamente deste espaço que falo, que vos falo, que falo a ele, avô e poeta, e que falo *dele*.

O meu encantamento e, em certa medida, a minha apropriação dos poemas de Augusto começou desde cedo, quando tentava copiá-los à mão ou quando os memorizava. A sensação era a de que eu os havia escrito. Essa espécie de simbiose demonstra as características do diálogo infinito gerado pela leitura. As marginálias

com nossas anotações, os riscos grifando a importância de alguns trechos, as palavras soltas, tudo isso soma-se ao texto assim como o modifica, fazendo-o expandir a partir de tal vínculo transformador.

Pesquisando os seus arquivos, deparo-me com um em particular. Datado de 1994, havia ali a tentativa que eu, aos seis anos de idade, produzi ao copiar em uma página solta o poema “*cidade/city/cité*”, de 1963. Não me lembrava deste papel, muito menos que teria sido guardado por Augusto por tantos anos e logo em meio aos manuscritos que eu, mais de vinte anos depois, passaria a consultar.

Imagem 1 – Frente e verso



Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

As imagens acima demonstram não apenas o imaginário da poesia concreta a uma criança, mas também seu apelo visual, sua instigante decifração e a curiosidade que ela desperta. Esses foram alguns dos motivos pelos quais a poesia concreta e ainda, mais especificamente, a poesia de Augusto influenciaram a publicidade com seus slogans sintéticos, com a busca por gerar o máximo de ideias com o mínimo de palavras e com sua estética visual, a geometria de suas palavras-ícones.

Emocionada pelo achado e também pela sensação inevitável de um ciclo, não encerrado mas recomeçado, prossigo a pesquisa sob esse ponto de vista, que busca homenagear, como tantos outros já o fizeram, a poesia de Augusto, seu valor para a evolução poética nacional e internacional, sua potencialidade revolucionária e não-conformista. É, portanto, com essa bagagem poético-afetiva que escrevo e que, assim, me inscrevo na poética de Augusto e em seu processo criador.

Um afeto concreto

Adentrar os arquivos de um autor é quase tocar em seu processo criativo sem, no entanto, jamais conseguir capturá-lo. É descoberta e frustração, sempre andando juntas. Quando nos achamos perto de compreender as vias turvas do pensamento do autor, outro arquivo nos devolve à estaca zero, enquanto tentamos formular um pensamento coeso. Rendidos ao universo inabitável dos mistérios da criação, temos, por outro lado, materiais que nos orientam a encontrar padrões dentro do caótico. No caso de Augusto, temos a visualidade, o desenho, as formas, como parte fundamental de sua criação e da formulação de seus poemas. O que, para alguns poetas, torna-se complemento, em Augusto é essência, princípio e fim. Visualizar um poema, para ele, é o mesmo que escrevê-lo, desenhá-lo. As palavras acompanham as silhuetas da estrutura poética, num traçado de cores, fontes e geometria.

Contudo, para que desenho e poesia se aproximem (sem cair numa falsa equivalência), é preciso pensarmos numa maneira ideogrâmica de escrita, em que imagem e texto façam parte de um mesmo conjunto, como ocorre com os pictogramas que compõem um ideograma e com as estruturas dos poemas de Augusto. Não é que o conteúdo não importe, mas sim que as próprias formas comunicam, e não só elas, como também as cores, as diferentes fontes, a colagem etc. É através delas que decodificamos e percebemos o texto, em sua simbiose entre imagem, palavra e, não menos importante para Augusto, som, musicalidade.

Os poemas concretos de Augusto, tanto os da fase ortodoxa do concretismo quanto os posteriores, correm o risco de parecer, ao leitor desinformado, despidos de toda a sua complexidade por conta de seu caráter sintético. Há pouco a ser lido e muito a ser pensado; há também uma longa e trabalhosa operação do texto que, para o bem da poesia, ficou registrada em fragmentos – escritos à mão, desenhados, rasurados e datilografados.

Foi feliz o acaso que me trouxe a essa pesquisa. Ela me descobriu no instante em que eu a descobri. Percorrer os arquivos de Augusto e habitar seus espaços por alguns meses foi um processo complexo, que me possibilitou a surpresa de entrar em um território desconhecido, consultando memórias distantes e poemas não

publicados, não desenvolvidos, que por vezes se tornaram somente uma ideia num pedaço de papel, pensada há décadas atrás. A perplexidade diante de tantos documentos me envolve em certo desconforto. É preciso que eu me perca em meio a eles para que saia do labirinto com alguma lembrança válida, factual e que possa dividir em forma de tese: “O arquivo impõe logo de início uma enorme contradição; ao mesmo tempo em que invade e imerge, ele conduz, por sua desmesura, à solidão” (FARGE, 2017, p.20).

Este trabalho é resultado do esforço de sair do íntimo em direção ao público, do familiar ao acadêmico. As vias se confundem e dialogam entre si, produzindo uma nova trajetória. Não há, entretanto, linearidade alguma. É tentador pensar numa continuidade passado-presente, através da qual possamos perceber a evolução das coisas e das pessoas no tempo, culminando na conclusão do agora, qualquer que este o seja, fechando as portas ao imprevisível do futuro:

Diante do arquivo manuscrito há uma urgência, a de introduzir-se pelo gesto na torrente inconstante de frases, na sequência irregular de perguntas e respostas, na anarquia de palavras. Introduzir-se, mas também se deixar levar, entre familiaridade e expatriação. (Ibid., p.23)

Encontrar guardados, na casa dos avós, documentos de cinquenta ou sessenta anos atrás – até aí algo comum na vida de muitas pessoas – reunidos em pastas dentro de um armário no corredor não conta, portanto, com o rigor científico e metodológico de um enfoque arquivista e nem será esse rigor o objetivo da tese. A partir de alguns arquivos, compartilharei minhas análises sobre a poética de Augusto e certos detalhes observados a respeito do processo de criação do poeta. Em cima dessas análises, descrevo a minha hipótese de que a visualidade em Augusto, desde o início de sua obra, é mais do que uma parte importante em seus poemas, mas sim atuou como a origem de sua escrita poética e a base para seu envolvimento com a poesia. Sua predisposição natural ao desenho, como veremos, acabou destinando-o ao universo poético, dentro do qual rompeu muitas barreiras com o verso e com a imagem, desde a série *Poetamenos* até seus futuros *popcretos* e *equivocábulo*s.

A oportunidade de analisar esses arquivos poeticamente, assim como o fácil acesso a eles, não é algo levado em vão por mim. Seguindo o caminho do um afeto

pessoal e uma paixão acadêmica, posso estar cruzando o que muitos pesquisadores consideram uma linha parcial e não-objetiva do estudo, levando-me ao fracasso inevitável. Recusar o afeto, contudo, nunca foi uma opção possível, sendo este marcado e inscrito em meu corpo. Conto, assim, com outro tipo de pensamento, com sua base foucaultiana, para analisar o peso negativo da *verdade*, com seu caráter essencialista e absoluto, renegando as paixões vitais em prol de uma suposta neutralidade científica. Um sentido histórico, portanto, para a genealogia – na análise feita por Foucault (2017) sobre Nietzsche – para a origem [*Ursprung*], vai de encontro à “história dos historiadores”, banhada de metafísica e buscas identitárias.

Os historiadores procuram, na medida do possível, apagar o que pode revelar, em seu saber, o lugar de onde eles olham, o momento em que eles estão, o partido que eles tomam – o incontrolável de sua paixão. O sentido histórico, tal como Nietzsche o entende, sabe que é perspectivo e não recusa o sistema de sua própria injustiça. (FOUCAULT, 2017, p.76)

A necessidade de abolir a paixão do campo científico ou acadêmico corresponde ao rigor de seus métodos, à objetividade de suas leis. As perspectivas individuais, porém, ao invés de atrapalharem a rigidez metodológica, podem funcionar como uma abertura a novos afetos que transitem, talvez, em meio a riscos incertos mas sem abrir mão das possíveis recompensas de seus encontros.

No *capítulo 1*, desenvolvo uma análise sobre o poema “*cidade/city/cité*”, citando o contexto de seu surgimento e trazendo algumas de suas versões e recriações poéticas e artísticas; também discorro sobre as características que marcam a obra de Augusto, sempre coerente ao projeto estético da poesia concreta. Apresento um documento datilografado, rabiscado e rasurado por Augusto, que traz a versão original do poema *cidade*, mais extensa que a versão publicada que conhecemos. Com Derrida, discuto o mito da torre de Babel e as (im)possibilidades de tradução para o

poema analisado. A transcrição de Haroldo surge como resposta à intraduzibilidade dos textos criativos, assim como a tradução intersemiótica, na expressão de Julio Plaza, que permite o trânsito entre diferentes códigos.

No *capítulo 2* – a despeito da ironia do título – analiso mais a fundo os aspectos teóricos que fundamentaram o trabalho e tornaram possível, em última instância, que a tese se realizasse, mesmo que ela esteja tratando de um poeta, embora consagrado, ainda controverso. Recorro à teoria do caos para elaborar as relações entre acaso e ordem, entre imprevisibilidade e padrão – que nos permitem entender mais sobre o processo de criação poética – e à *primeiridade* de Peirce, o espaço do ícone, que encontra lugar na linguagem ideogrâmica podendo, assim, tornar-se parte do fazer poético ao contrariar a lógica ocidental. Um novo modelo de crítica – antiprescritiva – é reforçado, cujo foco não seja a explicação didática das obras, assim como é priorizada uma poesia antipoética, ou seja, uma poesia radical, de invenção, aberta e subversiva, que não se adeque às exigências simbólicas da representação.

O terceiro capítulo prossegue com análises dos arquivos de Augusto, dessa vez com foco na série *Poetamenos* (especialmente “lygia fingers”) e também no poema “luxo”. Ao discorrer sobre a importância da visualidade para o rompimento da poesia concreta com o verso tradicional, passamos a pensar nas maneiras pelas quais o poeta cria e visualiza suas obras. A proximidade entre imagem e palavra traz novas dimensões à poesia e à materialidade da letra. A predileção de Augusto pelo desenho na infância e a influência das artes plásticas em sua obra se faz notar por meio da linguagem ideogrâmica presente em sua poesia e pela resistência, durante quase setenta anos de produção, aos subjetivismos de uma poesia de expressão focada no conteúdo e na hipotaxe dos símbolos.

O quarto e último capítulo é uma provocação que transita entre a narrativa e a dissertação, criando, na própria tese, uma breve licença – embora parcial – do mundo acadêmico. Consiste num diálogo entre duas pessoas, personagens 1 e 2, que discutem a produção poética de Augusto. Referências de Haroldo, Décio, Blanchot e Eisenstein são trazidas ao diálogo, que termina com uma análise do rascunho da capa do livro *VIVA VAIA*. A inspiração para o capítulo foi *A conversa infinita*, de Blanchot. Seus desdobramentos poéticos reverberaram em mim, levando-me a essa experiência.

Esta tese surgiu do desejo de me aproximar ainda mais da obra de Augusto, mergulhando nas profundezas poético-concretas que tanto me marcaram ao longo da vida.

**Capítulo 1. A construção poética da cidade:
um diálogo icônico com o caos**

Não começemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo.

Jacques Derrida

Geralmente fala-se da poesia concreta como algo já encerrado, como um movimento que teve sua importância histórica nas décadas de 1950 e 1960, mas que terminou. Fazer, portanto, um resgate constante da poesia concreta à atualidade não é insistir que ela tenha o mesmo papel que teve há décadas atrás, mas sim evitar reduzir suas contribuições apenas ao passado. Podemos observar hoje como ela influenciou e ainda influencia a publicidade e como sua síntese vocabular antecipou uma nova linguagem informática, na qual as palavras seriam em sua maioria abreviadas, retirando-se muitas de suas vogais com o intuito de comunicar o máximo possível com o mínimo de letras, de acordo com a velocidade que o mundo demanda de nós.

A poesia concreta foi tão absorvida pela cultura popular que talvez nem mais cheguemos a percebê-la, ainda mais se analisada junto a outras influências culturais. Quem sabe alguns de seus rastros sejam mais explícitos que outros. No entanto, ela existe e resiste em seu espaço poético. Mesmo os poetas posteriores ao concretismo que não façam esse tipo de poesia podem negar o seu impacto. Autores como Arnaldo Antunes, André Vallias e, internacionalmente, Ana Hatherly, Sam Winston, entre outros, ainda produzem poesia concreta – mesmo que não nos mesmos moldes de sua fase ortodoxa – incluindo o seu maior representante vivo e cocriador, Augusto de Campos e há, por isso, especialmente em suas obras mais recentes, as marcas indeléveis do peso da sobrevivência.

Augusto não abandonou o projeto inicial do concretismo. Manteve-se coerente em sua proposta por todos esses anos. Isso não significa dizer, no entanto, que ele restringiu sua produção poética ou que ela foi linear. Sua poesia passou por diferentes fases, com novas preocupações. Suas traduções abrangeram os mais diversos poetas, dos radicais a outros mais tradicionais, porém a concreção da palavra, o cuidado com a linguagem, esculpindo-a, apresenta-se como uma constante em todos eles.

É sempre um risco escrever sobre um poeta que soube traçar e consolidar – através de ensaios, manifestos, traduções e textos metalinguísticos – um projeto estético para sua própria poesia. Repetir as estratégias de leitura que ele mesmo oferece não deixa de ser uma tentação, sobretudo tendo-se em vista a coerência entre o que ele se

propõe a fazer e o que realmente faz ou a consonância do seu exercício criativo com as diretrizes teóricas que o sustentam. (MACIEL, 2004, p.130)

O projeto estético da poesia concreta resistiu ao tempo e influenciou outros estilos poéticos – poesia visual, semiótica, digital – que se desenvolveram posteriormente. Como diz Maria Esther Maciel, na citação acima, há um fator importante a se mencionar quando escrevemos sobre Augusto de Campos. Ele é uma das poucas exceções em que o poeta soube, com clareza e coerência teóricas, escrever sobre sua própria obra. É tentador, portanto, embarcarmos em suas leituras, com o agravante, porém, de não as transportarmos para outros campos, outros saberes. Esse é um dos riscos que corremos ao escrever sobre Augusto. Mais arriscado seria, no entanto, não ultrapassar essa barreira e deixarmos de lado novas e diferentes análises sobre sua obra. Dito isso, impressiona, como aponta Eduardo Sterzi em seu ensaio “Todos os sons, sem som”,

[...] a obstinada coerência do percurso poético de Augusto de Campos. São poucos os poetas que, como ele, descobriram ainda muito cedo seus temas pessoais, a matéria que lhes tocava mais íntima e fundamental, e perseguiram com tenacidade os métodos, os procedimentos, as soluções formais e figurativas, capazes de transmutar aquela obsessão em poesia. Contemplada retrospectivamente, com a distância de já quase cinco décadas, mesmo sua participação no projeto coletivo da poesia concreta, ao lado de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, parece antes mais um episódio de sua busca poética particular, congruente com toda a sua trajetória anterior e posterior, do que um entreato de submissão de sua individualidade criativa aos ditames do grupo. Já em seu primeiro poema publicado em jornal, e jamais incluído em seus livros, encontramos o enamoramento com o silêncio articulando-se com a figuração do sujeito lírico na fronteira entre vida, que ele já não reconhece como seu território, e morte [...]. (STERZI, 2004, p.102)

A angústia também atua como fator relevante na obra poética de Augusto, aparecendo desde os seus primeiros poemas. Ela encontra na *morte*, no *silêncio* e na *recusa* as suas metáforas. É uma ansiedade receosa quanto ao futuro que encontra voz na recusa de um conformismo pacífico com o presente. O “espírito” de vanguarda

sempre motivou Augusto a buscar soluções poéticas, tradutórias e mesmo teóricas, inventivas, transgressoras e fora do convencional. Essa característica foi fundamental para que sua obra apresentasse a coerência que apresenta, analisada com o distanciamento atual. Há um sentimento de isolamento desde o seu primeiro livro e que persiste até hoje, agora sob outras formas, também na angústia do sobrevivente do tempo.

Aquele que sobrevive ao tempo acaba, mesmo sem querer inicialmente, acarretando para si a responsabilidade do testemunho histórico, carregando consigo a memória de outros períodos. Augusto acompanhou de perto a trajetória de Haroldo e Décio (sua *Rosa d'Amigos*), assim como a de tantos outros poetas, escritores, pintores, cantores e artistas. A maioria já morreu e não pode mais responder às demandas da atualidade. Augusto, para além de sua própria poesia, submerso na figura do sobrevivente, também busca fazer jus ao que o tempo não fez, valorizando aquilo que o tempo esqueceu, chamando a atenção para o que parece adormecido, todavia sem nunca abandonar sua luta pela poesia de invenção, seu posicionamento político de esquerda, que marcam seu caminho desde a década de 1950 até hoje.

Nascido em 1931, cabe a ele a tentativa de reavivar a cada instante o seu legado, o paideuma poético-cultural criado por seu grupo, o projeto da poesia concreta, fazendo-o permanecer na história de nossa literatura, a despeito de conflitos e polêmicas circunstanciais. Após a morte de Haroldo, num artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, Augusto ressalta a marca da diferença entre eles e, mais importante, o traço que os unia pessoal e poeticamente.

"Irmãos siamesmos" era como ele gostava de se referir a nós dois, nos bons tempos, anulando as nossas naturais diferenças e extremando na sua palavra-valise a tradução que eu fizera dos versos do "Epitáfio" de Corbière: "Ninguém foi mais igual, mais gêmeo/ irmão siamês de si mesmo". E tinha razão. Por mais que os nossos caminhos poéticos divergissem nos últimos tempos – ele, em seu refinado neobarroco, afirmando e reafirmando que havia mais de 30 anos não fazia poesia concreta, irritado por ser ainda chamado de concretista, eu, teimosamente levando as propostas verbivocovisuais dos anos 50 para o computador –, tínhamos um sólido denominador comum, que nos manteve unidos e solidários o tempo todo. Éramos, talvez, um o

avesso do outro. Mas um avesso reversível. Côncavo convexo.
(A.CAMPOS, 2003)

Com a morte de Haroldo, em 2003, e de Décio, em 2012, coube inevitavelmente a Augusto uma tarefa que nem sempre lhe agradou, mas que o poeta julga impossível não realizar: defender o legado criado por eles, falar agora em nome dos três. Havia, certamente, muitas diferenças entre os criadores da poesia concreta brasileira e, no entanto, o traço que os unia parecia falar mais alto que o restante: a concreção da palavra, a poesia de invenção, o trabalho com a linguagem. Operários da poesia, com uma vida inteira – um tanto controversa, alguns diriam – dedicada a ela.

Augusto demonstra, certamente, uma coerência presente ao longo de sua obra e, no entanto: “a coerência da trajetória de Augusto não é simples, mas complexa. De seus primeiros poemas propriamente concretos, verifica-se um progressivo esvaziamento do sujeito lírico” (STERZI, 2004, p.105). O “eu” em seus poemas, portanto, vai sendo dissolvido aos poucos ao longo dos anos, permitindo que a poesia – e não o poeta – cada vez mais falasse sobre si e por si mesma. Os poetas concretos eram contra a subjetividade excessiva da “poesia-lágrima”, mera expressão confessional de sentimentos e emoções. A objetividade matemática com que escreviam – confundida com uma frieza, embora não fosse desprovida de sentimentos como a angústia, o isolamento, a revolta, o inconformismo – não permitia os excessos simbólicos e expressivos que enfraqueciam a poesia. Houve sempre, segundo Sterzi, e talvez também por conta disso, a marca de um “não-lugar”, a falta de um “espaço de enunciação” na poesia augustiana, com a peculiar e específica angústia que isso trazia ao poeta e se mostrava em seus escritos: *ad augustum per angusta*.

Onde estou? – Em alguma
Parte entre a Fêmea e a Arte.
Onde estou? – Em São Paulo.
– Na flor da mocidade.

Nenhuma se me ajusta.
Oh responder quem há-de?
Arte, flor, fêmea ou ...? AD
AUGUSTUM PER ANGUSTA.
(A.CAMPOS, 2014, p.47)

Não há lugar para o poeta na sociedade, na cidade, na vida prática e funcional, ensimesmada e narcísica. A angústia no poema vem justamente desse sentimento de não pertencer, de não se encontrar. A morte e o silêncio, portanto, agem poeticamente como metáforas desse não-pertencimento. Entretanto, cabe ao poeta não somente “reproduzir, mas também produzir realidade” (STERZI, 2004, p.101). Ele é capaz de criar o seu próprio contexto e foi isso que permitiu que os poetas concretos criassem o território necessário para o surgimento de sua poesia, respondendo na atualidade a questões relevantes do passado.

Ao falar sobre a poesia pós-utópica – ou poesia da “agoridade”, do *Jetztzeit*, na expressão de Walter Benjamin – Haroldo de Campos (1997, p.269) fala sobre uma poesia distinta daquela dos movimentos de vanguarda. A vanguarda, por excelência, foi sempre constituída por um grupo em contraposição direta a outro grupo do passado que, com o passar do tempo, acabaria por se tornar o antagonista natural das gerações futuras. Assim, o ciclo se instaurava. Já a poesia da “agoridade” seria capaz de transcender o tempo.

Com a queda das grandes utopias do século XX, houve, conseqüentemente, uma frustração generalizada e certa desilusão quanto ao futuro. Enquanto a poesia de vanguarda estava ligada ao que Haroldo chamou de “princípio-esperança”, voltado ao futuro, a poesia pós-utópica, superando a crise das utopias, estaria centrada no “princípio-realidade”. A consequência disso, segundo ele, seria a “pluralização das poéticas possíveis” (H.CAMPOS, 1997, p.268).

Em entrevista ao programa de TV Roda Viva, em 1996, Haroldo fala sobre o sentido da poesia pós-utópica: “a utopia está ligada ao momento coletivo da vanguarda, que também é um momento ideológico. A vanguarda não é só uma postura estética, é uma postura política” (H.CAMPOS et al., 1996). Mais à frente, na mesma entrevista, ele diz:

Eu nunca vi a vanguarda como uma coisa iconoclastica em relação ao passado. Nós, nesse sentido, somos discípulos da lição poundiana. Para nós, vanguarda significa leitura do passado de uma perspectiva nova, não demolição do passado, ao contrário, mas descobrir no

passado aquilo que o passado tem, aquilo que o passado pode responder criativamente a uma pergunta do presente. Como diz o grande crítico Walter Benjamin, arrisca desaparecer todo aquele passado que não é capaz de responder a uma pergunta do nosso tempo (Ibid.).

Usar o passado para responder a uma pergunta do presente é o que, de fato, transforma a nostalgia ou o princípio-esperança em princípio-realidade. Isso foi uma conquista da poesia concreta, que utilizou o conhecimento de suas principais influências para criar uma resposta ao momento presente, permitindo que a poesia conseguisse se renovar, em meio a uma constante movimentação de ideias, a um fluxo de pensamento capaz de transcender o tempo. Logo, a poesia pôde atuar, neste espaço-tempo da agoridade, como uma poesia "crítica do futuro" (H.CAMPOS, 1997, p.269), como colocou Haroldo, ou seja, sem depositar no futuro desejos irrealizados e utópicos. Ela também pode atuar como uma poesia crítica do presente, sem a necessidade de se atentar com tanto afincamento à precisão histórica dos acontecimentos, mas com a capacidade crítica de pensar sobre si e de escrever sobre si mesma. Assim, a função poética se aproxima da função metalinguística, como previu Haroldo, funções, aliás, que Jakobson considerava como diametralmente opostas. Uma poesia crítica olha para o agora, como ao passado e ao futuro, com um olhar questionador, não-conformista e criativo. Ela é crítica por usar a reflexão sobre si como maneira de criar novas linguagens. Quando Haroldo escreveu o ensaio "Poesia e modernidade", as possibilidades tecnológicas quanto à informática ainda eram muito escassas se comparadas à imensidão de agora.

O advento da internet contribuiu, desse modo, para a pluralização de poéticas possíveis, pois expandiu as potencialidades artísticas e digitais, assim como permitiu que mais pessoas que não puderam publicar seus textos de outra forma, mostrassem ao público geral suas criações e poemas. Hoje já não é inconcebível pensarmos em uma nova geração de poetas que não tenha sequer um livro publicado, não pelo objeto livro ter perdido a sua importância, mas apenas pela gama de possibilidades que os meios digitais oferecem. Além de tudo, a interação com o potencial leitor/espectador é maior, mais fácil e quase imediata: "impulsionada por softwares cada vez mais sofisticados, a 'literatura sem livros' caminha hoje, celeremente, para as 'páginas' dos monitores e para o ciberceú eletrônico (A.CAMPOS, 2015, p.275-6). A poesia de

Augusto acompanhou de perto todas essas mudanças. Quando, no início da década de 1990, Augusto adquiriu o seu primeiro computador e começou a estudar os manuais e diferentes programas, passou a desenvolver os seus poemas através de uma linguagem digital. Havia poucos recursos disponíveis, mas a poesia poderia se distanciar ainda mais do espaço compacto do livro, expandindo-se para um campo imaterial, virtual, produzindo para si novos espaços.

1.1. “Da dura poesia concreta”

Vou me concentrar, doravante, nos quatro poemas a seguir, de Augusto: “lygia fingers” (1953), “*cidade/city/cité*” (1963), “luxo” (1965) e “VIVA VAIA” (1972). Todos são poemas bem conhecidos e já muito difundidos no imaginário do movimento concretista, no Brasil e internacionalmente. O que me interessa neles, no entanto, para além simplesmente da estrutura, é o quanto pode ser dito no silêncio, nos espaços em branco, no vazio e no poder de síntese poética. E o quanto de trabalho, de *operação do texto*, é fundamental para a poesia de Augusto.

Imagem 2 – Poema *cidade/city/cité*

atrocaducapacaustiduplielastifelifero fugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade
city
cité

Fonte: Revista *Brasil(s). Sciences humaines et sociales*¹ (2014).

O poema “*cidade/city/cité*” pode ter começado seu trajeto percorrendo as folhas de um papel, mas não tardou para que desbravasse outros caminhos e transpusesse as barreiras de um livro e até mesmo as barreiras da palavra, como veremos mais à frente. Essa imensa palavra montada com os prefixos de tantas outras, os mesmos em português, inglês e francês, deve ser lida de uma vez em um só fôlego, como sugere o próprio poeta. Na leitura, ao passar pelos sons, os sentidos prévios das palavras completas (atrocidade, caducidade, capacidade etc.) nos escapam e esmaecem para que, com a rapidez típica de uma cidade grande, sejam atropelados pela música-barulho do poema.

¹ Disponível em: <<https://journals.openedition.org/bresils/1342?lang=en>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

A grande palavra se encerra sob o código *cidade*, sufixo que engloba todas as outras palavras anteriores, não individualmente, mas sim misturadas, intrincadas nessa nova rede de múltiplos sentidos. Cada uma das palavras contidas no poema, separadas com seus significados, perdem espaço ao todo intersemiótico. A própria forma do poema nos remete à cidade vista de longe – sendo esta transformada em ícone por meio da estrutura poética –, ao delinear urbano, aos prédios e arranha-céus que compõem seu panorama. O traçado irregular das letras, pequenas, visto por nós da mesma forma como se vê o ambiente urbano à distância, constrói, através da estruturação do poema, uma imagem que nos *diz* e *revela* a cidade, uma imagem que a ressignifica, que a recria poeticamente. A cidade iconizada em múltiplos prefixos, compostos em uma só palavra gigante, nos diz, através de seus próprios traços, o que ela é e o que a sua expansão significa. Aliás, a própria expansão é recriada através da mistura de sentidos e sons, que caem numa nova rede de significados, capaz não apenas de corromper os sentidos prévios, mas também de desconstruí-los e recriar, em cima deles, um outro sentido, ou melhor, possíveis novos sentidos. A inovação do poema *cidade* foi alcançada através da junção de sua forma e seu conteúdo, da união *verbivocovisual* que ele nos propõe.

