

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ANTIRRETÓRICA DO MENOS:
a poesia pós-concreta de Augusto de Campos**

Francisco Fábio Vieira Marcolino

Orientador: Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto

João Pessoa

2013

Francisco Fábio Vieira Marcolino

**ANTIRRETÓRICA DO MENOS:
a poesia pós-concreta de Augusto de Campos**

Tese apresentada à Banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, para fins de obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Literatura e Cultura, sob a orientação do Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto.

João Pessoa

2013

M321a Marcolino, Francisco Fábio Vieira.
 Antirretórica do menos: a poesia pós-concreta de Augusto de
Campos / Francisco Fábio Vieira Marcolino.-- João Pessoa, 2013.
 188f. : il.
 Orientador: Amador Ribeiro Neto
 Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA
 1. Campos, Augusto, 1931- - crítica e interpretação.
 2. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3. Poesia
contemporânea. 4. Parataxe. 5. Intersemiose. 6. Concisão.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

Francisco Fábio Vieira Marcolino

**ANTIRRETÓRICA DO MENOS:
a poesia pós-concreta de Augusto de Campos**

Banca Examinadora

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto/UFPB
(Presidente)

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior/ UFPB
(Interno)

Profa. Dra. Ana Cláudia Félix Gualberto/ UFPB
(Externo ao Programa)

Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva/ UEPB
(Externo à Instituição)

Prof. Dr. Jorge Luiz Antonio/ UNISO-Universidade de Sorocaba
(Externo à Instituição)

Aprovado em 22 de março de 2013.

Para Juliana Gomes,
alegria e amor em minha vida.

AGRADEÇO

Aos professores e funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB.

Aos professores Ana Cláudia Félix Gualberto, Antonio de Pádua Dias da Silva, Expedito Ferraz Júnior, Genilda Azerêdo e Jorge Luiz Antonio, pela leitura criteriosa, geradora de relevantes contribuições.

À Liane Schneider, Ana Marinho e Sandra Luna, coordenadoras do PPGL.

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento do Ensino Superior, por ter viabilizado materialmente esta pesquisa, através de concessão de bolsa de estudos durante três anos.

Ao amigo, poeta e professor Dr. Amador Ribeiro Neto pela rigorosa e entusiasmada orientação.

Ao André, amigo de estudos e futebol.

À Monaliza, parceira de viagens, música e poesia.

À minha família pela paciência e carinho, e especialmente à Mainha e aos meus irmãos Ana, Chico e Léa.

porque não tens mensagem
e teu conteúdo é tua forma
e porque és feita de palavras
e não sabes contar nenhuma estória
e por isso és poesia
como cage dizia

Haroldo de Campos

RESUMO

Esta tese faz uma leitura da poesia de Augusto de Campos (1931-). O processo de pesquisa configurou-se a partir da estruturação da fortuna crítica, do levantamento das linhas teóricas e da leitura crítico-interpretativa dos poemas. Na análise da fortuna crítica identifica-se a plasmação de um lirismo marcado por negações e recusas, e a configuração de uma “poética de antecipação”, baseada na apropriação criativa da tecnologia. No levantamento das linhas teóricas utilizou-se o conceito de “dialogismo cultural”, no qual se destaca a Poesia Concreta e a ampliação do termo para “concreção da linguagem”, que consiste na valorização e exploração da materialidade da linguagem (Haroldo de Campos). Na leitura crítico-interpretativa, foram selecionados oito poemas, inseridos na fase pós-concreta do autor (1970-), a partir dos livros *Despoesia* (1994) e *Não poemas* (2003): “2ª via”, “Todos os sons”, “João/ agrestes”, “Ão”, “SOS”, “Caos”, “Sem saída”, “Inútil idade”. A seleção do *corpus* foi realizada a partir da aplicação de quatro procedimentos: “concisão”, “não linearidade gráfico-sonora”, “sintaxe analógica”, “modelização”. A metodologia utilizada para a análise dos poemas baseou-se na “Semiótica aplicada”, na qual o próprio objeto deriva relações estéticas e extraestéticas. Este procedimento está contido na Semiótica da Cultura, em cuja base teórica apoia-se esta pesquisa, especificamente nos estudos de: Lotman, Bakhtin, Haroldo de Campos, Antonio Risério, Irene Machado, além de outros estudiosos: Chklovski, Jakobson, Eisenstein, Mukarovsky, Tinianov, Octavio Paz, Décio Pignatari, Julio Plaza, Paulo Leminski, Omar Khouri, Lucia Santaella. No âmbito da literatura brasileira assinalou-se o diálogo com a poesia de João Cabral de Melo Neto; no campo da intersemiose foi ressaltada a convergência com a música de João Gilberto, Anton Webern e John Cage. Sua poética apoia-se na incorporação de repertórios extraliterários, na prática inter(intra)semiótica, na plasmação de um lirismo contido, na hibridização do signo artístico, e na verticalização da função poética. Trata-se de poesia informada, e inconformada, que recusa a estética do fácil e não aceita a transformação da forma em fôrma. Neste sentido, a poesia de Augusto de Campos constitui um momento de atualização da linguagem poética, baseada na desautomatização da língua natural e na motivação do signo.

Palavras-chave: Augusto de Campos; poesia contemporânea; parataxe; intersemiose; concisão.

ABSTRACT

This Doctorate dissertation is focused on the reading of Augusto de Campos' poems (1931-). The research process consisted of a systematization of literary critics, theoretical basis analysis, and critical-interpretive reading of this author's poems. Starting from literary critics about Campos, one identified a plasmatic phenomenon in his lyric poems which is marked by denials and refusals, as well as a configuration of the so-called poetry in anticipation. Moreover, the latter is based on creative appropriation of technology. According to the theoretical basis used in this dissertation, one considered "cultural dialogism" wherein "Concrete Poems" are emphasized, as well as its amplified conception into "concretion in language", which consists of valuation and exploitation of the materiality of language (Haroldo de Campos). As for the critical-interpretive reading of Augusto de Campos' poems, one selected eight poems, which are inserted into Campos' post-concrete phase (1970-). These poems are part of the following books: *Despoesia* (De Poetry, 1994) and *Não poemas* (Non Poems, 2003): "2ª via (Second Way)", "Todos os sons (All Sounds)", "João/ agrestes", "Ão (Tion)", "SOS", "Caos (Chaos)", "Sem saída (Dead-end)", "Inútil idade" (Useless age). The *corpus* selection was processed by the application of four procedures: "concision", "non-linear audio-graphic format", "analogical syntax", "modelling". The methodological analysis was based on "Applied Semiotics", which states that the object itself can generate aesthetical and extra aesthetical relations. Such a procedure is related to Cultural Semiotics, of which theoretic argument this research is consisted of, especially in studies by authors, such as: Lotman, Bakhtin, Haroldo de Campos, Antonio Risério, Irene Machado. Among other authors, like: Chklovski, Jakobson, Eisenstein, Mukarovsky, Tinianov, Octavio Paz, Décio Pignatari, Julio Plaza, Paulo Leminski, Omar Khouri, and Lucia Santaella. With respect to Brazilian Literature, one established dialogisms with the poetry by João Cabral de Melo Neto; whereas in the intersemiotic field, this research highlights the music produced by João Gilberto, Anton Webern, and John Cage. Campos' poetics is based on the incorporation of extra literary repertoire, on the inter(intra)semiosis practice, on the plasmatic phenomenon of a self-conscious lyric poem, on the hybridization of the artistic signs, and on the verticalization of poetic function. Moreover, such a poetry is meant to inform, combat, and refuse the easy aesthetic. Besides, it is meant not to accept the transformation of form into formula. On being so, Augusto de Campos' poetry consists of a moment of renewing of poetic language, based on the "foregrounding" (Mukarovsky's term to defamiliarization of language), as well as the sign motivation.

Keywords: Augusto de Campos; contemporary poetry; parataxis; intersemiosis; concision.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1 Recepção crítica e metalinguagens.....	15
1.1 Fortuna crítica.....	15
1.2 Dialogismo cultural.....	42
1.3 Fronteira digital: aspectos da apropriação criativa da tecnologia.....	52
2 Procedimento menos: não linearidade e concisão.....	64
2.1 “2ª via”: negação da tipografia linear.....	64
2.2 “Todos os sons”: diálogo com a música de Anton Webern, John Cage e João Gilberto.....	69
2.3 “João/agrestes”: antirretórica do menos.....	79
2.4 “Ão”: mínima linha vazia.....	92
3 Parataxe e modelização na dicção pós-concreta.....	101
3.1 “SOS”: projeção do ícone sobre o símbolo.....	101
3.2 “Caos”: desautomatização via parataxe.....	110
3.3 “Sem saída”: redondilha maior em contexto digital.....	118
3.4 “Inútil idade”: inutensílio em feitiço de anagrama.....	129
Conclusão.....	138
Referências.....	141
Anexos.....	153

INTRODUÇÃO

Na graduação (2001-2005), durante a disciplina Teoria do texto poético, o professor Dr. Amador Ribeiro Neto fez diversas amostragens e análises de poetas que privilegiavam a invenção, e dentre eles, Augusto de Campos sempre era lembrado. No entanto, o desejo de realizar esta pesquisa surgiu durante o percurso do mestrado (2005-2007), quando pesquisávamos o poeta Paulo Leminski, e utilizamos um referencial teórico desenvolvido pela Poesia Concreta e estudos desdobrados por outros autores próximos desta visão que valoriza a materialidade do signo.

Estabelecemos um contato direto com a poesia de Augusto de Campos quando realizamos uma intertextualidade entre o seu poema “Po a Poe” e “Lua na água” de Leminski, incluída em nossa dissertação de mestrado: *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski* (Marcolino, 2010), sob a orientação do professor Dr. Amador Ribeiro Neto.

A pesquisa de mestrado favoreceu o entendimento de boa parte da poesia brasileira criada a partir dos anos 60 e desenvolvida até os anos 80, época do desaparecimento de Leminski, 1989. Neste sentido, percorrer a obra do autor de *Catatau* (1975) foi bastante motivador, serviu como um espelho crítico para comparar sua produção com a de outros poetas surgidos na segunda metade do século 20.

Leminski cultivou um grande respeito pela obra de Augusto, como ficou evidente no seu artigo sobre *Viva vaia*, no ano de seu lançamento, 1979. Também há as participações de ambos em revistas, que tiveram um importante papel de divulgação da poesia, durante e após o período da ditadura militar no Brasil. Outra convergência está na música popular, destacadamente na figura de Caetano Veloso que interpretou a canção “Verdura” de Leminski, no disco *Outras palavras*. Como se sabe, Caetano musicou e cantou poemas de Augusto de Campos que foram anexados primeiramente à edição do já referido *Viva vaia*. (Parceria que se mantém ativa entre modelizações para a canção, shows e palestras).

Foi dessa maneira que tivemos contato mais aprofundado com a poesia de Augusto via Leminski que dizia: “poesia é a liberdade da minha linguagem”. Algo parecido pode ser dito sobre a obra do poeta paulistano, cuja liberdade de criação apoia-se em extrema disciplina e rigor: “a maior liberdade nasce do maior rigor”, nas palavras de Valéry (*apud* CAMPOS, H., 1977, p. 26).

O fator central e motivador da presente pesquisa reside na realização de inventário sobre a linguagem poética do autor, iluminando seus elementos constitutivos. O interesse é projetado

em primeiro plano a partir do trabalho com a palavra. No enfrentamento dos poemas, localiza-se um desafio acadêmico, que exige energia e paciência, dada a natureza condensada do objeto em análise. Os poemas oferecem grande resistência antes que se atinja o seu núcleo duro; no percurso forma-se, geralmente, um silêncio em torno da prática de leitura. É nesse silêncio operado pelo próprio convívio diário com os poemas que construímos a presente tese.

Caso a nossa pesquisa venha configurar alguma contribuição, ainda que mínima, para os estudos do texto poético, acreditamos que será no sentido de divulgar e potencializar a riqueza de seus poemas. Nossa leitura não pretende ser em nenhum momento totalizante, antes relativa. Sua poesia é desafiadora, e assumimos todos os riscos em analisá-la, pois estamos conscientes de nossas limitações.

Augusto de Campos publicou três coletâneas de poemas: *Viva vaia* (1979), *Despoesia* (1994) e *Não* (2003), geradas em diálogo com as traduções e metalinguagem teórica e crítica. São mais de 60 anos de produção artística e intelectual qualquer olhar apressado pode gerar equívocos e reduções generalizantes. Como será explicitado, nosso recorte envolve oito poemas da fase pós-concreta [*Despoesia* (1994) e *Não* (2003)]. A leitura desses oito poemas apoia-se em quatro categorias: concisão, não linearidade (gráfico-sonora), sintaxe analógica e modelização.

A dificuldade de leitura advém do alto grau de condensação e de complexidade configurados em seus poemas, pois trata-se de textos postos em dimensão acentuada de intersemiose com códigos não verbais. Devido a esses aspectos, característicos da atual hibridização de linguagens, e aos outros fatores, típicos da poesia de todos os tempos, a leitura crítica desdobra-se em uma abordagem multidisciplinar, fato que constitui, de início, um desafio aos analistas.

Através de constante subversão da linguagem, promovida pela “intersemiose” (Plaza, 2008), sua poesia altera a percepção do leitor quando projeta o signo verbal para as “fronteiras” da música, das artes gráficas, das artes plásticas e da animação digital. A partir dos seis poemas de *Poetamenos* (1953) até às animações digitais recolhidas em *Não clip-poemas* (2003a), sua poética apoiou-se na diagramação inusitada dos materiais e procedimentos, principalmente nas obras que ampliam a experimentação artística: *Poemóbiles* (poemas-objetos), *Caixa Preta* (poemas e objetos-poemas), *Poesia é risco* (CD-livro), *Não clip-poemas* (CD com animações digitais), além dos shows e performances audiovisuais.

Acreditamos que a riqueza de sua produção poética não está apenas na habilidade em usar suportes variados ou na incorporação e deglutição dos repertórios das poéticas de vanguardas

e neovanguardas criadas ao longo do século 20 (“efeito de estranheza”, “desvio da norma”, “parataxe”, “método ideogrâmico”, “condensação”, “ambiguidade”, “descontinuidade”, “fragmentação”, “não linearidade”), mas na plasmação de um impulso lírico, que incorpora em alguns momentos a “ironia” (PAZ, 1982, 2003) e a “paródia” (BAKHTIN, 2002; HAROLDO DE CAMPOS, 1980; STAM, 2000). Em alguns poemas, essa ironia apresenta-se sob a face de um lirismo cósmico, consciente da instabilidade de todas as coisas.

Neste sentido, o estrato semântico é filtrado pela ironia e pelo “canto paralelo”. Não é jogado diretamente no plano referencial do texto. E antes de tudo, quando se fala de “solidão”, “crítica às injustiças”, “amor”, “metapoesia”, ou “homenagem aos amigos e artistas”, todo o percurso material do poema é “motivado” (texto sensível capaz de criar sentidos na relação entre os planos sonoros, das imagens e das ideias). O conteúdo semântico está espalhado pelos procedimentos articulados na tessitura do texto. Ou como está dito no poema “Cordeiro” (1994, p. 85), em homenagem ao artista Waldemar Cordeiro: “(cordeiro disse) o conteúdo não é um ponto de partida mas um ponto de chegada.” Certamente como eco das palavras de Cordeiro: “A forma não é somente o resultado final, mas o processo todo é forma”. O trecho sugere que em se tratando de arte, pode-se optar por não oferecer ao leitor/fruidor um conteúdo referencial imediato. Fato que pode retardar ou prolongar o processo de leitura/apreciação. Dessa maneira, o leitor poderá ter sua expectativa frustrada pela contracomunicação, pelo vazio-silêncio, do quase não dizer, pelo descentramento do paradigma logocêntrico.

Se há uma recusa em sua poesia, ela encontra-se em não abdicar da liberdade na organização da linguagem. Não é uma questão do novo pelo novo a qualquer preço, mas um antídoto para evitar a “con-formação”, a transformação da forma em fôrma. Dessa maneira, a poesia de Augusto de Campos, (e não só ela), através da antropofagia cultural (“tradução da tradição” via Semiótica da Cultura), “atualizou” a linguagem poética no âmbito brasileiro, a partir da segunda metade do século 20.

Para Mukarovsky, a função estética promove a desautomatização da linguagem através da “atualização”:

A função da linguagem poética consiste na máxima atualização da manifestação linguística. A atualização é o contrário da automatização, quer dizer, é a desautomatização de um ato; quanto mais automatizado é um ato, tanto menos consciente é a sua execução; quanto mais atualizado, tanto mais completa é a participação da consciência na sua realização. (MUKAROVSKY, 1981, p. 128).

Jakobson afirma e defende a ideia de que a arbitrariedade é relativa, e a função poética da linguagem subverte a convenção arbitrária do signo através da exploração das identidades entre som e sentido. “Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos” (JAKOBSON, 1970, p. 128). Lucia Santaella, apoiada na teoria de Peirce, ilumina a questão ao afirmar:

O ícone é, por excelência, um signo motivado que rompe com o princípio da arbitrariedade da língua. Na teoria dos signos de C. S. Peirce, responsável por ter notabilizado o conceito de iconicidade, o ícone é um signo que significa seu objeto porque apresenta semelhanças qualitativas com ele. Ora, um texto é tanto mais literário quanto mais a linguagem, ao manipular o potencial icônico da língua, é capaz de materializar nas próprias palavras aquilo sobre o que fala, transfigurando a convencionalidade em sentidos motivados que saltam à flor da pele das palavras. É sob o poder das analogias, no âmago da iconicidade, que a linguagem literária, na sua quinta-essência que é a poesia, chega a roçar as nervuras e os vincos secretos das coisas e dos ritmos vitais. (SANTAELLA, 2006, p.03).

Trata-se de um poeta-músico que pensa a linguagem como artista-gráfico. Por esse ângulo, a leitura crítica se acomoda melhor quando faz interface com as teorias que extrapolam o plano verbal e encontram a manifestação do poético em outros códigos e evidentemente em outros suportes. Neste sentido, o grupo de críticos que está fixado ao modelo de análise apenas lotado no plano verbal, irá encontrar muitas dificuldades em reconhecer a poesia de Augusto de Campos como tal.

No capítulo 1 procuramos inventariar e sistematizar a fortuna crítica sobre a poesia de Augusto de Campos, a fim de identificar as principais linhas teóricas empregadas na leitura dos poemas. Aproveitamos o conceito de “dialogismo cultural”, filiado à Semiótica da Cultura, para assinalar a presença da Poesia Concreta na cultura brasileira, não como um “trauma cultural”, mas como um momento de felicidade, de convergência enriquecedora entre séries, códigos e repertórios. Depois caracterizamos o contexto cultural no qual surge a produção pós-concreta do poeta paulistano, objeto de análise deste estudo.

Tratando-se de um autor que fez crítica literária em compasso de poesia (*O anticrítico*, 1986), nossa abordagem teórica não terá caráter totalizador, e servirá como ponto de partida para a leitura dos textos, pois pretendemos realizar uma apreciação na qual o próprio texto vai indicando e sugerindo percepções e ilações teóricas. Conforme Irene Machado (2004, p. 35), a semiótica aplicada é uma “prática semiótica que, em vez de simplesmente transportar teorias para a análise do objeto que, dessa forma, tem de conformar-se a elas, deriva teorias pelo exame das propriedades a partir do próprio objeto”.

Com esse procedimento metodológico queremos evitar o uso dos objetos artísticos como ilustradores de um discurso teórico estático, antecipadamente formatado. Neste sentido, nosso intuito é o de articular uma análise crítica na qual as reflexões teóricas mantenham-se em diálogo dinâmico com o processo de leitura.

No capítulo 2 exploramos as nuances da dicção minimalista de Augusto de Campos, a partir do conceito de não linearidade (EISENSTEIN, 2002; PLAZA, 2008) e concisão (POUND, 2001; CALVINO, 2011). Nesse capítulo, nosso recorte é formado por quatro poemas: “2ª Via”, “Todos os sons”, “João/agrestes” e “Ão”, através dos quais podemos observar este “procedimento menos”, dialogando com a organização não linear do plano gráfico-sonoro. João Cabral de Melo Neto e João Gilberto mostram-se presentes, direta ou indiretamente, durante a nossa leitura. Sinalizam uma via criativa amparada na concisão e na densidade. Por esta ótica, a poesia augustiana recolhe e reverbera a informação estética contida em suas obras.

No capítulo 3 fizemos uma leitura dos poemas “Sos”, “Caos”, “Sem saída” e “Inutilidade”, destacando o processo de modelização e parataxe. Ambas ao favorecerem a desautomatização da linguagem contratual, tendem a subverter o paradigma ocidental logocêntrico (DERRIDA, 2006). Na modelização para o contexto digital, a justaposição paratática é potencializada pelo caráter analógico e simultâneo do hipertexto.

Uma poética que ataca a linearidade do discurso verbal, através de uma parataxe feita com poucos adjetivos. Uma retórica negativa, antirretórica do menos. Poética que destrói e reconstói o poema, sendo irônico e crítico; que pode usar a palavra solta no espaço branco ou acionar a redondilha maior. Na dicção pós-concreta (1970-) há a plasmação de um lirismo “yin”, delicado, enigmático, quase sussurrado, que faz contraponto com a dicção concreta ortodoxa (1956-1960) (marcada pelo uso exclusivo da fonte “*futura bold*”), e projeta, em outra clave, a dicção pré-concreta (1949-1955), com destaque para as cores e a pós-tonalidade de *Poetamenos* (1953).

Conscientes de nossas limitações, pretendemos dar uma contribuição para os estudos da obra poética de Augusto de Campos, e esperamos que ela seja relevante. É bem provável que a parcela de originalidade deste estudo resida na tentativa em ler verticalmente cada poema, a fim de visualizar e refazer o artesanato quântico do texto. Tomara que nossa pesquisa inspire a realização de outros estudos mais completos e argutos.

Dentro da atual semiodiversidade (RISÉRIO, 2002), o cuidado com o ecossistema é tão importante e necessário quanto a preservação de nossa poesia, através de leituras e vivências.

Assinalamos que há todo um campo de pedras preciosas¹ esperando o contato amoroso desses leitores do humano e do pós-humano (Santaella, 2008). Quem sabe se numa época futura consigamos afinal descobrir a utilidade desses inutensílios, tão imprescindíveis para os que se aventuram na vida delicada e complexa do espírito.

¹ Para Bakhtin (2004, p. 413) “Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento”.

1 Recepção crítica e metalinguagens

1.1 Fortuna crítica

Nos últimos anos foram publicados três livros sobre a obra de Augusto de Campos: *Sobre Augusto de Campos* (2004) organizado por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães; *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005), escrito por Gonzalo Aguilar; *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos* (2006), organizado por Eduardo Sterzi.

A partir de sua tese de doutorado defendida em 2000 e publicada em espanhol (2003), Gonzalo Aguilar (2005) identifica a presença da Poesia Concreta na cultura brasileira como um “trauma cultural”. Mostra-se surpreso diante das reações violentas contra a Poesia Concreta¹, entre elas as de: João Adolfo Hansen (*A sátira e o engenho*, 1989, p. 488); Roberto Schwarz (“Marco histórico”, in: *Que horas são?*); Heloísa Buarque de Holanda (*Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 2004, p. 48).