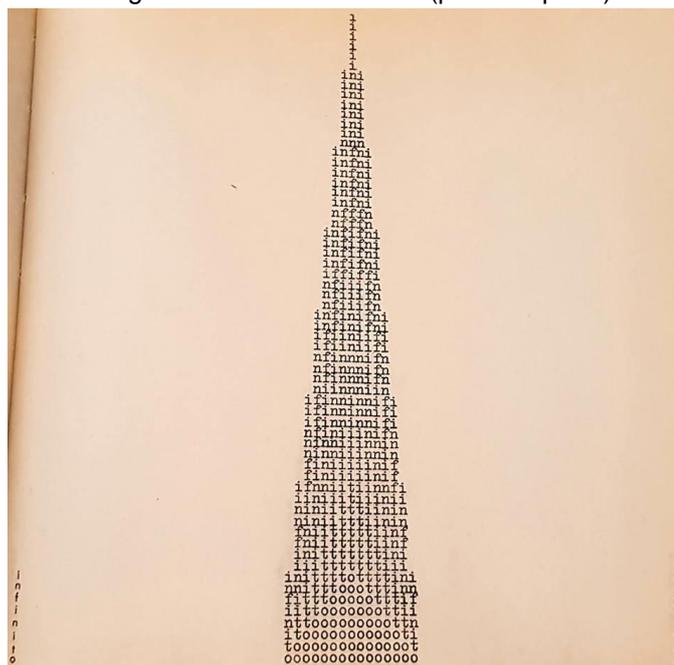
Os sons que habitualmente reconhecemos como parte do caos da cidade grande, com suas sirenes, buzinas, passos, conversas, se tornam música no poema de Augusto. Uma música que culmina na própria cidade, iconizada nas grandes metrópoles cosmopolitas do mundo, na confusão moderna e desenfreada dos centros urbanos. A São Paulo com a “dura poesia concreta de tuas esquinas”, na voz de Caetano Veloso, é também o Brasil ganhando o mundo pela poesia e se destacando internacionalmente através do primeiro movimento poético criado aqui e reverberado além: a poesia concreta. Movimento esse criado na cidade e em diálogo constante com ela, num misto de admiração com a desenvoltura tecnológica e industrial e de horror com suas visíveis desigualdades e abismos.

A poesia concreta surgiu nesse contexto, nos anos 1950, com a expansão desenvolvimentista do governo JK, com a promessa e criação de Brasília e não é à toa que o concretismo tenha uma relação tão íntima com a capital do país, com seus traços modernos e sua arquitetura futurista, como podemos ver no título do manifesto “plano piloto para poesia concreta”, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, publicado em 1958. A cidade construiu a sua poesia e a poesia concreta

reconstruiu, por sua vez, a cidade: “[...] o crescimento de um setor de leitores cosmopolitas, na cidade de São Paulo e outras urbes brasileiras, encontrou no trabalho cultural dos concretistas um espaço de atualização e contato com as culturas de outras línguas, em um país linguisticamente isolado” (AGUILAR, 2005, p.17).

O delinear caótico da expansão urbana se transforma em ícone *verbivocovisual*, em palavra “insignificável” à primeira vista, ilógica em sua bagunça, ao passo que sistematizada no poema de Augusto, inclusive em ordem alfabética. A organização do caos não é uma leitura óbvia, é um gesto escritural e poético e é esse o diferencial do concretismo. A visualidade de seus poemas atrai nosso olhar moderno, mas apenas uma rápida leitura não basta para a decodificação das imagens-palavras. Muitas vezes, é preciso insistir, é preciso se demorar na leitura, é preciso abandonar noções prévias de sentido, de linearidade e mesmo de poesia. É preciso que a demora da leitura aconteça para que os múltiplos sentidos nos sejam expostos. A relação com o leitor é dinâmica e ativa, de forma que ele também participe do poema ao lê-lo, adentrando em seu universo. A descoberta constante de novos significados acontece nessa demora, que se contrapõe ao ritmo frenético da cidade, que freia o nosso olhar para que capturemos os detalhes, o imperceptível à primeira vista. Não deixa de ser interessante esse paradoxo, a relação entre as cidades grandes e sua rapidez, seu ritmo desenfreado de crescimento e a poesia concreta, surgida nesse mesmo ambiente, fruto desse período, mas que não deve ser tratada com a mesma rapidez descomedida. É preciso parar e se demorar e ressignificar o poema, sua forma-conteúdo, suas “subdivisões prismáticas da ideia” (Mallarmé), sua simultaneidade ideogrâmica etc.

Imagem 3 – Poema “Infinito” (primeira parte)



Fonte: livro *Caminho* de Pedro Xisto².

Pode-se ver na primeira parte do poema “infinito”, de Pedro Xisto, de 1966, o mesmo tema da cidade. Enxergamos o seu crescimento abismal através do infinito apresentado pelo arranha-céu. A imensidão incontável do infinito aparece como índice através do edifício que culmina apontando aos céus. O poema começa, numericamente, com um zero em sua base triangular – no desenho da letra “o” – e com o número “um” na ponta – desenhado pelo “i”. O infinito, se assim o interpretarmos, com uma leitura ideogramática, é a diferença entre o 0 e o 1 e todo o potencial criado dentro de uma linguagem binária. Entre o que não existe e o que existe, tem-se todas as possibilidades do mundo: todas as possíveis escolhas contidas naquilo que não se deixa capturar. O infinito é capaz de apenas, como no poema, ser apontado, ser indicado. O que está além e o que ele nos mostra não está à vista, não pode ser apanhado com os nossos sentidos, apenas capazes de imaginar, sem muito sucesso, o tamanho de sua imensidão.

Entre o *ícone* e o *símbolo*, temos o *índice*, de acordo com a semiótica triádica de Charles Sanders Peirce. Esse “entre-lugar” é onde o leitor se encontra ao deparar-se com o poema de Xisto: é um lugar que aponta, portanto tem uma relação com o

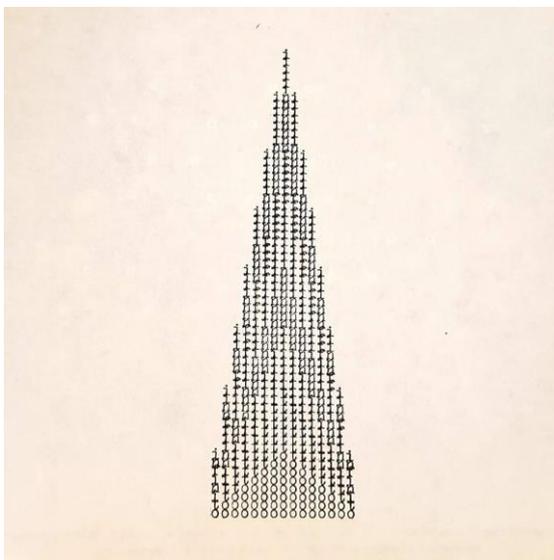
² XISTO, Pedro. *Caminho*. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1979.

objeto, mas que ainda não é. Diz outra coisa que não é capaz de mostrar. Ele diz o que não está ali e, por que não, o que ele diz é o infinito.

A variedade-espontaneidade de Peirce outra coisa não é senão a descoberta, a originalidade. A passiva aceitação de uma lei geral que pretenda justificar por igual tanto o homogêneo quanto o vário, juntando-os num fato ininteligível, barra o caminho à descoberta. (PIGNATARI, 2004b, p.73)

A poesia é, como afirma Pignatari, uma “contradição antagônica”, ao contrário dessa espécie de “contradição não-antagônica” da prosa (Ibid., p.171). É impossível resolvê-la. É impossível acertar os seus impasses e achar a solução. Ela é o oxímoro que não pretende se resolver, o paradoxo que não quer respostas, a aporia que não se traduz pela racionalidade ou pela lógica.

Imagem 4 – Poema “Infinito” (segunda parte)



Fonte: livro *Caminho* de Pedro Xisto.

Se, na primeira parte do poema de Xisto, a imagem é nítida, na segunda seus contornos tornam-se mais embaçados; as letras que compõe o desenho se misturam e se sobrepõem, alterando a imagem. A paisagem urbana é alterada com o passar

das páginas, de uma imagem a outra, de zero a um, entre o que existe e o que agora passa a existir. Temos, assim, uma contradição antagônica, onde duas imagens são capazes de coexistir no espaço do livro, ao mesmo tempo em que alteram as suas próprias estruturas, e não se resolvem. Uma pode estar contida na outra, da mesma maneira que o “finito” está contido em “*in finito*”, mas são diferentes. O que a primeira imagem nos mostra com mais clareza torna-se uma sugestão conturbada na segunda, onde os traços já não são mais tão nítidos. O poema de Pedro Xisto, apesar de toda sua complexidade particular, segue uma linha caligramática, à maneira do poeta francês Apollinaire. Como diz Augusto de Campos em seu texto “pontos-periferia-poesia concreta”: “condena, assim, Apollinaire o ideograma poético à mera representação figurativa do tema” (A.CAMPOS, 2006a, p.38), enfatizando a “relação fisiognômica” entre o objeto e as palavras.

Já o poema *cidade*, de Augusto, embora trate do mesmo tema, do crescimento urbano desregrado, é mais complexo e menos óbvio em sua estruturação poética. Em um primeiro olhar, não identificamos o sentido da palavra que ele apresenta. Não a conhecemos. Ela não nos desvenda seu significado de primeira. Apenas notamos a sua enormidade e, no fim, um reduto de segurança: uma palavra que conhecemos em três línguas: *cidade*, *city*, *cité*. Todas as outras, no entanto, que se mesclam e se combinam em uma só, estão contidas na enormidade da palavra “cidade”. Elas compõem uma só palavra que, simultaneamente, *tem* ela própria um significado, assim como *  * todas as outras, com os seus respectivos sentidos: atrocidade, caducidade, capacidade etc. Não    que o poema *represente* uma cidade; ele nos *apresenta* o urbano por meio de um ícone incompreensível e caótico tal qual a imagem que ele nos mostra. Não a desvendamos, mas a vemos, imersos em sua imensidão. Nas palavras de Haroldo:

Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra    comunica  o. Não nos referimos, porém,    comunica  o-signo, mas    comunica  o de formas. A presentifica  o do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantat  rios ou de efeito cordial. Não há cartão de visita para o poema: há o poema. (H.CAMPOS, 2006, p.79)

O poema nos comunica através de suas formas. Tem-se, com João Cabral de Melo Neto, o poeta-engenheiro e, com a poesia concreta, o poeta-operário, “escravo se não escreve” (como no poema “Greve” de Augusto). E o poeta-operário trabalha/opera no espaço da cidade, caótica e babélica, repleta de elementos simultaneamente complementares e opostos. É o espaço onde a *atrocidade* e a *felicidade*, a *ferocidade* e a *multiplicidade*, a *publicidade* e a *causticidade* caminham aporeticamente e se entrelaçam numa rede de significados, capaz de se reformular a todo instante. A potencialidade criativa do caos motivou, nesse caso, a construção de uma outra poesia. E é a própria teoria do caos que nos mostra o dinamismo dos sistemas complexos, em sua constante imprevisibilidade e instabilidade. E mais estranho ainda é pensar na hipótese de que pode haver uma ordem, que ainda não compreendemos, escondida em meio a todo esse caos. Em termos poéticos, há uma ordem que rege o poema *cidade* e mesmo que este, à primeira vista, pareça não fazer sentido, ele se comunica com o leitor através de suas formas. O esforço do poeta em construir começa desde seus rascunhos, na árdua tarefa de um operário a construir sua obra.

A poesia concreta responde a um certo tipo de *forma mentis* contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os *slogans*, as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular etc. O que faz urgente uma comunicação rápida de objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta “inspirado”, é substituída pela peça do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro. (Ibid., p.81)

O mito de um artista criando somente através de uma inspiração subjetiva é desmontado pela realidade do trabalho e da operação do texto.

1.2. Uma síntese urbana

*Talvez o mais curto poema longo ou, quem sabe, o mais longo
poema curto que já se escreveu sobre esta cidade.*

150 letras, uma só linha.

Augusto de Campos

O poema analisado, em sua versão original, era ainda mais extenso, como veremos adiante no rascunho da sua versão datilografada, em documento não-datado fornecido para consulta pelo poeta Augusto de Campos: **atroautenticaducapacausticomiumplidinamidramatiduplicumenielastrieletriquei voexcentrifeliferaferofugahistorilogiloqualubrimendamendimordamultipliorganiperio diplastiproliifipubliirapareciprorustisagasimplitenatragiveloveravertivivaunivora**, fora as que estão escritas à mão – *dica, fera, iconi, prati, pugna, tipi, topi*. Os prefixos em negrito são os que **não** entraram na versão final do poema.

As palavras que compõem a versão final de *cidade* mostram, cada uma à sua maneira, um aspecto pertencente ao universo urbano, assim como se relacionam com as demais. Como na leitura feita por Gonzalo Aguilar (2005, p.264), o poema é construído na forma de um percurso em linha reta feito pelo transeunte-leitor, deparando-se frente aos obstáculos e imprevistos e todo tipo de interação proveniente de tal contato com a cidade. O que muda aqui, no entanto, é que as surpresas não aparecem apenas para o transeunte, mas também ao criador, ou, nas palavras de Aguilar, “planejador” desse universo poético.

Houve um demorado processo de seleção das palavras que entrariam para o poema. Houve, assim, um planejamento do espaço e do que o ocuparia. O acaso, no entanto, não deixa de estar presente na construção poética, ao apresentar palavras que, arbitrariamente, fazem parte dos critérios estabelecidos pelo autor, em sua regra prévia. A regra estruturada por trás do suposto caos mostra um poema escrito em ordem alfabética, apenas com palavras terminadas no sufixo “-cidade” e que também funcionem nos sufixos “-city” e “-cité”. O universo babélico e caótico planejado

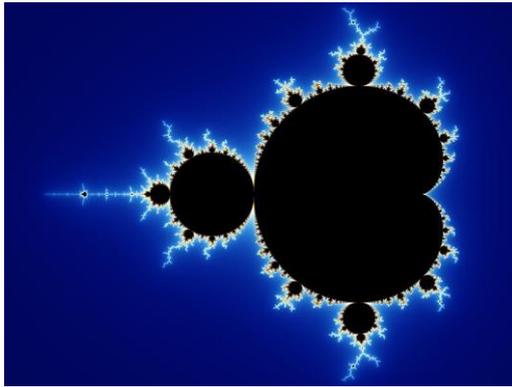
pelo poeta encontra as restrições e as aberturas do acaso, num complexo processo criativo.

Além de remeter ao pensamento oswaldiano, *cidade* ainda imagina a cidade como ordem, apesar do aparente caos: uma simples regra permite revelar sua construção. Essa dialética entre ordem e caos atravessa a poesia de Augusto de Campos: o caos está incluído no acaso, mas este, por sua vez, está incluído em uma combinação que regula suas aparições. Não se pode abolir o acaso, mas sim buscar regular suas aparições. (Ibid., p. 265)

Como na teoria do caos, o poema procura “regular as aparições do acaso”, buscando padronizá-las em um tipo de raciocínio *analógico*, que não pretende categorizar completamente o pensamento e abolir a influência do imprevisível, mas que facilita a possibilidade de novas analogias, potencializando a interação entre o arbitrário e o estruturado, entre acaso e forma, entre o inesperado que advém de um poema e o planejamento elaborado pelo criador. Há um diálogo possível entre essas duas partes supostamente opostas. Essa é uma das grandes contribuições da poesia concreta e da poesia de Augusto: a capacidade de transitar pelo paradoxal inconciliável, encontrando uma coerência no caos que possibilita a criação de novos caminhos e o vislumbre de um outro futuro para a poesia, sem as limitações tradicionais do discurso lógico-científico e liberto das amarras semânticas e literais que restringem a força arrebatadora que pode haver em uma só palavra, como na palavra-poema *cidade*, *city*, *city*.

No poema, nota-se a “dialética entre ordem e caos”, nas palavras de Aguilar, assim como em muitos sistemas físicos que podem ser enquadrados como exemplos da teoria do caos. Um desses é o das figuras fractais, que apresentam repetições de forma em escalas diferentes. Mostram, portanto, uma ordem oculta na desordem aparente. O sufixo “-*cidade*” funciona como um motivo condutor que desempenha ao mesmo tempo o papel de significante (na sua materialidade enquanto signo), que vai guiando a leitura e juntando elementos, e o de significado, representando a metrópole caótica plena de componentes díspares.

Imagem 5 - Conjunto de Mandelbrot



Fonte: Página da Wikipedia³.

Alguns matemáticos, como o polonês Benoît Mandelbrot, responsável pela descoberta da geometria fractal, passaram a criar inspirando-se nas formas da natureza, em toda a sua complexidade. Mandelbrot pôde explicitar, através dos fractais, que antes o que considerávamos enormes irregularidades da natureza, mostraram-se, na verdade, com uma ordem surpreendente por trás da superfície. As ramificações de tais figuras nos mostram os seus padrões “secretos”. Até mesmo coisas tão instáveis e irregulares como a Bolsa de Valores, por exemplo, encontram seus padrões na matemática dos fractais. As mudanças de escala nas figuras podem apresentar, segundo os estudos dos fractais, uma mesma estrutura repetida ou novas estruturas a serem descobertas.

[...] fui surpreendido pelos fractais descobertos pelo matemático Benoît Mandelbrot, e me perguntava se esta forma de encaixes e divisões se encontra na literatura; se a poesia não seria o refúgio dessas formas, com suas aliterações e sua música, suas rimas e seus hemistíquios. (WILLEMART, 2009, p.6)

É curioso, portanto, pensar em como a poesia poderia atuar como o refúgio literário de tais estruturas e ramificações matemáticas dos fractais. Desdobrando a sua estrutura, podemos nos deparar a cada vez com a mesma imagem, ou ainda descobrir imagens novas? De acordo com essa perspectiva, vale a pena a

³ Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Mandelbrot_set>. Acesso em: 05 jun. 2018.

comparação. De todo modo, há algo que não se revela por completo na poesia. O desdobramento infinito de sua estrutura pode gerar novas imagens.

Como diz Derrida, “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível” (2005, p.7). Há algo de sua lei que não pertence ao campo do segredo, porque, enfim, nunca chega a se deixar revelar. É preciso puxar os seus fios, destrinchando as camadas de tecido, as ramificações da obra, não sem o risco, todavia, de que possamos nos perder em meio ao emaranhado de suas complexas estruturas fractais. Assim como no caso do poema de Augusto, é preciso adentrá-lo, sob o risco de nos perdemos na estrutura multilíngue de sua *cidade*.

1.3. O poema da desorientação

O artista e seu encanto pela multidão, lugar onde pode estar simultaneamente cercado de pessoas e mergulhado em sua profunda solidão, é um tema analisado por Baudelaire em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, sobre o pintor Constantin Guys, cuja obra capta, para o poeta, alguns dos principais aspectos da modernidade, tais como as multidões, a transitoriedade, o cosmopolitismo, o fugidio etc. Baudelaire o considerava um homem do mundo – “isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus usos” (BAUDELAIRE, 2010, p.22). Entender o mundo moderno e suas mudanças, sem resistir a elas, permitia ao artista captar, fomentado pela curiosidade, seus arredores.

A multidão é o seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente. (Ibid., p.30)

O poema *cidade* surge também do impacto das grandes multidões dos centros urbanos. Ele capta a vida moderna, em todo o seu barulho, sua diversidade e sua confusão. No entanto, como vimos em muitos dos poemas de Augusto, ao contrário da citação acima, existe neles uma angústia de não pertencer, de não se sentir em casa em qualquer parte. Há um sentimento de inadequação por parte do poeta e que marca sua voz e seus silêncios. Essa inadequação sinaliza seu lugar no mundo, como figura errante, perdida, por vezes, rejeitada, em outras, porém sem perder a convicção na força real e revolucionária de sua própria poesia.

Já em *Baudelaire e a modernidade*, Walter Benjamin analisa alguns dos principais motivos da obra de Baudelaire e a importância do ambiente urbano, do caos, das multidões e da modernidade para a sua poesia. O impacto que uma multidão de

peçoas gerava no poeta lhe dava vontade de contemplá-la e também de adentrar nela para melhor perceber seus detalhes e suas diferenças. Marcando sempre o “incógnito” como traço fundamental de sua poesia, Benjamin chega mesmo a comparar a estrutura dos versos baudelairianos com a planta de uma grande cidade,

[...] onde podemos nos mover discretamente, escondidos por quarteirões, portões e pátios. Nessa planta, cada palavra tem o seu lugar predefinido, como os conjurados antes de estalar uma revolução. Baudelaire conspira com a própria língua. Calcula os seus efeitos a par e passo. Os mais capazes sentiram-se sempre atraídos pelo fato de ele ter sempre evitado mostrar-se ao leitor. (BENJAMIN, 2015, p.99)

O cálculo poético de Baudelaire, onde cada palavra tinha o seu lugar por uma razão, servia também para que ele se escondesse em sua poesia, minimizando sua subjetividade para que a linguagem poética falasse mais alto. A preocupação com a estrutura revela essa “conspiração” de Baudelaire com a própria língua, essa espécie de risco calculado, em que ele expõe algo que oculta. A importância das grandes cidades e das mudanças trazidas pelo estilo de vida moderno aparece também na obra augustiana. As multidões que, no século XIX, eram uma grande novidade da modernidade, com pessoas apressadas e com uma forte vida boêmia noturna, para Augusto eram um fator constante em São Paulo, tendendo a aumentar ao longo das décadas. Isso teve um impacto nos poetas concretos e na criação do movimento em si, com Brasília, outra grande e nova cidade, a capital do país, como parte de um dos seus principais manifestos (*plano piloto para poesia concreta*).

Gerardo Jorge, em ensaio sobre o poema *cidade*, o compara ao mapa de alguma cidade genérica, indeterminada. Não seria o mapa de uma cidade específica, mas da cidade em si: “neste sentido, Augusto de Campos estaria construindo um mapa, uma cartografia abstrata da cidade moderna. Nesse mapa que seria o poema (expressão da cidade moderna) não há sujeito, ou o sujeito está em toda parte”⁴

⁴ *En este sentido, Augusto de Campos estaría construyendo un mapa, una cartografía abstracta de la ciudad moderna. En ese mapa que sería el poema (expresión de la ciudad moderna) no hay sujeto, o bien el sujeto está en todas partes* (JORGE, 2011, p.204).

(JORGE, 2011, p.204, tradução nossa). O autor também compara o *clip-poema* do *cidade*, criado por Augusto, a um trem em movimento, pois o poema passa velozmente pela tela do computador, nessa animação digital⁵, enfatizando a velocidade e o movimento modernos. O poema sintetizaria, portanto, a experiência da cidade, mapeando-a através de sua estrutura.

Como disse Benjamin, em *Rua de mão única*: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (2012, p.73). Tal poema da desorientação [*cidade*] nos instrui a uma perda, e no início podemos nem saber como identificá-la. Perdemos, no entanto, o senso de orientação. Perdemos a nossa resposta condicionada à lógica do pensamento ocidental. Perdemos o hábito. Para se perder, então, na cidade da poesia concreta, é preciso tempo. Desconstruir um hábito, um pensamento condicionado, demora. Fiquemos, assim, por um instante, nessa demora.

O mais peculiar do poema é que nos perdemos em uma linha reta. Não há curvas, armadilhas, atalhos ou fugas. Há apenas uma linha reta capaz de nos desorientar na leitura. Ela consegue tal façanha a partir de seu conjunto de letras que, a princípio, não nos comunica nada. Parece querer nos dizer algo que, contudo, não nos diz. Se nos perdemos e apostamos nossas fichas nesse “querer dizer”, perdemos também o poema. *Atrocaduca* não é uma palavra. *Elastifelifero* também não. Logo, o que dizer daquilo que não nos diz?

Diremos, no entanto. Há um caminho linear a ser percorrido, um caminho inclusive alfabético para nos orientar. Há uma fagulha que nos mostra a saída. Não que precisemos ou consigamos desvendar o poema em sua totalidade. A enorme palavra, todavia, tem seu código. Precisamos aprendê-lo para decifrarmos uma de suas chaves léxicas. A palavra “cidade”, no título e no fim do poema, nos proporciona esse entendimento. A partir dela, todo o resto é passível de sentido. Individualmente, a princípio. Conseguimos compreender que *atrocidade* é uma palavra pertencente a nosso vocabulário da língua portuguesa. Com o *city* e o *cité* ao fim do poema, porém, vamos um pouco além, vendo que há muito de semelhante entre as três línguas, ao

⁵ Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/cidadecitycite.htm>. Acesso em: 12 mar. 2018.

menos vinte e oito palavras, cujos prefixos são os mesmos. E todas convivem na mesma linha, no mesmo espaço, caotizando a experiência da cidade.

Há uma aceitação do elemento estrangeiro: mais do que isso, talvez haja uma incorporação deste elemento. Há o *outro* em si mesmo, na poesia augustiana (inclusive no título de seu último livro de poesia, *Outro*). O outro é aquele também capaz de se comunicar consigo. Há uma adesão voluntária e forçada. Todos os prefixos encontram seu espaço de igualdade num mundo de diferenças. O estrangeiro fala, sem saber, as três línguas. O estrangeiro consegue se comunicar através do poema. A linguagem poética rompe nesse caso, literalmente, com as fronteiras. Há uma possibilidade aberta de diálogo. A poesia concreta não está sendo produzida no Brasil, em português. Ela está aberta à leitura do mundo. Em *cidade*, os falantes de inglês ou francês entenderão o poema. Não terão nenhuma vantagem sobre ele e tampouco nenhuma desvantagem. Estamos em pé de igualdade linguística, literária e poética com o restante do mundo. Conseguimos, em uma linha reta, nos entender na linguagem caótica de nossas semelhanças.

Em uma das apresentações feita por Augusto e Cid Campos, na versão do espetáculo multimídia POESIA É RISCO, e que está disponível na internet em plataformas como o *Youtube*⁶, podemos ver justamente esse caos que o poema *cidade* sugere. O barulho que inicia o vídeo pode nos incomodar, pois é um zumbido agudo, estridente, de uma microfonia que introduz a antimelodia urbana. A microfonia, curiosamente, expõe o erro sonoro, a frequência errante de um áudio que se retroalimenta. Tecnicamente, ela acontece quando o microfone capta o som do aparelho que emite o som do próprio microfone. Embora seja considerada uma falha do áudio, ela já foi incorporada por vários músicos em suas obras, incluindo, por exemplo, Jimi Hendrix. Começa-se, assim, pelo erro, pelo desvio.

Em seguida, ouvimos diferentes zumbidos que indicam o que rotineiramente ouvimos na cidade de São Paulo ou em qualquer outra grande metrópole. Pode ser um barulho de obras, de construção, o que nos faz pensar na construção do próprio poema, na operação do texto. São Paulo é uma das cidades mais populosas e barulhentas do mundo. Há que se ouvir ou se tornar capaz de ouvir o silêncio, em

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G7AOGvHj6T4>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

meio a tantos estímulos sonoros: pensar em meio ao caos, ouvir em meio ao barulho e escrever em meio às palavras. Os zumbidos formam uma espécie de ruído de hélice, formado pelo início do poema, com a letra “c”, a sílaba “ci” e logo após “cid”, que gera uma cadência ao longo da leitura inteira. Augusto começa, ao vivo, com a leitura do poema sendo feita por cima de uma gravação prévia, com o instrumental também ao vivo feito por Cid. A cadência (espécie de barulho rítmico e crescente de hélice que ouvimos no começo) se desenvolve até chegar à palavra “cidade”, percorrendo antes, cada letra, cada formação até chegar a ela. Ouvimos, então, a palavra com clareza e vagorosamente, sendo repetida até que se inicie uma outra leitura. As imagens passando num telão atrás deles são da transcrição computadorizada feita por Erthos Albino de Souza, de 1975, entre outras que se misturam. O vídeo foi feito e editado por Walter Silveira.

Imagem 6 – Trecho do espetáculo multimídia POESIA É RISCO



Fonte: Youtube⁷.

Uma gravação de Augusto da leitura do poema se passa ao fundo de sua leitura ao vivo. As duas se misturam, não começam ao mesmo tempo e nos perdemos, novamente, no labirinto de seus sons. Tudo isso junto ao som da distorção da guitarra promovida por Cid. Augusto lança palavras soltas de seu poema (*atrocité, caducité, capacité, atrocity, verocity* etc.). Há espaço para o improviso, para o imprevisto e para

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G7AOGvHj6T4>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

o acaso nessa apresentação. Falo aqui de uma específica, realizada em novembro de 1996, mas que possui um eixo central estável: uma espécie de ordem em meio ao acúmulo confuso de sons e imagens.

Passamos, assim, a um momento ainda mais inesperado. Ouvimos de Augusto ao vivo, por cima da gravação do *cidade*, trechos de outros de seus poemas (“tensão”, “pós-tudo” e “tudo está dito”). É surpreendente, pois ele deixa de ser então apenas um poema e passa a se desdobrar nas múltiplas facetas poéticas de Augusto. Dentro dele, cabem todas as suas palavras, ou ainda, todas as palavras. O poeta volta, depois, à leitura do *cidade*, às vezes com um efeito de distorção na voz, sempre num só fôlego, como o poema deve ser lido. No fim, tudo se escurece e o som termina. O silêncio retorna e o poema acaba, com a possibilidade aberta de seu eterno recomeço.

1.4. A feraz cidade

O poema, logo aquilo que há de mais difícil, de mais elaborado numa língua, pode ser precisamente o *acontecimento* (no sentido derridiano) que permita ou que force a abertura ao outro que não fala a nossa língua. *Cidade*, portanto, funciona como uma ponte ao desconhecido. Quando se atravessa a ponte, percebe-se que ainda se está no mesmo espaço. As línguas mudam, mas as palavras resistem a tudo, inclusive a elas mesmas. A força dos prefixos estabiliza as diferenças, acentuando-as na igualdade de suas letras, num jogo aporético incapaz de se resolver. O leitor, assim, caminhando em linha reta, atravessa a ponte e, chegando à dicotomia *outro/mesmo*, perfura o sentido escondido por trás do emaranhado desordenado de letras. O caos da cidade está também nele mesmo, assim como todas as palavras do poema são capazes de habitar um só corpo, um só espaço. E então? Acabou o poema? Partamos, agora, aos arquivos.

Imagem 7 – Arquivo do poema *cidade/city/cité*

atroautenticaducapacausticomiplidinamidramatiduplicumenielastieletriequivo
excentrifeliferofugahistorilogiloqualubrimendamendimordamultipliorganiperiodi
plastiprolifipubli^{era}rapareciprorustisagasimplitenatragiveloveravertivivaunivora
cidade

(dica) 1/2
atroautenticaducapacausticomiplidinamidramatiduplicumenielastieletriequivo
excentrifeliferofugahistorilogiloqualubrimendamendimordamultipliorganiperiodi
plastiprolifipubli^{era}rapareciprorustisagasimplitenatragiveloveravertivivaunivora
^{prati} ^{posna} ^{tipi} ^{tipi}

atroautenticaducapacausticomiplidinamidramatiduplicumenielastieletriequivo
excentrifeliferofugahistorilogiloqualubrimendamendimordamultipliorganiperiodi
plastiprolifipubli^{era}rapareciprorustisagasimplitenatragiveloveravertivivaunivora
cidade

atroautenticaducapacausticomiplidicadinamidramatiduplicumenielastieletriequiv
atroautenticaducapacqusticomiplidinamidramatiduplicumenielastieletriequivoexc
feliferofugahistori^{era}ogilogiloqualubrimendamendimordamultipliorganiperiodiplastipr
prolifipublipugnarapareciprorustisagasimplitenat^{tipi}opitragiveloveravertivivaunivora

atroautenticaducapacausticomiplidicadinamidramatiduplicumenielastieletriequiv
excentrifeliferofugahistoriconilogiloqualubrimendamendimordamultipliorganiperiodi
plastipratiprolifipubli^{era}rapareciprorustisagasimplitenatragiveloveravertivivaunivor
cidade

atroautenticaducapacausticomiplidicadinamidramatiduplicumenielastieletriequiv
excentrifeliferofugahistoriiconilogiloqualubrimendamendimordamultipliorganiperiodi
plastipratiprolifipubli^{era}rapareciprorustisagasimplitenatragiveloveravertivivaunivor
cidade

ou fera?

Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

Como, então, selecionar o que cabe na cidade-poema? Quais prefixos serão instaurados nessa linha reta, porém tortuosa? Observamos, pelo documento acima, o conflito que essa escolha gerou no poeta: as muitas possibilidades, a necessidade de uma escolha exata, que apresentasse com ritmo e musicalidade essa grande palavra a ser lida em um só fôlego. Em cima da página, temos o poema datilografado, em três linhas, numa versão maior do que a final, já mencionada anteriormente, com a ênfase no prefixo *fera*, sublinhado e retirado logo em seguida. Depois, temos novamente o poema, numa repetição que se dará ao longo de toda a página, em sete tentativas. Desta vez, no entanto, o autor fez anotações à mão, em vermelho, complementando o conteúdo datilografado com palavras novas, com sugestões de possíveis prefixos a serem acrescentados: *dica*, *fera*, *iconi*, *prati*, *pugna* (escrito em azul), *tipi* e *topicidade*.

Podemos notar que uma grande dúvida está em torno de *fera*, se o prefixo deve ou não ser colocado no poema antes de *fero* ou, possivelmente, substituindo-o. O poema poderia, portanto, ter nessa parte uma palavra a mais: “feliferaferofuga”. O que a feracidade acrescentaria à já fértil e fecunda cidade? A *feraz* e a *feroz* cidade conseguem conviver juntas? Uma parece destruir o que a outra consegue gerar e, no entanto, funcionam bem na lógica *analógica* do poema. Associamos, por via da paronomásia, as duas palavras, os dois sons, com tamanha similaridade sonora, que acabam nos convencendo de uma similaridade semântica. O que a cidade gera, assim, ela mesma pode retirar logo depois, e com a mesma facilidade. É como a serpente de Valéry no livro de Augusto intitulado *Paul Valéry: a serpente e o pensar*: “Desdobrada em variantes conceituais, a Serpente é, aqui, essencialmente, a figuração do pensamento levado às últimas consequências, o pensamento que devora a si mesmo, como a serpente que morde a própria cauda” (A.CAMPOS, 2011b, p.10).

Nada poderia ser mais próximo da cidade: ela que devora aquilo que lhe pertence e mesmo aquilo que ela é. Ela tem a propriedade de desconstruir ou até mesmo destruir o que gerou. Augusto se identifica com Valéry em muitos sentidos, especialmente “com certas reflexões desse poeta não-poeta, onde a obra aparece como uma inviabilidade, a poesia à frente da literatura e contra ela, e onde o poeta-pensador emerge como alguém que só faz quando não consegue deixar de fazer” (Ibid., p.69).

Devorando a si mesma, no entanto, a cidade cresce – para cima, para os lados, atropelando os espaços e as pessoas, prendendo todos em uma comunidade heterogênea e desigual. A cidade também se apresenta, como a obra de Valéry, como uma *inviabilidade* que se concretiza, desafiando estatísticas e ferindo princípios de convivência a todo instante. A hostilidade e a hospitalidade combinadas em uma só palavra derridiana: *hostipitalidade* (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p.41). A cidade faz com que o habitante e o estrangeiro convivam e se comuniquem em uma linguagem em comum: a linguagem da desordem e do caos, refletida no poema. O estrangeiro, como figura odiosa que vem para desequilibrar a harmonia de uma cidade que se entende, que fala a mesma língua, está presente, como diz Julia Kristeva, não apenas no outro, mas em nós mesmos, tornando a própria definição de “nós” problemática e, talvez, impossível:

Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. Nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo. Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. (KRISTEVA, 1994, p.9)

Essa “face oculta da nossa identidade” é a mesma que optamos por não confrontar ao destinar o ódio à figura do outro que nos agride, sem percebermos que a agressão está também em nós mesmos. A poesia concreta possui esse caráter agressivo para muitos críticos, especialmente na fase ortodoxa, por desafiar as estruturas poéticas vigentes na época e por *agredir* a comunicação direta de uma poesia subjetiva. Ela desperta reações extremas pois rompe com o familiar, o conhecido.

Ao questionar o que temos enquanto leitura “confortável” e “previsível” até certo ponto, ela gera uma atmosfera de caos e desequilíbrio, que joga o leitor em direção ao desconhecido e ao desconfortável. Há um diálogo, no entanto, na obra de Augusto, com o outro e consigo, que no fim acabam por se juntar a ponto de não mais

conseguirmos distingui-los. Como Sterzi coloca, ela dialoga não apenas consigo mesma, mas também “com as ferramentas de sua escrita” (2004, p.107). Dessa forma, como o estrangeiro, a poesia tem a capacidade aporética de habitar em si mesma e no outro, estreitando os laços de tal diferença.

Essa inviabilidade de que trata a poesia aparece tanto em Valéry quanto em Augusto, na opção que ambos fizeram pelo *difícil* da linguagem ou mesmo pelo impossível. Escolhendo aquilo que os desafiava, escolheram automaticamente o novo, o não estabelecido. Numa das anotações dos *Cahiers* de Valéry – em trechos traduzidos por Augusto – ele comenta sobre a linguagem de Mallarmé: “Mas, de fato, quem *fala em um poema?* Mallarmé queria que fosse a linguagem, ela mesma” (VALÉRY, 2011b, p.91). No ideal da poesia concreta e na obra de Augusto como um todo, a linguagem também falaria por si, sem subterfúgios ou subjetividade: haveria a retirada do “eu” poético para que falasse então a própria poesia. E o que essa poesia nos diz, ela nos diz por meio de sua estrutura, de suas escolhas pelo *difícil*, de suas impossibilidades e inviabilidades que, paradoxalmente, são o que permitem a sua construção.

1.5. Transcrições babélicas

O poema *cidade* apresenta um nome, um longo emaranhado de prefixos – além de nomear a cidade em relação a seu próprio caos e desordem – e ao mesmo tempo sua tradução ao inglês e ao francês. Ele desafia, portanto, a lógica tradutória: o original é igual à tradução e, simultaneamente, a tradução é o original. Da mesma maneira, isso ocorre na poesia concreta, na qual a forma não apenas se assemelha ao conteúdo, mas, unidos a ponto de não mais sabermos distingui-los, tornam-se um só. Não é um possível dizer (comunicar poeticamente) senão através da estrutura, da construção arquitetada para o poema: “a tradução promete um reino à reconciliação das línguas. Essa promessa, acontecimento propriamente simbólico ajuntando, acoplando, casando duas línguas como as duas partes de um todo maior, chama a uma língua da verdade” (DERRIDA, 2002, p.64).

No mito da Torre de Babel, a punição divina aos homens se dá a partir do momento em que eles se propõem a construir uma cidade e uma torre altíssima, alta o bastante para chegar os céus. O castigo vem da mágoa de Deus ao ver a ambição humana tentando alcançá-lo e surge na forma da *confusão*: as línguas se misturam, se embaralham, de maneira que os homens não mais se compreendam e sejam forçados a interromper a construção da torre. Logo, a tradução se torna necessária e, no entanto, absolutamente impossível. A confusão instaurada entre os homens só poderia se desfazer a partir do entendimento da língua do outro e, em última instância, a partir do entendimento do outro.

Com a Babel, entretanto, a tradução cambia de uma tarefa realizável para um trabalho impossível, uma dívida que não mais pode ser quitada. Tal procedimento marca, todavia, a firmação de um oxímoro, que destacamos: a confusão é justamente o que garante a possibilidade do Uno, o que une é, precisamente, a des-união, ou, por fim, que a fragmentação e a multiplicação das formas étnicas e expressivas são a garantia da manutenção de um todo; o viés sob o qual deus instaura seu domínio. (DAYRELL, 2013, p.2)

O paradoxo é, portanto, o que garante a potência, a possibilidade de união: as marcas da diferença são o que permitem que os homens se entendam. Isso porque a homogeneidade total, absoluta, apaga o conflito, apaga as diferenças entre *um* e *outro*, apaga, inclusive, a hipótese da própria tradução. Num mundo em que todos se entendem, não é preciso traduzir, não é necessário o debate de ideias tampouco trabalhar, operar um texto ou uma fala para fazer-se entender ao outro.

A tradução, não obstante, adotada pelos poetas concretos não é um estilo literal, conteudista e simplificador. É, na expressão de Haroldo de Campos, uma *transcrição*, e na de Augusto, uma *tradução-arte*, na qual a tradução da forma, da estrutura do poema, assim como de seu ritmo e sua sonoridade, é tão importante quanto o seu conteúdo. Por isso, a obra traduzida não é apenas uma tradução, é também uma obra original, à sua maneira, em que os autores-tradutores investem seu próprio dom poético para dar voz à poesia do outro. Assim, a voz poética do texto consegue ultrapassar as barreiras da língua, sem se perder nas minúcias semânticas ou literais do texto. Sobre a transcrição, Haroldo diz:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (H.CAMPOS, 2013b, p.4)

O interessante a notar no poema *cidade* é que ele atua muito bem como tradução de si mesmo, numa similaridade quase absoluta entre o original e a tradução, em que se modificam apenas as letras finais de seus sufixos, de tal modo que não seja mais possível distinguir o poema “original” de sua tradução. Brincando com a impossibilidade da tarefa tradutória – incapaz quanto à exatidão semântica entre os conteúdos – temos um poema-tradução já pronto e compreensível em três idiomas, também impulsionando a língua portuguesa ao mundo.

Para Derrida, a torre de Babel “não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar” (2002, p.11-12). A tradução triunfa justamente na confusão das línguas, na possibilidade de comunicação, de entendimento. Ela não é finalizada e inquestionável. É uma obra constante e infinitamente renovável, pois deve se atualizar conforme os tempos e conforme a linguagem apropriada para o momento histórico e pode haver conflitos entre diferentes traduções e interpretações.

É curioso perceber que, mesmo num poeta como Fernando Pessoa, há a presença de um incômodo (em suas obras e em sua biografia) com a finalização das coisas, com o instante em que elas terminam. Na biografia de Robert Bréchon sobre o poeta, intitulada *Estranho estrangeiro*, podemos ver que há algo a respeito da imutabilidade das coisas prontas que não interessa a ele e que chega mesmo a perturbá-lo, visto que aquilo que está pronto não tem dinamismo tampouco movimento, faltando, portanto, a flexibilidade das coisas indefinidas. As “realizações” e “conclusões” revelam a finitude dos pensamentos e dos atos, trazem consigo uma espécie de morte precoce e impõe limites.

Por volta de 1910-1911, o jovem, como lhe acontecerá várias vezes, está cansado, deprimido, sem horizontes. Num diário em que escreve com muita irregularidade (...) anota (em inglês, desta vez ainda) a sua indiferença fundamental, o seu ódio aos “atos decisivos” e aos “pensamentos definidos”, às realizações e às conclusões. Não consegue fixar as suas ideias. “[Os pensamentos] passam em mim; não são pensamentos meus, mas pensamentos que passam através de mim. Não pondero, sonho; não me sinto inspirado, deliro. Sei pintar, mas nunca pinte; sei compor música, mas nunca compus. [...] O meu carácter mental consiste no ódio aos princípios e aos fins das coisas, pois são pontos definidos...” (BRÉCHON, 1996, p.146-7)

Certamente, a partir do momento em que uma obra se finaliza, o movimento posterior que ela gerará foge de seu controle e a faz permanecer, de certo modo, num processo constante de criação, a partir da interação do texto com seus leitores, críticos, tradutores e das muitas interpretações e estudos a surgirem. A barreira que a obra terminada não consegue, apesar de tudo, ultrapassar, diz respeito aos próprios limites do encerramento, da finalização, que não dão ao leitor a ideia de uma

composição, do processo criador. A partir do momento em que a obra se dá por encerrada, o artista é lançado a um vazio solitário, que o faz, muitas vezes, mergulhar de cabeça em outra obra, imediatamente se aventurando numa nova criação.

A solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda-nos uma solidão mais essencial. (...) Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado. Essa ignorância preserva-o, diverte-o, na medida em que o autoriza a perseverar. *O escritor nunca sabe que a obra está realizada*. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á em outro. (BLANCHOT, 2011, p.11- *grifo nosso*)

Em *O espaço literário*, Blanchot procura mostrar como a compulsão do escritor pela escrita pode gerar um impulso – quiçá uma obsessão – para prosseguir, para indefinidamente continuar. Mais do que a mão que escreve e permanece a escrever, num impulso criador, a outra mão que a segura e freia seus impulsos, que a impede de continuar, tem o seu importante papel para a finalização, digamos, para a versão final da obra, retirando-a de um movimento de constante revisão e alteração por parte do autor, em busca da perfeição máxima. Assim, o domínio de um escritor estaria também na capacidade “de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante” (Ibid., p.16). Os estudos dirigidos à anterioridade da versão final da obra, porém, conseguem ter um vislumbre da mão que não solta o lápis, daquela que não para de escrever e que também é responsável pela construção do texto. Analisar os arquivos que precedem a obra acaba se tornando uma importante ferramenta para se analisar o processo de criação em sua não-linearidade e complexidade.

Voltando às questões tradutórias de que tratávamos antes desta breve divagação conduzida pelas indisposições sofridas pelo jovem Pessoa, o aspecto incomunicável da poesia – esta, que não foca seu discurso em uma mensagem a ser passada, mas sim na linguagem poética em si – é uma das grandes impossibilidades da tarefa do tradutor. Conseguir transmitir, em uma língua diferente, o ritmo, a cadência e as expressões idiomáticas de uma língua permeia o campo do impossível e, no entanto, do absolutamente necessário. O poema *cidade* consegue contrariar essa expectativa da tradução, apresentando-a como similar ao original, o que indica

uma nova *confusão* e um questionamento de seus limites. Tal poema torna-se verdadeiramente intraduzível por já conter em si a sua própria tradução. É um desafio do poeta à própria poesia.

No entanto, o *cidade* inspirou diversos outros artistas a lançarem suas próprias versões do poema, seja nas artes plásticas, na música, na poesia ou no cinema. Ele gerou um forte retorno por parte de seus leitores, já que muitos acabaram respondendo a ele artisticamente, fugindo ao hábito de uma leitura passiva. Nesse sentido, podemos falar, no lugar de “versões”, em “traduções intersemióticas” – na expressão de Julio Plaza – que indicam traduções entre diferentes códigos, do verbal ao não-verbal, entre sistemas de naturezas distintas, explorando materialmente suas muitas potencialidades.

Tradução intersemiótica é o descentramento da linguagem verbal para transpô-la para linguagens não-verbais [...]. Intersemiose foi entendida por Jakobson como uma operação unidirecional metalinguística na qual signos linguísticos são criativamente transpostos ou recodificados em códigos e elementos não-linguísticos. [...] O lado criativo da recodificação intersemiótica pressupõe o desejo improvisado e a livre vontade (por parte do receptor ou do leitor) para compor traduções partindo do sentido de signos escritos de uma linguagem verbal para uma linguagem mista, falando metaforicamente [...]. (GORLÉE, 2016, p.82-3)

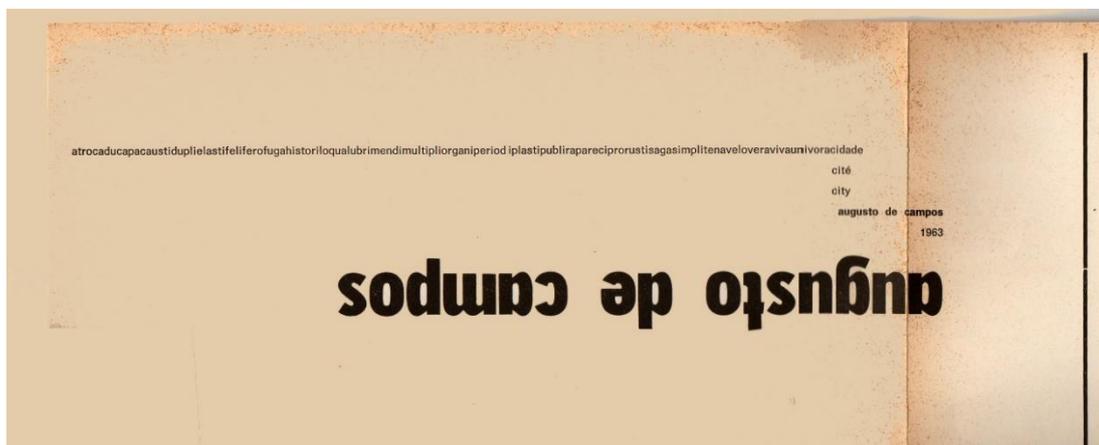
Dessa forma, o poema *cidade* – que já desafia a estrutura padrão da linguagem verbal – foi transmutado, renovado, em diferentes obras de músicos, artistas plásticos, aparecendo até mesmo no vídeo *Non Plus Ultra* (1985), de Tadeu Jungle, habitando, portanto, esses outros códigos. A linguagem digital e tecnológica foi importante para a continuidade da poesia de Augusto, sendo especialmente utilizada por ele para retirar alguns de seus poemas do espaço restrito do papel, recriando-os de outra forma, sob novos códigos.

A tradução de poemas para mídias eletrônicas trouxe consigo a acentuação daquilo que já era inerente aos poemas visuais, concretos, sonoros, entre outros: a exploração do cruzamento entre os sentidos do leitor, através de dispositivos sinestésicos presentes nas obras que,

normalmente, dialogam com sua porção verbal. Uma tradução desse tipo gera diferentes percursos sensoriais, criando intercâmbios entre os sentidos do corpo, através do emprego de meios técnicos variados. (TOSIN, 2014, p.61)

A versão mais tradicional, se é que podemos chamá-la assim, foi publicada na coletânea de Augusto, *Viva Vaia*, na qual há uma colagem do poema dobrado na página, e que se desdobra para fora dela, num efeito “sanfona”, triplicando o seu espaço. Muito antes disso, porém, o poema foi publicado em três edições, em 1964. Uma delas saiu na Escócia, em Edinburg, como publicação autônoma das edições *The Wild Hawthorn Press*, do poeta escocês Ian Hamilton Finlay. O *cidade*, no entanto, foi editado em páginas frente e verso, amarelas, sem seu efeito característico do desdobramento do papel. Sua publicação definitiva, padrão de todas as outras e do *Viva Vaia*, apareceu em dezembro deste ano, pela revista *Invenção nº 4*, que o publicou como encarte desdobrável. Além disso, o poema também saiu na revista italiana EX, dirigida pelo poeta Mario Diacono.

Imagem 8 – Poema *cidade/city/cité* na revista italiana EX

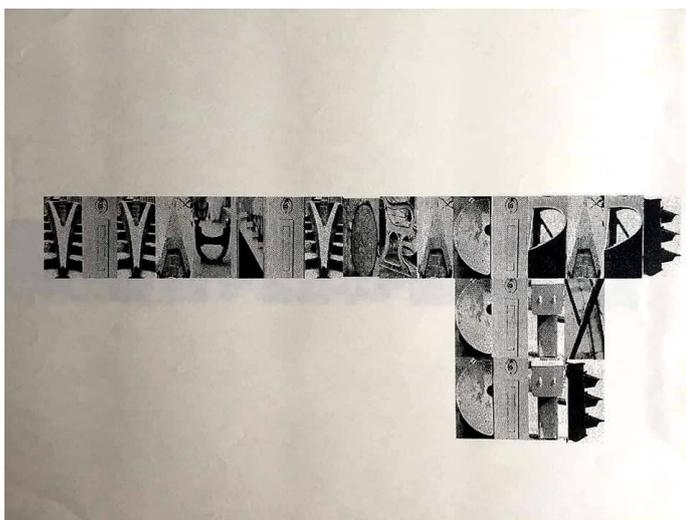


Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

Há ainda uma versão de Arnaldo Antunes ao poema, presente nos arquivos de Augusto, que acredito não ter sido publicada, na qual cada letra é apresentada na forma de uma imagem, como a de um semáforo, por exemplo, indicando a letra “e”, como visto abaixo. Além disso, encontrei na mesma pasta de arquivos três versões do poema feitas por Julio Plaza, em 1980, para um trabalho realizado à disciplina

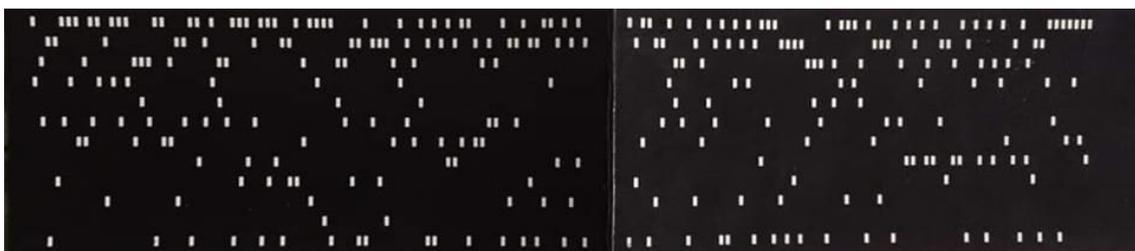
Semiótica da Literatura I, ministrada por Haroldo de Campos, na PUC de São Paulo. Também havia uma montagem feita por Paulo Miranda, com palavras do *cidade* jogadas em meio ao espaço urbano.

Imagem 9 – Trecho da versão de Arnaldo Antunes para o poema *cidade/city/cité*



Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

Imagem 10 – Versão de Erthos Albino de Souza para o poema *cidade/city/cité*



Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

Mais conhecida, no entanto, é a metacriação de Erthos Albino de Souza, de 1975, feita em um cartão de papel perfurado – esses cartões funcionavam como a memória dos computadores da época, incluindo dados e comandos. O efeito de tal versão “digital” remete à vista de uma cidade à noite, com as janelas dos prédios iluminadas, compondo um típico retrato urbano noturno. Há também outras metacriações musicais, artísticas e performáticas, como, por exemplo, a musicalização do poema feita pelo maestro Gilberto Mendes.

O poema foi exposto na Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo, em 1987, numa montagem do artista Julio Plaza. Além disso, em 1999, Augusto criou um *clip-poema* para a obra, trazendo a ela novas interpretações digitais e, em 2014, foi lançada pela editora Granada uma adaptação feita por Ana Lúcia Ribeiro, transformando a obra em livro-objeto, composto por duas espécies de *poemóviles*, em preto e branco, um com todos os sufixos do poema e o outro composto apenas pela palavra “cidade”. No prefácio, escrito por Omar Khouri, ele ressalta que o *cidade* “é desses poemas que uma vez vistos/lidos/ouvidos impregnam nossa mente e sempre voltam a frequentar a imaginação e nos estimulam a fazer algo similar” (2014, p.1). A apropriação mais surpreendente, no entanto, pode ter sido o uso do poema na música eletrônica “Portucais”, de uma dupla de DJs e produtores italianos. Todas essas seriam suas recriações ou transcriações, aproximando ainda mais sua relação com os meios tecnológicos.

Tais obras nos mostram as muitas leituras possíveis de um poema. Suas perspectivas não são inquestionáveis, o que não deixa de ser uma grande vantagem, pois a potencialidade deixada por elas pode impulsionar diferentes interpretações e criações, permitindo, assim, com que a circularidade infinita da obra nos apresente sempre novos aspectos, olhares e análises, provando que não há um encerramento semântico do que o autor quis dizer ou do que a obra de fato diz. Há uma abertura que a coloca em constante diálogo com o outro, fazendo com que ela não se encerre em um pensamento rígido e fixo, mas que seu caráter fluido não deixe de nos surpreender.

Sob essa ótica, podemos entender que a obra nunca (se) acaba, mas renasce por meio de diferentes formas, mesmo que através de outras criações do mesmo autor, já que há uma certa compulsão artística, como vimos com Blanchot, que leva os autores à perseguição incessante de um objetivo inalcançável, à perfeição estética de seus trabalhos. Tal compulsão é gerada, na maior parte das vezes, por um sentimento de insatisfação perante suas próprias criações, que impele o artista a persistir em seus objetivos não alcançados em determinada obra através de outras ainda por vir.

Valéry, celebrando na obra esse privilégio do infinito, ainda vê nela o lado mais fácil: que a obra seja infinita, isso significa (para ele) que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, exprime desenvolvendo-o sob a forma de poder. (BLANCHOT, 2011, p.11-12)

Assim, a concepção de que o processo criador é a trajetória linear de uma ideia imperfeita a caminho de uma obra perfeita é, além de simplória, equivocada. É a insatisfação estética do artista, é o desconforto constante causado pela sensação de não haver atingido todo o seu potencial estético que o leva a essa espécie de compulsão criadora, na esperança – desde sempre utópica – de que eventualmente atingirá seu ápice na próxima criação. “As razões que me impelem a escrever são múltiplas, e as mais importantes são, segundo me parece, as mais secretas. Talvez seja esta, sobretudo: colocar algo ao abrigo da morte” (GIDE apud BLANCHOT, 2011, p.97).

Além disso, a obra só se realiza pela intimidade e pela força de um diálogo com quem a lê. O que foi escrito, a partir do momento que é publicado e tido como finito, somente é, de fato, alcançado em seu objetivo quando alguém o lê, quando os laços intrínsecos entre escritor e leitor potencializam a obra, dando-lhe novos significados e jogando-a na já mencionada circularidade infinita do texto, que se renova a partir do momento de cada leitura. Afinal, o escritor, ainda com Blanchot “escreve um livro mas 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 lê” (Ibid., p.13). Portanto, essa renovação constante se aplica ao olhar do poeta e do leitor, reduzindo tais fronteiras à medida que o leitor cria algo em resposta à obra que o afeta e o afeto impulsiona, nesse sentido, a criação. As muitas *idades* que já surgiram a partir do poema de Augusto abrem as portas para as muitas ainda por vir.

Capítulo 2. Metodologia: um mal necessário

Realmente, mais do que a teoria, nos interessava ver editada a poesia – sempre menos editável –, a poesia, que é afinal o que interessa.