Aguilar afirma que as vanguardas da década de 1950 reverteram o sentido dominante do surrealismo do final dos anos 1930, ao optar pelo construtivismo, baseado no abstracionismo na pintura, e na desconstrução do sentido de tonalidade na música. Essa reação ao automatismo encontra-se em Max Bill e Pierre Boulez. Ambas as tendências convergem para a leitura criativa da tradição. “As vanguardas não negam a tradição, simplesmente a transformam de sujeito em objeto, de diacronia reverenciada em sincronia estratégica, de história necessária em invenção artificial”, ratifica Aguilar (2005, p. 40).

Explora a ideia de que as vanguardas migram para dentro do museu, a partir do período pós-guerra, anos 1950. Destaca a influência do intercâmbio internacional através do MASP (Museu de Arte de São Paulo, criado em 1947) e do MAM (Museu de Arte Moderna, criado

¹ Uma das polêmicas mais agressivas foi travada entre Augusto de Campos e Bruno Tolentino em 1994, denominada “Guerra das traduções”. Recentemente (julho-agosto de 2011) outra briga ganhou as páginas da Folha de São Paulo, a partir do texto “Redescoberta de Oswald de Andrade” publicado por Ferreira Gullar em 17/07. Augusto fez a réplica denominada “Sobre a gula” publicada em 30/07, na qual desmente Gullar. E a briga prosseguiu por outros portais, a exemplo do Terra Magazine, o qual não recebeu texto do Augusto de Campos, replicando a entrevista de Gullar publicada em 01/08. Depois Gullar publicou na Folha de São Paulo o artigo “Mentira tem pernas curtas”, datado de 07/08, o qual teve a réplica do Augusto no texto “In memoriam desmemória”, de 13/08. A discussão não teve novos capítulos, mas revelou que apesar dos 80 anos de vida dos envolvidos, as questões em torno da poesia são melindrosas. Existem outros embates, mas não iremos alimentá-los neste estudo. Além do mais, este não é o espaço para questionar posições pessoais dos artistas, antes a abordagem de sua produção poética.

em 1948) para o grupo concretista. Como se sabe, em dezembro de 1956, realiza-se a Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM. Junto com os artistas plásticos e pintores, participaram Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino. Nas palavras de Augusto de Campos:

O MASP funcionou, até 1968, no edifício dos Diários Associados, na rua Sete de Abril, n. 230. No mesmo edifício, a partir de 1949, se estabeleceu o MAM. (...) Recordo que frequentávamos os dois museus da rua sete de abril e especialmente a Cinemateca Brasileira (filmoteca do MAM), onde vimos grandes retrospectivas dos filmes de vanguarda: Eisenstein, Dziga Vertov, o cinema expressionista alemão, o surrealista de Artaud e Buñuel, as aventuras abstratas de Fischinger e de outros mais jovens, como Norman MacLaren, toda uma enciclopédia do cinema experimental. (CAMPOS *apud* AGUILAR, 2005, p. 59).

O diálogo se estende à música erudita. Em 1953 Augusto de Campos surpreende a todos com o inaugural *Poetamenos*, cujo plano privilegiado é o sonoro-musical.²

Na formação do *Paideuma* (“a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”, POUND, 2001, p. 161) é dominante a presença da língua inglesa, na qual inverte a tendência francófila da cultura brasileira: Pound, E. E. Cumming, Joyce, (principalmente o *Finnegans Wake*), e Mallarmé. “O que une os escritores eleitos é que eles assumiram uma atitude nova e radical ante a linguagem”, afirma Aguilar (2005, p. 66). Revela também que poetas esquecidos como Sousândrade, Kilkerry e tradutores como Odorico Mendes e José Eloi Ottoni, foram retomados em edições críticas.

No Brasil, o *paideuma* é formado por: Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade. João Cabral sente em Augusto a continuação de sua obra: “se você insiste na questão do herdeiro, eu diria que sinto uma extensão do meu trabalho em relação a Augusto de Campos, embora acredite que ele tenha feito, como seus companheiros, uma obra original estupenda”(Cadernos de Literatura Brasileira, n. 1 Instituto Moreira Sales, mar. 1996). Ao lermos o poema “João/agrestes”, no capítulo 2, iremos retomar esse diálogo entre Cabral e Augusto.

Aguilar divide didaticamente a história da Poesia Concreta em três períodos:

² Augusto de Campos no show “Poemúsica-showversa” explica que o projeto sempre foi verbivocovisual, dessa maneira a ligação com a música nunca foi descartada, mas ampliada com destaque ao longo de sua produção. (Com Cid Campos e Adriana Calcanhoto. Balada Literária, 2011. SESC Pinheiros. Org. por Marcelino Freire) Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yQQ6zXH-0pA>. Acesso em: 30 nov. 2011.

1. (1956-1960) Fase ortodoxa. Termina com a construção de Brasília.
2. (1960-1966) Fase participante e militante. Corresponde aos anos da revolução, à publicação da revista “Invenção” e à criação dos *Popcretos*.
3. (1967-1969) Fase do crescimento dos meios de comunicação e do surgimento da Tropicália.

O plano-piloto para a Poesia Concreta é simultâneo ao lançamento da construção de Brasília. Daí a convergência: “A eliminação da rua como célula de organização urbana, no ‘Plano Piloto’ de Lúcio Costa, era homóloga à eliminação do verso na Poesia Concreta” (AGUILAR, 2005, p. 83). Neste sentido, não podemos entender o movimento da Poesia Concreta (e qualquer outra manifestação artística) fora de seu contexto. Em depoimento, Haroldo de Campos ressalta as características desse contexto histórico-cultural quando destaca o

(...) programa aberto pelo período de liberdades democráticas que caracterizou o governo de Juscelino Kubitschek, um liberal progressista que tinha seu artista predileto no arquiteto comunista Oscar Niemayer, criador de Brasília, verdadeira “metáfora epistemológica” daquele período. (CAMPOS, H. *apud* AGUILAR, p. 83).

A segunda fase, chamada de “participante”, é anunciada através do pós-escrito para o “Plano piloto para a Poesia Concreta”, datado de 1961: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (Maiakóvski). No número 2 da revista *Invenção* foram publicados os seguintes poemas: “Servidão de Passagem” de Haroldo de Campos, “Cubagrama” (cujo lema era: “Cuba sim, Ianque não”) e “Greve” de Augusto de Campos, “*stéle pour vivre* nº 3 (estela cubana)”, de Décio Pignatari, “portões abrem”, de Ronaldo Azeredo, e vários poemas de José Lino Grunewald. Aguilar afirma que “A falta de uma resolução para esta tensão entre situação específica do campo e recepção extra-artística fez com que a etapa ‘participante’ não tenha tido continuidade e a persistência necessárias na obra dos concretistas” (2005, p. 97). Por outro lado, os poetas concretos achavam inviável a competição dos CPC (Centros Popular de Cultura) com os meios de comunicação de massa.

No editorial da revista *Invenção* de 1967, o grupo *Noigandres* encerra a etapa concreta e anuncia novo panorama cultural do final da década. Hélio Oiticica cria a obra *Tropicália* que inspira o nome do movimento e nomeia uma das canções de Caetano Veloso. Coube à *Tropicália* assimilar criticamente a cultura de massas e o novo padrão cultural baseado no heterogêneo, cuja característica foi a eliminação da barreira entre alta cultura e cultura baixa.

A homogeneidade que o grupo (concretista) exigia de si próprio para apresentar uma posição de acordo com as posturas mais modernistas tinha uma grande dificuldade para incorporar a heterogeneidade que era o ponto de partida dos tropicalistas em sua consideração das sociedades periféricas. (AGUILAR, 2005, p. 140).

Como “antenas da raça”, os tropicalistas souberam enfrentar o novo jogo cultural e se apropriar criativamente dos meios tecnológicos. Entenderam a lição de MacLuhan: os “meios como extensões do corpo”. Dessa maneira, “os tropicalistas utilizaram a violência e a agressividade do movimento *hippie* e da *performance* para sensibilizar tatilmente a distância que os meios impunham.” (AGUILAR, 2005, p. 151). Ou uma subversão através do deslocamento perceptivo, baseado na organização da mensagem, e não condicionada apenas à referencialidade panfletária da canção de protesto³.

“Na triangulação entre modernismo, novas práticas vanguardistas e meios de comunicação de massa, os critérios modernistas do programa concreto chegaram à sua própria dissolução.” – ratifica Aguilar (2005, p. 151). Na virada 1969-1970 começa uma nova configuração do panorama mundial e das relações artísticas. As vanguardas são questionadas quanto ao seu poder de discurso utópico. Além do mais, com a massificação da comunicação, muitas das técnicas desenvolvidas pelas vanguardas são incorporadas e diluídas pelo aparelho publicitário. Neste sentido, o final da década de 1960 corresponde ao encerramento do Concretismo como movimento coletivo de vanguarda, observa Aguilar.

O crítico aponta duas inovações da Poesia Concreta: o espaço como agenciamento e o signo como nó material das relações. “Mediante a disposição quadricular das palavras, os poetas concretos puseram no centro, e de um modo imediatamente diferencial, o espaço como agenciamento da poesia” (AGUILAR, 2005, p. 204). Esse uso da quadrícula é identificado pelo crítico como pertencente à fase ortodoxa (1956-1960), mais especificamente caracterizada pelo acionamento do conceito de “boa forma”, baseada na *Gestalt*, e pela presença constante da fonte “*futura bold*”. A quadrícula será utilizada também na fase pós-concreta (1970-), mas apresentará enunciação de vozes e presença de versos, procedimentos

³ Para Santaella, que se apoia em Bakhtin/ Volochinov, a ideologia está concretamente dentro da linguagem e não só na linguagem verbal, mas em qualquer estrutura portadora e transmissora de sentido. “A ideologia toma corpo concreto, sensível, material e objetivo nas linguagens que circulam, através dos aparelhos e por meio das instituições, no intercurso social. Ora, as linguagens não são inocentes nem inconsequentes. Toda linguagem é ideológica porque, ao refletir a realidade, ela necessariamente a refrata.” (SANTAELLA, 1996, p. 330).

que se mantiveram recessivos na fase ortodoxa. Em nosso *corpus* de análise há dois poemas em forma de quadrícula: “João/agrestes” e “Todos os sons”, ambos de *Despoesia* (1994).

Essas orientações convergem para a ideia do ideograma como visão “sintético-ideográfica” da poesia.

Se os poetas da Geração de 45 haviam repudiado as experiências de vanguarda com base em uma série de clichês, os poetas concretos reintroduziram o modernismo no cenário, fascinados com a segurança discriminatória oferecida pelo conceito de técnica como evolução. (AGUILAR, 2005, p. 179).⁴

No seu desenvolvimento, não necessariamente com este nome, mas com o de “concreção da linguagem” (“valorização da materialidade da linguagem”, Haroldo de Campos), a Poesia Concreta irá tender para a hibridização de códigos. O leito natural no qual a Poesia Concreta irá se desenvolver é o da interação intersemiótica entre as artes, da exploração e do diálogo com recursos extraverbaes. Dessa maneira, o esforço do crítico/leitor reside na ampliação da leitura do objeto poético para as áreas em que o verbal é iconizado no campo gráfico e musical. Daí uma possível justificação para o uso por parte de Augusto de Campos, de um campo semântico ligado à negação: “*Poetamenos, Despoesia, Não Poemas*”. Ao fazer de uma negação (da linguagem, da poesia) a sua afirmação poética, muitos poemas de Augusto de Campos podem ser considerados poemas críticos.⁵

Neste sentido, o exercício do poético pode ser aproximado ao júbilo sensorial do objeto, ao gozo estético através da interação com múltiplas linguagens, ao cultivo da liberdade de procedimentos, à ampliação da área destinada ao fazer do poeta, visto por este ângulo, como artista intersemiótico.

Aguilar, no capítulo dedicado à obra de Augusto de Campos, assinala que sua poesia “buscou uma síntese minimalista na unidade da página e na espacialização visual do poema”. Ele afirma que seus poemas “constroem-se não por acumulação e rarefação — como as galáxias — mas por limitação e condensação”. (AGUILAR, 2005, p. 271) Apesar de

⁴ Antonio Risério (1998) ressalta que a crença no avanço industrial e tecnológico foi alimentada pelas vanguardas históricas e as neovanguardas da segunda metade do século 20. A Poesia Concreta também se alinhou a esse pensamento, notadamente com Décio Pignatari e sua defesa da racionalidade das máquinas como vetor de educação para os próprios trabalhadores, daí a ideia de “poemáquina”. O poeta e antropólogo, nascido na Bahia, destaca que a preocupação ecológica é uma ideia recente, criada pelo movimento da contracultura, nos anos 1960.

⁵ Eis a definição, segundo Octavio Paz (1982, p. 331): “Poema crítico. Se não me engano, a união dessas duas palavras contraditórias quer dizer: aquele que contém sua própria negação e que faz dessa negação o ponto de partida para o canto, a igual distância da afirmação e da negação”.

reproduzir integralmente oito poemas de outros livros e tecer comentários sobre a poética de cada um, o foco de sua análise é o livro *Poetamenos* (1953). Ressalta que o abandono do verso, amparado por um desejo de plasmar uma experiência fragmentária, encontra eco nos seis poemas de *Poetamenos*, mas esse movimento de expansão lírica é abafado pela fase ortodoxa. Essa “poética da angústia” é retomada na década de 70, fase nomeada de pós-concreta. Destaca que “esta tensão entre experiência moderna fragmentária e busca de imagens sintéticas é o núcleo mais persistente da poética de Augusto de Campos.” (AGUILAR, 2005, p. 275-277) Ao comentar o poema “SOS”, afirma que não se trata de “um poema da ironia⁶, mas da angústia: um noturno sobre a perda e a precariedade” (2005, p. 275). Não há um desenvolvimento desse antagonismo entre ironia e angústia. O que Aguilar evidencia é o retorno dessa subjetividade, o que não constitui equívoco. No entanto, nessa fase pós-concreta, acrescentaríamos a presença do chiste⁷, fator que problematiza essa “elocução”.

Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães organizam em 06 seções os 23 ensaios contidos no livro *Sobre Augusto de Campos* (2004). Na seção “Poesia e visualidade”, Kenneth David Jackson identifica o uso paradigmático do *trompe-l'oeil* (“pintura que dá impressão de realidade”) na obra de Augusto de Campos. A partir do ilusionismo do *trompe-l'oeil*, atingido através de percepção integrada e ativada pelos recursos “verbivocovisuais”, Jackson destaca cinco formas de olhar:

Na produção poética de Augusto, identificamos cinco olhares formativos: o olhar crítico, que leva o questionamento da linguagem a uma crítica sociopolítica da realidade nacional. O olhar sonoro, nas sequências de paronomásias entre grafia e som, chega a constituir uma espécie de DNA da leitura, entre morfema e voz. No olhar semiótico, pratica-se uma camuflagem de formas de significado, tal como lançada no famoso poema-sequência *LIFE*, de Décio Pignatari. O quarto olhar, o musical, interpreta a “Klangfarbenmelodie”, responsável pela mudança de cores e dos timbres na dinâmica vocal de uma partitura poética impressa. E no olhar zen, comunica-se a percepção pura e instantânea da coexistência e da sobreposição de matérias, valores e conceitos, resultando na realização de uma hiperconsciência da função criativa. (In: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 13).

⁶ Em *Los hijos del limo*, Octavio Paz afirma que a ironia promove a dessacralização, a quebra da analogia e a consciência da morte. A ironia “consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; (...) La ironia revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el outro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es um desierto: la quiebra de la religión.” (1994, p. 372).

⁷ Segundo Sigmund Freud, o chiste é um processo que conjuga “coisas dissimilares, ideias contrastantes, concisão, o sentido de *nonsense*, a sucessão de desconcerto e esclarecimento, a revelação do que estava escondido, além da relação com o conteúdo de nossos pensamentos.” (1988, p. 22).

O ponto alto do ensaio é a leitura do poema “Olho por olho” (1964) (v. ANEXO — A, p. 153)⁸, na qual identifica os vários “olhos” com seus respectivos donos, “olhos” camuflados a outros objetos que se escondem dentro do poema. Sem escrever uma só palavra, sem recorrer ao panfleto ou à canção de protesto, o texto “popcreto” registra o golpe militar, através dos signos recolhidos em jornais, ressalta Jackson.

Décio Pignatari e Tom Zé dialogaram com este poema, quando fizeram a capa do LP “Todos os Olhos”, na qual a ilusão de ótica consistiu em fotografar uma boca com uma bola de gude, sugerindo apenas um olho (v. ANEXO — B, p. 155). Na época gerou-se uma polêmica, quando foi insinuado que a boca era na verdade um ânus de uma mulher. No disco, que exhibe em uma das capas o poema “Olho por olho” de Augusto, também apresenta a música “Cademar”, em parceria com Tom Zé.

No “Pentahexagrama para John Cage” (v. ANEXO — C, p. 156), há uma justaposição entre o pentagrama musical e o hexagrama baseado no *I Ching*. Jackson destaca as notas musicais escritas na partitura/ hexagrama correspondentes ao nome do músico (dó) **C**, (lá) **A**, (sol) **G**, (mi) **E**, (CAGE). Estas notas musicais por sua vez são projetadas dentro do hexagrama “49 Ko/ Revolução”, formado com a linha suplementar da pauta musical. O poema quando realiza essa hibridização de séries e códigos culturais sugere que John Cage escreveu seu nome na história da música através do signo da revolução.

Em seguida, Gonzalo Aguilar faz um resumo de sua tese, anteriormente referida. Adverte que essa presença “elocutória do eu”, nos poemas dos anos 1970 em diante, é de natureza espectral e permanece diluída na superfície da própria página. O acréscimo encontra-se na observação sobre o “sublime”, baseado em Kant e Lyotard:

Na realidade, a dimensão do sublime permite compreender o giro que se produz na poética de Augusto desde fins da década de sessenta: é um sublime que pode ser definido a partir de uma noção de limite que é engano no campo da percepção e que se transforma em naufrágio em termos de conceito. (*In*: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 47-48).

Essa linha de leitura será retomada por Eduardo Sterzi no livro *Do céu do futuro* (2006) que será mencionado mais adiante.

Raul Antelo recupera a produção teórica e artística do Concretismo plástico do Prata, anterior à década de 1950. Aponta a ausência de referências ao movimento concreto-

⁸ Iremos ao longo do trabalho, recolher nos Anexos, os poemas que são citados, ainda que não sejam submetidos a uma leitura verticalizada, mas que dialoguem com os poemas selecionados e analisados nos capítulos 2 e 3.

abstracionista desenvolvido na Argentina, nos anos 1940, como ao diálogo com o Concretismo brasileiro.

Em “Alguns lances de escrita”, Júlio Castañon Guimarães faz interessante leitura sobre a tipografia usada por Augusto de Campos. Seu ensaio pode ser catalogado como uma desleitura do rótulo sepulcral que vem aprisionando a produção de Augusto de Campos ao domínio exclusivo do Concretismo ortodoxo, ou da fase heroica. Neste sentido, Júlio Guimarães afasta a tendência em ler o poeta através apenas do crivo visual e gráfico, e destaca a presença do plano verbal e da “problematização do sujeito”, aspecto desenvolvido em sua crítica “genética” quando reflete sobre o conceito de “manuscrito”, incluindo neste plano o “datiloscrito”. Afirma que “(...) os elementos próprios do manuscrito, em vez de acentuarem alguma expressividade ou de estabelecerem uma individualidade, são fatores de elaboração do poema, incluída aí a construção de suas vozes.” (GUIMARÃES *in*: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 91) A leitura é bem articulada e suas observações são sugeridas em tom de grande lucidez.

Na segunda parte do livro denominada “Formas do não”, Eduardo Sterzi reflete sobre a identidade do sujeito lírico e a subjetividade, a partir de Arnaut Daniel e Dante. Revela que já nesses autores há a problematização do “eu”. Aponta a diluição e prismatização do “eu” em Mallarmé, poeta central para a poética de Augusto de Campos.

No caso de *Um lance de dados*, a diluição “elucutória do eu” se dá através da diagramação fragmentária do texto, cuja organização paratática inibe tanto a linearidade do plano discursivo quanto a identificação de uma voz unitária. Pelo contrário, há uma sugestão de experiência fragmentada e do surgimento da própria linguagem como protagonista do poema.

Sterzi afirma que por mais herméticos e reificados que se apresentem os poemas de Augusto, mesmo os da fase heroica (1950-1960), há uma voz, ainda que seja configurada como nulidade e silenciamento, pois a “função poética” (Jakobson) valoriza a materialidade dos signos, mas não oblitera totalmente a referencialidade. Indica, ainda, a dialética entre silêncio e polifonia de vozes na fase pós-concreta do poeta. (Essa polifonia pode ser observada nos poemas “SOS” e “Sem saída” — ambos serão analisados nos capítulos seguintes.).

A observação de Sterzi é pertinente, ainda que seja uma voz nula, sem flexões verbais nem adjetivos, configura-se a plasmação lírica de uma ausência. Como na música de Webern, há uma melodia ainda que seja uma antimelodia.

Outro aspecto destacado por Sterzi é a polifonia de vozes da fase pós-concreta (1970-...). Poemas como “SOS” sugerem que a multiplicidade de vozes indetermina e rasura qualquer identificação com uma voz unitária e não fragmentada. Fato que pode configurar duas maneiras de “problematizar o eu”.

Luis Costa Lima realiza um dos mais completos ensaios do livro. A riqueza de sua leitura reside no poder de tomar de um único golpe de vista os aspectos centrais da obra em foco. Destaca que o modo de atuação dos poetas concretos entre poesia-crítica-tradução, baseado na viva erudição, aos modos de Ezra Pound, e tomado como prática artística mesmo depois do momento de vanguarda coletiva, preparou “o posto de negadores da facilidade codificada”. Posição atingida pela tradução quando exercida como “tradução arte” (Augusto de Campos) ou “transcrição” (Haroldo de Campos), pois se coloca na qualidade de poema assinado, adverte Costa Lima.

No artigo “De pedra e areia — notas sobre a poesia pré-concreta de Augusto de Campos”, Maria Esther Maciel fala da dificuldade em analisar a obra de um poeta-crítico, que manteve um diálogo coerente entre a produção poética e os estudos críticos-teóricos e traduções. Diante disso, adverte sobre a tentação em repetir “referências e enfoques teóricos já oferecidos pelo próprio autor” (MACIEL *in*: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 132). Essa tentação se transforma em prática reincidente nas análises. Fato observável na consulta bibliográfica recolhida durante as análises.

Nossa leitura também se apoiará nas metalinguagens desenvolvidas pelo próprio poeta, assim como nos aportes teóricos afins. Provavelmente, a única diferença de enfoque recairá sobre o diálogo com a Semiótica da Cultura, especificamente, na utilização do conceito de “modelização”. No mais, como será visto, lançaremos mão de conceitos presentes na Poesia Concreta e nas vanguardas históricas: “condensação, retórica da letra, motivação do signo, singularização do objeto, isomorfismo, parataxe via sintaxe analógica, estranhamento”, procedimentos que potencializam a materialidade da linguagem e a função poética.