Augusto de Campos

Os discursos sobre origem tendem a surfar na linha da realidade, às vezes caindo para o lado fictício, às vezes misturando detalhes dos dois. Um discurso, no entanto, *antiorigem*, como na recusa genealógica de Nietzsche analisada por Foucault, pode nos apresentar uma saída não-essencialista, contrária à busca falaciosa pela essência do começo, pelo ponto determinante a partir do qual o acontecimento se desencadeou. Esse ponto é indecifrável, não conseguimos detectar onde ele começa, pois sempre precisamos buscar mais atrás, no passado, algum conhecimento anterior que nos escapa e que dissimula nossa pretensão pela exatidão epistemológica. A constatação de que não há uma essência primordial às coisas pode ser desnorteante: “o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate” (FOUCAULT, 2017, p.59).

Os acidentes de percurso, que interrompem a linearidade harmônica da estrada, não são obstáculos ao conhecimento, mas sim parte inerente dele. Não apenas isso, mas também deve-se questionar a obrigação de um estudioso de eliminá-los do caminho, já que a busca pela verdade essencial e inabalável por trás das máscaras acidentais dos enganos se mostra, nas perspectivas nietzschiana e foucaultiana, nada além de um “exagero metafísico”: “gosta-se de acreditar que as coisas no início se encontravam em estado de perfeição; que elas saíram brilhantes das mãos do criador, ou na luz sem sombra da primeira manhã” (Ibid., p.59). O acidental, o casual, as interrupções, os erros, o risco, a decadência e inclusive a morte desafiam, portanto, a busca metafísica pela presença da origem.

Para o filósofo, a história tradicional interpreta os fatos de maneira a encadeá-los através de uma falsa ideia de continuidade, buscando sempre uma interpretação linear dos acontecimentos, de modo a compreendê-los e explicá-los. A procura pela gênese enfatiza tal preocupação identitária, sistematizada por meio de uma suposta objetividade científica da história, que seria neutra, exata e coerente. Anulando assim, o historiador, a sua própria individualidade, acaba caindo numa *ficcionalização* de si, reprimindo tudo o que o associa ao corpo e à matéria para poder, dessa forma, invocar a verdade.

Ao contrário da história tradicional, no entanto, está o seu uso genealógico proposto por Foucault e inspirado, por sua vez, em Nietzsche:

Entre as coisas que podem levar um pensador ao desespero está o conhecimento de que o ilógico é necessário aos homens e que do ilógico nasce muita coisa boa. Ele se acha tão firmemente alojado nas paixões, na linguagem, na arte, na religião, em tudo o que empresta valor à vida, que não podemos extraí-lo sem danificar irremediavelmente essas belas coisas. Apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana pode ser transformada numa natureza puramente lógica; mas, se houvesse graus de aproximação a essa meta, o que não se haveria de perder nesse caminho! Mesmo o homem mais racional precisa, de tempo em tempo, novamente da natureza, isto é, de sua ilógica relação fundamental com todas as coisas. (NIETZSCHE, 2005, p.37)

O “desespero” que pode tomar conta do pensador, como na citação acima, ocorre se houver a negação daquilo que não se compreende ou mesmo da multiplicidade de interpretações que impossibilitam o sentido absoluto de uma única resposta. O ilógico existe na forma do acidente, do caos e da descontinuidade. Ele é intrínseco à vida, à arte e à ciência, como discutiremos mais à frente. Assim, a tentativa de aniquilá-lo contraria a própria natureza humana.

Essa espécie de genealogia “anticientífica” confronta os conceitos tradicionais que dizem respeito à objetividade da ciência, além de trazer um novo olhar enquanto ferramenta crítica de análise e não somente historiografia: “para a genealogia, a memória não é uma duração, mas uma multiplicidade de durações, escandidas pela eclosão de singularidades-acontecimentos, que rompem o *continuum* temporal” (ALVES, 2017, p.42).

O rompimento com a noção cronológica do tempo e sua linearidade tem um importante efeito para a linguagem poética assim como para crítica literária. A singularidade de cada acontecimento é também a singularidade de cada poema, do qual não se explica a essência e não se encontra a origem, pois esta não nos é rastreável e não podemos submetê-la à estrutura limitada de um sistema fechado. Consultar arquivos de um autor, como fiz neste trabalho, é *inventar* analogias, *criar* associações que sejam apresentadas por meio de suas particularidades e de suas confusões incoerentes e não apesar delas.

2.1. Teoria do caos: um desafio poético à ciência

Where chaos begins, classical science stops.

James Gleick

Ao buscar desmistificar a criação artística e literária, analisando certos arquivos, podemos incorrer no equívoco de tentar decodificar, por sua vez, a criação, num passo a passo construído em cima de uma materialidade irrefutável, de uma lógica e racionalização que não deixam margem a outras questões. Não é esse o caso. Gostaria de poder afirmar que o caminho adequado para a análise seria um equilíbrio entre os dois pontos de vista: o caminho do meio. Porém, acredito que seja mais eficaz para nosso propósito escapar da armadilha binária que nos é apresentada e tentar navegar em um terceiro movimento.

Nas colagens do cinema de Eisenstein, como ele mesmo o explica, realizadas a partir do conceito do ideograma, a junção de dois fotogramas, no caso do cinema, ou de dois pictogramas, como na língua chinesa, não gera o resultado da soma de duas partes, o equivalente da adição de dois elementos distintos. O terceiro movimento parte de um produto criado por meio da ligação entre os dois primeiros elementos e deve ser analisado como tal, como um outro que se construiu, como um novo que, se tentarmos explicar com base apenas na junção de duas coisas distintas, se perderá.

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. (EISENSTEIN, 2000, p.151)

Dessa forma, nosso terceiro movimento – a partir de uma antiga e ultrapassada visão que considera a criação da obra de arte como uma ordem divina ou, ao contrário, de uma moderna e cientificista abordagem que oferece uma racionalização extrema e

uma lógica linear – considerará o caos e o acaso como importantes ferramentas não apenas para a própria criação, mas para o estudo e a compreensão da mesma. O caos é capaz de perturbar a nossa racionalização do mundo ao misturar elementos a ponto de não mais torná-los identificáveis. O caos complexifica o mundo e a criação, com suas relações conturbadas e analogias não óbvias. Na física, ele é oposto à sua própria significação. Ele indica uma ordem por trás de toda a imprevisibilidade, todavia sem deixar de levá-la em conta.

Para nós, o caos importa pois faz parte da obra literária, do ritmo de pensamento, do fluxo de escrita e da improbabilidade criativa e criadora. Mais que fazer parte, ele é um dos instrumentos que a compõe. Apesar da linearidade do tempo, da lógica aristotélica e da necessidade ocidental de significado, da qual ele praticamente zomba, o caos continua a perturbar o raciocínio humano e nos mostra, ao esconder, analogias e pensamentos que contrariam as formas mais tradicionais de se entender o mundo. Devemos levá-lo em conta se queremos ir mais ao fundo e se queremos ir mais além.

Desde que existem físicos investigando sobre as leis da natureza no mundo, este sofreu uma ignorância especial em relação à desordem na atmosfera, ao mar turbulento, às flutuações das populações selvagens, às oscilações do coração e do cérebro. O lado irregular da natureza, o lado descontínuo e errático têm sido quebra-cabeças para a ciência, ou pior, monstruosidades⁸. (GLEICK, 1987, p.3, tradução nossa)

A teoria do caos surgiu, assim, da busca dos cientistas por conexões e padrões que funcionassem dentro das irregularidades do mundo, dentro dos seus sistemas dinâmicos. Em vez de tomar por um erro a desordem, optaram por buscar as surpreendentes relações que existem dentro dela: “para alguns físicos, o caos é a

⁸ *For as long as the world has had physicists inquiring into the laws of nature, it has suffered a special ignorance about disorder in the atmosphere, in the turbulent sea, in the fluctuations of wildlife populations, in the oscillations of the heart and the brain. The irregular side of nature, the discontinuous and erratic side – these have been puzzles to science, or worse, monstrosities.* (GLEICK, 1987, p.3)

ciência do processo e não do estado, do transformar e não do ser”⁹ (Ibid., p.5, tradução nossa), como escreve Gleick em *Chaos: making a new science*. Podemos, então, traçar um paralelo entre a teoria do caos e a criação poética, considerando ambas com o foco no desenvolvimento de algo, no processo, no *sendo* (gerúndio) e não no já *feito* (particípio passado).

As duas, com todas as suas óbvias diferenças, se atentam para a ideia de processo e continuidade que nem sempre a física ou a literatura levaram em conta. A física clássica pautava suas teorias em cima da ideia de que o universo funcionava por meio de leis precisas e estáticas. Antes da teoria do caos, segundo o autor, a física não se propunha a analisar as discontinuidades do universo com seus acasos inexplicáveis, da mesma forma que a literatura, antes da crítica genética, por exemplo, ou de outras análises críticas fora do tradicional, não se propunha a apresentar ao público estudos envolvendo o processo de uma obra literária, incluindo as etapas dessa criação, através de arquivos.

Um dos grandes méritos da teoria do caos foi ter conseguido ultrapassar o universo da física e ter migrado para outras disciplinas, até mesmo para a nossa compreensão mais básica da vida, com seu dinamismo e sua imprevisibilidade. Pode-se observar o caos através do clima, da natureza, do movimento dos ventos, da formação das nuvens, dos inúmeros sistemas dinâmicos ao nosso redor, pertencentes à nossa realidade. O caráter multidisciplinar da teoria do caos rompeu as barreiras da física e atualmente ela é considerada como um importante instrumento de análise tanto para cientistas políticos quanto para empresários e (por que não?), poderia também ser usada para compreender os processos da arte e da literatura.

Sua interpretação das irregularidades do mundo e dos padrões existentes dentro delas mudaram a nossa maneira de pensar e de agir. Ela nos ajuda a entender as complexidades e os acasos dos comportamentos do universo, assim como desafia a maneira tradicional de raciocínio lógico e científico. O nível de imprevisibilidade e a complexidade das coisas não quer dizer, no entanto, que suas origens compartilhem das mesmas incongruências. “Os sistemas mais simples hoje são vistos como

⁹ [...] *to some physicists chaos is a science of process rather than state, of becoming rather than being.* (Ibid., p.5)

criadores de problemas extraordinariamente difíceis de previsibilidade. Ainda assim, a ordem surge espontaneamente nesses sistemas – caos e ordem juntos”¹⁰ (Ibid., p.7-8, tradução nossa). Os primeiros teóricos do caos, a partir da década de 1960, compartilhavam uma sensibilidade em relação aos padrões dentro da desordem e, enquanto a tendência da ciência da época era reduzir e dividir sistemas em partes cada vez menores, eles acreditavam enxergar o todo: caos e ordem andando juntos, lado a lado.

Gleick enfatiza que, cada vez mais, os cientistas se dão conta de que não é possível ignorar as mudanças trazidas pela teoria do caos e não se pode analisar novos fenômenos e sistemas sem levar em conta sua contribuição. Essa nova abordagem da comunidade científica se atentou a coisas que antes não foram estudadas por serem consideradas caóticas ou incongruentes demais. Os estudos da teoria do caos contribuíram para a não-compartimentalização do pensamento científico. Os sistemas são dinâmicos, complexos, e mesmo que suas origens sejam simples e decodificáveis, não significa que as consequências surgidas posteriormente o sejam. As contradições e ambiguidades fazem parte do universo e não podem ser desconsideradas a cada momento em que não somos capazes de compreender todas as suas possibilidades errantes.

O professor e físico Pranab K. Das II, em seu artigo “A intrusão da incognoscibilidade: teoria do caos e ação livre” [*The Intrusion of Unknowability: Chaos Theory and Free Action*], fala sobre o que ele chama de “imprevisibilidade determinista”, que aparenta ser uma contradição em seu próprio nome, visto que as coisas tidas como deterministas caminham em seu ritmo particular e inevitável. Grande parte da imprevisibilidade está pautada em nossa falta de compreensão acerca dos fenômenos analisados, falta de entendimento de seu passado, de seu futuro e da ordem e previsibilidade que supostamente deveriam guiar seus comportamentos.

O autor alerta para o conceito da *imprevisibilidade determinista*, que não funciona nem deve ser considerado como uma fachada para pensamentos místicos

¹⁰ *The simplest systems are now seen to create extraordinarily difficult problems of predictability. Yet order arises spontaneously in those systems – chaos and order together.* (Ibid., p.7-8)

ou promessas sobrenaturais. A teoria do caos simplesmente implica que os cientistas ainda não conseguiram explicar racionalmente os comportamentos passados e futuros de certos padrões complexos e isso nos dá novas possibilidades de entendimento do mundo, ainda que pautadas na incerteza e no imprevisível, possibilidades essas compatíveis com o lugar incerto e livre da criação, com sua ordem e desordem simultâneas.

O estudo do sistema dinâmico não linear (popularmente conhecido como “teoria do caos”) formalizou a imprevisibilidade determinista e chegou a uma descrição abrangente do fenômeno. Em muitos sistemas (especialmente naqueles com múltiplas partes interativas), há aspectos que simplesmente não podem ser previstos. Chamamos um sistema de “caótico” se, não importa o quanto sabemos sobre sua configuração em um instante, perdemos rapidamente a capacidade de prever como esta será no futuro¹¹. (K. DAS II, 2002, p.153, tradução nossa)

Há, portanto, uma lacuna no pensamento lógico, ainda não preenchida pela ciência. Uma parte dos acontecimentos não pode ser explicada racionalmente porque não pode ser prevista em sua totalidade. O imprevisível desafia a ciência e alimenta a arte. É o espaço em que o erro toma liberdade para ocorrer e em que a criação emerge, mesmo sem que a entendamos inteiramente. É delicado falar sobre algo que não conseguimos racionalizar ou compreender com certeza, porém é precisamente a impossibilidade dessa tarefa – tal como a tarefa do tradutor e a fidelidade absoluta ao texto – que nos move e nos impulsiona a caminhar em sua direção.

Onde há imprevisibilidade há, infelizmente, incognoscibilidade. Como o conceito antigo de um universo pré-formado em estado de absoluta inacessibilidade, $\chi\acute{o}\sigma$, os sistemas deterministicamente imprevisíveis estão, por definição, fora do âmbito da compreensão racional. Os cientistas podem trabalhar dentro dos limites do cognoscível, mas

¹¹ *The study of nonlinear dynamics (popularly known as “chaos theory”) has formalized deterministic unpredictability and arrived at a comprehensive description of the phenomenon. In many systems (especially those with multiple interacting parts) there are aspects that simply cannot be predicted. We call a system “chaotic” if, no matter how much we know about its configuration at one instant, we very rapidly lose the ability to predict how it will look in the future.* (K. DAS II, 2002, p.153)

devem se atentar ao precipício da incognoscibilidade que está além. A iluminação da razão não consegue mergulhar nessas profundezas¹². (Ibid., p.153-154, tradução nossa)

A teoria do caos, portanto, de acordo com o autor, apresenta uma profunda mudança no campo científico, ao lidar com a imprevisibilidade, e desafia, epistemologicamente, a ciência mecanicista, visto que não importa quão precisas sejam as medidas de análise, a previsibilidade total ainda será impossível. Segundo ele, o determinismo não mais a assegura. A criatividade, vista por esse prisma, é também imprevisível. Não conseguimos aprisioná-la em padrões rígidos e certamente não conseguimos compreender seus mecanismos de funcionamento em ação.

Aqueles estudando a dinâmica caótica descobriram que o comportamento desordenado dos sistemas simples agia como um processo *criativo*. Isso gerou complexidade: padrões extremamente organizados, às vezes estáveis e outras instáveis, às vezes finitos e outras infinitos, mas sempre com a fascinação das coisas vivas¹³. (GLEICK, 1987, p.43, tradução nossa)

Em se tratando especificamente da criação artística, as condições externas são inúmeras e não conseguimos compreendê-las isoladamente. O período histórico em que o artista viveu, suas condições financeiras, familiares, sociais, sua genética, língua, cultura, tudo pode alterar o resultado final de sua obra ou mesmo impedi-la de

¹² *Where there is unpredictability, there is, alas, unknowability. Like the ancient concept of a preformed universe in a state of absolute inaccessibility, $\chi\acute{\alpha}\omicron\varsigma$, deterministically unpredictable systems are, by definition, outside of the ambit of rational understanding. Scientists can work within the realms of the knowable but must keep an eye out for the precipice of unknowability that lies beyond. The illumination of reason cannot shine into these bounding depths.* (Ibid., p.153-154)

¹³ *Those studying chaotic dynamics discovered that the disorderly behavior of simple systems acted as a creative process. It generated complexity: richly organized patterns, sometimes stable and sometimes unstable, sometimes finite and sometimes infinite, but always with the fascination of living things.* (GLEICK, 1987, p.43)

acontecer. Estudar os arquivos guardados pelo escritor pode nos aproximar do impossível, pois agora temos acesso ao que normalmente é desconhecido ao público.

Damos um passo a mais na direção do abismo que se anuncia, rumo ao buraco profundo e imprevisível onde se encontra a criação: muitas vezes “na poeira de sentimentos desrelacionados do caos surgem partículas (*bits*) de semelhança” (PIGNATARI, 2004b, p.75), e são essas partículas que nos restam para tocar, mesmo que de longe, a amplidão obscura e inesgotável da escritura.

2.2. O mito da criação: e assim fez-se o poema

Tout les fois que la raison croit avoir saisi, dans les mailles de ses noms et de ses concepts, les pépites d'or disséminées dans le flux incessante des choses, elle ne retient que grains de sables qui filent entre ses mains.

Jean-Jacques Wunenburger

Ainda que levando em conta o incompreensível pertencente ao processo de criação literária e poética, não deixam de existir interpretações filosóficas ou da crítica literária que se propõe a discuti-lo. O filósofo Jean-Jacques Wunenburger discorre, em *Art: Mythe et Creation*, sobre alguns encontros e desencontros entre a mitologia da criação e a poética, não sem antes destacar os dois lados extremos da interpretação da criação artística. Ambas as concepções retratadas pelo autor, tanto a leitura romântica quanto a rigorista, parecem falhar em suas tentativas de compreensão das origens da obra de arte.

As concepções de criação artística geralmente oscilam entre dois extremos: uma leitura romântica que vê o trabalho emergir, imprevisível, de um gênio singular ou uma leitura rigorosa, que o liga a uma re-transformação laboriosa de um conjunto de realidades já disponíveis¹⁴. (WUNENBURGER, 1988, p.9, tradução nossa)

No entanto, no movimento que buscamos gerar por meio de uma outra análise, devemos considerar que toda a racionalização para no mito, é impedida de prosseguir, assim como a razão não consegue acompanhar inteiramente o modo de agir da criação poética. Há algo beirando o inexplicável que cerca a escritura e acompanha o seu desenrolar. Isso torna impossível *explicar* um poema, afirmar o que o autor quis

¹⁴ *Les conceptions de la création artistique oscillent généralement entre deux extrêmes: une lecture romantique qui voit l'oeuvre émerger, imprévisible, d'un génie singulier; une lecture rigoriste, qui la rattache à une laborieuse re-transformation d'un ensemble de réalités déjà disponibles.* (WUNENBURGER, 1988, p.9)

dizer. Décio Pignatari, em *O que é comunicação poética*, escreve que “você não pode dar um sinônimo de um poema. No entanto, de acordo com o ‘vício lógico’ ocidental, [...] quando pedem para você dizer ‘o que o autor quis dizer’ – não é justamente um sinônimo que estão pedindo a você?” (2005, p.51-2). Não se silencia diante disso, no entanto. É possível analisar o poema dentro de sua concretude, de seus espaços, de seus acasos, suas relações analógicas e seu caos de palavras entrelaçadas, de ideias que se mesclam e se confundem.

A crítica literária tem um rico e vasto campo de estudo, que jamais se esgota, visto que as relações, por vezes surpreendentes, entre duas ou mais coisas distintas, não cessam, não param de se criar e de se recriar. À medida que o tempo passa e os novos escritos surgem, surgem também suas relações intrínsecas com textos anteriores e futuros, girando num movimento infinito e caótico, não-linear, vivo e inesgotável, com todos os *possíveis* criados a partir de então. As origens são entrelaçadas nessa espécie de tecido escritural, composto pelas criações e analogias artísticas, e se cruzam de tal forma que o traço de uma depende da outra, não podemos mais enxergar uma linha do tecido sem as outras que a cortam. Assim, segundo Wunenburger, o mito e a criação artística teriam uma forte ligação, já que “a poética, a arte de criar, pertence à mesma dimensão do mito, porque precisamente toda a razão objetiva para em seu limiar”¹⁵ (1988, p.10, tradução nossa).

O mito, portanto, seria uma resposta humana ao incompreensível, até mesmo um diálogo com ele; seria uma maneira de explicar e sintetizar a criação, usando elementos conhecidos do mundo e criando novos. A semelhança que o autor traça entre o mito e a poética é que ambos dividem um espaço incompatível, ao menos em sua completude, com a razão. Podemos, como se observa na mitologia, nos deparar com narrativas coerentes, verossímeis, mas todas dependem, assim como a literatura, da nossa “suspensão voluntária da descrença” [*willing suspension of disbelief*], de uma pausa voluntária da racionalidade, tal como a entendemos, para entrarmos em outro campo mais arriscado, em uma aventura na qual abandonamos prévias compreensões do mundo para darmos um passo além, rumo ao desconhecido. Poesia

¹⁵ [...] *la poétique, l'art de créer, appartient à la même dimension que le mythe, parce que précisément toute raison objectivante s'arrête à leur seuil.* (WUNENBURGER, 1988, p.10)

é risco, já dizia Augusto de Campos. E, ainda, com Décio Pignatari, “o pensamento lógico tende a dividir as coisas em partes; o pensamento analógico a mostrá-las em conjunto, como um todo” (2005, p.53).

Quanto às relações entre mito e escritura, podemos analisar *A Farmácia de Platão*, em que Derrida fala sobre o *Fedro*, reformulando o próprio texto de Platão, por séculos considerado nada além de um “diálogo malcomposto” (2005, p.11), cuja premissa era condenar o ofício do escritor. Descartando essa análise simplista, que não capta o complexo jogo escritural proposto por Platão, Derrida apresenta uma nova leitura, fugindo da dissimulação do próprio texto platônico, puxando seus fios para revelar novos caminhos textuais.

Um de seus argumentos básicos diz respeito à tradução francesa do termo grego *phármakon* – usado para qualificar a escritura em determinado momento do diálogo – que não retrata a ambivalência da palavra, já que a maioria dos tradutores não considera o seu caráter ambíguo. Há um polo negativo e um positivo da palavra – veneno e remédio, respectivamente. Enquanto a tradução francesa costuma privilegiar o sentido positivo da palavra, tem-se uma perda sobre o que significa o jogo da escritura no *Fedro*. Além disso, a opção “tranquilizadora” da palavra *remédio* indica uma opção, segundo Derrida, por uma “racionalidade transparente da ciência, da técnica e da causalidade terapêutica” (Ibid., p.44), tirando do texto os aspectos mágicos e dinâmicos do *veneno* e ainda a convivência aporética entre os dois polos da palavra.

O Deus-Rei Tamuz a utiliza num sentido negativo, enquanto o deus egípcio Thoth, inventor da escrita, a utiliza no sentido positivo. Neste mito platônico, “os caracteres escritos (*grámmata*) devem servir como remédio (*phármakon*) para a memória e para a instrução” (NASCIMENTO, 2015, p.117). Porém, o Rei rejeita o “presente” da escrita, visto que ela, em última instância, não seria boa para a memória, pois o livro conteria em si um “saber morto”, rígido, um veneno que impediria o homem de se lembrar com precisão, de saber as coisas de cor – ao contrário do “saber vivo” e dinâmico da fala, do *lógos*. Na última fase do diálogo do *Fedro*, como coloca Derrida, a escritura é considerada um *phármakon*, porém há que se analisar os dois polos da palavra, sem romper, na tradução, com a sua ambivalência.

A verdade da escritura, ou seja, nós o veremos, a não-verdade, não podemos descobri-la em nós mesmos, por nós mesmos. E ela não é objeto de uma ciência, apenas de uma história recitada, de uma fábula repetida. Torna-se claro o vínculo da escritura com o mito, assim como sua oposição ao saber e especialmente ao saber que se colhe em si mesmo, por si mesmo. E ao mesmo tempo, pela escritura ou pelo mito, ficam significadas a ruptura genealógica e o distanciamento da origem. Notar-se-á, sobretudo, que aquilo de que a escritura será mais adiante acusada – repetir sem saber – define aqui o passo que conduz ao enunciado e à determinação de seu estatuto. Começa-se por repetir sem saber – por um mito – a definição da escritura: repetir sem saber. Este parentesco da escritura e do mito, ambos distintos do *lógos* e da dialética, só tende, de ora em diante, a ficar mais preciso. Após ter repetido sem saber que a escritura consistia em repetir sem saber, Sócrates não fará mais que apoiar a demonstração de seu requisito, de seu *lógos*, nas premissas da *akoé*, nas estruturas legíveis de uma fabulosa genealogia da escritura. Quando o mito levar os primeiros golpes, o *lógos* de Sócrates abaterá o acusado. (DERRIDA, 2005, p.18)

Repetir sem saber aproxima, portanto, a escritura do mito. Enquanto a fala é marcada pela presença, pelo pai, por uma relação direta com a origem, a escrita é marcada pela ausência da paternidade, pela morte, por sua constante ameaça parricida. A leitura derridiana, no entanto, questiona a tradição do platonismo na filosofia, especialmente em relação à metafísica da presença. Assim, retirando os fios dissimulados do texto, consegue apresentar ao leitor um outro platonismo, cujo jogo da escritura não se perde pela tradução sem ambivalência do *phármakon*.

Poder-se-ia fazer comparecer aqui a escritura e a pederastia de um jovem chamado Platão. E sua relação ambígua com o suplemento paterno: para reparar sua morte, ele transgrediu a lei. Ele repetiu a morte do pai. Esses dois gestos se anulam ou se contradizem. Quer se trate de esperma ou de escritura, a transgressão da lei está, antecipadamente, submetida a uma lei de transgressão. Esta não é pensável numa lógica clássica, mas apenas na gráfica do suplemento ou do *phármakon*. Desse *phármakon* que pode servir tão bem à semente da vida quanto à semente da morte, ao nascimento quanto ao aborto. (Ibid., p.104)

A poesia também possui suas ambivalências impossíveis, transgressoras, incapazes de se resolver. Podemos até tentar analisar e dividir suas estruturas sintáticas, sua semântica, analisando palavra a palavra, o que pode contribuir a uma interpretação, mas ainda assim o conjunto permanece incapturável, pois há algo que nos escapa quando tentamos desvendá-lo. O pensamento analógico, analisado por Pignatari, que o tirou, por sua vez, de Paul Valéry, seria uma maneira de leitura em que o foco não se concentra no significado propriamente dito, mas nas relações e analogias que nosso pensamento habitualmente faz, antes de tentarmos racionalizá-lo na forma de palavras e linguagem, que enclausuram, por meio de seus códigos e símbolos, a potência criativa humana. A analogia pertence ao lugar do ícone, da “primeiridade”, do espaço livre e sem fronteiras da criação, da espontaneidade.

A distinção de Pareto entre lógico e não-lógico indica a reduzida importância do não-lógico, mas essa mesma expressão, “o lógico”, parece bastante ambígua. O pensamento do Homem pode não estar necessariamente de acordo com a Lógica Formal, mas não pode deixar de estar de acordo com *uma* lógica. Estamos tratando, portanto, não de Lógica Formal e sim de lógica real. O tipo de lógica de que se valem os filósofos chineses difere da usada no Ocidente, e os hindus podem ter uma lógica diferente tanto da dos chineses quanto das orientais. A Lógica acompanha a orientação geral da cultura. Os pensadores ocidentais confundem muitas vezes sua lógica com a Lógica universal da Humanidade, como vimos no caso de Kant. [...] A distinção entre lógico e não-lógico não tem nenhuma importância particular, porque não há nenhum conhecimento teórico que não implique uma lógica real. (TUNG-SUN, 2000, p.172)

Existem diferentes tipos de lógica, portanto, sem que se haja, necessariamente, níveis de valoração que a qualifiquem como melhores ou piores umas em relação a outras. O que o autor Tung-Sun afirma é que não existe uma não-lógica. O que se considera uma não-lógica deve ser tido apenas como uma lógica diferente, como *outra*. Dessa maneira, deixaríamos de confundir e mesmo impor a nossa lógica às outras do restante da humanidade e deixaríamos também de depreciar os outros tipos de raciocínio, que a Razão do ocidente tende a encarar como primitivos ou inferiores.