Maciel estabelece uma comparação entre a poesia pré-concreta de Augusto de Campos (1949-1953) e a poesia de Augusto dos Anjos, esta caracterizada pela “cruza escatológica — de extração *kitsch*”, aquela por “uma mineralidade mais ascética”. Segundo a autora, a aproximação entre os dois poetas reside “na exploração alegórica do *pathos* da angústia e na dicção soturna” (Ibidem, p. 131). Aspecto observado anteriormente por Gonzalo Aguilar (“expressionismo angustiante”), que será revisto, em seguida, por Eduardo Sterzi. Finaliza seu

artigo ampliando o termo “concreto”, para além da fase ortodoxa do concretismo, inserido como neovanguarda dos anos 50.

Sem dúvida, a ideia do concretismo (depois de encerrado seu ciclo de intervenção vanguardista) como um ponto de vista permite a ampliação do termo “concreto” para além da periodização dos movimentos modernos de ruptura e sua transformação em uma espécie de conceito operacional, capaz de definir não apenas certas práticas individuais no campo da poesia contemporânea (e aqui se insere obviamente o caso do próprio Augusto), como também uma concepção peculiar de leitura, de crítica e de tradução. Um ângulo a partir do qual se concretiza um olhar. Uma profissão de fé. (MACIEL *in*: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 138).

É um sentido aproximado ao que Haroldo de Campos (1994) nomeou por “concreção da linguagem”: “A poesia depende da concreção da linguagem, daquilo que é considerado a ‘materialidade’ do signo”. O comentário de Maria Esther Maciel sugere que há uma coerência entre poesia-crítica-tradução na obra de Augusto de Campos, e deixa transparecer que ela ocupa um lugar na cultura brasileira. Essa presença ainda não foi definida, nem adjetivada, de maneira exaustiva. Da mesma forma, há uma grande lacuna crítica em torno de outras poéticas baseadas na “concreção da linguagem”, criadas a partir da segunda metade do século 20: Décio Pignatari, Pedro Xisto, só para ficar com alguns nomes de sua geração.

Em “(Quase audível) — nota sobre ‘ão’”, Flora Süssekind faz uma leitura aguda sobre o poema “Ão” (v. em nosso tópico 2.4); situa o texto numa fase de “trabalho mais sistemático com os meios acústicos e com formas diversas de *performance* oral de seus textos e traduções” (2004, p. 140). Assinala que a diagramação, (mancha gráfica em filete), sugere um silenciamento, “uma impressão de quase anulação, do ponto de vista gráfico, uma mudez propositada” (2004, p. 142).

Ressalta que a instabilidade da enunciação é garantida pelo trânsito entre os recursos gráficos (poema em fio: iconizando o silêncio) e a estrutura sonora (fragmentação da palavra em infrapartículas: criando novas áreas semânticas). Essas “interações e impasses entre textura gráfica e sonorização” potencializam a sinestesia entre os sentidos: “ouver”.

A noção de “canção sem voz”, imagem central do poema, segundo Flora, é rastreada em outros poemas, de uma série de “imagens sonoras aporísticas” (2004, p. 144):

Uma série que inclui desde o “som que não soa” (de “pessoa”), o “grito que não grita” (de “limite”), as “palavras sem palavras” (de “anticéu”), ao “corvo/ sem um som/ surdo e só” (de “transcorvo” de Poe), à “canção sem canto” (de “gouldwebern”), ao “som/ sem/ som/ que/ suf/ oco” (de “oco”).

Identifica e relaciona as referências diretas (João Gilberto e João Cabral) e indiretas (Tom Jobim e o “tom”; música tonal). Sobre a modelização do poema para a canção, realizada por Aldo Brizzi, e executada por Caetano Veloso (canto) e Augusto de Campos (voz), assinala que a versão configura “uma espécie de diálogo-interferência entre fala e canto, texto e melodia” (2004, p. 147). No tópico 2.3, faremos uma leitura do poema “Ão”, na qual iremos retomar e ampliar aspectos destacados por Flora Süssekind.

Na terceira parte do livro *Sobre Augusto de Campos*, nomeada de “Poesia e técnica”, estão os ensaios de Lucia Santaella e Lucio Agra, estes somados ao de Luis Costa Lima, anteriormente mencionado, perfazem os três textos mais bem realizados desta coletânea. Em “A poética antecipatória de Augusto de Campos”, a semioticista Lucia Santaella escolhe o ponto de vista da poética digital para se aproximar da obra de Augusto de Campos. Argumenta que sua obra antecipa a poesia contemporânea por manter-se fiel aos precursores selecionados como “*paideuma*” para a Poesia Concreta. Adverte que a e-poesia é uma escrita eletrônica que se desenvolve em um meio também baseado em código escrito subjacente (*HTML, Java script* etc), caracterizado pelo alto grau de transmissividade. “A e-escrita implica criar um texto que fica suspenso entre várias possibilidades de leitura.” (SANTAELLA in: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p.165).

Santaella apresenta o coerente percurso criativo de Augusto de Campos, das primeiras experiências verbivocovisuais à e-poesia, ressaltando a presença do impulso lírico, plasmado de maneira concisa e intensa. “Um lirismo que se realiza no encontro certo do sentido das palavras com suas configurações visuais e sinestésicas.” (In: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p.76). Dessa maneira, concordamos com Santaella quando aponta o sentido antecipatório da obra poética de Augusto de Campos:

Em suma, um texto verdadeiramente digital é aquele que é altamente sensível em cada grão de sua superfície. Esse alto grau de sensibilidade em cada partícula textual, a habilidade de qualquer palavra ou carácter de ser parte da ação plurívoca de um texto é aquilo que define primordialmente a poética inventiva de Augusto, uma poética que profetizou a maleabilidade e volatilidade inerentes à reprodução digital. (SANTAELLA in: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 177).

Lucio Agra, que também se alinha à postura de Santaella ao enxergar na poesia de Augusto uma “poética antecipatória”, faz um painel retrospectivo da poesia de Augusto de Campos destacando as exposições, livros, CDs, shows, antologias internacionais e as intervenções digitais. Cita a observação de Antonio Risério (Revista *Código* n. 5) sobre os polos da personalidade criativa do poeta: yang (racionalista e dogmática) e yin (suave, dos

enigmas, do lirismo intenso, da ligação com a música popular), e reitera para que se valorize este lado, e não só o das “formas matemáticas”.

É importante mencionar a relevância desse destaque dado ao lado yin. Percebemos essa suavidade quando ouvimos a canção “Sem saída” na voz de Cid Campos e Adriana Calcanhoto, e “Ão” na interpretação de Caetano Veloso. São poemas que foram modelizados para a canção e serão analisados nos capítulos seguintes.

Agra faz uma observação interessante sobre o “despoetizar”, a negação reincidente presentes na poesia de Augusto de Campos. Afirma que este campo semântico com acento de negação, no que se refere à poesia, está ligado à incorporação da máquina tecnológica e ao enfrentamento antropofágico dos meios em vigor: “O definitivo abandono do poético ligado à lógica gutemberguiana”. (AGRA in: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p.196). A riqueza do ensaio de Lucio Agra localiza-se no poder de síntese e na atenção ao processo dialógico com a “tecnopoética” (ANTONIO, 2010) desenvolvido ao longo da produção poética de Augusto de Campos.

Em “Sinal de menos”, ensaio que abre o livro *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*, Eduardo Sterzi (2006), que assina o prefácio e a organização, faz uma abordagem panorâmica da produção de Augusto de Campos, na qual destaca a presença da alegoria, “fundamento retórico”, e da angústia, “*pathos* distintivo”. Elege a negação e a redução, a morte e a tendência ao inorgânico, como pontos centrais da produção de Augusto, além de ressaltar a predominância da forma poética “epigrama funerário”. Ratifica que a morte é a razão determinante da forma em sua poesia.

Sterzi ataca a grande lacuna crítica sobre a poesia de Augusto de Campos, e ressalta, de maneira pertinente, o diálogo entre metaligagem e temas existenciais. Adverte que a poesia de Augusto deve ser lida como a de qualquer outro poeta, ainda que sua matriz de referência seja a extrapolação do suporte livro em direção às artes gráficas, à música e aos recursos digitais.

Em vez da imagem do experimentalista relativamente inconsequente alardeada por quem se dispensa de realmente ler sua poesia (e arte da leitura supõe uma abertura do espírito contrária a todo sectarismo), temos a imagem de um poeta em que a preocupação com a linguagem, que parece ser preponderante, jamais se dissocia — para surpresa de muitos — de uma obstinada preocupação com as dimensões política e cósmica do homem, do “vivente” que é, desde o princípio, também o “morituro”. (STERZI, 2006, p. 07-08).

Essa observação de Sterzi foi muito feliz, pois convida os leitores para realizarem uma leitura livre de preconceitos e dos rótulos redutores, que tendem a condicionar toda a obra do poeta à fase dos anos 1950 e ao manifesto do Plano Piloto para a Poesia Concreta. Esse equívoco está

sendo desconstruído pelos estudos críticos mais recentes, a exemplo do ensaio elaborado por Antonio Risério (1998).

Em mais de uma vez durante o ensaio, Sterzi faz relação entre a vida e a obra do poeta.

A retórica ou fenomenologia do silêncio, sem um trauma social — necessariamente sentido pelo poeta como trauma íntimo, pessoal — a servir-lhe de lastro, parece redundar, inevitavelmente, naquele “*esprit des bagatelles*” que Kant reputava contrário ao sublime, contrário à seriedade no uso da imaginação, em jogos literários. (STERZI, 2006, p. 28-29).

Não concordamos que a negação e o silêncio, eixos importantes da poesia de Augusto, diminuam de força por não estarem apoiados “num trauma social” vivenciado pelo poeta. Nem aceitamos que o sinal de negatividade da produção mais recente possa ser explicado por fatos biográficos.

Se na juventude era o amor que definia essa personalidade rarefeita, como se pode constatar em “poetamemos”, desde o início da década de 90 é a angústia provocada pela velhice e pela proximidade da morte que cumpre essa função. (STERZI, 2006, p. 26).

Queremos acreditar que esses trechos são apenas um momento periférico de sua reflexão e não corresponde ao núcleo duro da análise de Sterzi, pois, como se sabe, o biografismo leva invariavelmente a equívocos.

Sabemos que a vida e a obra formam um binômio em qualquer artista. Ninguém cria a partir de uma “*tabula rasa*” existencial. Por outro lado, não seremos restritivos ao ponto de tomarmos a orientação do poeta Roberto Piva, quando vaticina que só acredita em obra experimental se for criada por poeta de vida experimental. Entendemos as razões de Piva, baseadas no desregramento rimbaudiano e no desbunde existencial, além de suas entradas no xamanismo. Todas essas experiências são válidas e mais que necessárias, tratando-se de poetas e de poesia, reino primeiro da liberdade. Caso tomássemos esse ponto de vista, teríamos que menosprezar a obra de importantes poetas brasileiros que foram funcionários públicos em sua maioria, além da parte mais radical de Fernando Pessoa, homem de vida pacata. Nem um extremo nem outro: evitaremos explicar a obra através das características pessoais.

Ezra Pound afirmava que um mau crítico começa por valorizar os aspectos biográficos em menosprezo às características da obra. René Wellek e Austin Warren criticam a tendência ao biografismo quando afirmam que:

Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra. (s.d., p. 91).

Essa observação ao texto de Sterzi não compromete seu ensaio, fato que constituiria injustiça, diante da muito bem realizada leitura panorâmica sobre a produção poética de Augusto de Campos.

No mesmo livro também participam: Flora Süssekind, João Cesar Castro Rocha, Marcos Siscar e Jerônimo Teixeira. Em “Ruído de Fundo”, Teixeira faz uma leitura pertinente do poema “Greve” (1961), sugerindo que a palavra título “GREVE”, escrita em caixa alta e em negrito, estabelece um ruído em relação à página transparente, justaposta em forma de encarte. Articula seu texto apoiando-se em Adorno e na ideia do “poeta em greve”, posição de recusa anotada por Mallarmé, diante da marginalidade imposta pela sociedade à poesia: “A palavra de ordem do poeta não é o marco de seu posicionamento político, mas sim de sua posição negativa na sociedade”, afirma Teixeira (*In*: STERZI, 2006, p. 41). (Ao analisarmos o poema “Inútil idade” abordaremos a condição marginal imposta à poesia pela ordem social vigente.).

Em “Coro a um: notas sobre a ‘canção noturnadabaleia’”, Flora Süssekind analisa o espetáculo multimídia *Poesia é Risco*, realizado por Augusto de Campos, Cid Campos e Walter Silveira. Süssekind se detém na *performance* de Augusto, especificamente no jogo entre presença e ausência desenvolvido ao longo do show. O recorte da análise permanece sobre cinco poemas: “tvgrama I”, “tvgrama II”, “SOS”, “pós-tudo”, “canção noturnadabaleia”. Estes foram recolhidos no livro *Despoesia* (1994) e gravados no (CD) *Poesia é Risco*, Polygram: 1995 (526 508-2).

É o ensaio mais longo e possivelmente o mais completo. A leitura contempla as várias referências inclusas no poema “canção noturnadabaleia” (Malévitch, Rodchenko, Melville) e na *performance* (Scelsi), pois Augusto incorpora ao espetáculo o Canto nº 4 dos *Canti del Capricornio*, executado pela soprano Michiko Hirayama. Süssekind enfrenta a complexidade do poema armada de referências às artes plásticas e gráficas, à música e à própria obra do poeta.

A partir da leitura verticalizada do poema “canção noturnadabaleia”, a autora constrói um panorama dos procedimentos utilizados por Augusto nas fases pré-concreta, concreta e pós-concreta de sua produção. Dessa maneira, fica evidente o grau de condensação de sua poética, marcada por diálogos constantes com as artes contemporâneas.

Por sua vez, João Cezar de Castro Rocha em “O cantor dos meios ou a poesia como *performance*” ressalta a vocação multimídia do projeto concretista e a devida materialização da proposta *verbivocovisual* através dos novos recursos disponibilizados pelo mundo digital. Não concorda com os argumentos de Vilém Flusser (autor da *Filosofia da Caixa Preta*) quando este afirma que os poemas concretos estavam aquém de sua própria radicalidade. Afirmação que não é desenvolvida pelo autor.

Marcus Siscar aponta aproximações e diferenças entre Mallarmé e Augusto de Campos. Destaca o desgaste em rotular a “vocação para o futuro” da poesia de Augusto, a partir principalmente do prefácio de *Um lance de dados*, “repetido à exaustão pela vanguarda concretista”, afirma Siscar.

Dos três livros que reúnem a maior parte da fortuna crítica, publicada e recolhida em livro, sobre a obra do Augusto de Campos: *Sobre Augusto de Campos* (2004); *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005), *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos* (2006), o mais completo é *Sobre Augusto de Campos* organizado por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães.

Além desses três livros importantes, identificamos outras teses e dissertações que dão uma contribuição significativa, no sentido de diminuir a lacuna bibliográfica em torno da poesia de Augusto de Campos.

Em *Tradição e vanguarda em Augusto de Campos*, tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em 2002, Expedito Ferraz Júnior afasta de sua leitura a tendência em ler os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari relacionando-os dogmaticamente ao programa do Concretismo. Afirma que a lacuna crítica se localiza na carência de abordagens sobre a produção dos poetas concretos através das possíveis contribuições para a linguagem artística atual. (Vale lembrar que desses três poetas, o menos estudado é Décio Pignatari).

Ressalta que a partir da década de 1970 cada membro do grupo seguiu direções próprias e articulou outros repertórios, sem perder contato com a tendência da Poesia Concreta em contestar a dicotomia entre temporalidade e espacialidade das formas artísticas. Sua tese destaca o trânsito intersemiótico entre tradição e vanguarda na poesia de Augusto de Campos.

Expedito salienta a presença paradigmática das estruturas circulares na produção poética de Augusto de Campos (o recorte do *corpus* é feito até o ano de 2002). No âmbito microestrutural, o procedimento artístico leva ao extremo a função poética (Jakobson), perturbando a linearidade do discurso. No plano macroestrutural, projeta-se a ideia-imagem

do poema como autorreferente, “poema crítico”, “sistema fechado”, “autossuficiente”, “modelo reduzido do universo” (Octavio Paz, 2003). Por esta ótica, apoiando-se em Paz, o autor sugere que a imagem do “poema crítico” reflete e refrata a “disjunção” entre poesia e sociedade.

Adverte que a produção poética de Augusto de Campos, devido a sua construção singular, requer dois pré-requisitos para uma apreciação adequada do plano sonoro: “a inviabilidade de uma abordagem classificatória ou tipológica” e “a concepção do ritmo como resultado da interpretação de uma realidade espacial”. A partir disso, ressalta o equívoco, de certas leituras unidirecionais, em destacar excessivamente o plano visual e desmerecer a fatura sonora dos textos, qualidade vista como “contribuição original do poeta para a poesia de seu tempo”. Esse levantamento melopaico da poesia de Augusto de Campos possivelmente configura-se como a contribuição mais relevante da tese de Expedito Ferraz Júnior.

Ele ainda dialoga com a imagem do artista “antena da raça” (Pound), para destacar a antecipação e exploração de técnicas que só a partir do acesso aos recursos das novas mídias ganharam realização física. Nessas hibridações aponta a “dissolução de pseudoantagonismos como lírico/experimental erudito/popular”. A partir da ideia “do emprego da técnica como extensão”, ressalta a tendência da animação (videograma) em projetar o icônico sobre o verbal. Esta mirada antecipatória da poesia de Augusto de Campos foi explorada por outros críticos, como Lucia Santaella e Lucio Agra, citados ao longo deste capítulo.

Ferraz Júnior (2005) volta ao tema no artigo “Transposição de meios, multiplicação de sentidos: a poesia intermídia de Augusto de Campos”, para destacar a transposição de poemas do meio tipográfico para registros fono/videográficos. Através da análise dos poemas “Dias dias dias” e “O Pulsar”, e das intraduições dos poemas “Gafanhoto” (Cummings) e “Rã de Bashô” (Bashô), defende a ideia de que o poema na passagem de um meio para outro pode sofrer “refração de sentido: resultado de perda ou acréscimo de informação em relação às suas configurações originais” (2005, p. 02). Por via desse procedimento, o autor confirma a existência de “efeitos semânticos”, qualidades que se mostram inerentes aos códigos envolvidos no processo de tradução intersemiótica. Usa a representação gráfica texto/melodia, desenvolvida por Luiz Tatit, para registrar os acréscimos atingidos pela modelização do poema “O Pulsar”, na qual Caetano Veloso imprime rigor e leveza.

Dessa maneira, ele defende a criação de polissemias através da tradução intermídia, pois “ao invés de um embotamento da percepção do leitor pelas novas extensões (McLuhan), observa-se um processo de multiplicação de sentidos” (2005, p. 03). Para Ferraz Júnior a

poesia intermídia praticada por Augusto de Campos “pressupõe o emprego da tecnologia tão somente em favor da multiplicação de sentidos” (2005, p. 08), constituindo um gesto de liberdade e ampliação do fazer poético.

No artigo “Música e poesia sob o olhar sincrônico de Augusto de Campos”, Expedito Ferraz Júnior (2011) retoma e amplia tópicos presentes em sua tese (2002). Neste artigo, o estudioso verticaliza a leitura do poema “Coisa” (CAMPOS, 1994, p. 107), apoiando-se no conceito de “poesia sincrônica”, a partir de Jakobson e Haroldo de Campos. Em torno do enigma central do texto (“a indeterminação de sua chave semântica”), o autor enfrenta a hiperonímia do poema “Coisa”, no qual identifica “um exercício de poética sincrônica (...) um cantar de amor sobre os cantares de amor” (2011, p. 07). Para o nosso estudo em particular, a referência ao músico John Cage é valiosa, e está implícita no trecho “coisa acaso i ching”. Segundo Expedito, as rimas translinguísticas promovem uma reflexão sobre “o papel do artista como manipulador do acaso, aqui materializado no confronto entre a arbitrariedade dos códigos e as coincidências semântico-sonoras” (2011, p. 07). Iremos voltar a esse tema ao lermos “Todos sons” e “Caos”.

Em *Dialogramas concretos*, (livro originalmente produzido como tese de doutorado, defendida pela PUC-MG), especificamente no terceiro capítulo, Helton Gonçalves de Souza (2004) estabelece um diálogo entre as poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos, pois ambas constituem um “rigor desconstrutivo do lirismo convencional e convencionalizante de estruturas e formas poéticas” (2004, p. 267). Ressalta que as duas dicções convergem “em termos de uma protoforma geral baseada nessa ‘estética’ valéryana da recusa, mas diferem em termos estruturais de composição poética” (2004, p. 236). Através de depoimentos dos autores em questão, ilumina pontos estruturais de suas poéticas. Assinala o diálogo entre dois poemas-homenagem, criados pelos poetas: “A Augusto de Campos” de João Cabral, e a réplica de Augusto: “João/agrestes”; assunto que será explorado no tópico 2.3 deste estudo.

Na dissertação de mestrado *Antilira de Augusto de Campos: leituras de invenções poéticas*, defendida pela PUC-SP em 2006, Gilda Sabas de Souza investiga a plasmação lírica na poesia do poeta paulista. Nomeia sua dicção de “antilira”, pois encontra-se marcada por negações e suspensões. Nessa poética da antilira, Gilda assinala a predominância da linguagem enquanto construção e diagramação. Esse procedimento negativo afasta-se de uma poesia de confissão, na qual a função referencial e emotiva são bases para a declaração de

sentimentos. Destaca que essa antilira não elimina a pulsão lírica, mas projeta outras subjetividades.

Audrei Aparecida Franco de Carvalho, em sua dissertação de mestrado *Poesia Concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos*, defendida pela PUC-SP em 2007, historiciza e caracteriza a trajetória artística de Augusto de Campos, na qual assinala “um processo contínuo de exploração do potencial poético de diferentes mídias e meios de expressão” (2007, p. 57). Investiga a dicção digital do poeta paulista, a partir de dois grupos de poemas: Animotraduções, em que são empregados recursos da animação (movimento, som, cor) sem a participação do leitor; e Intertraduções, nas quais a execução dos poemas depende da interação com o leitor/fruidor. Naquelas os poetas contaram com a colaboração de técnicos na execução das traduções. Nas Intertraduções o próprio poeta é o diagramador da linguagem infopoética, dentre elas, Audrei insere “Caoscape” e “Sem saída”, poemas que serão analisados no capítulo 3. Para amparar suas análises sobre as mídias digitais ampara-se nas reflexões de Melo e Castro.

Finaliza sua dissertação com a análise dos seis poemas de *Poetamenos* e a apresentação das soluções tradutórias encontradas para a versão eletrônica da série. Apresenta relações teóricas e intertextuais bem apropriadas, entre as quais destacamos: a intertextualidade entre John Donne, poema “The extasy”, e os poemas “Nossos dias com cimento” e “Eis os amantes” de Augusto de Campos; a referência ao pesquisador Pedro Reis (1998), que desenvolve pertinente relação entre os elementos musicais do *Quarteto op. 22*, de Webern, e o poema “Lygia fingers” de Augusto. Provavelmente, o ponto alto do trabalho de Audrei reside em sua tradução intermídia do *Poetamenos*, da qual revela alguns trechos.