O que podemos dizer é que, de acordo com tal lógica ocidental, a nossa forma de lidar com um poema, aprendida desde a escola, consiste geralmente em tentar

decifrá-lo. E decifrar o poema com uma interpretação única e certa, escondida por detrás das palavras que ali vemos. Queremos chegar direto às intenções mais íntimas do autor, queremos acessar o que ele quis dizer. Não deixamos de querer também, dessa forma, acessar as origens do poema, decodificar aquilo que, para nós, é incompreensível. Fazendo isso, no entanto, nos distanciamos cada vez mais dos sentidos poéticos possíveis, pois nos limitamos ao que faz sentido para nós, ao mais lógico. E a poesia certamente foge a essa lógica.

A estrutura tradicional da linguagem aristotélica e as concomitantes reações semânticas tendem a ignorar um fato fundamental do funcionamento do sistema nervoso humano, isto é, que fazemos abstrações num número indefinido de níveis – abstraindo de abstrações, abstraindo de abstrações de abstrações, etc. (HAYAKAWA, 2000, p.236)

Todas as relações que surgem em nosso pensamento num ínfimo segundo e todas as analogias ou, como coloca Hayakawa, as abstrações que fazemos constantemente, fogem ao nosso controle e não podem ser traduzidas em palavras, em linguagem. O que a filosofia ocidental – cristalizada em uma linguagem aristotélica e, conseqüentemente, em uma forma de raciocínio e lógica aristotélica – fez foi moldar a maneira pela qual nós pensamos e consolidar limitações a esse mesmo pensamento, limitações tais como o foco principal na essência semântica das palavras, na linearidade do tempo e da estrutura textual, no significado das coisas e numa interpretação decodificadora que explique os sentidos do mundo. Tudo isso, certamente, tem e, especialmente, teve seu valor mas não é mais capaz de traduzir os modos de expressão artística e poética contemporâneos, tampouco as demandas de uma realidade interdisciplinar e multicultural, além de tecnológica, em que se faz necessário acessar mais de um tipo de interpretação para se compreender, por exemplo, um texto. Reduzir o entendimento de um texto poético ao entendimento semântico das palavras que o compõe impossibilita-nos de enxergar a sua unidade, o todo do poema.

Para ilustrar ainda melhor nossa tendência cultural a considerar o conhecimento das palavras como conhecimento das coisas, podemos citar a história da Ciência ocidental, onde a meta filosófica tradicional tem sido a busca da “definição” da “essência das coisas”. (Ibid., p.234)

Haroldo de Campos, no livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, já citado acima, com textos dos principais pesquisadores dos estudos orientais, analisa o revolucionário ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, escrito pelo filósofo e orientalista Ernest Fenollosa, e publicado nos Estados Unidos por Ezra Pound, em 1919. A grande revolução trazida por esse texto foi conseguir relacionar as formas da escrita chinesa com os mecanismos da criação poética, além de aproximar, harmonicamente, a ciência da poesia: “Para Fenollosa, mais do que as coisas, importavam as ‘relações’ entre as coisas” (H.CAMPOS, 2000, p.52).

O texto de Fenollosa mostra como os caracteres chineses, na sua proximidade entre forma e conteúdo, entre a visualidade e a semântica, entre *o que* dizem e *como* dizem, também se aproximam da poesia, capaz de construir, da mesma maneira, relações não-simbólicas e contrárias à representação, em que a estrutura do poema e seu conteúdo se tornem um só, além de contrariar o pensamento fechado e restrito da lógica ocidental.

Um dos aspectos mais importantes e polêmicos do ensaio de Fenollosa é seu “ato de acusação” à “tirania da lógica” tradicional. Nessa altura, o “modelo chinês” é novamente invocado, não porém para convalidar, em termos de “língua ideal”, as elucubrações silogísticas da lógica ocidental, desde Aristóteles até Descartes (como em Leibniz), mas convertido num argumento eversivo, destinado a exhibir a falência dessa lógica repressora. (Ibid., p.82)

Os caracteres chineses têm, além de tudo, um incrível poder de síntese, contrário ao estilo ocidental, hipotático, cheio de orações subordinadas, uma tentando explicar a outra, e que prolongam o pensamento e afastam a ideia inicial da ideia final – como acabo de fazer aqui. Quando dois pictogramas, na língua chinesa, conseguem se concentrar na potência de significados que é o ideograma, e apresentar ao invés

de representar, iconizando seu conteúdo sem simbolizá-lo, encontramos aí o mesmo modo da operação da poesia, capaz de uma síntese libertadora, reduzindo palavras e ampliando relações. “Tal como o ‘anagrama’ de Saussure, o ‘ideograma’ de Fenollosa pode ser repensado, de modo mais cabal, como o princípio operacional da ‘função poética’” (Ibid., p.74). A potência está na parataxe (coordenação) e nas analogias produzidas por ela.

2.3. Uma crítica antiprescritiva

The most important step towards change involves language.

Michael Patrick Gillespie

A crítica literária, assim como o pensamento científico tradicional do qual falamos, foi influenciada por essa mesma lógica e sua linearidade de raciocínio e escrita. Isso altera a forma como lidamos com a obra literária e a forma como aprendemos a interpretá-la. Campos da filosofia, como a desconstrução de Derrida, desafiam a habitual divisão entre filosofia e literatura e fazem uma leitura que foge às análises convencionais de críticos literários, com suas tentativas de se chegar à essência da obra, ao seu entendimento final. A sua constante abertura às múltiplas leituras realizáveis liberta a crítica literária de um rígido padrão de interpretação assim como a lança ao caos e à ordem imersos em um texto. A teoria do caos, deste modo, não apenas funciona para a física, como também nos ajuda a entender o universo caótico da literatura.

Ver a obra literária como um sistema caótico perturba o impulso prescritivo e restritivo da abordagem interpretativa convencional, que continuamente reduz seu foco à medida que ele se move em direção a uma conclusão específica. Uma compreensão tão unilateral toma como estranhos quaisquer elementos que não caíam nos domínios de seus argumentos e obrigam uma escolha insatisfatória entre leituras inconsistentes ou redutoras¹⁶. (GILLESPIE, 2003, p.19, tradução nossa)

Gillespie, em *A estética do caos: o pensamento não linear e a crítica literária contemporânea* [*The Aesthetics of Chaos: Nonlinear Thinking and Contemporary Literary Criticism*], critica, por sua vez, a crítica literária e sua visão prescritiva a

¹⁶ *Viewing a literary work as a chaotic system disrupts the prescriptive, narrowing impulse of the conventional interpretive approach that continually tightens its focus as it moves toward a specific conclusion. Such a single-minded comprehension ignores as extraneous any elements that do not fall within the realm of its argument and compels the unsatisfactory choice between either inconsistent or reductive readings.* (GILLESPIE, 2003, p.19)

respeito da literatura. O que ele aponta, na citação acima, é como a crítica literária tradicional decide ignorar detalhes os aspectos de determinada obra por eles não se encaixarem em suas teses preconcebidas e já formuladas. Há, assim, pouco espaço para a surpresa e para o novo, pois as leituras já estão contaminadas pelo desejo predominante de explicá-las: “a crença, enquanto dura, é um forte hábito e, como tal, força o homem a acreditar até que alguma surpresa rompa o hábito”¹⁷ (PEIRCE, 1940, p.299, tradução nossa).

A nossa crença deixa de ser apenas crença quando se transforma em um hábito, inclusive de pensamento. Recorremos a ela a cada vez que necessitamos de uma rápida explicação sobre algo que, porventura, não entendamos. A ruptura de uma crença, então, se dá a partir de uma nova experiência, de uma nova leitura, de um outro olhar, capaz de romper com nossas expectativas e apresentar diferentes caminhos. Isso possibilita a criação do espaço necessário, por exemplo, para que a crítica literária não se ocupe somente da mera *tradução* de uma obra para os seus leitores, com um papel didático ou diluidor, e possa ousar e se arriscar mais em suas análises literárias, multiplicando as possíveis leituras, sem uniformizar ou padronizar a interpretação. Dessa forma, a literatura não seria reduzida a esclarecimentos conteudistas, a elucidações feitas para a compreensão semântica daquilo que se acredita que o autor ou a autora quiseram dizer. Em uma nota de rodapé, Gillespie resume bem o que ele entende serem as origens dessa tendência prescritiva da crítica literária:

Essa tendência da interpretação literária contemporânea a privilegiar o significado definitivo parece fortemente influenciada pelas exegeses bíblicas. Tal prática examinou o Antigo e o Novo Testamentos em busca de revelações da vontade de Deus e procurou transformar essas revelações numa linguagem acessível a todos os seres humanos. A partir do Iluminismo, os leitores aplicaram essa tradição exegética a uma abordagem epistemológica da literatura: uma busca por significado baseada no pressuposto de que a literatura fornece um meio para uma melhor compreensão do indivíduo e do mundo em que ele ou ela habita. Este conceito vê a verdade enterrada na obra literária

¹⁷ [...] *belief, while it lasts, is a strong habit, and as such, forces the man to believe until some surprise breaks up the habit.* (PEIRCE, 1940, p.299)

e o crítico exuma essa verdade. Isso reflete uma concepção da literatura como uma versão mais palatável da filosofia ou da teologia, como uma disciplina que procura nos ensinar como ser pessoas melhores ou, no mínimo, como ter um melhor senso do mundo¹⁸. (GILLESPIE, 2003, p.119, tradução nossa)

É curioso pois esse é um conceito muito usado no mercado editorial e no marketing de livros, o de que a literatura nos ajuda a entender melhor o mundo e contribui para que, assim, nos tornemos pessoas melhores. A associação entre ler e entender o que se leu é fundamental para essa lógica, pois, uma vez que o entendimento já está formulado e sua explicação reforçada por algum crítico, podemos nos tranquilizar quanto às angústias que a literatura *de fato* oferece, suas dúvidas e incertezas que nos fazem questionar o mundo e não nos deixam mais perto de compreendê-lo. A busca pela crítica literária se torna então uma busca para decifrar um código, que, uma vez decifrado, nos amortece com suas camadas conclusivas e reconfortantes. A queda brusca e abrupta, quando não existe algo para amortecê-la, é bem mais complexa como também menos procurada.

O que quero concluir por meio desse viés não é que a literatura seja necessariamente um espaço de dor, solidão e sofrimento. Pode até ser e é comum que o seja, mas o importante é frisar o que ela *não* é. Ela não é nosso depósito de esperanças em um mundo melhor e não nos fornece as respostas para que sejamos pessoas melhores, o que quer que isso signifique, ou para que entendamos a realidade, seja lá qual for. Ela não o é porque a obra literária ultrapassa a realidade tal como a conhecemos e nos apresenta espaços em que ainda não havíamos pisado. Ela se assemelha aos complexos e caóticos sistemas dinâmicos, com seus vários componentes imprevisíveis. É um território desconhecido e arriscado que não nos proporciona uma única resposta ou interpretação.

¹⁸ *This inclination in contemporary literary interpretation to privilege definitive meaning seems strongly influenced by biblical exegeses. That practice examined the Old and New Testaments for revelations of the will of God and sought to render those revelations in language accessible to all humans. From the Enlightenment onward, readers have applied this exegetical tradition to the epistemological approach to literature: a search for meaning based upon the assumption that literature provides a means for a better understanding of the individual and of the world that he or she inhabits. This concept sees truth buried in a literary work, and the critic exhumes that truth. It reflects a conception of literature as a more palatable version of philosophy or theology, a discipline that seeks to teach us how to be better people or at the very least how to have a better sense of the world.* (Gillespie, 2003, p.119)

Acredito que o esforço para estimular o pensamento não linear na análise literária começa com uma mudança nas expectativas que trazemos ao processo. Como é atualmente estruturado, a crítica acadêmica se esforça para a resolução e procura abolir a ambiguidade. Esses gestos vão de encontro às impressões que geralmente obtemos em nosso envolvimento individual com o texto e, como consequência, por mais inteligentes que pareçam, elas permanecem inadequadas às nossas necessidades. Admitir a complexidade do processo de leitura e reconhecer o fracasso das interpretações convencionais para facilitar essa experiência irá auxiliar-nos a redirecionar os pressupostos interpretativos¹⁹. (Ibid., p.110, tradução nossa)

O esforço para mudar o enfoque da crítica literária começa, como na citação acima, quando mudam as nossas expectativas – não apenas em relação à literatura, mas também em relação à crítica. Não é possível abolir de vez as ambiguidades e as contradições nas análises e o objetivo tampouco deve ser o de refutá-las ou ignorá-las. Admitir que elas existem e que fazem parte do todo da obra nos ajuda a percorrer as inúmeras relações construídas a partir de tais desordens. Muitas das análises equivocadas e redutoras da crítica partem do pressuposto de que existe uma “resposta unificada” produzida pela leitura. Quando mudamos essa expectativa, em especial, podemos começar a entender a multiplicidade de leituras vindas de analogias e abstrações que fazemos ao ler e as incongruências que percorrem esse não-linear e tortuoso caminho. Ao quebrarmos crenças antigas, somos capazes de mudar os hábitos recorrentes e por vezes impensados que dominam a mentalidade tradicional e linear da crítica literária.

¹⁹ *I think that the effort to inculcate nonlinear thinking into literary analysis begins with a change in the expectations that we bring to the process. As currently structured, academic criticism strives toward resolution and seeks to abolish ambiguity. These gestures run counter to the impressions that we ordinarily derive in our individual engagement with a text, and, consequently, no matter how clever they seem, they remain inadequate to our needs. Admitting the complexity of the reading process and recognizing the failure of conventional interpretations to facilitate that experience will go a long way toward reorienting interpretative assumptions.* (Ibid., p.110)

2.4. Uma poesia antipoética

O que Adam Shellhorse chama de “antiliteratura” – em seu livro *Antiliteratura: a política e os limites da representação no Brasil e na Argentina modernos* (2017) [*Anti-Literature: the Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*], termo que os poetas concretos já usavam – diz respeito às formas literárias deixadas à margem, relegadas pela grande mídia e pelo mercado, por seu caráter transgressor e desafiador aos padrões tradicionais. Essas facetas literárias e poéticas são capazes de expandir a definição de literatura, com suas subversões multimídia, suas novas estruturas e, como foi o caso da fase ortodoxa do concretismo, por vezes até mesmo com a “destruição” do verso. A antiliteratura, portanto, engloba aquilo que ainda não foi aceito pelos meios oficiais, pelas instituições literárias, pela academia. Ela incorpora as mudanças que ainda estarão por vir, ela antecipa o futuro, conseguindo trazer para a atualidade as inovações que são tidas, por tais veículos, como antiliterárias.

Antes do livro de Shellhorse, foi publicado em 1993 o livro de John Beverley *Contra a Literatura* [*Against Literature*], cujos ensaios apresentam problemas envolvendo a instituição literatura e a sua tradição hegemônica. O autor enfatiza que o papel da literatura nem sempre foi o de ir contra o status quo ou ser uma força dissidente e de resistência em relação à sociedade. A tese defendida por ele diz respeito à formação da literatura na América Latina e como, devido às condições particulares em que essa produção ocorreu – em sociedades colonizadas, depois descolonizadas e pós-colonizadas –, a literatura latino-americana teve uma função ambivalente, pois ao mesmo tempo em que servia aos interesses dos mais privilegiados também oferecia um instrumento necessário ao desenvolvimento de uma voz nacional e uma ferramenta de libertação, transformando-se simultaneamente em uma espécie de “antiliteratura”, para voltar ao termo.

Para antecipar o inevitável mal-entendido ou distorção: por literatura não quero dizer “literatura em geral”, mas a forma historicamente específica que ela assume entre os séculos XV e XVIII, com a formação das línguas vernáculas europeias, o moderno Estado-nação, o colonialismo, o capitalismo e a cultura burguesa, a tecnologia de tipo

móvel, a mercantilização dos livros e da impressão, e o moderno sistema universitário e educacional²⁰. (BEVERLEY, 1993, p.viii, tradução nossa)

Portanto, sob influência da crítica antipaternalista contra a instituição *Literatura* feita por Beverley, Shellhorse se aprofunda quanto ao potencial subversivo, multidisciplinar, multimídia e contra a representação da antiliteratura, assim como quanto aos seus efeitos e mudanças de percepção no passar do tempo. Segundo ele, apenas por meio dessa relação de não-identidade é que ela pode romper com o regime de representação, subvertendo as normas sociais e culturais.

Augusto de Campos, em sua análise, não precisou, especialmente no período do “salto participante” da poesia concreta, optar entre a política e a literatura, ou entre a literatura e outras artes. Isso porque Augusto pôde, através de sua própria compreensão antiliterária e revolucionária da forma poética, juntar em sua poesia uma combinação de diferentes forças criativas, sem que elas se contradissem ou, ainda, abraçando as suas contradições: “toda poesia já tem em si mesma uma dimensão política. Em essência, o poeta está em estado de greve” (A.CAMPOS; FREITAS, 2015). Mesmo que um poema não seja explicitamente político, isso não significa que nele não esteja presente uma forte dimensão política, seja através da forma, da radicalidade de sua linguagem ou da materialidade da palavra.

Como podemos ver pela insistência de Campos no meio radical como condição de possibilidade de reformular o que é normativamente entendido por literatura e política, obras antiliterárias perturbam o tecido sensível comum, os regimes habituais de percepção, identificação e interpretação que estabelecem o que é considerado literatura²¹. (SHELLHORSE, 2017, p.11, tradução nossa)

²⁰ *To anticipate the inevitable misunderstanding or misrepresentation: by literature I do not mean “literature in general” but the historically specific form it assumes between the fifteenth and eighteenth centuries with the formation of the European vernacular languages, the modern nation-state, colonialism, capitalism and bourgeois culture, movable type technology, the commodification of books and printing, and the modern university and education system.* (BEVERLEY, 1993, p.viii)

²¹ *As we can see from Campos’s insistence on the radicalized medium as a condition of possibility for recasting what is normatively meant by literature and politics, anti-literary works disturb the common*

Logo, os conceitos de literatura e de poesia não são estáticos, mesmo que haja uma resistência por parte dos críticos e dos teóricos em alterá-los. Além disso, Augusto procurou reformular o próprio conceito de poesia expandindo os seus horizontes para além do papel, transformando vários de seus poemas em quadros, músicas, objetos e animações digitais. Ele não só enfrentou essa lentidão da crítica literária em absorver conceitos e autores novos e transgressores, como também se propôs, junto a Haroldo e Décio, a divulgá-los em diversas obras teóricas.

Um desses autores foi Oswald de Andrade, cujo legado havia sofrido um esquecimento por parte da crítica, seja por conta de sua postura rebelde ou de sua poesia inovadora. Shellhorse coloca a poesia de Oswald como uma poesia “antiliterária”, com um profundo sentimento de contestação a certo tipo de fazer poético, contra a tendência brasileira que insiste em copiar a erudição europeia, perdendo contato com a própria linguagem.

Augusto conheceu Oswald em 1949, juntamente a Haroldo e Décio, quando tinha 18 anos. Foi um encontro memorável, não só pela admiração que Augusto tinha por ele, mas também pelo apoio que Oswald deu aos três jovens poetas, mostrando não ter perdido com a idade o seu espírito combativo. Como o próprio Augusto conta, Oswald “estava ainda muito ativo, defendendo o modernismo e combatendo a ‘geração de 45’, em conferências e desaforadas crônicas (‘telefonemas’), e às vezes aos risos e berros no Clube de Poesia, com o costumeiro sarcasmo e muitos trocadilhos” (A.CAMPOS, 2015, p.258). Ficou tão entusiasmado com a visita dos jovens que deu um volume para cada um de *Poesias Reunidas O. Andrade* (1945), numa edição especial de apenas 200 cópias, ilustrada pela Tarsila do Amaral, por Lasar Segall e por ele mesmo.

Apesar da atenção dos três poetas a seu trabalho, Oswald foi marginalizado pela crítica literária nacional e pelos ambientes acadêmicos na década de 1950, que não dedicaram a ele o mesmo destaque com que receberam a obra Mário de Andrade ou Manuel Bandeira, por exemplo. Seus poemas são certamente ousados,

sensible fabric, the customary regimes of perception, identification, and interpretation that establish what is understood by literature. (SHELLHORSE, 2017, p.11)

destemidos, provocadores, assim como suas ideias filosóficas, também marcadas pela síntese da linguagem e pela ironia. Esta última, porém, apesar de presente em seus escritos, não serve para definir, muito menos para reduzir a obra oswaldiana em torno dela.

Não basta Oswald ter "torcido o pescoço à eloquência" dos versos que nunca fez, criado não o poema-piada – como parecia à maioria dos seus contemporâneos – mas o poema-palavra ou palavraprimal (amor/humor), arquitetado os seus romances-invenção, pensado, na síntese do matrianárquico "bárbaro-tecnizado", a última utopia para a civilização ideal que imaginara, e lançado dois manifestos que ainda são a suma e o sumo do ideário poético da modernidade. Tudo isso que nos fez inseri-lo entre nossos mentores. Sabemos agora que ele nos antecipou também na reavaliação do "lance de dados" mallarmaico, que seria tido por nós como o limiar da poesia de nosso tempo e era renegado na época até pela crítica francesa. E que ele, positivamente, nunca teve medo da palavra "geometria". (A.CAMPOS, 2015, p.263)

Para Augusto, Oswald foi um dos poucos filósofos brasileiros. “A antropofagia, que – como disse Oswald – ‘salvou o sentido do modernismo’, é também a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos literários que produzimos” (Ibid., p.153-4). Isso porque o poeta-filósofo não apenas reproduziu pensamentos de outros intelectuais, mas se manteve original e inventivo em suas ideias, especialmente em seu conceito de “antropofagia”, à época do modernismo. Tal conceito, no entanto, foi disseminado a tal ponto que chegou a se diluir e banalizar, geralmente analisado de acordo com um viés sociológico de interpretação da crítica literária.

Segundo essa perspectiva, a postura antropofágica de Oswald diz respeito a um projeto nacional identitário, que busca assimilar as ideias europeias, sem deixar de lado as particularidades brasileiras. O que falta nessa análise, como foi observado por Shellhorse, é um entendimento sobre como a antropofagia e suas “subversões do sensível” atuam como uma resposta antipoética e multimídia ao Brasil, operando por fora da lógica da representação. Quanto ao conceito da antropofagia, portanto, “a força crítica de sua poética canibalística não reside na identidade, mas sim em seu

desafio autorreflexivo e multimídia da lógica”²² (SHELLHORSE, 2017, p.71, tradução nossa).

Um traço que uniu os poetas concretos a Oswald foi justamente essa reflexão antiliterária e antipoética que ambos fizeram em suas obras. Embora muitos críticos vissem a antropofagia oswaldiana como um conceito sem o rigor filosófico necessário, os poetas concretos enxergavam a sua força subversiva e seu potencial de invenção. Enquanto a poética antropofágica, para Shellhorse, rompia com a lógica tradicional, ela também era capaz de produzir uma “rachadura” na ordem e no discurso vigentes, abandonando a representação e o foco conteudista, num gesto revolucionário que o concretismo ajudou a propagar com seu “canibalismo” da mídia popular, dos jornais, revistas, propagandas e outros meios.

Em 1964, os poetas concretos começaram uma campanha ativa para lembrar Andrade. A campanha consistirá em escrever ensaios críticos e textos introdutórios para acompanhar a reedição do trabalho de Andrade. Ela também sinalizará o advento de uma nova fase da poesia concreta: uma que é canibalística. Os estudos sinalizarão uniformemente a relevância de Andrade como precursor e poeta-inventor e servirão para legitimar essa nova poesia como profundamente política²³. (Ibid., p.83, tradução nossa)

Esse elo com Oswald, então, foi importante não apenas como paideuma para a poesia concreta, mas também para o salto participante da década de 1960, com poemas mais explicitamente políticos. A postura antiliterária e ousada de Oswald dialoga com a obra dos poetas concretos não apenas como ideologia mas como concisão e precisão poéticas.

²² [...] *the critical force of his cannibalistic poetics lies not in identity but in its self-reflexive, multimedial defiance of logic.* (SHELLHORSE, 2017, p.71)

²³ *In 1964, the concrete poets begin as active campaign to revive Andrade. The campaign will consist in writing critical essays and introductory pieces to accompany the reissue of Andrade’s work. It will also signal the advento f a new phase of concrete poetry: one that is cannibalistic. The studies will uniformly signal Andrade’s relevance as precursor and poet-inventor and will serve to legitimize this new poetry as deeply political.* (Ibid., p.83)

Capítulo 3. Um vislumbre visual: os desenhos de *Poetamenos*

*Ut Pictura Poesis*²⁴
Horácio

²⁴ *Como a pintura, é a poesia.*

A respeito de como começou seu interesse por poesia, Augusto cita numa entrevista ao site *Newcity Brazil*:

Eu não manifestei nenhuma predisposição precoce para escrever quando criança; em vez disso meu irmão, Haroldo, sim. Eu gostava de desenhar. Haroldo escreveu pequenos contos. Vendemos nosso “opus” (obras) para nossas tias, irmãs de minha mãe, nossas “vítimas” de escolha. Meu pai, apreciando nossa iniciativa, fez um carimbo oval para nós escrito “Escritório Irmãos Campos”, com o qual carimbamos toda a nossa produção ... Ele era o intelectual da família, músico e pianista, que gostava de recitar poemas para nós, de Camões a Cesário Verde, um poeta particularmente tocante para mim, também muito querido por Fernando Pessoa. A voz do meu pai ainda ecoa em meus ouvidos, recitando o agora famoso “Contrariedades”, um poema de Verde pouco conhecido na época. Eu só considerei escrever poesia por volta de dezesseis anos, influenciado pelo meu irmão Haroldo, um ano e meio mais velho que eu e também atraído por esse campo²⁵. (A.CAMPOS; GARCIA, 2016, tradução nossa)

Podemos ver, por esse trecho, que o interesse de Augusto não se manifestou logo de início pela poesia, mas sim pelo desenho. É interessante pensar que um dos maiores poetas brasileiros poderia nem sequer ter escrito. Augusto, dos três grandes poetas do concretismo, sempre foi o menos verbal. Há alguns de seus desenhos guardados junto ao seu arquivo pessoal, em meio aos rascunhos de poemas, isso quando não compartilham a mesma página. Nem sempre são desenhos “legíveis” – e gosto dessa palavra por ela ressaltar que também lemos e interpretamos racionalmente as imagens. Costumam aliás ser traços indistintos, formando espécies de labirintos sem saída, ou formas geométricas que podem, ou não, ser ideias de

²⁵ *I didn't manifest any precocious predisposition to writing as a child; instead my brother, Haroldo, did. I enjoyed drawing. Haroldo wrote small tales. We sold our “opus” (works) to our aunts, my mother's sisters, our “victims” of choice. My father, fancying our initiative, had an oval rubber stamp carved for us, “Escritório Irmãos Campos” (Brothers Campos Office), with which we stamped all our production... He was the family intellectual, a musician and pianist, who liked to recite poems for us, from Camões to Cesário Verde, a particularly touching poet for me, also held dear by Fernando Pessoa. My father's voice still remains in my ears reciting the now-famous “Contrariedades,” a poem by Verde little known then. I only considered writing poetry around sixteen triggered by my brother Haroldo, a year and a half older than myself and also attracted to this field. (A.CAMPOS; GARCIA, 2016)*

fontes para seus poemas. Geometria que se transforma em alfabeto, quando menos se espera.

A influência do desenho participa, em Augusto, desde a criação das fontes, das formas, do conteúdo, do dito, ou seja, do poema. É um estilo peculiar de se escrever e de se criar novas formas, ou mesmo de se estruturar um poema pensando em seu conteúdo ao mesmo tempo em que se pensa na visualidade do todo. Não é um desenho como consequência ao poema, mas como sua própria causa e razão de ser. As criações escritas no papel nem sempre são em forma de palavra. E as palavras nem sempre se leem como letras. Há uma relação incestuosa entre as duas instâncias que torna impossível distinguir onde começa uma e termina a outra. O visual e a escrita andam juntos. Ideogramicamente.

O que isso nos diz sobre o processo criativo de Augusto é muito importante, pois nos leva a observar que a sua criação poética passa, ao menos em algum momento do início de seu surgimento, pela instância visual. Quem sabe a sua criação das palavras e do conteúdo do poema ocorra simultaneamente à visualização dos mesmos – através de uma ou mais imagens, pensando, desde a sua origem, em cores, fontes, tamanhos, espaçamentos, simetria – e não depois, como é de se esperar, seguindo uma interpretação mais convencional. O vislumbre poético está contido, então, desde a semente de sua criação, em uma imagem, em um ícone. O poema é iconizado em sua origem através do visual, rompendo com as barreiras lógico-discursivas da língua e transformando-se na base para a criação.

Ainda que isso não tenha ocorrido em seus primeiros escritos, como no livro *O Rei Menos o Reino*, de 1951, e apenas tenha sido trazido à tona com a série *Poetamenos*, de 1953, não deixa de ser curioso como alguns versos da fase pré-concreta trazem consigo elementos visuais e sonoros em sua própria construção. Se observarmos, por exemplo, o verso “de areia areia arena céu e areia” (A.CAMPOS, 2014, p.9), embora não haja as marcas da visualidade que veremos depois na obra de Augusto, a repetição das palavras, sendo quebrada apenas por uma letra da terceira palavra (*arena*) e por “céu”, constrói uma composição sonoro-visual, considerando o “desenho” das letras e também o impacto visual da repetição para o leitor; ou ainda em “– amara amara amara mar e amarga” (Ibid., p.11), se olharmos

para o verso rapidamente nos confundiremos em meio aos “a”, “m” e “r”, pois o poema cria esse jogo complexo com o leitor, de quebra, ruptura e novidade.

Isso teve, certamente, uma grande influência não só na maneira como Augusto criou e como estruturou seu pensamento, mas também na importância que deu à visualidade, o que abriu caminho para que as novas gerações de poetas considerassem essa outra dimensão poética. O *verbivocovisual*, portanto, essa palavra retirada do *Finnegans Wake*, está atrelada aos três âmbitos poéticos que, quando unidos, produzem um efeito estético maior do que uma simples leitura solitária. A mudança foi drástica em relação a uma poesia com tons de prosa que se lia sozinho no quarto. Essa – a poesia concreta – era exibida em galerias, musicada em discos por diferentes artistas, gravada, vista, ouvida e lida.

Desde os primeiros trabalhos de Augusto, Haroldo e Décio, até a publicação da Revista *Noigandres*, em 1952, organizada pelos três poetas, houve uma mudança em suas poesias, uma radicalização da sintaxe, do verso e da forma. A revista contou com cinco edições, sendo a última, de 1962, uma coletânea, reunindo os principais trabalhos de cada um. A palavra *Noigandres* aparece primeiramente no Canto XIII do poeta provençal Arnaut Daniel e também está presente nos *Cantos* de Ezra Pound, como uma palavra indecifrável. Em termos semânticos, apesar do mistério ao seu redor, ela se decompõe em *enoi* (tédio) e *gandres* (proteger). Logo, é a palavra que evita o tédio, a palavra que faz o tédio fugir. Eles escolheram o nome da revista antes mesmo de saberem da história por trás de seu significado. Um dos acasos cageanos inexplicáveis e determinantes para a história do concretismo que se seguiu.

Dos primeiros livros à revista, houve algumas mudanças que se tornaram ainda mais perceptíveis com as edições posteriores. Seus trabalhos iniciais foram escritos em versos, porém algumas características concretistas já apareceram ali, tais como as tmeses, as palavras-cabide e a parataxe. O fato desses elementos fazerem parte da construção poética dos autores indica que a poesia que faziam saía dos padrões tradicionais e migrava rumo a outro caminho, ao caminho da invenção, da síntese, da objetividade concreta, da visualidade e da melodia. O *verbivocovisual* que explorariam posteriormente, aparecia, ainda que de maneira menos explícita, na construção de seus primeiros poemas.

Uma das críticas frequentes à poesia concreta costuma reduzi-la a mero jogo entre palavras, a trocadilhos inócuos e banais. A preparação, no entanto, por trás de um poema concreto – os desenhos, os cálculos, a simetria, a geometria de suas formas – é algo produzido e desenvolvido em um complexo processo de criação. Há por trás de cada poema concreto, portanto, uma “engenharia” do verso – essa palavra que foi usada antes para descrever a poesia de João Cabral de Melo Neto, chamado também de poeta-engenheiro ou poeta-arquiteto.

O pernambucano João Cabral de Melo Neto redigia versos, como quem lapidava um diamante: talhando as arestas pacientemente, buscando o formato perfeito. Sua obra provocou uma revolução sem precedentes na literatura brasileira: o triunfo de uma estética perfeccionista, rigorosa na escolha das palavras e na valorização geométrica das estrofes, sem concessões à veia dramática da poesia convencional. Mais transpiração do que inspiração, assim pode ser qualificado o estilo de Cabral. A definição sugere o esmero demasiado com que o autor se lança à ‘construção’ dos versos. Poeta-engenheiro e arquiteto das palavras, João Cabral de Melo Neto compunha uma poesia não-lírica, não-confessional e sem ornamentos – por isso mesmo tachada de seca e áspera –, que suscitou polêmicas, mas venceu a resistência da crítica, despertando o fascínio da academia, desencadeando uma revolução formal e influenciando as gerações seguintes. (RICARDO, 2004)

O mesmo que foi dito nesse trecho sobre a poesia de João Cabral pode ser dito a respeito da poesia concreta, do impacto que ela teve nas gerações seguintes, da revolução na estrutura do poema, indo mais além, com a quebra do verso, com o rigor na escolha das palavras, com a importância da construção para o poema. Tudo isso rompeu com o mito anterior de que a poesia vinha direta e exclusivamente da inspiração, quase como se o poeta agisse apenas como intermediário entre uma mensagem “divina” e o leitor. A poesia concreta era uma poesia da “operação do texto”, do trabalho, da elaboração. João Cabral, e depois os poetas concretos, mostraram que pensar sobre a estrutura de um poema não é algo negativo, pois a própria forma é também seu conteúdo.

Além disso, podemos ver que as relações analógicas da poesia com outras áreas artísticas enriqueceram a poesia de João Cabral, assim como ocorreu com a

poesia concreta, e acrescentaram novos elementos a ela. Essas analogias eram – quem sabe ainda o sejam, em certa medida – pouco exploradas, pois as fronteiras entre poesia e outras artes costumam ser bem definidas e geralmente não permitem a intercomunicação e a troca de conhecimentos. Cada vez mais, no entanto, esses limites são reduzidos, com as inovações trazidas pela poesia de vanguarda e pela poesia de invenção.

As artes plásticas foram fundamentais para o surgimento do concretismo, em especial a arte concreta brasileira, antes chamada de abstracionista. Artistas como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto trabalharam com formas geométricas, com diferentes planos e cores, com um formalismo revolucionário que criava uma linguagem autônoma, contrária à representação mimética da arte e que não precisava corresponder a nenhuma associação simbólica.

Imagem 11 – Contradição espacial (1958) de Waldemar Cordeiro



Fonte: Página Enciclopédia Itaú Cultural²⁶.

Influenciada, portanto, por outras artes como as artes plásticas, a música e a arquitetura, surgiu a poesia concreta. O pontapé inicial se deu com a série *Poetamenos*, de Augusto de Campos, escrita em 1953, com seis poemas que circularam na revista *Noigandres II* e em outras revistas de vanguarda. Os poemas foram impressos com o uso de carbonos coloridos, o que era bem difícil para a época

²⁶ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4195/contradicao-espacial>>. Acesso em: 05 set. 2018.

e restringiu bastante a sua publicação. Foram várias etapas de confecção incluindo o manuscrito, o datiloscrito, o datiloscrito digitado sobre o papel carbono colorido e a versão final publicada.

As primeiras cópias da série foram feitas com tinta comum e/ou hidrográfica. Depois, vieram as datilografadas, que Augusto confeccionou em várias cores, numa folha dupla, introduzindo carbonos recortados em várias cores. Finalmente, a impressão foi feita numa pequena tipografia do Brás, que fazia faturas e outros documentos comerciais para a empresa Leite Paulista (*Cooperativa Central de Laticínios*), onde seu pai trabalhava como gerente. Lá encontrou tipos de fonte *Kabel*, derivados da Bauhaus, sem serifas, e os 100 exemplares foram impressos manualmente, por isso algumas cópias saíram com sobreposição. O tipógrafo inseria uns cartões recortados nas áreas correspondentes a cada cor, e com esse artifício conseguiu usar até seis cores numa página. Finalmente, os poemas foram padronizados em *Futura bold*, a partir de 1962.

Imagem 12 – Papel carbono



Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

O que Augusto vislumbrava fazer ainda não era possível dada a pouca tecnologia. Ainda assim, pensando sempre à frente do seu tempo, ele conseguiu uma maneira de criar seus poemas do modo como os imaginava. Posteriormente, com o uso dos computadores, houve a possibilidade tecnológica, com toda a sua potencialidade criativa e poética, de estruturar os seus poemas da forma que ele

gostaria. Em uma entrevista ao jornal *O Globo*, Augusto fala sobre a criação da série *Poetamenos*:

Desde o início da década de 1990, quando adquiri o meu primeiro computador doméstico, passei a produzir diretamente nele. O computador abriu todas as possibilidades que eu vislumbrava no prefácio a esses poemas: “Mas luminosos ou film-letras, quem os tivera!”. Hoje, com um simples processador de textos, realizo em minutos o que eu levava horas para montar em minha máquina de escrever. Ainda “jovem”, aos 60 anos, estudei softwares de desenho e de animação e pude, sem sair de casa, utilizar todos os recursos que queria. Cores, sons, ação. A princípio converti poemas escritos em versões animadas. Depois passei a pensá-los na linguagem digital. (A.CAMPOS; FREITAS, 2015)

Quanto aos poemas da série *Poetamenos*, podemos considerá-los como sendo os primeiros exemplos de poesia concreta no Brasil, pois houve, com eles, uma nova disposição da estrutura espacial da página, a quebra do verso e das estrofes, o uso de cores e o abandono da sintaxe tradicional. Uma das principais influências para essa ruptura se deu, como Augusto mesmo escreveu na introdução à série, foi a *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) do compositor austríaco Anton Webern, com sua música dodecafônica e suas inovações rítmicas. No dodecafonismo, esse sistema atonal criado por Schoenberg, as doze notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, relacionadas entre si de maneira não-hierárquica. Webern, no entanto, aproxima a cor dos timbres: “como entre cor e música não existe uma diferença de essência, mas apenas de grau, pode-se dizer que a música é a expressão das leis da natureza na sua relação com o sentido da audição; basicamente é a mesma coisa que a cor” (WEBERN, 1984, p. 25). Augusto, em *Poetamenos*, materializa a música por meio das palavras dos poemas, brincando com suas diferentes cores e timbres, além de ter disponibilizado gravações de áudio com leituras de algumas obras, totalizando em apenas um poema, por exemplo, a *verbivocovisualidade* concretista.

O silêncio também é parte fundamental da obra de Augusto. Em Webern, ele é usado como componente estrutural para a composição, da mesma forma que é usado na poesia de Augusto, por meio de seus espaçamentos entre as palavras e na própria página. A espacialidade, no entanto, tem outro importante intertexto: o revolucionário

Um lance de dados, marcando o início da poesia moderna e atuando como um divisor de águas em como se escreve poesia até hoje. Mallarmé conseguiu aproveitar os espaços em branco da página para compor a estrutura do poema, além de ter usado as duas páginas abertas do livro como uma só, alterando o modo como lemos e rompendo com a linearidade com a qual estamos habituados. O poema aboliu a estrutura do verso como era conhecido até então, indo contra a sintaxe lógico-discursiva e proporcionando aos leitores múltiplas possibilidades de leitura, com uma ampla variedade tipográfica e diferentes tamanhos de fontes.

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-logístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos de dicção. (A.CAMPOS, 2006a, p.33)

Augusto menciona, na citação acima, a impotência do “arranjo de rotina” para criar e explorar toda a gama de possibilidades dinâmicas que a poesia com seu ritmo espaço-temporal pode oferecer. Tal arranjo diz respeito a uma poesia subjetiva focada na expressão, no conteúdo. Após Mallarmé, com os padrões estéticos renovados e recriados, os poetas concretos puderam consolidar uma nova maneira de se escrever e pensar a poesia, ampliando a linha que antes se impunha como limite à invenção e à aventura. Augusto ressalta como neste poema “as miragens gráficas do naufrágio e da constelação se insinuam tênue e naturalmente, com a mesma naturalidade e discrição com que apenas dois traços podem configurar o ideograma chinês para a palavra *homem*” (Ibid., p.38). Dois traços podem, dependendo de nossa leitura, nos apresentar imagens e significados que não mais correspondam aos moldes da representação ocidental. As sutilezas e a naturalidade de uma lógica ideográfica reformulam o potencial poético do texto ao questionarem a hipotaxe, a subjetividade e o discurso.

A dialética envolvida no sistema combinatório dos ideogramas parece também mais próxima à tensão de complementares, sem propriamente uma superação ou síntese, prevalecendo a permuta permanente dos polos. É a lógica das analogias, a parataxe. A estrutura da língua chinesa explica em boa medida o mecanismo do *I Ching* e o taoísmo. A poesia de Pound aplica tais conceitos, mas sem abdicar do verso, desplugando-se neste ponto das perquirições de Mallarmé referentes à sementeira não-convencional de vocábulos no papel. Estas somente viriam a ser retomadas – e radicalizadas – por e.e.cummings e pela poesia concreta. (R.CAMPOS, 2003, p.30)

No trecho acima, de Roland Campos, fica claro que os poetas concretos, assim como e.e.cummings, radicalizaram a experiência de uma linguagem ideogrâmica utilizada por Pound e chegaram aos limites da crise da verso, o que acabaria resultando em sua ruptura. O *I Ching* ou *O livro das mutações* traz, por sua vez, sessenta e quatro possibilidades combinatórias das estruturas lineares para se compor – através da junção de dois trigramas, com linhas abertas e fechadas – um hexagrama. Cada jogada, cada lance pode ocasionar uma nova gama de resultados, com seus respectivos significados atrelados.

Embora não haja um consenso entre os estudiosos sobre a etimologia do ideograma “I”, seu significado foi traduzido por “mutação”. A junção entre os dois trigramas que culmina na formação de um terceiro (hexagrama) está de acordo com a estrutura da língua chinesa, cujos ideogramas são construídos a partir de dois pictogramas diferentes. O importante no *I Ching* para a poesia, como é possível ver em obras como o *Poemandala* de Haroldo ou em *Humano* de Augusto, é o jogo de probabilidade e acaso que reveste cada lance dado e a abertura das possibilidades combinatórias que podem, por meio de uma analógica mallarmaica, quem sabe ultrapassar os seis números do dado ou mesmo as sessenta e quatro hipóteses do *I Ching*. A mutação é permanente e a poesia, incontabilizável.

3.1. O poeta e o menos: leituras complementares

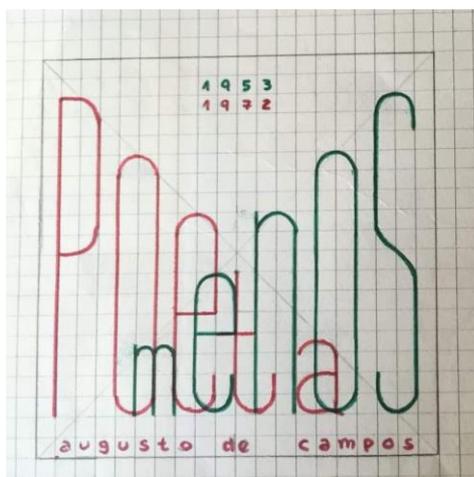
O poema “lygia fingers”, de Augusto, foi escrito em homenagem à sua mulher, Lygia de Azeredo Campos. As palavras são compostas por séries de cores diferentes e todas as palavras têm a mesma importância, não são subordinadas umas às outras e, apesar de, a princípio, fazermos uma leitura linear, os sentidos possíveis são múltiplos e não podem se conter apenas diante de uma só leitura. As diferentes cores nos apresentam os diferentes timbres do poema e suas leituras se cruzam, se misturam. As palavras, apesar de separadas por cores e indicarem que pertencem a uma determinada série, completam o seu sentido somente através das demais. A melodia de timbres nos é apresentada por meio dessa composição ideográfica, dinâmica e polifônica.

A construção matemática do poema e a posição de cada palavra, com suas diferentes cores, nada tem de arbitrária. Não é apenas focada na expressão de um apelo visual, mas demonstra em si uma profunda relação entre a visualidade e o conteúdo. A discrepância entre forma e conteúdo, que estamos acostumados a observar numa concepção poética mais canônica, não tem espaço no concretismo, pois a profunda intimidade entre eles transforma o poema em uma unidade icônica e *verbivocovisual*. Podemos analisá-lo em suas formas, espaços em branco, em sua semântica não tradicional, em sua não linearidade. Todos esses elementos são parte fundamental da poesia concreta e, conseqüentemente, fazem parte de seu processo de criação.

O livro *Poetamenos*, no entanto, foi publicado apenas em 1973, com dez pranchas impressas em cores sobre cartolina. A capa, feita pelo próprio Augusto, nos mostra que ao passo que o *poeta* diminui, o *menos* aumenta. As simetrias inversamente proporcionais se misturam no centro, dificultando a leitura do todo, ao mesmo tempo em que ela nos é simultaneamente apresentada, na maneira de um ideograma chinês, por exemplo. A diminuição progressiva da palavra “poeta” está de acordo com a atitude de Augusto em relação à poesia, no sentido de distanciar o “eu” de sua obra. A poesia concreta se distanciou da poesia feita pela “Geração de 45”, movimento anterior, assim como se distanciou dos apelos expressivos de uma poesia focada na mensagem, no conteúdo.

Pelo rascunho da capa, vemos que ela foi desenhada/escrita com as cores vermelho e verde num papel quadriculado, próprio para o desenho industrial ou para desenhos gráficos e geométricos. Logo, sua construção começa desde o tipo de papel escolhido para criá-la. A importância disso está não apenas em sua estrutura final, ou seja, no resultado da obra já realizada, mas na própria ideia por detrás dela, e na execução de sua criação. O papel quadriculado possibilitou a simetria do desenho das palavras, o cálculo do espaço usado, as proporções e a grafia das letras. Inicialmente, Augusto queria que a capa tivesse as cores vermelho e verde, que são complementares, mas na edição impressa ela acabou saindo com vermelho e azul, o que, por outro lado, segundo ele, foi interessante pois gerou uma terceira cor advinda da mistura entre as duas, uma espécie de violeta.

Imagem 13 – Rascunho da capa de *Poetamenos*



Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

Imagem 14 – Capa do livro *Poetamenos*



Fonte: Página *Artists' Books and Multiples*²⁷.

Além disso, a cor inicial da palavra “poeta” era vermelha, sendo que ficou em azul na edição final, enquanto o “menos” passou a ser vermelho. O destaque maior, portanto, foi para a palavra “menos”, uma palavra que marca a poesia de Augusto de Campos, por meio da negação do cânone, do tradicional, do poético, trazendo à tona esse novo tipo de poesia, com referências “à margem” e também antiliterárias. O “menos” se mistura com o “poeta” e, no centro, há uma espécie de simbiose entre os dois.

Dessa forma, a Augusto não cabe ser poeta sem o “menos”, sem o “anti”, sem o “não”. A profunda negação durante toda a sua obra implica não apenas na retirada de “si” na poesia, do seu “eu”, do caráter pessoal e psicológico, talvez até mesmo confessional, mas também marca profundamente sua “poesia da recusa” – “ó caros companheiros do jamais banal” (2006b, p.63), na tradução de Mallarmé – que engloba não apenas a sua própria poesia, mas a escolha dos autores traduzidos e das principais influências do paideuma dos poetas concretos.

²⁷ Disponível em: <<http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2018/07/augusto-de-campos-poetamenos-1953-1973.html>>. Acesso em: 30 ago. 2018.

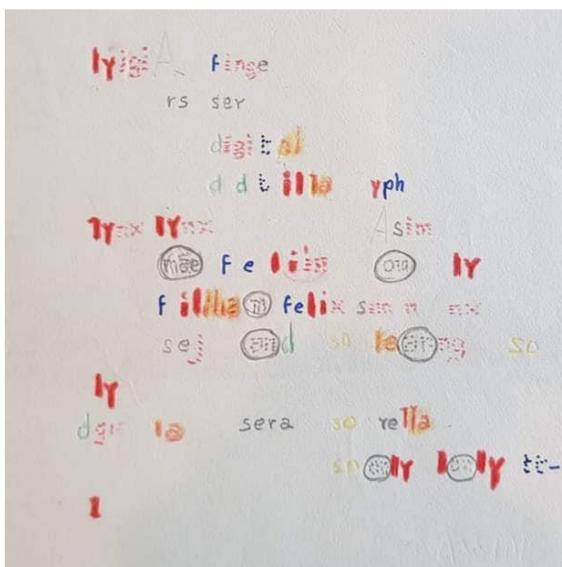
Em defesa de Mallarmé, afirmou Valéry, certa vez, que o trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por meio de recusas; pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas. A melhor poesia que se praticou em nosso tempo passou por esse crivo. Da recusa estética (Mallarmé) à recusa ética (Tzvetáieva), se é que ambas não estão confundidas numa só, essa poesia, baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo, ficou à margem e precisa, de quando em vez, ser lembrada para que a sua grandeza essencial avulte sobre o aviltamento dos cosméticos culturais. (A.CAMPOS, 2006b, p.15)

Por isso, a resistência da poesia de Augusto a se enquadrar nos padrões estéticos vigentes na época, para além de uma questão ideológica, na qual seu ímpeto de batalha tende a confrontar seus detratores, passa também por suas escolhas pessoais, pela busca incessante por tudo aquilo que é pouco compreendido e pouco estudado. O poeta direciona seu olhar àquilo que está sendo pouco enxergado e, com isso, consegue desviar a atenção do percurso natural das coisas para as margens errantes do que não é óbvio.

3.2. Ó lynx: Pound e seus ideogramas caminham em meio ao poema

“Lygia fingers”: os dedos de Lygia, a Lygia que finge ser, a Lygia que é. Este conhecido poema de Augusto teve seus primeiros esboços no início da década de 1950 e foi publicado antes mesmo de ele e Lygia se casarem. A escolha de tal poema para a tese se deve à sua significância para o início da poesia concreta no Brasil. A série *Poetamenos* determinou o que seria, em escala nacional, o antes e o depois da poesia concreta. As ideias e os projetos concretistas já estavam ali inseridos, esperando apenas uma oportunidade para se manifestarem ainda mais radicalmente, como foi o caso da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956.

Imagem 15 – Rascunho do poema “lygia fingers”



Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

No manuscrito, há uma diferença não apenas de cor entre as letras, mas de fonte e de textura. O “igit” do “digital” está pontilhado, como em outras letras do poema; o “ly” de um tom forte de vermelho e com uma fonte mais grossa; o “illa” escrito com vermelho e amarelo. Tais diferenças não se mantiveram na versão final do poema. Há letras escritas a lápis, a lápis colorido, em caneta azul, há trechos circulados. E como estas letras pontilhadas e “desenhadas” fogem do imaginário de nosso alfabeto,

passam então a se assemelharem a ideogramas. A própria linguagem poética é, nesse caso, ideográfica. Temos a mulher “lygia”, o ideograma que se desdobra em muitos pictogramas distintos. As múltiplas facetas dadas à mulher amada não simplificam a complexidade feminina. Assim como é feito com a palavra, escrita de tal forma que são ultrapassadas as convenções da linguagem tradicional e plana, sem outras dimensões.

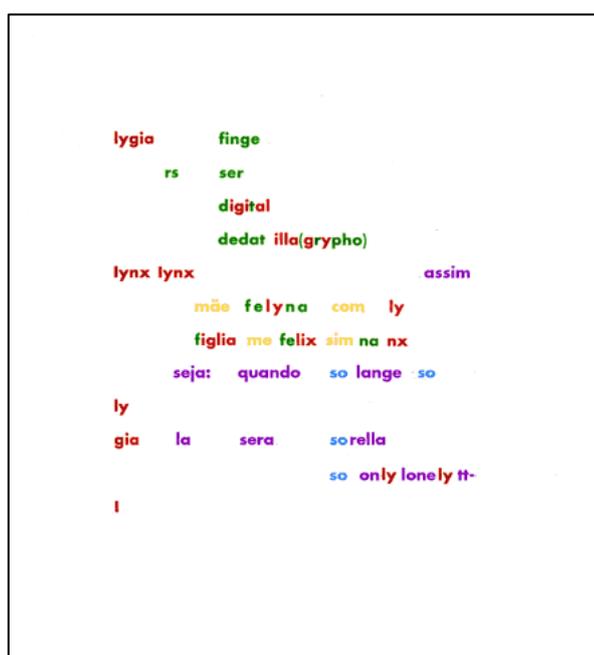
A importância da visualidade, no entanto, não é usada no poema apenas como recurso adicional à escrita, mas como parte integrante de seu conteúdo. Os traços pontilhados nos lembram as formas ideográficas. A letra “i” aparece, em alguns momentos, com quatro pontos alinhados um em cima do outro, contando com o pingo do “i”. O ideograma chinês para a palavra “rio”, por exemplo, contém três traços verticais, um ao lado do outro, com pequenas diferenças de tamanho entre eles, expressando a forma e o movimento das correntes de água (HSUAN-AN, 2017). Os pontilhados das letras indicam a ideia de movimento ao poema, de algo que não está tão nítido assim nem tampouco estático.

O movimento poético de “lygia fingers” se assemelha, portanto, ao percurso de um rio, nessa hidrografia poética que espalha as palavras na página, sendo que, ao percorrê-las, elas também podem mudar o seu sentido, da mesma maneira que nós podemos alterar a nossa percepção, nessa permanente potência de mudança. As cores mudam, as línguas mudam, e, no rascunho, as fontes das letras também. Não há porque respeitar as margens: elas se alteram conforme o movimento do rio.

A forma mais curiosa em relação ao poema, no entanto, é a do ideograma chinês para “entrar, penetrar”, que é basicamente a letra “y” de cabeça para baixo. Essa coincidência expressa a noção de entrada, de penetração em relação a mulher e de uma submersão em direção à própria linguagem do poema. Se juntarmos ao “y” a forma fálica do “l”, teremos essa imagem ainda mais clara, numa junção capaz de transformar, pelo sexo, as duas partes em uma – e ainda de gerar uma nova vida, na fertilidade da criação. O ato de penetrar não trata, porém, apenas do sexo da mulher enquanto amante, mas diz respeito à penetração ou à entrada em suas múltiplas facetas, revelando-as pouco a pouco e somente em partes. A constante “ly” aparece, ao menos foneticamente, nas palavras “felyna”, “figlia”, “felix”, “only”, “lonely”, “lynx”, mostrando-se como o fio condutor que rege o poema, ecoando repetidas vezes. Ela

aparece “camuflada” em tais palavras, ocultando-se e aparecendo ao longo do texto. O *lynx* de “lygia fingers” é também uma referência ao *lynx* de um dos *Cantos* de Ezra Pound (Canto LXXIX), em que o lince é repetido por muitas vezes e também funciona como uma espécie de eco ao poema, como vemos na tradução de José Lino Grünewald: “Ó lince, sustém o sabor de minha sidra/ Mantém-no claro sem nuvem/ [...] Ó lince, sê muitos/ de pelo malhado e orelhas agudas./ Ó lince, teus olhos tornaram-se amarelos,/ com pelo malhado e orelhas agudas?” (POUND, 2006, p.515).

Imagem 16 – Poema “lygia fingers”



Fonte: Página oficial de Augusto de Campos²⁸.

Além disso, a palavra “família” aparece sutilmente através da proximidade de determinados sons do poema – marcados pelas consoantes *f*, *m*, *l* – e também por conta das palavras *figlia* e *sorella*. Na família, substantivo feminino, a mãe, filha, a irmã e a mulher se unem num mesmo poema, nesse coletivo feminino maior que a própria *lygia*. O que ela passa a ser, dessa maneira, está além do visto, além do dito. Há algo que se esconde, há algo que finge ser, como em Solange Sohl, pseudônimo de Patrícia Galvão, também presente no poema (“so lange so”). O poeta, esse fingidor,

²⁸ Disponível em: < http://www2.uol.com.br/augustodecampos/01_01.htm>. Acesso em: 02 jun. 2018.

é capaz de mostrar ao esconder e de ocultar justamente aquilo que nos parece ser mais explícito.

Ainda assim, há uma solidão presente, que não se ameniza nem mesmo perante o coletivo da família, no isolamento do “único” (*only lonely*), do uno. Lygia engloba várias personas em uma só, que persiste sozinha na abertura espacial do poema. A figura felina capaz de arranhar com seus dedos afiados de lince, finge também a própria poesia, por meio de uma criação “antipoética”. A recusa poética se apresenta no que há de enigmático no “lygia fingers”, na recusa a facilitar o conteúdo para que este seja melhor compreendido pelo público, na predileção valéryana pelo difícil e no intercâmbio de línguas abrangendo o alcance da poesia brasileira.