Em *Tipografia expressiva: Augusto de Campos e os desenhos da poesia*, dissertação de mestrado defendida pela UFAL em 2008, Marcelo Ferreira Marques reflete sobre a motivação tipográfica na poesia de Augusto, na qual assinala a presença de “uma manipulação inventiva das formas e estilos das letras e organizações da página” (2008, p. 15). Ele historiciza o nascimento e a evolução da tipografia, iluminando o período inicial ligado às fontes com serifas, e a mudança imposta pelo contexto industrial do século 20, que utilizou a tipografia funcionalista, caracterizada pela “ausência de serifas e a igualdade na espessura dos traços”: a *Futura* (1925-1927), desenhada por Paul Renner; a *Helvetica* (1957), desenhada por M. Miedingere e Hass; e a *Univers* (1954-957), desenhada por Adrian Frutier.

Quando analisa os poemas “Quadrado”, “Olho por olho”, “Caracol”, “O Pulsar”, “Bio”, “Não”, ele tece comentários pertinentes entre o uso das fontes e os estratos semânticos. Dessa

maneira, insere-se numa linha de reflexões desenvolvidas por Antonio Risério e Julio Castañon Guimarães. Marcelo assinala a criatividade do poeta paulista no momento em que interfere na elaboração da fonte *Baby Teeth*, desenhada por Milton Glaser, para criar novos ícones para o poema “O Pulsar”; e no uso da mesma fonte sem preenchimento, para reforçar o sentido de vazio cósmico, contido no poema “Bio”.

Em *Augusto de Campos e o labirinto verbivocovisual de Poetamenos*, dissertação de mestrado defendida pela UFPB em 2012, Raíra Costa Maia de Vasconcelos analisa minuciosamente três poemas do livro *Poetamenos* (1953): “lygia fingers”, “eis os amantes” e “dias dias dias”. Tomando a Semiótica da Cultura como apoio teórico, lê o poema “*lygia fingers*” em diálogo com a pintura de Piet Mondrian, através do qual destaca o “trato e uso das cores primárias em direção a uma ‘emoção silenciosa’” (2012, p. 20). Relaciona as cores presentes com os estratos constitutivos do texto, para indicar o vermelho como o pigmento central. Raíra ilumina com riqueza de detalhes a imagem da personagem *lygia*, explorando os planos sonoros e semânticos: “*lygia* é mulher fremente de eroticidade e vigor” (2012, p. 26).

Ela assinala o caráter antecipatório da poesia de Augusto, quando aproxima os recursos presentes em *Poetamenos* aos usos e apropriações da ciberpoesia. Uma dessas características antecipatórias é a “ausência de uma estrutura física que direcione a leitura e a compreensão do texto” (2012, p. 31). Neste sentido, ela ressalta a modelização entre códigos e bases estruturais, mas toma o cuidado de não transformar as novas mídias em fetiche, ao apontar procedimentos medulares da poesia, anteriores à exploração do computador enquanto suporte artístico. Raíra acredita que o radicalismo presente nos poemas de Augusto “não deve ser entendido como uma revolta ou um ataque às estruturas estéticas em si” (2012, p. 35), antes como uma intervenção artística atualizada com o contexto cultural e tecnológico do presente.

Ela contextualiza as proposições teóricas e estéticas da Poesia Concreta, assinalando a centralidade do ideograma e da *Gestalt* para o movimento. Estes procedimentos são acionados na leitura do poema “eis os amantes”, na qual investiga a expansão dos níveis semânticos em diálogo com a montagem por justaposição. Como será visto mais adiante, Octavio Paz enxerga a exploração das possibilidades semânticas, como o dado novo criado pelos poemas concretos. Neste sentido, a análise de Raíra se alinha com o ponto de vista configurado pelo autor de *Blanco*.

Raíra relaciona o uso complementar das cores (azul e laranja) com a ideia central do poema “eis os amantes”: “o traço de dependência e complementação entre os amantes” (2012, p. 49). Ela estabelece coerente inter-relação entre teoria e análise, quando flagra a sintaxe

ideográfica na fatura do poema: “produzem-se *closes* em algumas passagens do texto, como um (s) e (t), em que são focalizadas através de parênteses e da união de ambas as cores” (2012, p. 53).

Ao ler o poema “dias dias dias” (CAMPOS, 2007c, p. 77), ela destaca aspectos espaciais e temporais. Apoia-se teoricamente nas reflexões de Augusto de Campos, para estabelecer uma interface com a música de Webern. Ilumina cada timbre (cor) do poema relacionando-os com a fragmentação da(s) voz(es) do eu lírico. Dessa maneira, no último capítulo de sua dissertação de mestrado, Raíra assinala isomorfia entre a fragmentação da voz plasmada no poema e a rarefação melódica proposta por Webern.

Infelizmente não consultamos as dissertações de mestrado: *A severa forma do vazio*, defendida pela Universidade Tuiuti do Paraná em 2003, por Daniel Lacerda; *O tempo enquadrado de Augusto de Campos* — um lance caleidoscópico de dados, defendida pela UERJ em 2003, por Cristina Monteiro Castro Pereira; nem tivemos acesso à tese de doutorado de Omar Khouri intitulada *Poesia visual brasileira: uma poesia na era do pós-verso*, defendida pela PUC em 1996.

Além dos três livros mencionados no início deste capítulo, e dos trabalhos acadêmicos comentados anteriormente, destacamos alguns ensaios e artigos que iluminam direta ou indiretamente a poesia de Augusto de Campos. Foram escritos por João Bandeira, Lenora de Barros, Paulo Leminski, Omar Khouri, Julio Plaza, Ricardo Araújo e André Dick.

No livro *Grupo noigandres*, João Bandeira e Lenora de Barros (2002) investem na retirada de clichês e das visões estereotipadas que envolvem a produção dos poetas concretos. Desenvolvem uma leitura minuciosa dos cinco números da *Revista Noigandres* (1952-1962).

Como tal, a Poesia Concreta deixou de existir há tempos, em favor das diferenças de trabalho dos membros do grupo Noigandres. (...) Geralmente confundida – positiva ou negativamente – com o período mais característico do Concretismo, a obra de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari – parte dela com Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald – não teve até agora, pelo menos no Brasil, uma verdadeira fortuna crítica, que seja complementar à dos próprios poetas. Oscila-se entre a pura adesão mais ou menos desinformada e o claro intuito de denegrir, mesmo quando disfarçado de isenção ou de reconhecimento tácito. (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 25).

Pensando pela ótica de Pound, talvez a melhor crítica seja realizada pelo poeta que faz o próximo poema: criticar o poema através da realização de outro poema. Neste sentido, João Cabral já fez um belo poema em homenagem ao poeta, e Arnaldo Antunes vem realizando novas atualizações em diálogo com a poesia de Augusto (*Tudos; Dois ou mais corpos no mesmo espaço*).

Em 1979, ano do lançamento de *Viva Vaia*, Paulo Leminski saúda o livro com alegria e crítica iluminadora: “Poemas de oposição. Oposição ao conservadorismo. Ao academicismo. À inércia. (...) Os acadêmicos não conseguem ver sentimento na poesia experimental (eles só enxergam o experimento), assim como não conseguem ver realidade na prosa experimental.” (LEMINSKI, 1980). Retirando o excesso generalizante do comentário de Leminski, a afirmação se sustenta ainda hoje. A crítica de literatura feita nas universidades permanece bastante restritiva à poesia de Augusto de Campos, fato comprovado pelo número reduzido de estudos sobre sua produção poética. Ainda que tenham surgidos novos livros e estudos, recentemente, há muito que explorar.

Além do contexto da época, Leminski fala sobre a linguagem de *Viva Vaia*:

(...) convoca todo o arsenal de linguagens industriais, socialmente desenvolvidas, mas, hoje, sequestradas pela publicidade, a serviço da iniciativa privada (letra-set, foto-montagem, grafias e grafismos vários). Sua poesia é um caso limite, na poesia brasileira, de mensagem materialmente imprevisível, improvável, *original*, portadora de altíssimo teor de informação estrutural. Por tudo isso, “Poesia” está destinado ao silêncio. Silêncio da crítica, despreparada para abordar a inovação ou defensiva em relação a uma poética que coloca em xeque os valores tradicionais. E silêncio do público, conservador por culpa da escola e da crítica.

Leminski acerta ao destacar o “alto teor de informação estrutural” (via NOBERT WIENER E MAX BENSE), mas felizmente está sendo contrariado diante do crescente interesse pela poesia de Augusto de Campos. No ano de 2011, data comemorativa dos 80 anos do poeta, aconteceram algumas comemorações, como a “Balada literária” organizada por Marcelino Freire, eventos que ajudam a quebrar esse silêncio e chamar a atenção do público para a sua obra. O fato importante são as novas edições de livros há muito fora de circulação como *Reduchamp* (2009) e *Poemóbiles* (2011), além das traduções e ensaios críticos: *e. e. cummings Poem(a)s* e *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, ambos reeditados em 2011.

Em artigo publicado na Folha de São Paulo (1982), Leminski ressalta a importância das revistas para a poesia brasileira da década de 1970:

Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas. Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma “Navilouca”? A força construtiva de uma “Pólem”, “Muda”, ou de um “Código”? (LEMINSKI, 2001, p. 89).

Esta última, editada pelo poeta e engenheiro Erthos Albino de Sousa, recebeu a logomarca a partir do poema homônimo de Augusto de Campos (ANEXO — D, p. 157).

Segundo Omar Khouri (2003), a Revista *Código* realizou um feito histórico em atingir a marca de 12 edições, fato raro quando se trata de nanicas da produção. Erthos já havia estabelecido contato com o grupo *noigandres* desde *Invenção 5*, da qual foi cofinanciador. Para Khouri, “A existência e circulação de *Código* era a certeza de que a preocupação com a linguagem estava viva no Brasil” (2003, p. 28). Ainda segundo Khouri, o trabalho de Erthos como poeta foi inovador na arte intersemiótica brasileira, um dos primeiros a usar, de maneira criativa, o computador como suporte para a poesia. Como exemplo o poema “*Le tombeau de Mallarmé*” (v. ANEXO — E, p. 158), no qual Erthos “elaborou um programa sobre distribuição de temperaturas, cujo resultado visual evoca um ‘túmulo’ ou uma ‘estela’”, esclarece Haroldo de Campos (2006, p. 13).

Em “Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta” (2006), Omar Khouri faz uma abordagem minuciosa sobre a revista *Noigandres* (1952-1962), da qual participaram Ronaldo Azeredo e Jose Lino Grünwald, e sobre a revista *Invenção* (1962-1967), que além do trio de poetas paulistas teve como integrantes da equipe o alagoano Edgard Braga e o pernambucano Pedro Xisto de Carvalho. Khouri ressalta que “a Poesia Concreta obrigou os apreciadores das letras a repensar a tradição”, e adverte que a larga produção metalinguística dos poetas concretos é justificada pela desatualização da crítica brasileira, quase sempre despreparada para abordar a sua produção poética.

Discordamos em parte de Khouri, pois enxergamos mais desinteresse em estudar poéticas radicais do que falta de informação, por parte da crítica especializada. É bem verdade que os poetas noigandres produziram muita metalinguagem e influenciaram várias gerações. Como não incluir o nome de Haroldo de Campos, tratando-se de teoria da tradução, e não fazer referência ao Décio Pignatari, tratando-se de semiótica da literatura e teoria da comunicação. A ausência de estudos sistemáticos não se restringe apenas a Augusto, mas engloba outros poetas: Décio Pignatari, Pedro Xisto, Mário Faustino, Paulo Leminski, Arnaldo Antunes, Frederico Barbosa; que esperam a elaboração de uma fortuna crítica, iluminadora e pertinente. Aliás, é fato que os estudos sobre poesia ocupam um minifúndio dentro do espaço ocupado pela crítica brasileira. E pensado em poetas que exploram a motivação radical do signo (“retórica da letra”, “espacialização”), o quadro tende a ficar mais restrito: à margem da margem, para usar uma expressão de Décio Pignatari.

É relevante fazer uma relação entre Augusto e as revistas, pois sua poesia está intimamente ligada a este suporte, inclusive na incorporação do “*know-how*” gráfico na produção de seus livros de poemas, todos tratados como livros de arte, e não apenas como

receptáculos para o código linguístico. Toda a organização é pensada para significar. Dessa maneira, fontes, cores, diagramação, convergem para a “motivação” (Mukarovsky) dos signos e a “desautomatização” da linguagem (Chklovski).

Ao falar de tradução intersemiótica, Julio Plaza (2008) ressalta a importância da Poesia Concreta como prática antecipadora das interações e fusões entre linguagens.

Já no campo da Poesia Concreta, as relações tradutoras entre Ideograma e linguagem verbal, entre signo analógico e o lógico norteiam os trabalhos do grupo Noigandres. O trabalho de Augusto de Campos, *Poetamenos* (1953), estabelece as relações precisas entre os códigos ideogrâmico, visual e musical weberiano (*klangfarbenmelodie*), assim como o fonético na oralização do poema. Por outro lado, cumpre notar que o enraizamento genético de uma possível teoria da Tradução Intersemiótica encontra-se na Teoria da Poesia Concreta. A Poesia Concreta, tomando a palavra como centro imantado de uma série de relações inter e intrasemióticas, parece conter o gérmen de uma teoria de Tradução Intersemiótica, pois que, ao definir as qualidades do intraduzível de seu objeto imediato, na linguagem verbal, este se satura no seu Oriente — o ideograma: trânsito de estruturas. (PLAZA, 2008, p. 12).

Plaza está mais que autorizado para falar sobre intersemiose, pois atuou na teoria e realizou obras artísticas. Para nosso campo de recorte, basta lembrar o *Poemóbiles* (1974), poemas-objetos em parceria com Augusto de Campos, sobre o qual Plaza realizou traduções intersemióticas do poema “Luz Mente Muda Cor...”⁹ (v. ANEXO — F, p. 159) para a holografia e para o videotexto. Sobre as várias traduções intersemióticas Plaza afirma que:

No *Poemóbiles* (folha tridimensional), o poema e objeto se interpenetram, onde o branco da página nos fornece a iluminação na sua abertura fechamento. Já na versão em holografia, procurou-se incluir efeitos cromáticos como interpretantes dos grafemas. A sua performance parece como metáfora do que acontece na mente quando da aparição de imagens-ícones no processo de criação. (PLAZA, 2008, p. 133).

Ao longo da obra poética de Augusto de Campos, podemos acompanhar esse trabalho de tradução intersemiótica, entendida como “prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história” (PLAZA, 2008, p. 209).

Na esteira dessa reflexão a partir da intersemiose, Ricardo Araújo, ao ler o poema “Bomba” (v. ANEXO — G, p.160), destaca que o poeta “busca em suas produções uma combinação fônico-gráfica por meio de uma seleção minuciosa de tipos e letras estilizadas

⁹ Existe uma modelização desse poema para o videotexto, realizado por Julio Plaza. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gQj5a8OBES0>>. Acesso em: 15 out 2012.

para representar o elemento verbal” (ARAÚJO, 1999, p. 38). O poema foi traduzido em versão holográfica (1987), na ocasião de exposição realizada no MAC, e em versão computadorizada (1992), no laboratório de sistemas integráveis da USP, finalmente surgiu como animação incluída no CD-Rom *Não clip-poemas* (2003a).

Em “Augusto de Campos: poeta, poeta, poeta e poeta” (2011), Khouri faz um balanço dos 80 anos de vida e 60 de produção do poeta paulista. Revela depoimentos esclarecedores em relação à tradução: “Conhecimento de idiomas e tarimba, no ofício de tradutor de poesia, ou seja, domínio técnico, são muito importantes, porém, num certo momento é necessária a interferência dos deuses. Ou nada feito.”, afirma Augusto, contradizendo o rótulo imposto pelos detratores que acusaram os poetas concretos de frios, cerebrais e calculistas. “A Poesia Concreta foi o movimento vanguardista do Brasil que criou com mais vigor inimizades duradouras.”, ressalta Omar Khouri. Neste sentido, concorda com Antonio Risério, quando afirma que os poetas concretos deram muita atenção às críticas de seus opositores, um fato tido como exemplo, é a colocação do *post scriptum* de 1961, ao “Plano Piloto para Poesia Concreta”: “Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária” (Maiakóvski).

No parágrafo final do texto faz uma defesa apaixonada da obra do poeta paulista:

Uma crença inabalável na importância do exercício poético, uma consciência plena das questões que envolvem a linguagem e uma dedicação total aos afazeres da poesia, entendida como irmã das outras artes. Um desejo de compartilhar com todos as suas grandes alegrias de descoberta de obras de outrem e as descobertas a que chegou produzindo obra própria. Uma obra que, em seu conjunto, atingiu uma dimensão tal que acabou por se configurar algo assim como um legado à Humanidade. Um comportamento impecavelmente ético. Tudo isso faz do vivente Augusto de Campos alguém muito especial como produtor de linguagem. (KHOURI, 2011).

É um depoimento de um pesquisador que acompanha a sua produção desde a década de 1970. Outro poeta que engrossa as fileiras de admiradores é Andre Vallias (2011), poeta, tradutor, produtor de multimídia e *designer* gráfico, que considera Augusto de Campos o poeta mais importante em atividade no Brasil e no mundo.

Khouri ainda destaca a participação efetiva de Augusto como colaborador das revistas *Navilouca*, *Pólem*, *Código*, *Artéria*, *Poesia em greve*, *Qorpo Estranho*, *Zero à Esquerda* entre outras. Um dos poucos sonetos realizados por Augusto foi publicado em *Navilouca*:

SONETERAPIA

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

drummond perdeu a pedra: é drummundano

joão cabral entrou pra academia
custou mas descobriram que caetano
era o poeta (como eu dizia)

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

na geleia geral da nossa história
sousândrade kilkerly oswald vaiados
estão comendo as pedras da vitória

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

In: *Navilouca* (1975)

O poema revela alguns embates ideológicos e estéticos. A defesa, em primeira hora, da música e poesia de Caetano Veloso (*O balanço da bossa*). Fato que gerou muitas críticas ao Augusto de Campos. A ironia utilizada na defesa da Poesia Concreta, diante do permanente ataque através do rótulo “frio e desumano”. A crítica à “geleia geral” (termo criado por Décio Pignatari, 2004a, p. 29), que rejeitou obras de poetas inventivos.

Destaca o compositor Caetano Veloso, que fez parceria com Augusto de Campos em diversos poemas: “Dias dias dias” (in: *Viva Vaia*, 1979); “O pulsar” (in: *Viva vaia*, 1979; *Velô*, 1984; *Fina estampa*, 1995); *Ão* (in: Aldo Brizzi, 2004). A discomusicografia de Augusto de Campos foi levantada por Marcelo Dolabela, até o ano de 2005. Nela destacam-se Gilberto Mendes, Cid Campos, Arnaldo Antunes e mais recentemente Adriana Calcanhoto.

O poeta e professor André Dick também colabora com textos sobre Augusto, alguns estão disponíveis *on line*. Em “50 anos depois: a Poesia Concreta e a crítica”, publicado na revista eletrônica *Cronópios*, André Dick destaca que o debate teórico e as polêmicas acabaram por encobrir os poemas. Apontam as reflexões de Alexandre Barbosa, Antonio Carlos Secchim, Leyla-Perrone Moisés, Flora Süssekind, Antonio Risério, além das contribuições de Gonzalo Aguilar, Charles Perrone, Marjorie Perloff para o debate sobre a Poesia Concreta. A lacuna maior localiza-se na ausência de estudos sobre Décio Pignatari e os poetas concretos menos badalados: Jose Lino Grünwald, Pedro Xisto e Ronaldo Azeredo.

Dick toca num dos pontos sensíveis da história cultural brasileira, quando lembra que o debate teórico encobriu a leitura dos poemas. Trata-se do mesmo “trauma cultural” mencionado anteriormente por Aguilar. Esse embate teórico pode mostrar-se bastante proveitoso, a exemplo do livro *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Matos, no qual Haroldo de Campos questiona o método utilizado por

Antonio Candido. A presença da Poesia Concreta na literatura brasileira constitui um enclave que muitos ainda não digeriram. Como veremos mais adiante, a Poesia Concreta pode ser vista como um processo de “dialogismo cultural” que assimilou e incorporou criticamente repertórios estrangeiros. Movimento de revelar a “outridade”: “o concreto é o outro” (CAMPOS, 1994, p. 77). Sobre esse dilema envolvendo as relações entre crítica e sociologia, ou aquela tendência em reduzir todos os aspectos constituintes do texto ao plano social, (procedimento que não é alimentado por Antonio Candido, mas talvez exercido por seus diluidores), Augusto escreveu o poema “Caça” (v. ANEXO — H, p. 161).

Em outro ensaio publicado na *Cronópios*, “Byron e Keats por Augusto de Campos: entre a juventude e a longevidade”, ao resenhar o volume de traduções, André Dick ressalta a reavaliação do poeta Augusto em assimilar a obra de poetas que haviam sido postos de fora do “*paideuma*” durante a fase heroica dos anos 1950: Byorn, Keats, Rilke, Eliot, Lorca, entre outros que foram incorporados em traduções recentes. Dick destaca temas ligados à reflexão sobre a vida e a morte, presentes tanto na obra poética, principalmente em *Despoesia* e *Não*, como nas traduções, a exemplo do poema “D. Juan” de Byron.

O fato, que ficou evidenciado durante a nossa pesquisa, é o de que os estudos realizados sobre a poesia de Augusto de Campos ganham algum fôlego a partir do ano 2000. A parte que já foi mais estudada refere-se à fase pré-concreta e concreta. No entanto, há muitas lacunas, tal como a falta de um estudo sistemático sobre as revistas *Noigandres* e *Invenção*, segundo anota Omar Khouri (2006), principalmente com relação à análise dos poemas. A fatia menos privilegiada dentro dos estudos corresponde à fase pós-concreta, projetada nos livros *Despoesia* (1994), *Não poemas* (2003) e evidentemente nos poemas digitais publicados em CD e em sites na internet.

Sobre a parte teórica e crítica, identificamos ainda três livros. Em *Metacrítica de Augusto de Campos*, Álvaro de Sá e Neide de Sá (1979) realizam um estudo comparativo entre artigos de Augusto de Campos sobre a poesia de Wladimir Dias Pino.

Em *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, fruto de dissertação de mestrado defendida em 1981, Paulo Franchetti (2012) reflete sobre a criação e o desenvolvimento da Poesia Concreta entre os anos de 1955 até 1962. Adverte que o recorte abrange apenas a extração teórica, deixando de fora os poemas. A argumentação do autor recai sobre “contradições, hesitações, avanços táticos e recursos estratégicos” (2012, p. 95), utilizados durante a elaboração da teoria da Poesia Concreta, entre eles são alvo de crítica: a falta de justificação para a elaboração do *paideuma*; e a tendência em colocar a Poesia Concreta como

o último resultado de uma evolução cultural que reúne duas formas de produção simbólica distintas: “a indústria cultural, os *mass media*, e a cultura erudita” (FRANCHETTI, 2012, p. 74).

Um fator que não é explorado pelo estudioso é a relação com o contexto histórico, fato tão bem iluminado por Aguilar. Através dessa ótica estanque, Franchetti cria alguns equívocos em seu texto “Poesia e técnica — Poesia Concreta” (recolhido em Apêndice na mesma obra), principalmente quando transporta mecanicamente a teoria da Poesia Concreta para a apreciação da produção pós-concreta de Augusto de Campos.

Neste sentido, ressaltamos que o livro *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual* de Philadelpho Menezes (1998) faz uma análise pertinente, e estabelece um contraponto ao estudo de Franchetti, pois apesar de reconhecer o fim do ciclo histórico das vanguardas, Menezes não rejeita a possibilidade de experimentação e pesquisa estética: “a poesia deve se apoderar da tecnologia” (1998, p. 115).

Quando chegamos ao final desse mapeamento da recepção crítica, podemos pensar que a obra de Augusto de Campos é uma luta em defesa da autonomia estética do objeto. Ao defender essa liberdade, o próprio grupo de poemas impõe uma maneira específica de realizar crítica literária, pois o repertório agenciado exige o diálogo com outras metalinguagens.

O saldo cultural é positivo, muito mais ganhos para a cultura brasileira do que retrocessos. A poesia de Augusto de Campos, e não só ela, ajudou a abrir mentes e percepções no sentido de ampliar os limites do fazer artístico-poético, através das hibridizações de códigos e de séries culturais. Hoje pode-se fazer, sem culpa, um poema sem versos, ou se preferir criar redondilhas maiores e projetá-las em contexto digital. A riqueza de sua poesia apoia-se em diálogos com outros criadores inquietos e informados, de várias idades e registros culturais. Neste sentido, a poesia de Augusto pode ser incluída num texto mais amplo, formado por poemas que trabalharam na zona inter(intra)códigos, recolhidos principalmente em revistas, suplementos literários, e mais recentemente em suportes virtuais.

Discordando de Franchetti, acreditamos que a Poesia Concreta (incluindo a ampliação do termo para o conceito de “concreção sígnica”; valorização da materialidade dos signos) dialogou com muitos poetas, artistas plásticos e gráficos, músicos. No campo da poesia, é bem provável que a guerrilha cultural (baseada na parataxe, ideograma, crítica ao logocentrismo, eliminação da copulativa: “verbo ser”, espacialização, motivação do signo, integração dos sentidos, *Gestalt*, tradução intersemiótica) tenha fornecido repertórios para o enriquecimento da nossa cena poética, e de nossa atual semiodiversidade.

1.2 Dialogismo cultural

No concretismo interessa o que não é concretismo
Décio Pignatari (2004c, p. 220)

Teoria da Poesia Concreta, publicado em 1965, reúne os textos teóricos produzidos entre 1950 e 1960, inclusive o “Plano-Piloto para a Poesia Concreta” de 1958. Além dos autores tidos como centrais: Pound, Joyce, Cummings e Mallarmé, o volume apresentava os procedimentos estéticos nos quais o grupo se apoiava: a) criação de uma área estrutural “verbivocovisual”; b) promoção dos aspectos visuais dos textos e organização do espaço gráfico; c) valorização do diálogo entre os estratos verbais e não verbais; d) intensificação da intersemiose com outros códigos; e) crítica à visão analítica a partir da concepção ideogrâmica e não aristotélica; f) predominância da parataxe (justaposição) sobre a hipotaxe (subordinação), g) configuração do poeta como “*designer*”, ou seja, “projetista de linguagem”.

Algumas dessas ideias já estavam colocadas na Semiótica Russa, a exemplo da montagem cinematográfica baseada no ideograma e na parataxe, desenvolvida por Sierguéi Eisenstein (2000) e praticada em *O Encouraçado Potemkin* (1925). Outros cineastas exploraram essa linha de desautomatização através da justaposição e não linearidade, a exemplo de Fernand Léger (*Ballet Mecanique*, 1924), Marcel Duchamp (*Anémic Cinéma*, 1926), Luis Buñuel (*O cão andaluz*, 1928), Mario Peixoto (*Limite*, 1931). Dentre estes filmes, destacamos *Anémic Cinéma* com suas espirais hipnóticas que escondem enigmas, procedimento próximo aos poemas de Augusto: “SOS”, “Cordeiro”, “Pó de cosmos”. Não identificamos trabalhos que fazem interface fílmica com seus poemas. Além do documentário *Poetas de Campos e Espaços*, dirigido por Cristina Fonseca (1992), há um roteiro-entrevista de Carlos Adriano: *Deslimite*: um filme-entrevista estrelando Augusto de Campos¹.

No ensaio “Evolução de formas: Poesia Concreta”, Haroldo de Campos ressalta a contribuição dos formalistas russos, entre eles, Chklovski e Mukarovsky, quando alteram o binômio “forma/conteúdo” para “material/procedimento”, em favor da exploração material da linguagem. Haroldo defende a ideia (antecipada pelo formalismo russo, e depois explorada e desenvolvida por Bahktin) de um diálogo permanente entre as artes, e a necessidade de tomar consciência das mudanças nos paradigmas artísticos.

¹ Disponível em < http://www2.uol.com.br/tropico/dossie_5_1275_1.shl >. Acesso em 20 jun 2012.

Na *Teoria da Poesia Concreta* não é mencionado o ensaio “Linguística e poética” de Roman Jakobson, publicado originalmente em 1960, a partir de conferência realizada na Universidade de Indiana, em 1958. Nele o semioticista russo demonstra o funcionamento da “função poética” em diálogo com as outras funções da linguagem. Caracteriza a função poética através do foco na elaboração da mensagem, baseada nos eixos da seleção (paradigmático) e da combinação (sintagmático). Jakobson ressalta que a função poética não elimina a função referencial, apenas “oblitera” sua importância na comunicação. O texto de Jakobson coloca a “função poética” dentro de um sistema de comunicação que pode ser aplicado a outros códigos artísticos e não artísticos.

Jan Mukarovsky antecipa Jakobson, apesar de não apresentar a complexidade e clareza do seu famoso ensaio, através do artigo “A denominação poética da língua e a função poética”, (ideia contida nas *Teses de 1929* do Círculo Linguístico de Praga), no qual afirma que “a denominação poética não é determinada, em primeiro lugar, pela sua relação com a realidade significada, mas pelo modo de sua inserção no contexto” (1979, p. 178). Destaca que a denominação poética “transforma o próprio signo no centro das atenções”, e enfraquece a relação entre “denominação e realidade” (língua comunicativa) em favor da forma não automatizada de inserir o signo no contexto (língua poética).

A menção explícita à obra de Jakobson aparece no livro *A arte no horizonte do provável* (1969), especificamente no capítulo “Comunicação na poesia de vanguarda.” Neste período, Haroldo já havia publicado os volumes de traduções: *Poemas de Maiakóvski* (1967) e *Poesia russa moderna* (1968), ambos com Augusto de Campos e Boris Schnaiderman, ou seja, a prática de um conceito central para a Semiótica da Cultura: a “tradução da tradição”. No ensaio, Haroldo reafirma a lucidez do texto de Jakobson ao colocar em evidência o lado palpável do signo, através do “uso inovador, imprevisto, inusitado de possibilidades do código da língua.” (1977, p. 145). Ressalta que a “ambiguidade” (processo de abertura conotativa do signo) é dominante na “função poética” e que esta “é altamente informativa, e por isto mesmo, mais dificilmente decodificada, interpretada, percebida”. Haroldo articula essa “ambiguidade” criada pela “função poética” ao pensamento crítico de Humberto Eco “abertura da mensagem estética”; Mukarovsky “desvio da norma”; Chklovski “efeito de estranhamento” e “desautomatização”.

Outro ponto de diálogo com a Semiótica da Cultura é a prática da “poética sincrônica”, realizada por Augusto de Campos na reavaliação da obra de Pedro Kilkerry (*Re/visão de Kilkerry*, 1971), e em conjunto com Haroldo de Campos quando põe em circulação a obra de

Sousândrade (*Re/visão de Sousândrade*, 1964). É Jakobson quem fornece o conceito: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.” (1970, p. 121) Dessa maneira, fica evidenciado o diálogo com os estudos desenvolvidos pela Semiótica da Cultura, quase ao mesmo tempo em que os arquivos desses estudos eram liberados para a circulação mundial.

Boris Schnaiderman ao falar da Semiótica Russa não separa mecanicamente o Formalismo (1914-1930), do Estruturalismo surgido final dos anos 1920, nem dos estudos da Semiótica da Cultura desenvolvidos a partir dos anos 1960, mas estabelece uma linha evolutiva entre as várias publicações, destacando as diferenças constituintes e o contexto cultural de cada momento histórico. Ressalta a relação entre sincronia e diacronia defendida pelo Círculo Linguístico de Praga e as antecipações perceptivas e críticas desenvolvidas no começo do século pelo Formalismo Russo, e que foram bloqueadas de maneira violenta em 1930 pela intervenção stalinista, causando além da interrupção dos estudos, perseguições, fuzilamentos, suicídios diretos e indiretos, aos que eram rotulados de construtivistas. Adverte que as críticas feitas ao Formalismo Russo recaem sobre a teoria, e não mencionam as apreciações críticas a partir das obras vanguardistas analisadas, nem a orientação interdisciplinar que regiu o movimento, no início do século XX.

E ao mesmo tempo, a interpenetração das artes encontra então o seu momento privilegiado. A relação dos poetas cubofuturistas com a pintura e o cinema; a preocupação dos próprios simbolistas, sobretudo Andréi Biéli, com o problema do signo; as experiências teatrais de Meyerhold, Taírov, Vakhtangov e outros, que ampliaram o campo de ação do teatro, visto na totalidade dos elementos visuais e sonoros, enquanto a própria Semiótica do teatro já era iniciada com os trabalhos de p. Bogatirév; os projetos arrojadíssimos de Tátlin, em que a escultura e a arquitetura se fundiam e criavam-se conjuntos giratórios emissores de sons; as experiências gráficas de El Lissitski, que elevavam a tipografia à condição de arte maior; enfim, são realizações e mais realizações, todas no sentido de expressar uma das aspirações máximas do século: arte, ciência e técnica, fundidas numa totalidade e oferecidas ao homem para uso cotidiano. (SCHNAIDERMAN, 1979, p. 18-19).

Ainda segundo Schnaiderman, após “a condenação pública e categórica do “formalismo” em 1930,” (1971, p. XVIII) responsável pela dissipação do grupo de estudiosos e pela perseguição e dizimação de toda uma geração de artistas, ocorreu a proliferação de equívocos patrocinados pelo regime stalinista. “Os clichês então surgidos continuavam atuando às vezes até hoje, no sentido de uma condenação vaga do movimento, sem que se tenha uma noção exata do que ele significou” (1971, p. XVIII). Esta observação de Schnaiderman pode ser estendida ao processo de incompreensão sofrido pela Poesia Concreta brasileira.

Em *Escola de Semiótica* (2003), Irene Machado ilumina a interdição dos estudos do Formalismo Russo a partir do prisma ideológico:

A ciência da linguagem, tal como fora concebida no campo da literatura a partir das conquistas linguísticas, não resistiu aos ataques da ideologia que tomou conta da Rússia no final dos anos 20 e acabou sucumbindo. A cena dos debates, em vez de colocar, em primeiro plano, fontes teóricas e criativas de todo esse diálogo, que sabemos não eram poucas, foi ocupada por abordagens que nem de longe vislumbravam a menor possibilidade de vinculação entre ideologia e semiose. Com isso, a experiência semiótica fundada no diálogo entre diferentes campos de cultura (arte, ciência, técnica) foi rigorosamente desqualificada. Não obstante, tudo o que dizia respeito à experimentação, ou ao que se convencionou chamar de cultura dos materiais, foi confinado ao campo de um insípido formalismo. A polarização entre formalismo e abordagem sociológica foi a cisão inevitável que contribuiu para o desvio da rota inicial. (MACHADO, 2003, p. 42).

Essa rota será retomada nos anos 1960, quando os estudos dos semioticistas russos ganham novo fôlego a partir da Escola Tártu-Moscou. As reflexões focaram o papel da linguagem na cultura. O contexto não era mais o do início do século — o pano de fundo desta vez foi a cibernética, a matemática, a teoria da informação e da comunicação. A interdisciplinaridade entre ciência e arte orientou o campo de pesquisa. A Semiótica da Cultura de extração russa (“ciência dos sistemas dos signos comunicativos”) não teorizou sobre os signos, mas sobre os sistemas de signos da cultura. Antes de abordar as contribuições de Lotman e Uspênski, num momento de uma “convergência” entre o Círculo de Bakhtin e o Formalismo, vamos esquematizar as divergências entre esses sistemas estéticos, a partir das reflexões de Irene Machado (1989).

A autora justapõe as concepções em dois blocos: a estética idealista (Bakhtin) e a estética material (Formalismo). Ressalta a divergência no campo da materialidade da linguagem e de sua relação com a percepção.

Bakhtin não perdoa o fato de os formalistas terem reduzido os elementos da obra à condição de material e procedimento, principais agenciadores da novidade poética e da percepção estética. (...) O fato dos formalistas não terem dado importância à análise do conteúdo enquanto projeção do horizonte social não significa que a produção artística não guarde nenhum vínculo com a realidade que a cerca. (MACHADO, 1989, p. 137).

Em seguida, aborda a crítica de Vigótski (*Psicologia da Arte*) à fórmula “arte como procedimento” (“singularização” dos objetos e “efeito de estranheza”) defendida por Chklovski e praticada por Eisenstein em seus filmes.

A insistência de Chklovski, não entendida por Vigótski nem por Bakhtin, de que a percepção estética é a percepção na qual a forma é sentida, se justifica pela necessidade de mostrar o relacionamento existente entre o objeto e aquele que o percebe. (MACHADO, 1989, p. 137).

Por fim, destaca a reavaliação de Bakhtin sobre o Formalismo Russo na qual reconhece: “A importância positiva do Formalismo (novos problemas e novos aspectos da arte); o novo em suas primeiras e mais criativas etapas adota formas unilaterais e extremas” (*apud* MACHADO, 1989, p. 140). Bem antes dessa observação de Bakhtin, Jakobson já havia feito ponderações para esclarecer o impasse, no artigo “O que é poesia?” (1935):

Hoje em dia, a crítica considera de bom-tom sublinhar a inexatidão daquilo que chamamos Ciência Formalista da Literatura. Parece que essa Escola não compreende as relações da arte com a vida social, que preconiza a arte pela arte e segue as pegadas da estética kantiana. Os críticos que fazem essas objeções são, em seu radicalismo, tão consequentes e precipitados que esquecem a existência da terceira dimensão, que veem tudo num mesmo plano. Nem Tynianov, nem Mukarovsky, nem Chklovski, nem eu pregamos que a arte se basta a si mesma; mostramos, ao contrário, que ela é uma parte do edifício social, um componente em correlação com os outros, um componente variável, pois a esfera da arte e sua relação com os outros setores da estrutura social se modificam sem cessar dialeticamente. O que ressaltamos não é um separatismo da arte, mas a autonomia da função estética. (JAKOBSON, 1978, p. 176).

Boris Schnaiderman (1979) lembra que os “elos perdidos” dos estudos semióticos russos foram retomados em fins da década de 1950, em direção à “visão globalizadora da cultura.” Essa consciência semiótica ampliada pode ser observada no ensaio “Sobre o problema da tipologia da cultura”, datado de 1967, no qual Lotman introduz o conceito de texto cultural, sistema modelizante primário (língua natural), sistema modelizante secundário (artes e outros códigos culturais), e a metodologia de comparar códigos culturais por oposição. Neste sentido, sugere que “a história da cultura pode ser apresentada como uma série paradigmática” (LOTMAN, 1979, p. 41).

No âmbito da leitura do texto poético, Lotman lembra as ideias de Tynianov sobre abordagem estática e dinâmica.

A unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, mas em uma integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio; entre os seus elementos não se sobressai o signo estático da adição e igualdade, mas há sempre o signo dinâmico da correlação e da integração. (TINIANOV, 1975, p. 10).

A partir disso, desenvolve uma visão teórica sobre as relações dinâmicas entre os estratos formadores da obra, diálogo intratextual e extratextual (“a série cultural”), no qual o contexto é incorporado no processo de leitura.

Nas “Teses para uma análise semiótica da cultura” afirma-se que

Sob a denominação “sistemas modelizantes secundários” consideram-se aqueles sistemas semióticos com a ajuda dos quais são construídos modelos do mundo ou de seus fragmentos. Esses sistemas são secundários em relação à língua natural primária, sobre a qual são construídos, diretamente (sistema supralinguístico da literatura) ou na qualidade de formas a ela paralelas (música e pintura). (*In*: MACHADO, 2003, p. 125).

Para Irene Machado, os estudos e reflexões de Lotman configuram uma visão sistêmica da Semiótica da Cultura, baseada nos sistemas modelizantes. Dessa maneira, “Como a consciência do homem é uma consciência linguística todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência, inclusive a arte, podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários”, conclui Lotman (1978, p. 37). O desenvolvimento dessa “visão globalizadora de cultura” atingiu a ideia de “semiosfera”: “espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento da linguagem e da cultura com sua diversidade de códigos” (MACHADO, 2003, p. 164). Coube ao antropólogo e poeta Antonio Risério a ampliação do conceito de “semiosfera” para o de “semiodiversidade”.

Em meio ao imenso rol de problemas e desequilíbrios planetários, com o açoite da pobreza queimando no corpo do mundo, vou me dar ao luxo de destacar aqui três grandes questões. Preservar um humano é uma delas. Preservar a biosfera é outra. Mas, além da biodiversidade, temos que preservar também a semiodiversidade. (...) Para dizer o óbvio, liberdade e ética inexistem fora do reino dos signos. Toda ética traz, como seu fundamento, uma construção antropológica. E é justamente a semiodiversidade, a existência neobabélica, que faz a amplitude do arco de perguntas e respostas possíveis, coisa fundamental nesse momento da aventura humana na Terra. (RISÉRIO, 2002, p. 26)

Não se pode falar sobre a Semiótica da Cultura sem deixar de mencionar as ideias de Bakhtin (1979). O estudioso russo inverte a ênfase saussuriana, e coloca a atenção na fala e na interação social. Para Bakhtin, a linguagem não é um sistema fechado e acabado, mas um processo em transformação; a linguagem resiste a uma normatização rígida. O mais importante é o evento social da interação verbal: o diálogo. (Julia Kristeva vai chamar de “intertextualidade” ao “dialogismo” bakhtiniano). A partir disso, chega-se à síntese de que todo o signo literário é ideológico. Bakhtin não dissocia as especificidades textuais, intratextuais e contextuais dos processos sociais. Privilegia a heterogeneidade concreta da fala e as complexidades da linguagem em situações sociais concretas. Rejeita, aliado aos formalistas, a tendência naturalista, orientada para o realismo, pois não concorda que o significante seja um acessório para transmitir a “realidade”.

Para Bakhtin,

A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopeia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Na Antiguidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é criação do duplo destronante, do mesmo “mundo às avessas”. Por isso a paródia é ambivalente. (BAKHTIN, 2002, p. 127).

Haroldo de Campos vai tomar a “paródia” na acepção de “canto paralelo”.

Da maneira como a encarei, etimologicamente, a paródia, enquanto “canto paralelo”, acerca-se tanto da ideia bakhtiniana de dialogismo (Gr. *48he*, entre, através; *logos*, discurso), como da noção de inter (entre) –textualidade kristeviana. (CAMPOS, p. 129).

Robert Stam (2000) ressalta que o “dialogismo” bakhtiniano se refere às séries culturais. A partir das ideias presentes no dialogismo, afirma que a identificação com a diferença e a alteridade são relativizados. A noção da relação “eu” e “outro” passa pela relatividade de Einstein e pelo princípio da indeterminação de Heisenberg. No âmbito brasileiro, destaca a antropofagia de Oswald de Andrade como uma contribuição à discussão internacional sobre a “intertextualidade”, diálogo entre códigos e culturas.

“Antropofagia” oswaldiana, cujo manifesto foi lançado em 1928, destaca o processo de “devoração cultural” da cultura de países desenvolvidos e a reformulação de matriz híbrida brasileira a partir desse diálogo entre textos culturais. Para a Semiótica da Cultura,

Devemos a Bakhtin a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo. Para o teórico do dialogismo, o simples fato de toda cultura ser uma unidade aberta já é o indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar outra. (MACHADO, 2003, p. 28).

Nesse sentido, o diálogo entre culturas díspares torna-se propulsor de novas maneiras de ver criticamente nossa realidade, afastando o condicionamento eurocêntrico e logocêntrico. Visto por essa ótica, a Antropofagia cultural defendida por Oswald pode ser aproximada ao conceito de “tradução da tradição”. “A tradução da tradição pode ser assim compreendida como um encontro entre diferentes culturas a partir do qual nascem códigos culturais que funcionam como programa para ulteriores desenvolvimentos”, afirma Irene Machado (2003, p. 30). Como exemplo desse desdobramento, o diálogo entre a Antropofagia e a Tropicália, cada uma operando intervenções culturais a partir dos contextos culturais respectivos. Ambas conscientes do sistema de comunicação utilizado em sua época.

Em artigo iluminador, Haroldo de Campos afirma:

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. (...) Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como visão negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo o passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. (CAMPOS, 2004, p. 234-235).

Processo ainda mais vertical para Augusto de Campos: “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.” (CAMPOS, 1978, p. 124).

Partindo da ótica do “dialogismo”, acreditamos que a Poesia Concreta poderia ser observada como um gesto de antropofagia cultural, pois se apropriou dos códigos e séries culturais estrangeiras a fim de criar uma linguagem poética brasileira “atualizada” sincronicamente com o que estava acontecendo no âmbito mundial. O saldo que ficou reside na reafirmação da liberdade estética; na explosão das possibilidades do fazer poético; na ampliação do acervo cultural agenciado na fatura dos poemas.

Pensando mais detidamente na poesia de Augusto de Campos, esse dialogismo cultural continuou se processando após o ciclo histórico da Poesia Concreta. A partir dos anos 70, a palavra na obra de Augusto é modelizada em múltiplos materiais e suportes, recursos que muitas vezes negam a linearidade do código verbal, através de sintaxe analógica, inclusão perceptiva, presença de signos motivados.

Essa inter(intra)semiose pode transformar-se em projeto coletivo, tratando-se de artes plásticas/gráficas (Julio Plaza), serigrafia (Omar Guedes), holografia (Moysés Baumstein), música (Cid Campos, Adriana Calcanhoto), infopoesia (Arnaldo Antunes). Para entender essa passagem entre o *Poemóviles*, a *Caixa preta* até chegar aos *clipoemas*, vamos nos apoiar nas reflexões do poeta e antropólogo Antonio Risério que refaz esse arco temporal entre os anos 70 e 90, tomando a obra de Augusto como uma das referências centrais. O autor de “Em defesa da semiodiversidade” (1995), ilumina o contexto cultural brasileiro em diálogo com as mudanças tecnológicas e de comportamento ocorridas em âmbito planetário.