Apesar da nossa tendência em ler o poema da esquerda para a direita e de cima para baixo, a particularidade da série *Poetamenos* é que, ao “quebrar” o verso, ela quebra também a linearidade da escrita. Os poemas nos são apresentados com suas palavras espalhadas, seus espaços em branco, suas cores distintas... Temos dificuldade em localizar neles o centro, os versos, as estrofes. Em “lygia fingers”, divididas por cores, as palavras também se misturam: o vermelho invade o verde, o azul se junta ao lilás, tudo isso enquanto o amarelo dos monossílabos “mãe”, “com”, “me” e “sim” aparece em meio a elas. Na sexta linha do poema por exemplo, o “ly” se completa com o “nx”, que aparece logo na linha abaixo. No entanto, se seguirmos nossa lógica de leitura, não faremos essa junção da palavra, pois logo após o “ly” devemos voltar à esquerda para que a leitura prossiga.

Embora o rascunho esteja próximo da versão final, existem diferenças significativas entre eles. No manuscrito, algumas vocais foram omitidas, como o “e” e o “a” de “dēdat”, e as letras “g”, “r” e “o” de “grypho”, antecipando o que seria cada vez mais comum na linguagem utilizada na internet, com a maior síntese possível de modo que a compreensão do sentido seja, não obstante, alcançada. Na versão final, essas omissões de letras não foram mantidas, porém ainda percebemos a constante preocupação do poeta em relação a esse aspecto. O “seja” aparece sem o “a”, apesar deste estar logo ao lado em “and”. Já “and” mostrou-se a versão sintética do “quando”, como aparece no poema publicado. A síntese maior proposta pelo rascunho, neste caso, foi mais complexa a partir do momento em que o autor transformou a palavra “quando”, em “and”, deixando implícito que uma estava contida na outra.

Para se ler, por exemplo, o “poesigno” – na expressão de Augusto (2015, p.277) – **sqnd**, de Erthos Albino de Souza, precisamos virá-lo de cabeça para baixo, completando o seu sentido com a palavra **pubis**. Porém, se nós o lermos da maneira inicial, vemos o que hoje nos parece muito comum: a linguagem sintética da internet, uma linguagem na qual se reduz o máximo de letras possível numa palavra e há uma tendência para se cortar as vogais – *vc, qd, hj, fds* e *td* são alguns dos muitos exemplos desse corte de vogais que não nos causa nenhum estranhamento na atualidade. O poema de Erthos antecipa o que seria essa linguagem computacional, assim como o “lygia fingers” com seus “rs”, “nx” e “tt-l”.

Cada palavra do poema contém, portanto, outras dentro de si, habitando o mesmo espaço. É a penetração do ideograma atuando em diferentes camadas. Não só isso, mas as línguas mudaram – no caso de do “quando” – do português ao inglês com apenas três letras a mais (q,u,o). A fluidez entre diferentes línguas é característica do poema, muitas vezes apresentada em uma só palavra. As línguas, as cores e os sons se confundem, ao passo que os significados se abrem, e tal abertura às potencialidades icônicas da palavra advém da ideia do poema enquanto ideograma.

3.3. Luxo em Higienópolis/ lixo nas galerias

A visualidade na obra de Augusto teve um momento importante entre 1964 e 1965 com os *popcretos*, seus três quadros-objetos, feitos com colagem, “olho por olho”, “o antirruído” e psiul”, que fazem referência e ao mesmo tempo são uma resposta ao momento político do país: “com uma mudança tão drástica no governo veio uma mudança na estratégia poética”²⁹ (HILDER, 2016, p.121 – tradução nossa). Eles foram expostos junto a outros trabalhos de Waldemar Cordeiro, na exposição *Popcretos*, realizada na Galeria Atrium. Com influência da pop art, os *popcretos* apresentam ou intensificam um outro lado da obra de Augusto, com construções que, como no caso específico de “olho por olho”, não utilizam palavras somente imagens e ampliam os limites do que pode ser considerado poesia.

Parti com Waldemar Cordeiro para a arte concreta semântica, os “popcretos” que expus em dezembro daquele ano na galeria Atrium, no centro de São Paulo. Os tipos “futura” deram lugar à tipografia errática dos jornais e revistas para uma “explosão de expoemas colhidos e escolhidos no aleatório dos ready made”, no “caos antropofágico brasileiro redestruido pela manchetomania de um anarquitecto”. Terminada a mostra, quando fomos retirar os trabalhos, todos estavam danificados com insultos e palavrões. Num dos meus poemas escreveram a palavra “lixo”. Foi o toque para o poema LUXO, que publiquei no ano seguinte com os fototipos “kitsch” que vi num anúncio de apartamentos “de alto luxo”, e que compus de modo a formar, como um palavrão-poema gráfico, o reverso LIXO. (A.CAMPOS; FREITAS, 2015)

A ideia, portanto, para um dos poemas mais representativos do concretismo veio dos rabiscos críticos de quem se revoltou com a exposição. O próprio *lixo* se tornou poesia. Ele nos remete, hoje, ao “VIVA VAIA”, publicado anos depois. Essa coabitação de dois opostos marca a obra de Augusto – assim como o “anti”, o “des”, o “não” – que desafia e perturba os sentidos estabelecidos. Sua obra responde à

²⁹ *With such a drastic change at the level of government came a shift in poetic strategy* (HILDER, 2016, p.121).

crítica e dialoga com ela em vários momentos de sua trajetória poética, seja em “luxo” ou “VIVA VAIA”, como também em “pós-soneto” (1990/1991) – ao dizer que “quando eu sabia fazer poesia ninguém me dizia agora que eu cansei dizem que eu sei” (2016, p.105) – ou em “brinde” (1991) – “reina calma em todo o país/ tudo é geleia tudo é bis/ só/ meu coração-cicatriz/ renuncia/ à/ doce/ idiotia/ da/ poesia” (Ibid., p.131).

Renegando o luxo e expondo o lixo, o poeta é ainda capaz de expor o lixo travestido de luxo, nos dando outras interpretações a respeito dessa aparente dicotomia. A vaia pode ser, dessa forma, louvada e exaltada, a despeito do público vaiando Caetano Veloso em 1968 ao som de “é proibido proibir”. O que o público ou a crítica consideram lixo pode se recriar e virar poesia nas mãos de Augusto. Para tanto, o autor escolhe ao poema *luxo* a refinada fonte vista abaixo, utilizada para compor a palavra “lixo” e que foi retirada de um anúncio feito no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 7 de outubro de 1965, que anunciava apartamentos de alto luxo em Higienópolis. A ironia da escolha da fonte é fundamental para entendermos o poema. O escárnio ao “alto luxo” de uma elite econômica e social mostra ao leitor quem esta de fato é. Os “exigentes” com gosto refinado, na verdade, não passam de farsa apresentada iconicamente: *lixo* em lugar de *luxo*.

Imagem 17 – Anúncio de jornal



Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

A não distinção entre os dois extremos torna quase natural a proximidade com que eles convivem no poema. Há um elemento de acaso e imprevisibilidade que toma

forma pela coincidência sonora entre as duas palavras, o que torna o poema praticamente intraduzível em outras línguas. Segundo Gonzalo Aguilar, “essa incorporação do aleatório faz com que os materiais incorporados já não estejam predeterminados: a vontade construtiva abre-se então aos detritos e aos restos” (2005, p.108). Tal abertura nos remete à postura antropofágica de Oswald, com essa incorporação do “lixo”, daquilo que normalmente não é considerado poético. Por meio da paronomásia, *luxo* e *lixo* passam a ter uma relação de similaridade semântica por conta de sua similaridade sonora. Assim, o poeta consegue fazer com que os dois extremos de uma mesma realidade não apenas convivam no mesmo espaço da página, mas sejam simplesmente um só.

Na introdução ao livro de Roseli Gimenes *Literatura brasileira: do átomo ao bit* (2017), o poema “luxo” é citado por exemplificar a ideia da literatura enquanto lixo: “de fato, a literatura é vasculhar por sobre o lixo para deixar entrever o luxo, mas há que escavar e analisar e reler obras à procura do que nelas se esconde” (GIMENES, 2017, p.22). Apesar de achar a análise interessante, gostaria aqui de discordar. Primeiro, porque não existe essa distinção clara entre *luxo* e *lixo* como a autora menciona, justamente porque no momento do poema os dois se misturam ao ponto de que um não se realiza sem a leitura do outro. Em segundo lugar, a poesia, especialmente a concreta, não esconde nada por detrás de seus poemas, não há verdade a ser revelada ao público pela crítica ou pelos estudiosos. O poema está ali, existe inteiramente exposto. Se ele se esconde – se participa junto ao leitor de um jogo de velar e revelar – suas formas são mais sutis e seus questionamentos mais complexos.

Finalmente, a literatura não seria o *luxo* encontrado após vasculharmos o *lixo*. Augusto ironiza, com seu poema, o anúncio em que potenciais moradores de Higienópolis estão à procura de seus apartamentos exclusivos de alto luxo da mesma maneira que critica e resiste à concepção de literatura como algo exclusivo, inalcançável. Embora parte da crítica considere os seus poemas difíceis, sua intenção nunca foi torná-los inacessíveis, disponíveis apenas a alguns poucos leitores merecedores. O fato, inclusive, de seus poemas terem percorrido tantos outros caminhos artísticos, indo da música ao objeto, do vídeo ao quadro, retrata bem esse aspecto.

Por outro lado, Gimenes traz à discussão a *lituraterra*, esse chiste lacaniano que nos conduz à rasura, à margem e ao litoral, além de nos mostrar em uma só palavra as suas diversas possibilidades semânticas, no entanto sem se preocupar com a precisão etimológica de cada uma delas.

Essa palavra, *lituraterra*, que eu inventei, legitima-se pelo Ernout e Meillet. Talvez haja alguns aqui que saibam o que é isso. É um dicionário de latim, dito etimológico. Procurem por *lino*, *litura* e *liturarius*. Fica bem esclarecido que isso não tem nada a ver com *littera*, a letra. Que não tenha nada a ver, por mim, estou me lixando. Não me submeto forçosamente à etimologia quando me deixo levar pelo jogo de palavras com que às vezes se cria o chiste – a aliteração me vem aos lábios e a inversão, ao ouvido. (LACAN, 2009, p.105)

No texto, Lacan menciona o “equivoco” de James Joyce ao transitar da carta/letra ao lixo, da *letter* ao *litter*. Joyce, segundo Lacan, não aproveitaria nada da psicanálise, pois chegaria direto ao ponto de transformar a *letter* em *litter*, indo dessa forma logo ao fim da análise. O que seria, então, a literatura? O espaço da letra ou o espaço do lixo? Seria o trânsito entre as duas instâncias? Poderiam, as duas, se tornar uma só?

O processo de criação literária de Joyce – de acordo com Véronique Voruz e Bodgan Wolf (2007) – consistia em coletar palavras aleatórias que ele via e ouvia na rua e repeti-las à exaustão, até que perdessem por completo o seu significado original. A palavra se tornaria, dessa maneira, o que ela é, sem estar coberta por seu invólucro semântico. Aberta, assim, a novas possibilidades criativas, ela não apenas poderia passar da *letter* ao *litter*, do luxo ao lixo, como também poderia confrontar as contradições lógicas do discurso que não servem como parâmetro à linguagem poética.

O lixo rabiscado em um dos *popcretos* expostos na galeria se, no método de Joyce, for repetido à exaustão, perde seu significado, existindo somente no plano do significante, apenas enquanto forma. No entanto, Augusto não o despe de seu significado, mas sim o transforma. O lixo se volta aos apartamentos luxuosos de Higienópolis anunciados no jornal, à fonte kitsch usada para representá-los e ao

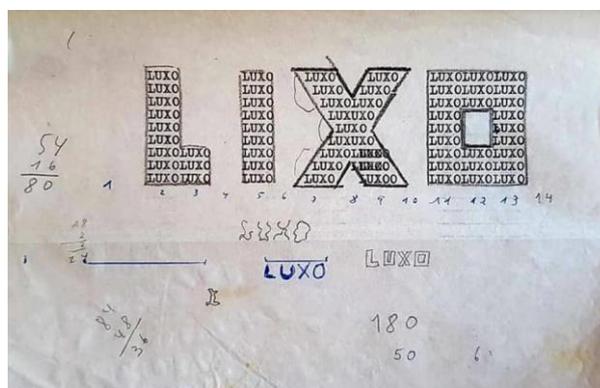
pensamento de uma elite brasileira que prioriza o luxo e despreza como lixo as artes de vanguarda.

3.4. Um cálculo poético

No rascunho abaixo, observamos como a poesia concreta requer desde o início do seu processo de criação uma intensa dedicação com a estrutura, até mesmo usando cálculos matemáticos, para estabelecer no poema simetria, proporção e iconicidade. Há um preparo minucioso com o traçado das letras. Afinal de contas, a ideia não será expressa através de uma mensagem narrativa ao leitor, mas sim será apresentada através da junção entre conteúdo e forma, numa mistura inseparável que integra os componentes *verbivocovisuais* do poema.

Exige, então, bastante trabalho a operação do texto que conduz o processo de criação poética. O leitor pode ter a ilusão de simplicidade, causada provavelmente pela síntese dos poemas concretos ou por sua rápida leitura, mas na verdade o simples se mostra, por meio dos arquivos, cercado de uma complexidade (ana)lógico-matemática que revela rigor e precisão com a linguagem. Por conta disso, muitos dos críticos apontavam o concretismo como “frio” e “calculista”, ressaltando esta última palavra como algo negativo e não pertencente ao universo poético. O concretismo não se encaixa no estilo expressivo e subjetivo da poesia tradicional e confronta esses mesmos valores. Augusto, Haroldo e Décio convidaram o cálculo à poesia, mostrando como estes podem funcionar enquanto complementares e não opostos.

Imagem 18 – Rascunho do poema *luxo*



Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

No rascunho, a fonte utilizada para compor a palavra não é a mesma da versão final, embora logo abaixo esteja escrito “lixo” à mão de três maneiras diferentes, sendo uma delas muito próxima ao rebuscamento da fonte final escolhida. Augusto também desenha a caneta os contornos da palavra “lixo” e calcula os espaços que deve haver entre cada uma das letras. Entre cada uma há um espaço (marcado pelos números 4, 6 e 10), contabilizando os quatorze pontos que percorrem o comprimento do poema.

Na letra “x”, no entanto, há uma particularidade: ela é a única em que ocorre uma junção entre “luxo” e “lixo”, que se transforma em “luxuxo” no rascunho e em “luxoxo” na versão final. Em vez de apenas repetir a palavra, como fez na estrutura das letras “l” e “o”, Augusto, por conta da forma total do poema e de seus cálculos, une as duas, quebrando a repetição com um neologismo singular. *Luxuxo/luxoxo* não é luxo, nem lixo, é uma terceira palavra que faz parte do poema e aparece duas vezes, servindo como base à construção da letra “x”. Esta é erguida pela palavra luxo e pela sobreposição entre elas.

O que forma o lixo, todavia, para além da ironia contida no poema, é a construção pensada e calculada de uma aglutinação de palavras que juntas acabam criando precisamente o seu oposto. O que leremos, então? O todo do poema ou as palavras que o compõem? Podemos lê-lo em voz alta como luxo/lixo, mas não conseguimos ler ao mesmo tempo o que nos é apresentado por conta da simultaneidade ideográfica, que não só desafia a leitura no papel como também a sua oralização.

Augusto criou uma animação digital ao poema (disponível hoje no *Youtube*³⁰), junto a uma vocalização tratada por Cid Campos e que propõe, no começo, uma espécie de eco da palavra luxo. A repetição incessante das muitas vozes que em tempos diferentes a pronunciam é interrompida em certo momento pela palavra lixo – com um efeito sonoro quase que robótico – criando uma interferência e dominando o restante do poema. No fim, ouvimos com clareza, cantado em voz mais aguda, o lixo, que agora reina absoluto no poema.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw>. Acesso em: 18 jun. 2018.

Os poetas concretos contribuíram, através dessas inovações e rupturas trazidas ao cenário brasileiro, para o surgimento de novas vertentes da crítica literária, que conseguissem responder às obras de invenção, aos autores não consagrados, despindo-se do automatismo da rejeição à novidade e sem a proteção imutável e sacra ao cânone. Embora eles mesmos fossem poetas, críticos e teóricos – movidos pela necessidade de divulgarem suas ideias e referências – e a crítica nacional não conseguisse alcançá-los, eventualmente foi preciso que ela se reformulasse para ser capaz de lidar com todas as mudanças que surgiram.

Diante dos textos modernos, dos textos-limite da vanguarda, a crítica se vê forçada a abandonar qualquer pretensão a uma interpretação unitária e exclusiva, perdendo assim uma de suas funções tradicionais, a função explicadora. Ela se vê igualmente obrigada a renunciar aos estudos voltados para o autor, sua personalidade, sua biografia, já que nesses textos o sujeito é apenas um sujeito de enunciação, fator e produto do próprio enunciado. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.19)

A crítica literária se vê, portanto, forçada a mudar os seus métodos de análise, segundo Leyla Perrone-Moisés. O crítico hoje, assim como o cientista, não precisa mais desvendar relações já existentes entre dois conceitos distintos ou expor uma verdade escondida; o sentido do *descobrir* se transforma no ato de *criar*, de *inventar* analogias que ainda não tenham sido estudadas. A proximidade, então, entre crítico e artista passa a se tornar mais evidente, visto que ambos têm como foco em seus trabalhos a criação. Como diz Augusto, “a poesia – ou pelo menos a poesia concreta – não está em crise. Não. Em crise está a crítica, ou pelo menos certa parte dela, incapaz de reinstrumentar e de compreender as rápidas transformações artísticas que estão se passando ante seus olhos” (A.CAMPOS, 2015, p.112). É preciso, portanto, abrir os olhos às mudanças, pois estas transformam não apenas as obras literárias como a maneira de lê-las e analisá-las.

No livro *Arteciência* (2003) de Roland de Azeredo Campos, – já que estamos em família, nada mais apropriado do que trazer aqui novamente um texto do meu pai – as interconexões entre as duas áreas conseguem recriar as concepções prévias tanto de uma quanto de outra. Roland analisa obras poéticas e literárias sob um viés científico-matemático. Desde a metade do século passado, segundo ele, tanto a

ciência axiomática, com sua lógica binária, quanto a ideia de uma arte “não-cerebral”, oriunda de inspirações divinas e independentes do artista, desabaram enquanto mitos, dando lugar a teorias que englobam uma maior compreensão do diverso, da incerteza e da relatividade. Existe, no entanto, rigor no método científico assim como existe rigor no método de criação do artista, apesar de nem sempre ficar visível ao público quais são os critérios utilizados por ele, pois estes possuem um teor imprevisível tanto quanto ordenado.

Certa vez, ainda adolescente, conduzido pelo poeta Ronaldo Azeredo, visitei o ateliê de Alfredo Volpi, no Cambuci. Lá estava o mestre, terminando um quadro. De repente, um terremoto têmpera-mental: “– No!”, berro transbordante do admirável *pittore*, sentença de morte para a tela semipronta, logo afogada sob a torneira ritualística do tanque, colado à parede externa da sala, a fim de que pudesse, a superfície assim despida, propiciar nova aventura pictórica. Hoje leio deste modo a rejeição impulsiva de Volpi ao seu quase-protótipo: todo criador de signos executa em sua atividade um certo “algoritmo”, que tem matizes subjetivas, e é impalpável e inefável, mas rigoroso em seu cerne. Quando ocorre uma falha na execução, deve-se reiniciar o processo. Da mesma forma como um físico, findas as peripécias algébrico-geométricas que desembocam na confecção de um modelo, pode afinal descartá-lo, por equivocado ou incongruente, também um artista, aplicando suas regras operacionais, pode concluir pela inadequação do desfecho. (R.CAMPOS, 2003, p.65)

O que levou Volpi a descartar subitamente um protótipo de quadro pode nunca ficar claro para nós. Contudo, o que se sobressai é que as “regras operacionais” do artista regem a sua obra e são elas que determinam quando o desfecho é satisfatório. As obras científicas e artísticas compartilham desse “algoritmo” referente à criação de signos, cuja ordem, embora saibamos que exista, possui seus próprios e inerentes mistérios, suas incongruências que as levam a uma abertura ao diálogo, impulsionando sua continuação no espaço-tempo: “a primeira condição para a intertextualidade é que as obras se deem como inacabadas, isto é, que elas permitam e solicitem um prosseguimento” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.81).

A abertura e a busca incessantes da poesia nos guiam no escuro a caminhos inexplorados, todavia com a clareza rigorosa e distinta de sua linguagem, matéria e

concretude. Caminha-se do luxo ao lixo, do som ao silêncio, do cálculo à poesia. Cada passo se anuncia ao passo que o outro chega. Ideogramas, acasos e rupturas: embriões poéticos frente às possibilidades. Variedades multimídia e variações concretas. Desenhos de poesia...

Capítulo 4. Provocações: licença poética (e acadêmica)

A questão é a seguinte: em que medida a atividade crítica pode ser uma atividade textual (escritural)? Ou então: em que medida um texto pode exercer a função de crítica literária?

Leyla Perrone-Moisés

1 – Augusto publicou poucos poemas nos últimos anos. Seu último livro, *Outro*, é de 2015 e, antes dele, o *Não* foi lançado em 2003. E mesmo assim, ainda com tais publicações, parece haver na poesia de Augusto um aspecto fugidio, que não conseguimos alcançar. Parece que ele, de propósito, nos conduz pela lógica do desvio. Ele construiu a vida em torno da poesia, mas acabou escrevendo-a cada vez menos ao longo dos anos, priorizando a tradução e os ensaios críticos. Seria a síntese absoluta o silêncio? Seria a poesia da recusa a simples recusa à poesia?

2 – Vejo consistência em sua obra e, pelo contrário, não encaro o silêncio como uma recusa, tampouco acho que ele tenha se calado. Talvez nós tenhamos desaprendido a ouvir. E o que seria essa lógica do desvio? Vejo que há em tantos momentos uma transparência, uma lucidez quase nítida que pode deixar o leitor, munido do todo, ainda mais desamparado. Em poemas como *Luxo*, ou *VIVA VAIA*, ou mesmo *rever*, nos deparamos com um poder de síntese desafiador, que nos obriga a ir além do escrito. Capturamos toda a informação rapidamente, mas isso não torna o seu conteúdo descartável, imediato. Precisar demorar-se num poema tão sintético, parece-me ainda uma das grandes contradições da poesia concreta.

1 – O que chamo de lógica do desvio atua no mesmo sentido da *contracomunicação* de Décio Pignatari. Nesse livro, Décio coloca a vanguarda como antiliteratura, dizendo ser impossível a continuidade do que chamamos de “literatura”, que nada mais seria do que a história da literatura, de um “sistema perempto, acadêmico-universitário de transmissão de conhecimentos literários acabados” (PIGNATARI, 2004a, p.121). Ele é contra essa transmissão *passiva* de conhecimento, na qual o ímpeto criador e criativo não é usado como critério pela crítica literária. Augusto já foi *anti*, *des*, *não* e *outro*. Faltaria ainda ser *contra*?

2 – “Antipoesia. Para renovar a poesia” (A.CAMPOS, 2015, p.11). Apesar de epítetos, coloco Augusto à margem dessas classificações prefixas. Acho que sua obra, como um todo, o levou a um lugar inclassificável, onde a sua preferência pela recusa não nos permite nomear.

1 – Poesia concreta não mais lhe serviria? Augusto permanece o poeta concreto, por excelência, visto que continuou a fazer esse tipo de poesia, sem abandonar o projeto inicial, construído junto a Haroldo e Décio nos anos 1950. Lembro-me de uma entrevista na Folha de S.Paulo, na ocasião do relançamento de *Poesia Antipoesia*

Antropofagia & Cia, em que o repórter pergunta se Augusto precisou rever os conceitos ou o conteúdo do livro para relançá-lo, ao que o poeta responde, irritadamente, creio, “por que haveria eu de reformar as minhas ideias, tendo trabalhado quase 70 anos nos estudos das ‘obras de ruptura’ e abordado as mais diferentes formas de sua prática?” (A.CAMPOS; VIANA, 2015).

2 – Concordo. Mas isso demonstra rigidez ou coerência? Podemos mostrar a coerência de suas ideias com base não apenas no paideuma criado pelos poetas concretos, mas também na dedicação a obras experimentais e de invenção durante toda a vida poética dos três. Mas podemos, por outro lado, personificar alguns de seus críticos, dizendo que essa espécie de predileção obstinada limitou a obra de cada um, forçando-os somente às fronteiras do experimentalismo não-canônico. Não falta a eles o reconhecimento de que há valor no cânone?

1 – Não. Creio que o questionamento acerca do canônico vai muito além de um mero gosto pessoal e afeta muito mais a crítica literária que busca uma unanimidade em seus posicionamentos do que as vozes dissonantes que os concretos procuraram fazer os outros ouvirem. É preciso que se saiba do que é pouco falado, do pouco reconhecido, do esquecido. Aí encontram-se grandes nomes da arte, muitos à frente de seu tempo, que não acharam na crítica a compreensão necessária para que fossem reconhecidos. “Para que uma obra tenha sucesso, o seu criador deve fracassar” (FELDMAN apud A.CAMPOS, 2011a, p.217). Não seria o momento de mudar essa história?

2 – É sempre o momento de ouvir o novo, o desconhecido. Parece sempre cedo demais para ouvi-lo, lê-lo e, no entanto, nunca é cedo o bastante. Ele consegue se reinventar em sua própria novidade.

1 – Ainda acrescento que, mesmo quando Augusto traduziu ou trouxe autores mais tradicionais aos estudos de sua obra, ele conseguiu dar um novo enfoque, um outro olhar, para que algo de novo se sobressaísse ao leitor e, mantendo uma continuidade da poesia de invenção, pudesse, então, reinventar o cânone, levando-o mais perto dos extremos da concreção da palavra, do trabalho com a linguagem, das formas poéticas inovadoras.

2 – Sim, foi por isso que a crítica Marjorie Perloff (2013) se referiu aos poetas concretos como “retaguarda”, num termo que hoje considero mal colocado, como se eles, de alguma maneira, quisessem um nostálgico retorno ao passado.

1 – Não creio que tenha sido exatamente essa a sua intenção, acho que ela quis apenas contrariar o estereótipo das vanguardas, olhando geralmente para o futuro, em negação ao passado, e dizer que esse não foi o caso do concretismo. Os poetas concretos se atentaram ao novo, mas como “processo de recuperação viva e crítica do passaturo, como poderia dizer Augusto de Campos” (PIGNATARI, 2004a, p.11).

2 – Acho que a obra de Augusto pertence a esse “passaturo”, que o transporta para um tempo além do tempo.

1 – O que isso significa?

2 – Que conseguiram lê-lo com alguma dificuldade em 1951, com muita dificuldade em 1956 e, agora, com menos resistência em 2019. Segundo o próprio Augusto, citando o maestro e musicólogo Nicholas Slonimsky, “uma monstruosidade modernista em vinte anos se torna uma curiosidade sofisticada e em mais vinte anos uma obra-prima da modernidade” (SLONISMKY apud A.CAMPOS, 2015, p.292).

1 – Basicamente, então, podemos dizer que se trata de uma obra “presente”, que não deixa que os lapsos históricos do tempo a preencham com as incoerências intrínsecas à vida?

2 – Não é uma obra acima do tempo. Acho que é uma obra “presente”, no sentido de que ela sobreviveu e sobrevive ao tempo, sendo compreendida e apreciada especialmente em nosso mundo digital e tecnológico que, aliás, o próprio Augusto vislumbrou em tantos de seus poemas mais antigos.

1 – De quem seria, então, a culpa por tamanha resistência à poesia concreta?

2 – “Os poetas são sempre culpados. E a poesia é caprichosa. Como a sorte” (A.CAMPOS, 2013b, p.31).

1 – Haroldo parece querer participar da discussão. Sinto falta de *transluminuras*, *polipoemas* e *constelários*.

2 – Isso sem falar nas *transluciferações mefistofáusticas*.

1 – Existiriam outras, por acaso?

2 – Trago o Haroldo, então, da “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács”: “poesia/ que desvia da norma/e não se encarna na história/ divisionária rebelionária visionária/ velada / revelada/ fazendo *strip-tease* para teus próprios (duchamp)/ celibatários/ violência organizada contra a língua/ (a míngua)/ cotidiana” (H.CAMPOS, 2013a, p.26).

1 – Você não vai confundir os leitores com tantos Campos na bibliografia?

2 – Creio que não, lanço os dados à ABNT.

1 – Bom, volto à lógica do desvio. Não falei? A poesia de Augusto, como a de Haroldo e Décio, desvia da norma. Uso o termo “lógica do desvio” justamente para desviar-me da lógica tradicional, pois ao desviar do caminho, o desvio mostra um novo (caminho), que chega a se tornar o (caminho) do desvio. Entende?

2 – Entendo a deixa a caminho de um novo desvio.