A vantagem de acionar essa percepção reside na aceitação de que há uma “semiosfera” na qual ocorrem confluências dos sistemas culturais através da zona de “fronteira”, pela qual circulam vários códigos. Lotman compreende a cultura como um sistema de comunicação:

“conjunto de informações não hereditárias, que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem” (1979, p. 31). Aceitando a ideia de cultura como informação, pode-se “examinar tanto etapas isoladas da cultura como todo o conjunto de fatos históricos-culturais na qualidade de uma espécie de texto aberto, e aplicar em seu estudo métodos gerais da Semiótica e da Linguística Estrutural” (*Ibidem*, p. 32).

Neste sistema, a língua natural é o código dominante, através do qual os outros códigos são modelizados.

Uma das particularidades distintivas e, ao mesmo tempo, uma das dificuldades principais no estudo dos códigos culturais é o fato de eles se apresentarem como estruturas de grande complexidade, relativamente às línguas naturais sobre as quais os sistemas de cultura se constroem (por isso é conveniente defini-los como “sistemas modelizantes secundários”). (LOTMAN, 1979, p. 33).

Essa concepção sistêmica da cultura permite abordar um poema, um grupo de poemas relacionados a um livro, esse livro diante da obra completa do autor, a obra do autor em relação à poesia do país de origem e o do mundo. Incluindo nesse roteiro as várias modelizações abertas durante o processo criativo. Dentro da poesia de Augusto de Campos essas modelizações funcionam como negações da poesia ligada apenas ao código linguístico e como subversões da percepção retilínea e unidirecional, predominantes na “língua natural”.

Essa abordagem é autorizada a partir do conceito de “texto”, postulado nas *Teses para uma análise semiótica da cultura* (Ivánov, Lotman, Piatigórski, Toórov, Uspiênski):

O conceito de “texto” é empregado num sentido especificamente semiótico e, por um lado, é aplicado não apenas à mensagem de uma língua natural, mas também a qualquer portador de significado integral (“textual”): uma cerimônia, uma obra de arte, uma peça musical. (...) A relação do texto com o todo da cultura e seu sistema de códigos é revelada pelo fato de que em diferentes níveis a mesma mensagem pode aparecer como um texto, como parte de um texto ou como um conjunto completo de textos. (*In*: MACHADO, 2003, p. 105).

Baseando-se nesse conceito de texto, podemos pensar na poesia brasileira produzida na segunda metade do século 20 como um único texto, e a partir disso, situar a obra de Augusto de Campos dentro desse paradigma, apontando as especificidades, convergências, divergências, quantidade de informação “previsível” e “imprevisível”... Essa pretensão foge do escopo de nossa pesquisa. É mais uma lacuna crítica, um desafio aos pesquisadores futuros. Acreditamos que a realização dessa pesquisa constituiria uma grande contribuição para os estudos literários, tendo em vista a possibilidade de comparar por oposição toda uma série cultural.

Outro aspecto da Semiótica da Cultura que pode ser aproveitado na leitura da poesia de Augusto é a relação entre texto e o “problema do emissor-receptor”.

Um exemplo de cultura orientada para o ouvinte pode ser aquela em que a hierarquia axiológica dos textos é organizada de tal forma que conceitos como “o mais valioso” e “o mais simples” coincidem. Nesse caso, a especificidade dos sistemas superlinguísticos secundários será expressa no menor grau possível: os textos serão forçados a aspirar a uma convencionalidade mínima e imitarão o socialmente dado, orientando-se conscientemente para o tipo de mensagem “nua” que encontramos na língua natural. (*In*: MACHADO, 2003, p. 109).

Na poesia de Augusto de Campos encontramos procedimentos radicais e inusitados que tendem para a verticalização da função poética. Basta lembrar o poema “*unreadymade*”: “A língua está tonta a poesia está pronta” (CAMPOS, 1994). Neste sentido, sua obra se aproxima da noção de texto “orientado para o falante”.

Na cultura orientada para o falante possui como valores mais importantes a esfera dos textos fechados, pouco acessíveis ou completamente ininteligíveis. É uma cultura do tipo esotérico. Os textos proféticos e sacerdotais, as glossolalias e tipos específicos de poesia ocupam nela a mais alta posição. A orientação da cultura para o falante ou para o ouvinte se revela no fato de que, no primeiro caso, o público molda-se de acordo com o padrão do criador de textos; no segundo caso, o emissor constrói-se de acordo com o padrão do público. (*In*: MACHADO, 2003, p. 109).

Por esta ótica, a poesia de Augusto cria o seu leitor; se impõe ao público “sem mídia, sem mídia, sem medo.” Diante desse desafio, alguns conceitos apontados neste tópico poderão amparar a leitura crítico-interpretativa dos poemas selecionados no capítulo 2 e 3: “desautomatização, singularização do objeto, motivação do signo, sintaxe analógica, dialogismo cultural, paródia, modelização, função poética, abordagem estática e dinâmica.”

1.3 Fronteira digital: aspectos da apropriação criativa da tecnologia

Em *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, Antonio Risério mapeia o nascimento do computador pessoal dentro do ambiente contracultural do final dos anos 60 e início dos anos 70, e destaca a criação do “Apple” por Steven Jobs e Steve Wozniak. Ressalta que foi um gesto de liberação: a retirada da tecnologia das garras do “complexo industrial-militar” e do monopólio da IBM.

Elenca argumentos tecnofóbicos desenvolvidos por Jean Chesnaux e Postman: ausência de transcendência e desmantelamento do sistema de controle de informação. Alinha-se com a postura de Feyerabend, que defende a retirada da tecnociência dos domínios estatais e militares. Enfoca a característica central da sociedade cibernética: “A imposição planetária de uma cultura que erigiu o avanço tecnológico em objetivo supremo.” (RISÉRIO, 1998, p. 37). Dentro desse contexto marcado pela energia nuclear, microbiologia e microinformática, apoiando-se em Lotman, destaca a importância da arte como uma linguagem indispensável, pois é capaz de captar e armazenar informações que só ela pode traduzir.

Adverte que sua metodologia de análise do texto poético em contexto digital irá se desenvolver no campo da linguagem, nos domínios da materialidade textual, e da leitura da *Gestalt* sígnica. Ou seja, irá focar o aspecto estrutural mais do que o plano semântico. Cita Pierre Lévy quando destaca o domínio da técnica em nossa sociedade. Diante desse domínio, defende a ideia de que não se deve menosprezar “o equipamento tecnológico do espírito, embasado na linguagem — a tecnologia das tecnologias”, na fórmula de Décio Pignatari.

Entre os campos da tecnofilia e da tecnofobia, Risério adverte que devemos observar a postura do poeta diante da sociedade urbano-industrial, através de duas perspectivas: a atitude ideológica frente a essa sociedade e a disposição de incorporar os recursos liberados pela tecnologia em seu fazer poético. (No caso de Augusto de Campos, sua posição é de crítica aos valores ideológicos utilizando as novas mídias como suporte e ferramenta de sensibilização).

Ao estabelecer uma linha diacrônica dos impactos impostos pela sociedade urbano-industrial no fazer poético, alinha as experiências de Sousândrade, Mallarmé, Khlebnikov, das vanguardas históricas (o futurismo com a defesa das letras em liberdade), e da Poesia Concreta que

sistematizou as experiências vanguardistas do início do século 20, estabelecendo uma poética ‘verbivocovisual’ centrada no parâmetro construtivo da ‘tensão de palavras-coisas no espaço-tempo’ — uma visão objetual do signo linguístico na projeção de pequenos e densos ideogramas ocidentais. (RISÉRIO, 1998, p. 48).

Reafirma que a poesia é linguagem formalizada, “artificialização sistemática do discurso”. E ainda mais, que a própria forma da escrita, “o próprio *design* do signo inscrito também é, a sua maneira, uma mensagem.” (RISÉRIO, 1998, p. 52) Dessa maneira se alinha a Jakobson quando rebate a arbitrariedade completa do signo.

Risério não se esquece de desvelar a insatisfação de poetas com as limitações da linguagem, e chama de texto semiótico “o poema que não se contenta com a permanência nos domínios incontestáveis da semiótica verbal. Ao apelar para outros códigos, ele se situa numa zona de fronteira” (RISÉRIO, 1998, p. 58). Para a Semiótica da Cultura, fronteira é uma

Zona de liminaridade e espaço de trânsito, de fluidez, de contato entre sistemas semióticos. À medida que a estruturalidade garante a organicidade correlacional do sistema semiótico, é impossível admitir a existência de limites rígidos e precisos. Pelo contrário, fronteira configura uma superfície heterogênea e, portanto, irregular. Formulado para caracterizar o espaço semiótico da semiosfera, o conceito de fronteira foi pensado no contexto da matemática: “um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior” (Lotman, 1996, p. 24). Difere, contudo, num aspecto: aquilo que está fora só pode integrar o espaço da semiosfera¹ se for traduzido. Dentro e fora só existem enquanto modelização. (MACHADO, 2004, p. 159-160).

É nesse espaço irregular e assimétrico que ocorrem os diálogos entre códigos e séries culturais. Risério enxerga em Marcel Duchamp e em John Cage as figuras que melhor representam essa hibridização entre códigos. Por sinal, duas referências centrais para a arte de Augusto de Campos.

Apoia-se na sintaxe ideográfica para defender uma “retórica da letra”, na qual o aspecto gráfico do texto produz significados. Cita François Cheng: “o ideograma é um signo-presença e não um signo-utensílio — isto é, impõe-se por sua forma física, seu ritmo gestual, sua qualidade pictórica” (*apud* RISÉRIO, 1998, p. 59).

Por esta ótica, o poema é visto como um corpo que nega o processo utilitário do signo verbal, ou seja, subverte o domínio da subordinação, da linearidade e da função referencial, quando articula a parataxe, a simultaneidade e a função poética. Uma contracomunicação, que introduz uma pausa no processo de obter um significado imediato com a comunicação, um “inutensílio” (LEMINSKI, 1986), reativo à reificação produzida pela linguagem contratual. Retomaremos este aspecto ao analisarmos o poema “Inútil idade”.

¹ Segundo Irene Machado (2004, p. 163-164), “a semiosfera é o espaço de produção da semiose na cultura, portanto, de coexistência e coevolução dos sistemas de signos. Nesse espaço, natureza e cultura vivem uma relação de complementaridade, alterando completamente o conceito de fronteira. Em vez de linha demarcatória e divisória, fronteira designa aquele segmento de espaço onde os limites se confundem, adquirindo a função de filtro. (...) Nesse sentido, a semiosfera é o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento da linguagem e da cultura com sua diversidade de códigos”.

Destaca que a contribuição das vanguardas reside na exploração da plasticidade da palavra e em manter um caráter interdisciplinar e de criação coletiva. Ao falar da poesia sonorista, cita o manifesto “A letra como tal”, assinado por Khlébnikov e Krutchônkn, no qual defendem uma tese antissaussuriana: “a) nosso *mood*, enquanto escrevemos, afeta a forma escrita; b) esta forma, assim alterada, transmite aquele *mood* ao receptor da mensagem, independente da palavra.” (RISÉRIO, 1998, p. 62-63) Lembra a profecia de Benjamin (“Revisor de livros juramentado”, in: CAMPOS, 2006c, p.205-206), na qual as palavras tendem a se verticalizar: essa “retórica da letra” será operada por poetas *expert* em grafia.

Risério refaz o panorama cultural no qual nasceram as vanguardas do início do século 20. Entre as contribuições destaca a “valorização da autonomia dos objetos estéticos”. (Ideia bem próxima da visão de “arte pela arte”, cultuada pelo simbolismo.) Banida por regimes autoritários, na Alemanha nazista e na Rússia stalinista (“arte burguesa decadente”), durante o período do pós-guerra, as vanguardas ressurgem nos anos 1950. Entre essas neovanguardas, Risério destaca o movimento internacional da Poesia Concreta, e principalmente a produção brasileira. Lembra que Octavio Paz reconhece a Poesia Concreta como um sinal de “autêntica vanguarda” e uma “crítica ao pensamento discursivo”.²

Em seguida, afirma que a poesia feita em novos suportes descende das vanguardas históricas e das neovanguardas. Ressalta que Augusto de Campos “migrou da ortodoxia concretista para os jogos verbais computadorizados.” (RISÉRIO, 1998, p. 72). Em síntese, declara que a contribuição das vanguardas e das neovanguardas reside na “incitação à invenção e à disposição para experimentar.” (RISÉRIO, 1998, p. 73). (Visão compartilhada por Cage e Augusto de Campos). Ressalta que se faz necessário recolher o legado vanguardista sem temor e “frisar a falência das ortodoxias em nossa época, onde não há mais lugar para ‘planos-pilotos’ e projetos coletivos totalizantes” (p. 73). No entanto, adverte que a “superação das ortodoxias não é sinônimo de arquivamento do rigor³.” (1998, p. 79). Em

² Octavio Paz insere a Poesia Concreta na linhagem de movimentos que relacionaram poesia e crítica. “O senhores descobriram — ou inventaram — uma verdadeira topologia poética. À parte desta função de exploração e invenção, a poesia concreta é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização. Esta crítica é exemplar. É também um sintoma de mutação que creio advertir no Ocidente. Não obstante, a relação peculiar entre poesia e crítica que define a poesia concreta não a separa da tradição da poesia ocidental: converte-a em sua contradição complementar. e isso por duas razões: primeiro, o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso (explicação do poema, tradução do ideograma); e segundo, por seu caráter imediato e total, o poema concreto é uma crítica do pensamento discursivo. Negação do curso — do transcurso e do discurso.” (PAZ, 1994, p. 100).

³ Esse dilema sobre o que viria depois do fim das ortodoxias e das neovanguardas é flagrado por Paulo Leminski quando afirma que “talvez não haja mais tempo/ para grandes e claros GESTOS INAUGURAIS /como a poesia

alusão direta às facilitações e à estética do descartável.

Elenca as possíveis contribuições da Poesia Concreta para a cultura brasileira: “a desprovincialização intelectual” e a afirmação de uma liberdade criativa deslocada de “imposições de ideologias teóricas e práticas que determinavam, para a criação estética brasileira, a subserviência a princípios extra-artísticos”. (RISÉRIO, 1998, p. 77).

Na esteira dessa reflexão sobre o legado cultural colocado em circulação pela Poesia Concreta, Risério introduz o comentário de Roberto Romano:

A insistente e oportuna valorização das formas poéticas, a delicada tarefa de traduzir para a nossa língua os difíceis prismas da poesia oriental, e as límpidas obras do renascimento e da modernidade, ajudaram, pelo menos em parte, a colocar limites no domínio exigente e obnubilador da sociologia na crítica literária, com sua sistemática redução do texto ao “social”, da reflexão ao triste reflexo.⁴ (apud RISÉRIO, 1998, p. 78).

É importante frisar que não iremos desenvolver questionamentos sobre as várias modalidades de crítica literária. Como afirma o professor Amador Ribeiro Neto, estamos numa época na qual é mais apropriado falar em teorias literárias, e em teorias do texto poético, (disciplina que ministra nos cursos de graduação e pós-graduação na UFPB), e, principalmente, em semiótica, quão amplo é o panorama de abordagens possíveis e válidas. Tratando-se de Augusto de Campos, é evidente que convocaremos, para a análise de sua poesia, referenciais teóricos que defendam a autonomia do objeto artístico. Vale lembrar que tentaremos realizar uma análise baseada na Semiótica Aplicada, na qual o próprio objeto sugere o diálogo com a metalinguagem crítica apropriada.

Voltando às reflexões de Risério, o coautor de *Brasibraseiro* (2004) compara os dois movimentos nascidos na segunda metade do século 20: a Poesia Concreta e a poesia chamada *beat generation*.⁴ A Poesia Concreta apresentou filiação estritamente estética, pois buscava “o chamado ‘isomorfismo’, a identificação forma-conteúdo em base ‘gestáltica’, a fim de produzir textos capazes de responder, sob todos os aspectos, aos questionamentos da era tecnológica.” (RISÉRIO, 1998, p. 81). Destaca que os *beatniks* “surgiram encharcados de um

concreta foi/ a antropofagia foi/ a tropicália foi/ agora é tudo assim/ ninguém sabe/ as certezas evaporam/ que a estátua da liberdade/ e a estátua do rigor velem por todos nós.” (LEMINSKI, 1999, p. 50). Nesse mesmo livro, o autor de *Catatau* revela uma conversa que teve com Décio Pignatari, na qual ele afirma que a geração mais nova deveria acabar com o Concretismo, no sentido de dar o próximo passo criativo.

⁴ Em “O uivo e o silêncio”, Paulo Leminski fala sobre o tema ressaltando as diferenças estéticas e contextuais entre as duas poéticas: “A poesia ‘beat’ é indissolúvel de um gesto comportamental, que foi a vida ‘beatnik’, da qual é a legítima expressão lírica. A poesia concreta brasileira resultou de um *trabalho* intelectual, realizado com ênfase na racionalidade, nas fronteiras entre a arte e a ciência. Uma textosignovisão global.” (LEMINSKI, 2001, p. 57).

anarco-romantismo anti-intelectual, apostando tudo no uivo, no subjetivismo, na metáfora e no artesanato” (RISÉRIO, 1998, p. 82). Dessa maneira, relaciona a *beat generation* ao romantismo (geotropismo) e a Poesia Concreta ao simbolismo (fototropismo).

Afirma que a melopeia concretista insere-se na música da palavra e não na da fala. O esforço concretista, quando critica o discurso lógico-linear ou silogístico-aristotélico, não é contra a lógica, mas reativo à sintaxe. O desejo era o de superar o “agrilhoamento formal sintático-silogístico”, nas palavras de Augusto de Campos. Ao criticar o domínio da sintaxe linear (hipotaxe), a Poesia Concreta defendeu o uso da sintaxe de justaposição (parataxe), sugerindo a “desmilitarização da linguagem”, ou subversão da linearidade (EISENSTEIN, 2000).

Como se sabe a poesia é um corpo estranho dentro do discurso verbal (PIGNATARI, 2004b), pois reivindica uma ação do signo além da linearidade e da convenção arbitrária. Ao explorar a questão da sintaxe, na teoria e na prática, a Poesia Concreta abriu novas possibilidades do fazer artístico, além de exercer uma crítica via tradução, que muito enriqueceu a cena cultural do Brasil, principalmente através das traduções de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari: Homero, Safo, John Donne, Raimbaut, Arnaut Daniel, William Blake, Paul Valéry, Rilke, Rimbaud, Mallarmé, Pound, E. E. Cummings, Maiakóvski, Joyce, Emily Dickinson, Byron, Keats, Hopkins.

Risério não polariza sua análise, antes situa a Poesia Concreta e a fala *beat* como dois movimentos à margem do sistema literário estabelecido. Lembra que essas duas vertentes estão amalgamadas nas obras de Torquato Neto, Waly Salomão e Paulo Leminski: “capricho e relaxo” (1983), trabalho estético e desbunde extraestético. Ressalta que foi Augusto de Campos quem primeiro rompeu com a ortodoxia concreta, baseada no construtivismo e no uso da fonte “*futura bold*”, ao usar nos *Popcretos* os tipos multiplicados pelas revistas. Destaca que antes do Plano Piloto de 1958, Augusto de Campos havia publicado o seu *Poetamenos* (1953), no qual “explodiu a linearidade, exigindo uma leitura igualmente pluridimensional da coreografia colorida dos signos” (RISÉRIO, 1998, p. 98).

Risério elenca alguns poemas em novos suportes praticados no Brasil: o pioneiro Erthos Albino de Souza, que traduziu o poema “Cidade City Cité” de Augusto de Campos para o cartão perfurado; a holografia desenvolvida por Moysés Baumstein que uniu na exposição “IdeoHoLogia” os artistas: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Julio Plaza e Wagner Garcia; o videotexto, praticado e teorizado por Julio Plaza, respectivamente em *Arte pelo*

telefone e Videotexto em Videografia; e o videoclipe textual explorado por Arnaldo Antunes em *Nome*.

Ressalta que o poema “Viva vaia” de Augusto de Campos é um exemplo de ação intercódigos que vai além do diálogo com outro código (por exemplo: o influxo do cubismo em *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade), para se configurar num “objeto sógnico que se projeta entre dois (ou mais) domínios, ou numa zona de intersecção de códigos.” (RISÉRIO, 1998, p. 110) Conceitua a zona de fronteira semiótica como uma criação intermeios e intercódigos no âmbito das séries culturais, a qual é exemplificada com o termo “produssumo” criado por Décio Pignatari (2004a).

No âmbito brasileiro, durante as décadas de 60 e 70, o “produssumo” pode ser visto como “exercícios de dessacralização do mundo erudito e tentativas de intervenção crítico-criativa nos meios de comunicação de massa.” (RISÉRIO, 1998, p. 111). Ou seja, não se trata apenas de intersemiose, procedimento antigo dentro da evolução da arte, mas no diálogo inter(intra)códigos, entre “alta cultura” e “cultura popular”. Ressalta a importância da guerrilha cultural e da estética do produssumo, como ações importantes para abrir mentes e percepções naqueles anos de 60 e 70, embora advirta que a guerrilha cultural está “rigorosamente datada”, e essa eliminação milenar entre níveis culturais não desapareceu por decreto.

Por outro lado, não aceita a ausência de critérios e de julgamentos de qualidade propagadas pelo pós-modernismo, e reafirma a necessidade de manter princípios avaliativos (1998, p. 117): “se o ‘poema-processo’ é a ‘doença infantil’ da Poesia Concreta, como afirmou Haroldo de Campos, o pós-modernismo poético é a ‘doença infantil’ do ‘produssumo’”.

O antropólogo baiano não desenvolve sua afirmativa, mas é bem provável que esteja se referindo à intenção do Poema Processo em eliminar a palavra, conforme o manifesto de 1971, assinado por Wladimir Dias-Pino (2002, p. 425): “poema para ser visto e sem palavras”. Neste sentido, a Poesia Concreta se diferencia do Poema Processo quando não abdica da palavra.

Pensando nos anos 90, o que Risério mira são as “estruturas socioculturais da sensibilidade” e sua possível reprogramação. Nessa linha de ação, podemos aproximar o desejo de Timothy Leary ao usar o computador para abrir espaços mentais, aptos para imprimir uma nova realidade (“o PC é o LSD dos anos 90”). E consequentemente, inverter a técnica de manipulação simbólica, exercida pela grande mídia e pelas agências de

publicidade, e colocá-la a serviço da liberdade perceptiva da humanidade. Ao falar do domínio da publicidade em nossa sociedade lucrocêntrica, Risério cita Haug (*A crítica da estética da mercadoria*), e esclarece a verdadeira função das agências de publicidade, que vendem não apenas produtos, mas padrões de comportamentos e ideologias. A partir dessa visão e desse contexto digital, caracteriza a poesia como um antianúncio (um anúncio- verso, ou *ad* (do inglês: anúncio) verso), pois deseja imprimir uma nova realidade além da mercancia, utilizando ferramentas liberadas pela máquina tecnológica. (Exploraremos este aspecto na leitura do poema “2ª Via” e “João/agrestes”).

Risério afirma que a escrita digital é uma reação à linearidade fonológica da escrita linear. Quando os artistas praticam e reivindicam uma liberdade dimensional da linguagem, configuram uma reação à norma linear do código alfabético, e conseqüentemente uma reação ao pensamento lógico-linear.

O autor aponta três contribuições promovidas pelo uso da tecnologia na feitura de poemas:

- a) utilização em composição textual do conjunto ícone/ símbolo;
- b) iconização da própria escrita e da semantização de elementos infravocabulares, através da exploração icônica da letra;
- c) os dois processos concorrem para uma superação do modelo (ou norma) linear da escrita fonética, que durante séculos dominou, de modo incontestável, a paisagem textual do ocidente. (RISÉRIO, 1998, p. 159).

Cita Jack Goody, ao falar sobre as relações entre a escrita, o pensamento e a lógica linear: “toda alteração no sistema de comunicação humana tem necessariamente repercussão no conteúdo transmitido.” (*apud* RISÉRIO, 1998, p. 175). Aponta os avanços positivos proporcionados pela escrita alfabética: “atividade crítica, o ceticismo, a discussão racional, o escrutínio lógico.” (RISÉRIO, 1998, p. 179). Relaciona a posição de vários autores que reforçam a ideia de que a lógica é apenas uma função da escrita; para em seguida situar uma das funções revolucionária da poesia: o diálogo com a parte analógica da percepção, fator recessivo em nossa cultura ocidental. Daí a necessidade de plantar ideogramas nos jardins da poesia brasileira.

Reafirma que a criação poética sempre foi vista como um enclave no universo linear, por estruturar-se parataticamente. Cita Derrida e sua ideia de “descentramento”, na qual enxerga na linhagem Mallarmé, Fenollosa/ Pound, a primeira ruptura com o “logocentrismo”, considerado a mais profunda tradição ocidental.

Para Derrida (2006, p. 14), o logocentrismo descende de um fonocentrismo: “proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido”. O arrobamento desse sistema, baseado na metafísica logocêntrica, deu-se primeiramente na

literatura e na escritura poética. Ao criar um enclave na linearidade fonético-alfabética, o espaçamento projeta uma pausa na enunciação dessa voz (“ser”), pois o “espaçamento como escritura é o vir-a-ser-ausente e o vir-a-ser-inconsciente do sujeito”, (2006, p. 84). Derrida aponta os “brancos” criados por Mallarmé e a escritura ideogrâmica de Pound como sintomas desse descentramento logocêntrico.

Por fim, Risério ressalta as contribuições que as novas mídias promovem para o texto poético: “o que se procura é ampliar o arco das formas textuais expressivas. Transfigurar o sistema alfabético, subvertendo ou superando a cristalização espacial meramente linear dos conceitos verbais”. (RISÉRIO, 1998, p. 185).

Em *Poesia digital: teoria, histórias, antologias*, Jorge Luis Antonio (2010) faz uma análise minuciosa do desenvolvimento e evolução da tecnopoesia e da poesia digital, na qual ilumina a questão a partir de três enfoques: a teoria, a história e as antologias. Na parte dedicada à teoria, adota e amplia o termo “tecnopoesia”, a partir dos conceitos de Funkhouser e Davino: “procedimento do poeta sintonizado com as tecnologias do seu tempo”. Afirmar que tecnopoesia “se serve dos recursos eletrônico-digitais da informática para ambientar a palavra no contexto potencial da sua verbo-voco-moto-visualidade.” (ANTONIO, 2010, p. 03).

Ressalta a atitude do poeta diante da tecnologia como aquele que “vai transformar as linguagens interagentes da poesia e da tecnologia em elementos estruturais comuns por meio da mediação sígnica, campo no qual o poeta vai intervir e produzir a tecnopoesia” (ANTONIO, 2010, p. 05). O autor destaca a importância da “negociação semiótica” que “ocorre no momento em que os signos da tecnologia passam a ser apropriados pelos signos da poesia. É a mediação sígnica por meio de uma interface entre tecnologia e a poesia” (2010, p. 09).

Reforça que as categorias desenvolvidas por Ezra Pound, a partir da linguagem verbal, (melopeia, fanopeia, logopeia), ganharam novas possibilidades com o advento da tecnopoesia e da poesia digital. Sai em defesa da poesia, e não dicotomiza a questão em vertentes antagônicas: poesia < poesia digital.

Ler uma tecnopoesia em qualquer meio é uma atividade semelhante à de abrir um livro e ler uma poesia verbal, ver uma poesia visual, ouvir uma poesia sonora, assistir a uma poesia performática, visitar uma instalação poética, acessar uma poesia eletrônica. Em todos esses procedimentos predomina uma atividade comum: a poesia. Independentemente do suporte, há a leitura da poesia, não importa de qual tipo seja. A palavra poética está presente em toda tecnopoesia e determina uma configuração espacial, básica, formadora. (ANTONIO, 2010, p. 15).

Eduardo Sterzi, como foi visto na fortuna crítica, alinha-se na mesma perspectiva de Antonio, ao defender a leitura da poesia de Augusto de Campos (e boa parte dela está filiada à tecnopoesia e à poesia digital), sem a necessidade de colocar a poesia do autor de *Viva vaia* entre aspas.

Em nossa análise, também iremos ler os poemas de Augusto como um poeta inserido na produção poética brasileira da segunda metade do século 20. Ainda que em sua obra a palavra seja modelizada constantemente para outros códigos, (poesia projetada numa zona de fronteira intersemiótica), trata-se de poesia centrada na palavra. O percentual de poemas que não utiliza palavras é muito reduzido: (“Olho por olho”, “Pentahexagrama para John Cage”, e os quatro poemas que compõe a primeira série de Perfilogramas (1966-1974), recolhidos em *Viva vaia*: “Poundmaiakóvski”, “Hom’ cage to webern”, “Sousândrade 1874-1974”, “Janelas para Pagu”).

Quando amplia o conceito de tecnopoesia elabora o termo “tecno-arte-poesia”, na qual “as diferentes textualidades — poética, artística e tecnológica — produzem movimentos internos, interacionais e hipermediáticos, que resultam na intratextualidade, na intertextualidade e na hipertextualidade tecno-artística-poética.” (ANTONIO, 2010, p. 17).

Em seguida, caracteriza as linguagens poética, artística e tecnológica:

a linguagem tecnopoética produz novos signos e novas significações por meio da tradução intersemiótica: o signo poético vai ser traduzido para um signo tecnopoético, por meio da mediação e intervenção. O signo tecnológico deixa de ser pragmático, enquanto o signo poético torna-se mais polissêmico e interdisciplinar, sem perder a sua característica essencial. (ANTONIO, 2010, p. 20).

Reafirma a ideia de que a poesia está mais próxima da linguagem artística (música, artes visuais, escultura) do que da linguagem literária, apoiando-se nas reflexões teóricas de Pound Castro, Pignatari e Khouri. Ressalta que as negociações semióticas entre a linguagem artística e a poética podem ser verificadas sob os seguintes aspectos:

a) um *design* de formas oferecido pelas artes da palavra, da imagem, do som e da animação, que se torna a concretização da polivalência potencial da linguagem poética;
b) a riqueza da inter e da multidisciplinaridade como forma de combinação poética: I – a visualidade (espacialidade, forma, cor, luz, animação); II – a tridimensionalidade dos objetos e o espaço físico; III – os sons e suas aplicações tecnológicas. (ANTONIO, 2010, p. 24).

No diálogo entre as linguagens artísticas e poéticas, destaca o uso da espacialidade e da visualidade na comunicação poética.

Destaca o conceito de ciberespaço: “a formação de um hipertexto e de uma mentalidade que, pela primeira vez na história, integra no mesmo sistema as modalidades escrita, oral e audiovisual da comunicação humana.” (CASTELLS *apud* ANTONIO, 2010, p. 38). Em seguida ressalta as qualidades do hipertexto:

os componentes básicos do hipertexto — lexias, ‘links’ e a estrutura da página da web — permitem realizar aquilo que vários poetas, desde as vanguardas, procuraram fazer no espaço físico (bidimensional e tridimensional): liberar a poesia do meio impresso e lhe dar autonomia do diálogo ‘direto’ com as linguagens não verbais. (ANTONIO, 2010, p. 42).

Neste sentido, as vanguardas e as neovanguardas prepararam o campo do fazer artístico para o salto quântico da cibercultura, ampliaram as possibilidades de modelização inter(intra)códigos. Não se trata de maquinolatria, tecnolatria ou cienciolatria, antes o desejo de colocar a técnica a serviço da criação poética, argumento que não apresenta divergência entre as abordagens de Antonio Risério e Jorge Luis Antonio.

Em “O computador enquanto suporte da nova literatura”, Amador Ribeiro Neto (2010) reflete sobre as mudanças tecnológicas geradas pelo computador e a influência na literatura, enquanto consumo e produção. Logo de início, traz a percepção da semioticista Lucia Santaella:

Dos anos 90 para cá, estamos assistindo a uma nova revolução que (...) provavelmente trará consequências antropológicas e socioculturais muito mais profundas do que foram as da revolução industrial e eletrônica, talvez ainda mais profundas do que foram as revoluções neolíticas. Trata-se da revolução digital e da explosão das telecomunicações, trazendo consigo a cibercultura e as comunidades visuais. (...) Na ciberarte (...) as tradicionais divisões de papéis entre emissor e receptor se ampliam sobremaneira, com a sua condição interativa, a tradição das artes expositivas-contemplativas e mesmo das artes participativas (*apud* RIBEIRO NETO, 2010)

Adverte que “com a mudança do meio de produção, ou da mídia de produção, se assim preferir-se, altera-se o modo de recepção do objeto literário.”. Amparado em reflexões de Pedro Barbosa e Rui Torres, assinala que há um novo espaço para o desenvolvimento e fruição da literatura:

O texto animado, multimídia, interativo dos blogs, twitters, orkuts e etc., têm feito emergir uma literatura que, mais que em épocas precedentes, toma o leitor e a linguagem como vetores. O princípio norteador de *O jogo da amarelinha*, os labirintos borgeanos, etc., agora são matéria concreta de uma nova escrita, dos manuscritos de computador. A poesia animada por computador, ao trazer para o universo da criação novos componentes como o efetivo movimento e a interatividade, abre portas e janelas para novos campos da criação. O que é

altamente estimulante para a nova literatura – e em especial, para a nova poesia, a poesia digital (ou ciberpoesia, ou infopoesia – já que a terminologia ainda não foi fixada) (RIBEIRO NETO, 2010).

Ainda ressalta o caráter não linear do hipertexto, e aproxima-o da perspectiva rizomática e não hierárquica desenvolvida por Deleuze e Guatarri. Neste sentido, Amador Ribeiro Neto vê com otimismo os novos horizontes abertos pela ciberliteratura.

Sobre essa modelização digital, baseada no computador como suporte, o poeta Augusto de Campos deu várias declarações esclarecedoras sobre sua poética e o contexto cultural no qual se desenvolvem essas transformações.

Para mim, o fato novo para a produção artística, que emergiu mais claramente na década de 80, reativando e potencializando as propostas de vanguarda, é precisamente a tecnologia. É esse fato novo, em meu entender, que qualifica e altera a discussão da vanguarda e do experimental, neste fimcomeço de século. O que quero dizer é que a revolução da informática, à medida que, a partir dos anos 80, vem, cada vez mais, chegando ao consumo, possibilitando ao artista o acesso doméstico aos microcomputadores, aos processadores de textos e de imagens e às técnicas mais sofisticadas de impressão, vem colocá-lo num novo contexto de compatibilidade com as novas linguagens. O que ocorre é a viabilização, num grau sem precedentes, das linguagens e procedimentos da modernidade – a montagem, a colagem, a interpenetração do verbal e do não verbal, a sonorização de textos e imagens – em suma, a multimídiação do processo artístico. A circunstância de que esses recursos possam também ser utilizados convencionalmente, ou de que se possa, por outro lado, criar obras inventivas e originais com procedimentos não-informatizados, não desqualifica a importância dos novos mídia, os quais tendem a se impor como extensores sensíveis que facilitam e multiplicam as habilidades individuais. Outro fator relevante é a maior autonomia que a informatização pode proporcionar aos artistas. À medida que estes possam ter a sua própria miniestação computadorizada, ou em que se associem a ilhas de produção e edição de outros artistas independentes para a realização de suas experiências, terão muito melhores condições para resistir à convencionalização dos meios de informação, cujos implementos técnicos até aqui lhes foram negados. E para insistir na descoberta de novas formas de o homem conhecer e se conhecer, livres quer dos constrangimentos da linguagem convencional quer das máquinas de produção massificadas pela ideologia do lucro imediato. (CAMPOS *apud* RISÉRIO, 1998, p.161).

Como foi visto nesse breve panorama sobre o contexto cultural ligado à tecnopoesia e à poesia digital, há uma tendência em nomear a produção poética de Augusto como “poesia antecipatória” (Risério, Santaella, Agra, Khouri), por basear-se numa constante apropriação de recursos tecnológicos e suportes múltiplos. O fato mais marcante são as possibilidades de desautomatizar a percepção, liberados pela tecnopoesia e poesia digital. É evidente que não é o suporte, por si, que faz o poema, todos sabemos que são o poeta e seus repertórios os responsáveis por colocar os signos em mutação.

No entanto, as mídias funcionam como massageadoras das áreas da percepção. Criam espaços favoráveis para que se implantem informações novas: (in)formar. Quando o poeta se

apropriar criativamente da tecnologia está fazendo um gesto de generosidade. Sequestra a tecnologia usada pelas agências de publicidades privadas e estatais para criar um antianúncio, uma contracomunicação, um *koan* digital. Como um Prometeu, ou melhor, um *cyberpunk*, cria novas vias para que a poesia seja fruída e partilhada. Nesta 2ª via de comunicação, o poema briga com outros agentes (numa luta de classes entre signos), gerando poemas contrários (ad-verso) à massificação acrítica da cultura. É uma libertação ainda que simbólica, pois a influência no sistema de comunicação e controle é imperceptível. Esse estado de devoração e subversão não estão concluídos em sua poesia: Augusto exhibe juventude.

Outra linha perceptiva que nos pareceu bastante válida é a dicção *yin*, marcada pela suavidade e por semear enigmas desconcertantes. Nesta faceta da poesia de Augusto, apresenta-se um apelo melopaico, no uso da redondilha maior e em modelizações para a canção popular.

Como será visto no capítulo 2 e 3, nossa leitura irá partir do texto para as estruturas inferiores (abordagem descendente) em diálogo com a visão ascendente (texto > contexto). Durante o processo de análise serão acionadas a três maneiras de carregar de significado o texto poético, segundo Ezra Pound:

melopeia: Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala; fanopeia: Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual e logopeia: Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. (2001, p. 63)

Além de Pound, iremos nos apoiar na Semiótica da Cultura, que traz em sua formação o diálogo interdisciplinar. Dessa maneira, poderemos acionar estudiosos que mantêm ligação direta ou indireta com este campo de estudo: Chklovski, Jakobson, Eisenstein, Mukarovsky, Tinianov, Lotman, Bakhtin, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Robert Stam, Irene Machado, Décio Pignatari, Julio Plaza, Paulo Leminski, Omar Khouri, Lucia Santaella, entre outros.

2 Procedimento menos: não linearidade e concisão

2.1 “2ª via”: Negação da tipografia linear

poetas

chega de poesia

aos deuses ambrosia

a nós **2ª via**

só cabe homens-sanduiche

anunciar **o que avisam**

a vida **é kitsch**

e eles **não bisam**

2ª via (CAMPOS, 1994, p.31)

Datado de 1984, faz parte da seção “Expoemas”, formada por 13 poemas, feitos entre 1979-1984, publicados inicialmente em 1985 (com serigrafias coloridas de Omar Guedes), e depois incluídos em *Despoesia* (1994). Além de “2ª via”, iremos analisar “Todos os sons” e “SOS”, que estão recolhidos em “Expoemas”, livro que registra o retorno ao uso de cores, depois de 32 anos do lançamento de *Poetamenos* (1953). Em depoimento a Regis Bonvicino e Flora Sússekind, o poeta declara: “EXPOEMAS é um livro especialíssimo, feito com um jovem mestre da serigrafia, Omar Guedes. Foi uma rara oportunidade de trabalhar com a cor,

que sempre me fascinou (v. POETAMENOS).” (CAMPOS in: REVISTA 34 LETRAS, 1989, p. 13) No livro *Não poemas* (2003c), há uma seção nomeada apenas de “Ex”, dentro da qual escolhemos para análise os poemas “Inútil idade” e “Sem saída”.

No poema, dois campos semânticos são antagônicos. Um mundo ligado à “língua adâmica” (Paz, 1982): “poesia, deuses, ambrosia, não repetição”; em oposição ao mundo urbano da publicidade: “2ª via, homens-sanduíche, anúncio, aviso, kitsch, bis”. O termo “2ª via” é tensionado em pelo menos dois planos: a referência óbvia ao caráter repetitivo da vida e dos documentos (“cópia de um original”); e na sugestão, menos aparente, de uma outra “via” (do latim: caminho), aos poetas. Essa outra opção aos poetas, parece estar sugerida na aproximação do termo “via” à paronomásia existente entre “poeSIA-ambroSIA” (Jakobson, 1970, p. 128), e mais indiretamente em “não bISAm”. Dessa maneira, a reversão de sentido é construída através da contradição entre o plano semântico e a aproximação sonora (Tinianov, 1975), uma vez que o termo “2ª via” se contrapõe ao sentido presente em “poesia-ambrosia”.

O termo “VIA” é projetado, através de anagrama, em “VidA, aVIsAm”, e por aliteração em: “anuncIAR”. Entre “via-anunciar-avisam-vida” não há contradição, som e sentido vibram em torno do paradigma da repetição. Já o grupo “IA”, dominante, agrupa semelhanças e contrários: “poesIA, ambrosIA, vIA, anuncIAR, avIsAm, vIdA, bIsAm”. Por este prisma, “só cabe (aos poetas) anunciar a (2ª) VidA”, tomando a leitura no sentido vertical. Se dEusEs (ElEs) não bisam, sendo a vida repetição, qual será essa outra via sugerida pelo eu lírico aos poetas?

Em forma de trapézio, o texto é um ícone dos anúncios-sanduíche. Na fatura do poema, o termo “poesia” pode estar relacionado com *poíesis*: “ação de fazer algo”, segundo o Aurélio. Daí a proximidade com “ambrosia”: “manjar dos deuses do Olimpo, que dava e conservava a imortalidade” (Dicionário Aurélio). Faz menção ao contexto ancestral do rito, no qual o verbo estava encarnado na história dos homens como “pneuma”: “Na Antiguidade, essência espiritual invisível e intangível, de conceituação difícil. Admitia-se que se formasse com base no ar, ou com auxílio deste” (Dicionário Aurélio).

Para Derrida (2006, p. 303), o pneuma é “pura vocalização, forma de um canto inarticulado, sem fala, cujo nome quer dizer ‘sopro’, que nos é inspirado por Deus e só a Ele se pode dirigir”. Pneuma também é um termo de cantochão:

uma espécie de curta recapitulação do canto de um modo, que se faz ao fim de uma antífona por uma simples variedade de sons e sem palavra alguma. Os católicos

autorizam este singular uso com base numa passagem de Santo Agostinho, que diz que, não se podendo encontrar palavras dignas de agradar a Deus, é bom dirigir-lhe cantos confusos de júbilo (...) (*apud* DERRIDA, 2006, p. 303).

O eu lírico não se dirige aos deuses, mas aos poetas. Sugere um contexto social que nega o status da poesia enquanto “pneuma” e veículo para a “encarnação do verbo” (PAZ, 1982).

O texto é um anúncio. Assim como homens-sanduíche, os poetas estão inseridos em um mundo regido pela repetição e redundância. O infinitivo do verbo “anunciar” (“anunciar o que avisam”) condena a vida a um movimento constante de comunicar notícias (“quem lê tanta notícia?”, perguntava Caetano Veloso em “Alegria alegria”, denunciando a saturação publicitária). O tempo é o da estética do descartável ou do “agradável que não reclama raciocínio”. Uma vida marcada pela repetição, sem originalidade.

Paul Valéry, em seus *Cadernos*, defende uma posição contra a repetição extraestética: “Eu nasci, há vinte anos, exasperado pela repetição — isto é, contra a vida”; e a busca pela eliminação da repetição estética: “horror da repetição, do trabalho isolado da invenção, da facilidade, da ambição fundada nos outros. (...) tentar descobrir, liberar, eliminar tudo o que se repete, ou repete — Daí tantas buscas.” (*In*: CAMPOS, 2011a, p. 82-83) Publicado em 1984, um ano antes de *Expoemas*, Paul Valéry: a serpente e o pensar traz citações que se transformaram em pedras de toque para a poesia de Augusto de Campos: “cada poema é para mim uma mínima coisa nova, vida ou morte, NÃO gosto de repetir” (2003c, p. 11).

Voltemos ao poema. O que povoa o mundo é a notícia, o reclame e a publicidade que sempre é uma afirmação do presente. Neste sentido, “os ‘homens-sanduíche’, obsoletos veículos publicitários, significativos precisamente em seu anacronismo e em sua explícita reificação do humano, tornam-se metáforas alusivas ao próprio poeta; o que eles *anunciam* não tem demanda”, assinala Eduardo Sterzi (2006, p. 13). Se o que os poetas produzem não têm demanda, talvez resida nesse impasse a única contribuição da poesia: funcionar como contracomunicação.

A publicidade do texto anuncia aos poetas que abandonem a ideia de poesia inspirada (“cheia de pneuma”), ligada ao divino alimento dos deuses e a um estado mental em que tudo é inaugural, sem repetições, uma visão das “bodas alquímicas” com a natureza. Como foi visto, o campo semântico dominante reitera a ideia de cópia: “homens-sanduíche, anúncio, bis, *kitsch*”¹.

¹ Para Décio Pignatari, “Na maior parte dos estudos sobre o assunto, o *kitsch* é configurado em relação a valores estéticos, dos quais seria uma deformação ou uma desinformação (perda de informação). (...) o *kitsch* é resultado

Na repetição seriada não há espaço para a ideia de poesia concebida como originária do mundo divino, a união mística entre humanidade-deuses-natureza. No poema, não há nenhuma esperança de retorno a um mundo harmônico e holístico, nem há esperança de um campo romântico para o encontro idílico com a natureza, no qual todas as tensões serão apaziguadas. (Aliás, na poesia de Augusto o espaço é quase sempre urbano, e algumas vezes cósmico). A imagem projetada no poema é a de uma inflação babélica de estímulos urbanos. Nessa luta de classes entre os signos, há pleno domínio do *kitsch*.

Octavio Paz aponta as razões dessa desvalorização da poesia no mundo moderno: “Os poetas malditos não são uma criação do romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte ao burguês.” (2003, p. 76). Expulsos pela burguesia e pelas Igrejas, só resta aos poetas o desterro. “O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque, efetivamente, não é ‘ninguém’. Isto não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas.” (PAZ, 2003, p. 85).