A definição, quero dizer, a descrição a mais simples de conversa mais simples, poderia ser a seguinte: quando dois homens falam juntos, eles não falam juntos, mas cada um por sua vez; um diz algo, depois para, o outro outra coisa (ou a mesma coisa), depois para. O discurso coerente que veiculam é composto de sequências que, quando elas trocam de parceiro, interrompem-se, mesmo se elas se ajustam para se corresponder. O fato da palavra precisar passar de um para o outro, seja para ser confirmada, contestada, ou desenvolvida, mostra a necessidade do intervalo. O poder de falar se interrompe, e esta interrupção tem um papel que parece subalterno, aquele, precisamente, de uma alternância subordinada; papel, entretanto, tão enigmático que ele pode ser interpretado como carregando o próprio enigma da linguagem: pausa entre as frases, pausa entre os interlocutores e pausa atenta, a do entendimento que duplica a potência de locução. (BLANCHOT, 2010, p.131)

1 – Não seria toda pausa um desvio da palavra? Para interromper a coerência didatizante, é preciso, então, interromper a interrupção e seguir o fluxo contínuo de palavras e pensamentos?

2 – O branco de Mallarmé. O silêncio de Cage. A quebra do verso. O inferno de Sousândrade. Um lance de (Octavio) Paz. Os doze sons da escala cromática. A dissonância. A importância da pausa. Todos interrompem alguma noção preliminar: “em 4’33” (1952)/ um pianista entra no palco/ toma a postura de quem vai tocar/ e não toca nada/ a música é feita pela tosse/ o riso e os protestos do público/ incapaz de curtir quatro minutos e alguns segundos de/ silêncio” (A.CAMPOS, 2013a, p.xviii).

1 – Imagino o choque que foi para a plateia de Cage, ter que lidar com o absolutamente inesperado, com o acontecimento para o qual não existem ainda palavras para descrever. A poesia de Augusto carrega em si esse tom desafiador e imprevisto. Ela busca romper com a própria página na qual é inscrita, rasgando preceitos antigos, sempre em busca do experimental. Sua música poética dissonante é feita com escalas de cores em *Poetamenos*, com silêncios negros angustiantes em *sos*, com fontes distintas em *todos os sons*, com o estardalhaço explosivo do *poema bomba*, com o excesso invasivo de letras nos *tvgramas*...

2 – Tudo existe pra acabar em TV ou em *Youtube*, já dizia o poeta. A imagem hoje nos domina: “somos testemunhas, colaboradores e vítimas de revolução cultural cujo âmbito apenas adivinhamos. [...] Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas” (FLUSSER, 2008, p.13).

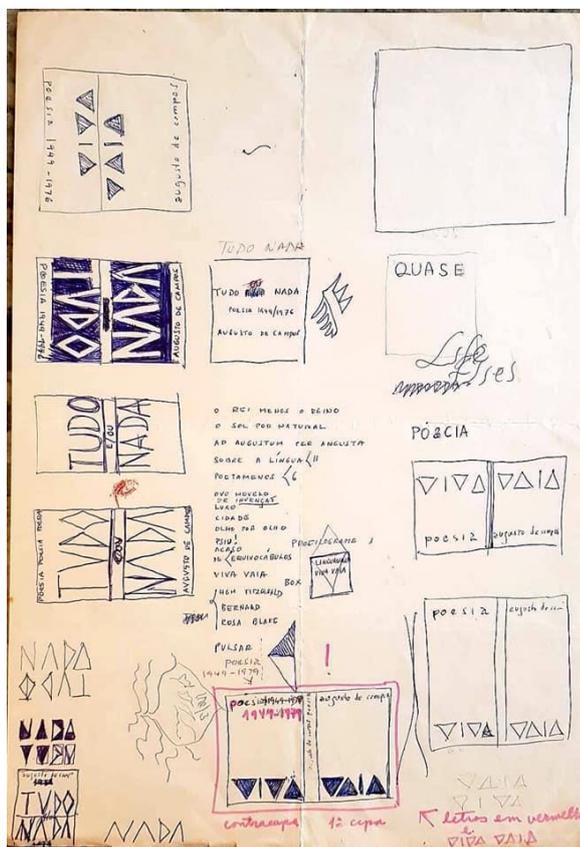
1 – Mas a imagem na poesia de Augusto não pode ser considerada como mero acessório. A visualidade faz parte de sua poesia, desde a sua concepção criadora, desde a habilidade do poeta para o desenho e desde seu apreço pelas formas geométricas. Há, em muitas folhas soltas de seus arquivos, esboços de poemas junto a desenhos feitos nas margens das páginas, preenchendo as suas bordas com as formas mais diversas. São anotações que sobreviveram ao tempo em seus papéis amarelados, abarrotadas em pastas cheias e que mostram, nas mais distintas maneiras, o trabalho de toda uma vida.

2 – Convém mostrar algum desses arquivos para ilustrar a discussão.

1 – Veja, então. Faz parte de uma série de rascunhos feitos para a capa da antologia de poemas *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Vale ressaltar aqui que grande parte dos

projetos gráficos dos livros de Augusto são idealizados por ele, desde a fonte das letras, as cores a serem utilizadas, as imagens e o restante dos detalhes.

Imagem 19 – Rascunho da capa do VIVA VAIA



Fonte: Arquivo pessoal de Augusto de Campos.

2 – Agora consigo perceber melhor a preocupação do poeta com a estrutura não só de seus poemas, mas também com a capa do livro, ou seja, com a maneira pela qual eles serão apresentados ao público. Até mesmo a capa parece fazer parte de um todo coeso, que se comunica com o leitor através da forma.

1 – Sobre as capas de livros, aprendemos com o próprio Augusto (2015) que as edições dos livros cubo-futuristas acabaram unindo diversos poetas, entre eles Maiakóvski e Khliébnikov, a artistas como Rodchenko e Malevich. Essa junção de arte e poesia alterou os formatos gráficos tradicionais e funcionou como um ponto de partida para as edições posteriores, ampliando as possibilidades criativas e impulsionando uma “interpenetração” da imagem ao poema. A respeito do VIVA VAIA,

o projeto gráfico original é do Julio Plaza e a capa é de Augusto. Apesar de não constar nesse rascunho, o desenho escolhido para a capa foi outro, composto pelo poema VIVA VAIA em quatro fileiras horizontais, preenchendo inteiramente a capa e a contracapa, com seu vermelho e branco.

2 – Além disso, devo ressaltar a continuidade linear entre capa e contracapa, transformando as duas páginas em apenas uma, criando uma relação entre o início e o fim do livro, tornando-os parte do mesmo poema, seguindo a transformação espacial da página que Mallarmé fez com seu *Um lance de dados*. Já dentro do livro temos outro formato para o poema, com uma página inteiramente vermelha apenas “manchada” pelo branco da palavra “vaia”, escrita na vertical, próxima do “viva”, essa palavra vermelha em meio ao branco da página seguinte. Aqui também as duas páginas dialogam entre si, ou ainda, são uma só página, rompendo com a linearidade horizontal (da esquerda para a direita) a que nos habituamos. E, se a viramos de cabeça para baixo, temos um VAIA VIVA. Conseguimos lê-lo até mesmo subvertendo as normas lógicas da escrita.

1 – Seria o VIVA VAIA TUDO (e/ou) NADA?

2 – Foi curioso ver no arquivo que essa poderia ter sido uma opção para o nome da coletânea. Penso haver uma profunda relação entre a homenagem feita à vaia e o ultimato radical do tudo ou nada ou, ainda mais interessante, do tudo e nada, como é colocado em um dos rascunhos da capa.

1 – Tudo e nada. Capa e contracapa. Um desdiz o outro e um completa o outro. São dois lados de uma mesma moeda, tal como VIVA VAIA. A glória para comemorar a rejeição. Um viva para aquilo que é renegado, uma celebração do que não foi aceito. É Caetano proibindo o proibir. É poesia-revolução. Maiakovski, e.e.cummings, Mallarmé, Joyce, Gertrude Stein: *tudonada, vivavaia*. É a saudação aos que não se sujeitaram às normas, pois a imensidão criativa de cada um não coube nos limites pré-estabelecidos pelos outros. É um viva ao desvio, à errância, à ruptura. É a lembrança dos que construíram novos caminhos para a arte e para a vida.

2 – Sobre as rupturas, lembrei-me de Eisenstein, que cita, em seu ensaio *O princípio cinematográfico e o ideograma* (2000), algumas das características da cultura japonesa. Entre elas, o cineasta discorre sobre os métodos de montagem do teatro

japonês e sobre suas técnicas de representação. Ocorre, na peça *Kabuki Naruklami*, o que ele chama de “representação sem transições” (EISENSTEIN, 2000, p.163), em que o ator passa de uma emoção a outra abruptamente, sem delongas, explicações ou justificativas. Pode ter-se, em um mesmo instante, duas emoções contrárias apresentadas no palco em uma fração de segundos. A rapidez dessa transição corta a linearidade, rompe com a contextualização à qual nos acostumamos e nos propõe uma forma alternativa de compreensão da narrativa proposta. Tal ruptura cronológica pode potencializar a experiência teatral, abarcando sentimentos opostos num mesmo instante. Essa maneira de “representação sem transições” do teatro japonês vai ao encontro da linguagem poética – que não precisa de linearidade ou cronologia – da parataxe, da coordenação, da primeiridade semiótica peirceana e do potencial icônico e aberto da arte. É tudo e nada juntos.

1 – Tudo, nada, *quase*. Não reparou nessa capa solitária? Um quadrado em branco, de traços frágeis, apenas com o título em letras maiúsculas: QUASE. O quase é como um espaço atuando entre o tudo e o nada, como uma espécie de pausa, de interrupção da música/poesia. Ele transforma-se em promessa de palavra, em silêncio comunicador, em algo que ainda não se cumpriu. A capa, incluindo os seus rascunhos, dialoga, portanto, com a poesia. Os arquivos nos revelam o *quase*, aquilo que *quase* ocorreu, mas não chegou a ser, com todas as ideias e pensamentos, desenhos e formas que se uniram para que um poema fosse criado. Eles nos mostram que todos os *quase* têm, na verdade, vida própria e proclamam sua existência e sua independência a despeito do descarte do próprio autor. De uma maneira ou de outra, eles foram guardados, sobreviveram e resistiram às armadilhas do tempo, desafiando a norma e afrontando os padrões.

2 – Os arquivos conversam e contam histórias. Não só a do autor, ao contrário do que se pensa, mas também a minha, a sua e aquelas que nós criaremos a partir do que eles nos revelam. Os estudos de crítica genética, por exemplo, nos apresentam esses diálogos com o arquivo. Nesse contexto, o papel do crítico genético, em sua reconstrução dos caminhos até a versão final, é de extrema importância, pois é a sua leitura, é o seu olhar que organizará as múltiplas facetas da obra, traçando, assim, um percurso criativo. O valor da pesquisa, então, não se concentra somente nos arquivos,

mas também envolve a leitura que será feita a partir deles e as relações que serão analisadas, estudadas e estruturadas: “é importante perceber que o objeto da crítica genética não é um texto, um material, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou” (PINO; ZULAR, 2007, p.31).

1 – Sim, e é justamente para fugir dessa ideia de cronologia e linearidade que o modelo proposto por eles procura organizar as muitas discontinuidades da criação, com movimentos e leituras que não se concentrem apenas nas suas semelhanças, mas também em suas diferenças. Dessa forma, o foco se dirige às próprias relações, associações e analogias que o olhar do pesquisador construirá a partir dos arquivos.

2 – Podemos, então, considerar que a obra do artista nunca (se) acaba, mas renasce em diferentes formas, através das interpretações de seus leitores e críticos e também a partir do diálogo com seus próprios arquivos.

1 – Fora a beleza e a idiosincrasia dos rabiscos que não dizem nada, dos quadrados, triângulos e losangos espalhados pela página, das palavras rasuradas, do desenho de diferentes fontes. Aqui temos uma possível capa “tudo/nada” totalmente preenchida com a tinta da caneta azul, deixando em branco apenas as letras e a temos com o fundo branco com as letras azuis, em contrapartida. E o autor ainda a repete com outras fontes, mais ríspidas e geométricas, assemelhando-se às letras de uma pichação. Tantas boas ideias habitando o mundo hipotético do “quase”. Tudo e nada para uma só capa.

2 – No meio do caminho, entre o *tudo* e o *nada*, tinha um *quase*. Mais além, onde os olhos nem sempre chegam, tinha também um arquivo, mostrando esse *tudo*, esse *nada* e esse *quase*. Quem o acessa, abre os olhos ao que poderia ter sido mas não foi, ao que talvez seria se não fossem os caprichos do autor, ao que o acaso immortalizou como hipótese. Para tudo isso, há uma porção de *quases* que não viram a luz do dia: “escrever pouco ou muito calar falar ainda não é poesia”, “ali onde há poesia ainda não é poesia”, “desafia mas ainda não é poesia”, “é quase poesia mas ainda não é poesia” (A.CAMPOS, 2009, 23-39). Quase e ainda. Tudo e nada. Viva e vaia.

1 – No concretismo, (só) me interessa o que não é concretismo, parafraseando Décio.
O *quase* de um poema me interessa tanto quanto o poema.

1 – Os *quase* poéticos também sabem se comunicar.

2 – Resta ouvi-los.

1 – Resta ouvir...

2 – ... o resto?

1 – O *quase*.

Considerações finais

Sendo ao final maior ou menor meu êxito como roteirista desta viagem, espero ter reverenciado as sinergias do saber e do sentir, do ciente, do silente e do silício.

Roland de Azeredo Campos

“Todo poema autêntico é uma aventura”, disse Décio Pignatari em *Teoria da Poesia Concreta* (2006, p.19). A minha, no entanto, consistiu em percorrer os arquivos-poemas, documentos e desenhos, rascunhos e marginálias, rabiscos e rasuras do universo pessoal e poético de Augusto de Campos. A aventura começou antes mesmo que eu o soubesse e foi desencadeada por uma fagulha, um desses acasos que nos permitem seguir adiante. Cá está, tese fruto de afetos e cercada de poemas concretos. Em meio ao mundo acadêmico e ao legado carregado pelo nome (leia-se *Campos*), dedico-me ao propósito de estudar vidaobra de avô/poeta: *ad augustum per angusta*.

O propósito de vasculhar arquivos antigos? Captar relances de *origens* (plural) – a poesia de Augusto e seu processo de criação. Não há respostas prontas e fechadas, mas existem observações e constatações a se fazer. O uso da visualidade como ferramenta intrínseca ao ato de criar nos remete ao conceito de tradução intersemiótica por misturar os códigos, podendo ir do verbal ao não verbal. Poemas surgem a partir de traços, desenhos e letras se embaralham e se corrompem, fronteiras parecem se tornar indistintas. Centelhas de *verbivocovisualidade* brotam a olho nu.

A análise dos arquivos não visa somente trazer ao leitor meras curiosidades sobre os poemas, mas sim mostrar que, no caso da poesia de Augusto, o uso de desenhos, rabiscos e imagens tem um papel estruturante e se mostra em total sintonia com as propostas da poesia concreta, que procuram explorar novas dimensões do universo dos signos (projeto *verbivocovisual*). Nessa linha sempre caminhou a obra poética de Augusto, desde os primeiros poemas experimentais do *Poetamenos* até sua obra atual.

Com o passar do tempo e o avanço da tecnologia, os desenhos e rabiscos foram sendo aos poucos substituídos por novos métodos, passando pelo emprego da letra set até os recursos computacionais. Desde a década de 1990, são escassos os manuscritos do poeta. Atualmente, a maior parte de seus poemas é feita diretamente no computador. Apesar disso, ainda são salvos alguns esboços, possibilidades descartadas pelo critério final do poeta ou mesmo resquícios do início da construção poética.

A linguagem ideogrâmica de seus poemas, desde 1953 com a série *Poetamenos* – como visto no *Capítulo 3* – foi capaz de radicalizar os usos do ideograma de Ezra Pound, trazendo também as cores como parte de sua melodia de timbres weberniana (*Klangfarbenmelodie*). A sutileza e a simplicidade de um ideograma não mantêm, por exemplo, as relações fisiognômicas dos caligramas de Apollinaire. Apesar de ele não descartar um valor sugestivo entre imagem e poema, seu conjunto pictural não apresenta tal isomorfia. Além disso, sendo Augusto o mais afeito às novas tecnologias, sua poesia respondeu, ainda sem os recursos necessários, a demandas do futuro em relação à rapidez da comunicação, ao formato e à animação digitais, à síntese vocabular e ao apelo visual.

Augusto, seu irmão Haroldo e seu colaborador Décio Pignatari não estavam apenas interessados em responder a uma tradição literária do Brasil, dos Estados Unidos e da Europa, nem simplesmente em responder a uma história de arte e música de vanguarda que também conheciam, mas sim tentavam anexar a poesia a uma ideia de linguagem e cultura que era consistentemente agitada por tecnologias de comunicação³¹. (HILDER, 2016, p.40 – tradução nossa)

Com uma linguagem iconizada, poemas como “lygia fingers”, “luxo”, “cidade/city/cité” e “VIVA VAIA” espantaram o tédio – *Noigandres* – do clássico, do já consagrado, trazendo consigo o choque revolucionário de uma poesia de invenção, cujos preceitos não correspondiam à lógica aristotélica, à racionalidade clássica ou à linguagem ocidental. Os poemas de Augusto resistiram às normas da prosa, do símbolo, do aprisionamento do verso e exploraram o espaço da página, até caminharem rumo a outras direções – galerias, computadores, internet, murais, objetos, hologramas, CDs etc.

³¹ *De Campos, his brother Haroldo and their collaborator Décio Pignatari were not just interested in responding to a literary tradition on Brazil, the United States, and Europe, nor simply to a history of avant-garde art and music they were also familiar with, but were attempting to attach poetry to an idea of language and culture that was consistently agitated by technologies of communication.* (HILDER, 2016, p.40)

Sim, a poesia concreta é inconveniente. E inconveniente pela razão mesma de que põe em xeque essa pseudonoção de literatura e de poesia como compartimento estanque, desvinculado das demais artes, desligado das transformações tecnológicas. De poesia-em-estufa, *in vitro* e não *in vivo*. (A.CAMPOS, 2015, p.105)

A *antipoesia* discutida no trabalho marca, com seu prefixo, uma negação que aparece com frequência ao longo da trajetória de Augusto. A recusa foi parte fundamental de sua obra, destruindo a sintaxe convencional ao superar a crise do verso e redefinindo as possibilidades poéticas ao incorporar certos aspectos da industrialização moderna. A aproximação com a matemática, especialmente com a geometria, alterou a estrutura de seus poemas e permitiu que a inclusão de formas geométricas e de cálculos acrescentasse rigor à visualidade poética. Pudemos ver, dessa maneira, que matemática e poesia, arte e ciência não são os opostos que pareciam ser há até pouco tempo atrás. Funcionam como complementares, num jogo interdisciplinar e aberto, impulsionando e fazendo movimentar a circularidade infinita que permite à obra a sua constante renovação.

A linguagem dinâmica do concretismo veio também do contato íntimo com outras áreas como a pintura, a música, a escultura e a arquitetura, além de serem influenciadas e de terem influenciado por sua vez a publicidade. Porém, ao contrário da linguagem não referencial de Gertrude Stein ou do *nonsense* dadaísta, a poesia concreta tem como objetivo *comunicar*, sem, no entanto, se expressar por meio dos moldes convencionais da prosa e sem se render às amarras da representação.

O concretismo mostrou-se múltiplo: apresentou ao leitor caminhos distintos. Augusto seguiu a via da recusa, da síntese, da visualidade e levou aos espaços digitais as propostas *verbivocovisuais* dos anos 1950. Haroldo encontrou nas formas logopaicas de um neobarroco o seu percurso. Décio foi, por sua vez, um dos primeiros a divulgarem a semiótica no Brasil, e se aventurou no teatro e na prosa (com *Panteros*), recriando, à sua maneira, o conceito de romance.

Para aumentar a força de persuasão da linguagem, clarificá-la, acentuar-lhe a carga significante, o poeta de vanguarda, sem recorrer

às metáforas ou à retórica discursiva, pode valer-se de recursos linguísticos que saberá organizar e utilizar. Na montagem do texto poético de vanguarda, vocês encontrarão, dentro de uma disciplina estrutural que varia de poeta para poeta, as paronomásias, aliterações, assonâncias, repetições, conotações enfim de ordem semântica, morfológica, sonora ou gráfico-visual, além de outros elementos de invenção ou opção importante para a sintaxe poemática. (ÁVILA, 2008, p.119)

Vimos todos esses elementos aparecerem nos poemas de Augusto analisados, especialmente os elementos gráfico-visuais, embora eu não nomeie sua obra como poesia de vanguarda – por conta das muitas discussões acerca do termo. Como discorrido no *Capítulo 1*, o conceito haroldiano de uma poesia pós-utópica atualiza as concepções de vanguarda e a relação que os poetas concretos têm com o passado não é a de destruição e sim a de criação de uma nova tradição, de um paideuma, feito pelo resgate de autores esquecidos e pela reinvenção de autores consagrados – como fizeram de Homero a Shakespeare.

Gosto de pensar que a obra de Augusto como um todo é não apenas coerente ao que ele apregoava desde a década de 1950 como também é o projeto de uma vida inteira dedicada à poesia – um projeto maior que criou (onde não havia) espaço, voz e vez ao inventivo, ao experimental, ao que existe e resiste nas margens. Quis o acaso da vida que seu irmão fosse Haroldo, que seu pai fosse Eurico, que sua mulher fosse Lygia e seu companheiro de jornada, Décio.

Entretanto, com as mortes de Haroldo e Décio, restou a Augusto a tarefa um tanto quanto ingrata de representá-los assim como de defender o legado do movimento criado pelos três. Os espectros de Décio e Haroldo repercutem na sua obra, influência do longo convívio com a *Rosa d'Amigos* – “(Tudo será tão bárbaro e diverso./ Mas joguemos às rosas, meus irmãos:/ Esta é a Rosa d'Amigos: dize Rosa)” (PIGNATARI, 2004, p.42) – e marca de um *passaturo* dividido entre eles.

Augusto, apesar disso, não se estagnou e continua sempre no ímpeto de adentrar novos espaços. Já no *Youtube*, ele agora encontrou na rede social do *Instagram* uma nova maneira de se comunicar e mesmo de escrever. Segundo o poeta, sendo restrito o seu espaço nos jornais, por conta de polêmicas ou divergências políticas, a rede social permite que seu alcance seja imediato e percorra maiores

distâncias. Ele publicou no *Instagram* poemas inéditos e recriou visualmente – ou *intraduziu* – trechos de obras de outros autores, desde Salvatore Quasimodo a Machado de Assis, e até da Constituição. A maioria deles atuou como resposta ao conturbado momento político brasileiro.

A vida de Augusto é marcada até hoje, aos 88 anos, por uma incansável resistência poética e política: o árduo papel de *medula e osso*, contra a *geleia geral* que mastiga e amolece. Para além de sua poesia, que isso também permaneça, que também sobreviva ao tempo; que a sua *vivacidade* possa contagiar novas gerações, pois seu entusiasmo pelo novo não o abandonou ao longo dos anos e, mesmo nos momentos difíceis, conseguiu se tornar justamente um motivo para não desistir. Embora jamais tenha se submetido ao cânone e ao mundo acadêmico, quis o destino que virasse também tese – esta, no meio de tantas outras, agora entre família: campos e espaços que se entrecruzam na vastidão de um pulsar quase mudo.

Pontadas de poeta

Onde não encontrei o que *precisava*, tive que obtê-lo à força de artifício, de falsificá-lo e criá-lo poeticamente para mim.

Friedrich Nietzsche

Pontadas de poeta

Para quem pensou que um dia

Não de Augusto, mas da neta

Uma tese não poderia

Num poema em linha reta

Também virar poesia...?

Lancei os dados pela janela

Atirada em circunstâncias eternas

E ouvi o som do sete ao cair

No chão – o instante preciso

Do poema.

Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ALVES, Alexandre. *Crítica e genealogia: a recepção de Nietzsche na obra de Foucault*. Curitiba: Juruá, 2017.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEVERLEY, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.

CAMPOS, Augusto de. CAGE: CHANCE: CHANGE. In: CAGE, John. *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013a.

_____. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

_____. Cummings entre músicos. In: CUMMINGS, E.E. *Poem(a)s*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011a.

_____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Ficções Editora, 2011b.

_____. *Percebi que a coisa era grave quando Haroldo me disse: "Quis ficar de pé e não pude; as pernas não seguravam o corpo e o corpo não segurava a cabeça"*. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1409200306.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

_____. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos de 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006a.

_____. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006b.

_____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____; FREITAS, Guilherme. *Aos 84 anos, Augusto de Campos lança livro inédito e fala sobre trajetória da poesia concreta*. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/aos-84-anos-augusto-de-campos-lanca-livro-inedito-fala-sobre-trajetoria-da-poesia-concreta-16807757>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

_____; GARCIA, Cynthia. *I Already Miss the Future: Augusto de Campos Discusses the Creation of Concrete Poetry on the Occasion of his Retrospective at Sesc Pompeia*. 2016. Disponível em: <<https://www.newcitybrazil.com/2016/06/11/i-already-miss-the-future/>>. Acesso em: 15 maio 2018.

_____; VIANA, Rodolfo. *Antes e depois - uma entrevista com Augusto de Campos*. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/1717866-antes-e-depois---uma-entrevista-com-augusto-de-campos.shtml>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos: poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2013a.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org). *Haroldo de Campos – Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

_____. evolução de formas: poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos de 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

_____ (org). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

CAMPOS, Haroldo de et al. *Roda Viva | Haroldo de Campos | 1996*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag&t=2011s>>. Acesso em: 12 maio 2018.

CAMPOS, Roland de Azeredo. *Arteciência: afluência de signos co-moventes*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DAYRELL, João Guilherme. *Derrida, leitor de Walter Benjamin: notas sobre a tradução*. Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, p. 1-17, jan. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/5352>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GIMENES, Roseli. *Literatura brasileira: do átomo ao bit*. São Paulo: Scortecci, 2017.

GLEICK, James. *Chaos: making a new science*. Penguin Books: 1987.

GORLÉE, Dinda L. Metacriações. In: AGUILAR, Daniella; QUEIROZ, João (org.). *Tradução, transposição e adaptação semióticas*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de (org). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

GILLESPIE, Michael Patrick. *The Aesthetics of Chaos: Nonlinear Thinking and Contemporary Literary Criticism*. Florida: University Press of Florida, 2003.

HAYAKAWA, S.I. O que significa estrutura aristotélica da linguagem? In: CAMPOS, Haroldo de (org). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HILDER, Jamie. *Designed words for a designed world: The International Concrete Poetry Movement, 1955-1971*. Canada: McGill-Queen's University Press, 2016.

HUSUAN-AN, Tai. *Ideogramas e a cultura chinesa*. São Paulo: É Realizações, 2017.

JORGE, Gerardo. *La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica*. 2011. *Confluente*, 3(2), 197-217. Disponível em: <<http://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/2399>>. Acesso em: 05 set. 2018.

K. DAS II, Pranab. The Intrusion of Unknowability: Chaos Theory and Free Action. In: MARCHIANÒ, Grazia (ed). *Aesthetics & Chaos: Investigating a Creative Complicity*. Torino: Trauben, 2002.

KHOURI, Omar. Prefácio. In: RIBEIRO, Ana Lúcia. *cidadecitycity – agosto de campos*. São Paulo: Editora Granada, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MACIEL, Maria Esther. De pedra e areia – notas sobre a poesia pré-concreta de Augusto de Campos –. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barboza, 2004.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. São Paulo: É Realizações, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *The philosophy of Peirce: selected writings / edited by Justus Buchler*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1940.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Ateliê Editorial, 2004a.

_____. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

_____. *Semiótica & literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004b.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

POUND, Ezra. *Os cantos*. Tradução de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RICARDO, Laércio. *João Cabral, arquiteto da palavra*. 2004. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/joao-cabral-arquiteto-da-palavra-1.459586>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

SHELLHORSE, Adam Joseph. *Anti-Literature: the Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.

STERZI, Eduardo. Todos os sons, sem som. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbora, 2004.

TOSIN, Giuliano. *A Transcrição de Poesia Através de Diferentes Mídias no Brasil*. Millenium, 46-A. Número Especial temático sobre Literatura. (novembro de 2014). Pp. 49-66. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/millenium/article/view/8125>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

TUNG-SUN, Chang. A teoria do conhecimento de um filósofo chinês. In: CAMPOS, Haroldo de (org). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VALÉRY, Paul. Dos cadernos de Valéry. In: CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

VORUZ, Véronique; WOLF, Bodgan. *The later Lacan: an introduction*. New York: State University of New York Press, 2007.

WEBERN, Anton. *O Caminho para a Música Nova*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (ed.). *Art: Mythe et Creation*. Le Hameau, 1988.