No mundo dominado pela publicidade, só resta fazer com o que está pronto, diagramar de maneira nova, e trabalhar com as mesmas armas da propaganda: eis o outro plano significativo que faz contraponto com a impossibilidade de encarnação do verbo. O poema quando iconiza a imagem do homem-sanduíche na página, critica a reificação, ao mesmo tempo, que projeta a letra “A” em maiúscula, explorando a “retórica da letra”, a não linearidade tipográfica e a motivação do signo. Por este prisma, nos alinhamos com a observação de Lucio Agra: “Para além das óbvias associações a um desencanto do mundo, prefiro ver essa sequência (nomeada “ex” no livro, como nos ex-poemas) como o esbatimento do “augusto busto”, o definitivo abandono do poético ligado à lógica guttemberguiana”. (In: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p.196). Lógica que foi implodida pela diagramação revolucionária do *Lance de dados* mallarmaico. Nessa projeção do gráfico sobre o sonoro, Derrida (2006) assinala o arrombamento da clausura logocêntrica, na qual se baseia a metafísica ocidental.

Por esse ângulo, a 2ª via não termina na crítica ao mundo reificado da propaganda, nem nas lamúrias de um “eu lírico” sufocado e perdido frente à massificação do útil. Diante da saturação publicitária o poema esconde seu jogo interno: organização não previsível e

da tradução de um código mais amplo para um código mais reduzido — e para um auditório mais largo” (1996, p. 97). Haroldo de Campos cita a concepção de Umberto Eco a partir da ideia de “mentira estética”: “A obra que, para justificar sua função de estimuladora de efeitos, se pavoneia com os despojos de outras experiências, e se vende como arte sem reservas” (1977, p. 199).

desautomatização da percepção.

A 2ª via pode ser o outro caminho possível que não está explícito nem na crítica logopaica ao mundo dessacralizado, nem no domínio dos anúncios em homens-sanduche; mas na via icônica da linguagem, na sugestão rarefeita, no trabalho inter(intra)semiótico entre os planos da linguagem. Em tempos de domínio do “kitsch”, a 2ª via para os poetas reside na inversão dos sentidos, na abertura de canal, estrada, percurso dentro da linguagem, como um *koan* ideográfico, um enigma a ser descoberto.

A segunda VIA sugerida para os poetas está na passagem para o domínio da síntese ideogrâmica. No espaço sutilíssimo da condensação, na condição obrigatória de leitor coautor, o caminho é através da linguagem, viagem via linguagem. Jogo semântico estampado nas capas de *Linguaviagem* (1987). No “A” iconizado pela mancha gráfica do poema-reclame, esconde o “V”, o “I” e o “A”, basta lembrar o poema em homenagem ao Caetano Veloso: VIVA VAIA. (v. ANEXO — I, p. 162).

“2ª via” relaciona-se com outros poemas-críticos. Um deles é “Brinde” (v. ANEXO — J, p.163), último poema de *Despoesia*, no qual critica a cultura nacional da repetição, o “vício” da retórica, explícito no trecho: “tudo é geleia tudo é bis” (1994, p. 131). No poema “Dp” (v. ANEXO — K, p. 164), Augusto faz menção direta ao assunto: “a geleia geral/ que te deve até o nome/ não engoliu o teu/ Décio Pignatari” (1994, p. 89). O próprio Décio, em *Contracomunicação*, defende sua concepção de linguagem ao afirmar: “na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso” (2004, p. 29). Marcando a oposição entre rigor e diluição.

O poema ainda se aproxima do “Eu etiqueta” de Drummond (v. ANEXO — L, p. 165), ambos revelando a reificação promovido pela consumismo. Faz diálogo direto com “Mercado” (v. ANEXO — M, p.167), poema recolhido em *Não poemas*, considerado pelo autor como o mais político do livro.

Amparado pela paródia, o termo “Chega de poesia” traz à mente a canção (A. C. Jobim/ V. de Moraes) e o disco “Chega de saudade” (1959) de João Gilberto, marco da revolução musical realizada pela Bossa Nova, iniciada em 1958, mesmo ano do lançamento do “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”. A convergência da música de João Gilberto com a poesia de Augusto de Campos é articulada via concisão, diálogo que será explorado no próximo tópico.

2.2 “Todos os sons”: diálogo com a música de Anton Webern, John Cage e João Gilberto

Duas das referências literárias centrais para a obra do poeta encontraram na música motivo de interesse e fonte de irradiação criativa: Stéphane Mallarmé e Ezra Pound. Mallarmé dialogou com a música de concerto para articular a “prismatização das ideias” em seu *Um lance de dados* (1897). Pound compôs duas óperas: *Le Testament* (1923) e *Cavalcanti* (1931). Foi um apaixonado estudioso da poesia provençal, preocupado que estava em investigar a arte desses trovadores medievais, peritos em associar a palavra à melodia. Dentre as três categorias desenvolvidas por Pound, o poeta dos *Cantos* identifica na obra de Arnaut Daniel, densa concentração de melopeia.

Em termos literários, a influência de Pound na obra de Augusto de Campos é mais acentuada na adoção do procedimento metodológico de atuar como poeta, tradutor e crítico, e na incorporação da sintaxe ideográfica, espelhada na estrutura dos *Cantos*. Em termos de produção de poemas, o diálogo com Mallarmé é bem mais cristalino e direto.

Das referências propriamente musicais destacamos Anton Webern, John Cage e João Gilberto. Todos eles realizaram revoluções musicais em suas épocas. No espaço deste texto iremos priorizar as relações entre o poema “Todos os sons” de Augusto de Campos e a música de Webern, Cage e João Gilberto.

Anton Weber, através da “melodia de timbre”, rompeu com a música tonal ao dispersar as notas para além do intervalo de uma oitava, provocando dissonâncias organizadas por inúmeras pausas e silêncios. Nas palavras de Henry Barraud:

Esta divisão, num imenso espaço sonoro, de bolhas de música cercadas algumas vezes de amplas zonas de silêncio, de início pode dar a impressão de abolir a expressão melódica. Isto é apenas uma aparência. O sentimento melódico permanece presente na música de Webern, mas é uma presença impalpável. (BARRAUD, 1975, p. 105).



Variações para piano, Opus 27, 2º mov., Anton Webern

Repare no início do segundo movimento das *Variações para piano*, Opus 27, acima exposto, a diluição da melodia através dos intervalos longos, seguidos de silêncios. Para Jota Moraes, “o silêncio certamente jamais esteve tão em evidência no Ocidente como nas obras de Anton von Webern; nelas ele passou a assumir um papel estrutural, tomado em pé de igualdade com o som.” (MORAES, 2001, p. 81).

Em referência a essa *Varição*, Augusto de Campos realizou o poema “Gouldwebern” (v. ANEXO — N, p. 168). Elaborado a partir da interpretação que o pianista canadense Glend Gould dá ao segundo movimento das *Variações para piano* de Anton Webern, o mais curto dos movimentos. A leitura de Gould, apesar de durar menos tempo, cria a sensação de maior duração. Vale salientar o quase anagrama entre o nome do compositor Anton e a palavra *koan*, que é uma espécie de paradoxo praticado pelo zen budismo a fim de desestabilizar as certezas e verdades estabelecidas. Neste prisma, a música de Webern é vista como um *koan* musical capaz de abrir percepções, através do acesso a uma sequência de muito silêncio e poucas notas.

Glend Gould também inovou na forma de tocar. Usa quase sempre um banco mais baixo do que os usuais em concertos, de modo que seu pulso permanece abaixo do teclado, prática que vai contra o ensino tradicional da técnica pianística que orienta para que o punho permaneça em ângulo reto com o teclado. Gould subverte o pulso e a forma de entrar na música. Quando interpreta Bach faz uso original do *stacatto*, de modo a criar uma sonoridade nova. Nas *Variações para piano* de Webern, suas pausas são acompanhadas de uma espécie

de canto (“murmúrio ininteligível”), balbucio de sons que faz contraponto com a música executada.

Deleuze & Guatarri fazem interessante relação entre o paradigma do rizoma, especificamente a característica da multiplicidade, e a forma de tocar de Gould:

Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. Quando Glenn Gould acelera a execução de uma passagem não age exclusivamente como virtuose; transforma os pontos musicais em linhas, faz proliferar o conjunto. Acontece que o número deixou de ser um conceito universal que mede elementos segundo seu lugar numa dimensão qualquer, para tornar-se ele próprio uma multiplicidade variável segundo as dimensões consideradas (1995, p. 17).

A observação sugere que mesmo diante de uma partitura construída por delimitações precisas de tempo, a interpretação do pianista subverte a organização musical. No poema “Gouldwebern” (v. ANEXO — N, p. 168), o eu lírico diz: “tocando webern um gorgolejo insano mana do cerne do seu ser numa canção sem canto ternamente inumana (...) o que toca mais rápido o segundo movimento um minuto ano e o que parece mais lento”. Para Deleuze & Guatarri (1995, p. 32), “o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos.”

No livro *Poetamenos* (1953), Augusto de Campos dialoga explicitamente com a música de Webern. Para realizar dentro do poema a “melodia de timbres” proposta por Anton Webern, o poeta usou carbonos coloridos para indicar as vozes plasmadas nos seis poemas da série. Essa “melodia de timbres” faz com que a melodia se desloque no eixo vertical dos timbres e abandone a sequência horizontal de um tema (forma dominante no ocidente), explorando a altura de cada instrumento.

No poema abaixo, percebe-se o diálogo polifônico entre o silêncio e a possibilidade de todos os ruídos.

todos	OS	SINS	odos
os	NÃOS	todo:	os
RUINS	todos	oo	BONS
RUÍDOS	silêncios	palavrões	JOÃO
CAgE	ANTON	webern	DEUS
putas	poetas	CONCRETOS	MÃES
almas	bocetas	caralhos	CORAÇÕES
TONOS	oi	sons	todos
OS	sons	TOOOS	o/
oos	TODOS	os	son:

“Todos os sons” (CAMPOS, 1994, p. 13)

Publicado originalmente em 1979, “Todos os sons” (*Despoesia*, 1994, p. 13), foi dedicado ao músico e poeta John Cage. O poema está disposto em quatro colunas compostas de dez palavras cada uma. A leitura é múltipla, podendo seguir no sentido horizontal e vertical, em zigue-zague, ou em conjuntos de grupos identificados pela escolha do tipo.

No sentido horizontal temos:

todos	os	sins	todos	os	nãos	todos	os	ruins	todos	os	bons
ruídos		silêncios		palavrões		joão					
cage		anton		webern		deus					
putas		poetas		concretos		mães					
almas		bocetas		caralhos		corações					
todos	os	sons	todos	os	sons	todos	os	sons	todos	os	sons

Tomando o texto por essa direção de leitura identificamos três momentos: o primeiro bloco formado pelas três linhas horizontais, o segundo pelas quatro linhas intermediárias, e o terceiro pelas três linhas finais. O primeiro e o terceiro grupos imprimem circularidade através

da repetição do grupo mais reincidente “todos os”, podendo ser retomado em qualquer extremidade do poema. A diferença entre o primeiro e o terceiro grupos são as palavras: “RUINS”, “NÃO”, “SINS”, “BONS” (colocadas em caixa alta e em negrito), estas são absorvidas pelo grupo dominante “todos os sons”. Ao dispor esses grupos na vertical, constrói-se a visualização nítida desta operação de linguagem.

todos	os	sins	todos
os	nãos	todos	os
ruins	todos	os	bons
(...)	(...)	(...)	(...)
todos	os	sons	todos
os	sons	todos	os
sons	todos	os	sons

Por meio desse recurso, “todos os (**ruins, nãos, sins, bons**)”, transformam-se em “todos os (**sons**)”. Por sua vez, esse bloco intermediário, que se agrupa em torno das palavras (**ruins, nãos, sins, bons**), no sentido vertical, é disseminado através dos substantivos:

“**ruins**” > ruídos cage putas almas > **sons**
 “**não**” > silêncios anton poetas bocetas > **sons**
 “**sins**” > palavrões webern concretos caralhos > **sons**
 “**bons**” > joão deus mães corações > **sons**

e depois recolhidos e aglutinados dentro do termo “sons”.

No grupo intermediário identificam-se diretamente quatro pares de opostos:

ruídos < > silêncios
 putas < > mães
 almas < > corações
 bocetas < > caralhos

Indiretamente ainda teríamos joão (john) cage < > anton webern, se tomarmos o prolongamento da oposição ruídos < > silêncios. Sim, a obra de Cage está diretamente ligada ao silêncio, na música e na poesia, mas o silêncio de Cage está em fusão com os ruídos, e todo tipo de som: desde o piano preparado aos eletrodomésticos; do piano de brinquedo aos haicais e ao *I Ching*; até aos sons realizados pela plateia confusa e atônita diante da peça “Tacet” 4’33”(1952), na qual o interprete fica diante do piano e permanece em silêncio por um

período de 4 minutos e 33 segundos. Na música de Webern a revolução acontece dentro de sons estabelecidos e reconhecidos na escala cromática.

A oposição entre palavras, ligadas ao “baixo ventre” (Bakhtin, 1998) (único poema em que estão presentes) e os termos considerados nobres, dialoga com a oposição entre ruídos e silêncios, no campo musical. No poema não há verbos, as palavras (sons) estão espalhadas na página como os sons estão projetados na biosfera. Não há hierarquia no campo material da arte: palavras, ruídos, silêncios, tudo são “sons”, com possibilidade de significar. O louvor é depositado na liberdade de criação. Não há limite para o fazer poético. O poema é construído a partir da incorporação de contradições (“ruins, sins, não, bons”) que se agrupam em torno de uma afirmação: todos os sons são possíveis depois de Cage e Webern, e de um certo João (Gilberto), obliquamente presente.

Em *Chega de Saudade*, Ruy Castro (2008) destaca a grandeza ética e estética de João Gilberto, em meio a um levantamento minucioso do contexto cultural e social no qual a Bossa Nova foi criada. Fica evidente que o movimento não é uma criação exclusiva do gênio inventivo de João Gilberto, antes um arranjo de forças que amadureceram ao longo de décadas e que veio explodir historicamente na gravação do compacto 78 r.p.m., em 10 de julho de 1958, no qual foi incluído “Chega de saudade” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e “Bim Bom” (João Gilberto). A partir desse disco, a música brasileira nunca mais seria a mesma, invertendo o vetor de importação de culturas estrangeiras, para se transformar em música de exportação, com destaque para a influência da Bossa Nova exercida inicialmente no contexto cultural dos Estados Unidos, e depois espalhada pelo mundo, através, principalmente, de Tom Jobim e João Gilberto.

Foi nesse disco que apareceu pela primeira vez a chamada “batida” da Bossa Nova: “aquele ritmo do violão, que simplificava toda a batida do samba — como se ele tocasse só com os tamborins —, mas que era flexível o suficiente para acompanhar qualquer tipo de música” (CASTRO, 2008, p. 145). Segundo Ruy Castro, foi essa “batida” criada por João Gilberto, (“aquele jeito de tocar acordes, não notas, produzindo harmonia e ritmo de uma só vez”), que impressionou o então professor de violão Roberto Menescal que não tirou os olhos das mãos de João Gilberto, principalmente da mão direita: “os dedos polegar e mínimo de João Gilberto se esticavam, formando quase uma reta, enquanto os três dedos do meio faziam a pegada e retesavam todos os músculos do seu antebraço” (CASTRO, 2008, p. 130). Outro aspecto que chamou a atenção foi a maneira de cantar, bem próximo de um “canto falado”: “na realidade, não parecia cantar — dizia as palavras baixinho” (CASTRO, 2008, p. 129).

Ruy Castro evidencia as qualidades artísticas de João Gilberto, esse baiano genial, nascido em Juazeiro: o mergulho vertical e radical na pesquisa das sonoridades do violão; o diálogo com a tradição do cancionero (transformou-se num mestre da interpretação, injetando frescor em músicas do passado, procedimento que pode ser caracterizado como “tradução da tradição”, termo caro à Semiótica da Cultura); a modelização e estilização do samba; o “procedimento menos” de valorizar as pausas e o modo de cantar baixinho; a criação da “batida”, na qual o ritmo encontra-se com a harmonia. Além do lado ético: o caráter do artista que se mantém distante do carreirismo oportunista; nenhuma mesquinharia, a dedicação *full time* ao violão; a perseguição de uma verdade artística que não se preocupa com recompensas e sucessos imediatos; a recusa em participar acriticamente do mundo dos espetáculos e o direcionamento para uma reclusão em permanente “ócio criativo”, segundo expressão de Domenico De Masi (2000).

O LP “Chega de saudade” (1959) de João Gilberto foi um marco da revolução musical realizada pela Bossa Nova, iniciada em 1958, mesmo ano do lançamento do “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”. Antes do lançamento de “Chega de Saudade”, Ronaldo Bôscoli e Mário Castro Neves compuseram o samba “Mamadeira atonal” que já indicava a rasura entre os limites da música popular com o repertório erudito: “Reclamem com o papai se eu nasci moderno assim / Perguntem prá mamãe se o dissonante mora em mim / Tomei a mamadeira e fui ninado em atonal / E o meu sonho é embalado por um ritmo infernal”, terminando com “Pergunto prá você se está errado um samba assim / Se não é brasileiro quem não toca tamborim/ Eu não posso me enquadrar/ Mas o meu samba tem direito de viver e de falar”, (*in*: CASTRO, 2008, p.128).

Ao comentar o contexto cultural brasileiro do final da década de 1950, Santuza Cambraia Naves destaca que “ser moderno, para os artistas, era sobretudo adotar a estética do menos, do despojamento radical, e rejeitar as tradições comprometidas com o excesso” (2010, p. 26). Em seguida estabelece a relação de João Gilberto com os poetas concretos:

Entre os artistas da bossa nova, João Gilberto é quem mais encara esse espírito moderno. Ninguém foi mais obsessivo do que João na busca pelo novo, e, no seu caso, ser novo era não só recriar a sonoridade tradicional do samba, como também encontrar uma forma totalmente diferente de usar a voz e o violão. Neste sentido, João Gilberto é moderno à maneira dos poetas concretos — Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, entre outros—, quando lançam as bases da poesia concreta no final dos anos 50. (NAVES, 2010, p. 27).

Neste sentido, o que João Gilberto e os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari realizaram foi a devoração de repertórios estrangeiros e a incorporação e

hibridização dessas séries culturais em texturas novas; em uma palavra: “antropofagia cultural” ou o “encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo” (MACHADO, 2004, p. 28).

Para Brasil Rocha Brito (2008b): “Indubitavelmente, a eclosão da bossa-nova revolucionou o ambiente musical no Brasil”, entre as inovações estéticas, estruturais e interpretativas, investigadas pelo crítico, destacamos: o abandono do dualismo entre acordes consonantes e dissonantes, advindos da harmonia tonal tradicional; o uso do contraponto, através do qual o cantor muitas vezes “vocaliza sem cantar versos”; a interpretação contida do canto, (definida por Tom Jobim, em relação à bossa-nova, como o cantar *cool*), “o *cool* coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical”; a “valorização da pausa, do silêncio”:

Este procedimento, embora não usado com muita frequência, pode-se dizer que apareceu na música popular nacional com o advento da bossa-nova. Consiste na utilização da pausa como elemento estrutural, como sendo um aspecto de som, som-zero.(...) Anton Webern levou este aspecto a um estágio bastante avançado, e os autores que surgem hoje como continuadores da experiência weberiana procuram extrair deste recurso suas consequências extremas. Este procedimento, aliado a outros característicos atrás examinados, faz com que a bossa-nova apresente vários pontos de contato com a música erudita de vanguarda, pós-weberiana, e, de um modo geral, com o Concretismo nas artes. (BRITO in: CAMPOS, 2008b, p. 26-27).

Segundo Júlio Medaglia (2008b), “O impacto, a polêmica e ao mesmo tempo o interesse suscitado com o lançamento do LP *Chega de saudade* não foram meramente acidentais.” Durante o ensaio, escrito em 1966, o maestro e compositor Medaglia faz uma análise sistemática da Bossa Nova, da qual ressaltamos: o uso de acordes dissonantes; a alteração da estrutura rítmica, que “deixou de ser simétrica, possuindo estrutura própria, independente do canto”; o minimalismo na dicção em oposição às interpretações operísticas: “chegava o baiano BN (João Gilberto) com seu baiãozinho simples, concreto e musical, que em tom de blague dizia: ‘Bim bom, é só isso o meu baião e não tem mais nada não. O meu coração pediu assim’”. Em tom de síntese Medaglia ratifica a revolução proposta pelo LP *Chega de saudade*: “Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais.” (In: CAMPOS, 2008b, 75-78). Ou seja, uma estética de “rigor, clareza e condensação máxima de elementos”, no sentido de “tocar menos e fazer-se ouvir mais”. A partir dessas observações de Medaglia, a convergência da música de João Gilberto com a poesia de Augusto de Campos é articulada via linguagem, construída com bases na concisão e concentração. Neste sentido,

quando o eu lírico fala em “2ª via”: “chega de poesia” ecoa parodicamente a revolução estética contida em “Chega de saudade” de João Gilberto.

Ao se debruçar sobre a canção brasileira no século 20, Luiz Tatit ressalta os avanços e contribuições estruturais promovidas pela intervenção artística de João Gilberto:

A bossa nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância de paixões. Neutralizou o efeito de batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu a influência *cool jazz* nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação. E, acima de tudo, pela requintada elaboração sonora do resultado final, dismantando a ideia dominante de que “música artística” só existe no campo erudito. (TATIT, 2004, p. 49-50).

Essa característica intimista da Bossa Nova fez com que Frank Sinatra modulasse seu volume de voz ao mínimo, quando gravou o LP *Sinatra/Jobim*. Em depoimento afirmou: “A última vez que cantei tão baixo foi quando tive laringite” (in: CASTRO, 2008, p. 417).

José Miguel Wisnik ilumina com lucidez essa relação entre “música erudita e música popular”, quando substitui os termos por “estrutura profunda e superficial”, respectivamente:

A “superficialidade” da música estaria ligada a seus elementos mais aparentes: continuidade temporal, regularidade rítmica, definição de região tonal, linearidade apreensível (e geralmente melódica). A “profundidade” estaria ligada a estruturas não lineares, defasadas, irregulares ou assimétricas, texturas complexas. As relações entre esses elementos são dialéticas e reversíveis. (...) O canto de João Gilberto trabalha sobre um repertório tonal popular “comum”, mas através de uma rede precisa de nuances mínimas em múltiplos níveis (entoativos, rítmicos, timbrísticos, harmônicos, contraponto voz/instrumento), que supõem uma leitura vertical dos bastidores da canção. A música serial é “profunda” (como se abolisse a estrutura aparente que reveste um tempo inconsciente não linear, ambivalente repetitivo e não repetitivo). O minimalismo parte do mais superficial para evidenciar o que há nele de “profundo”. Cage desfaz o mito da música “superficial” mas também o da música “profunda”, por meio de múltiplas estratégias que apontam para a indeterminação. (WISNIK, 1999, p. 226).

No “Posfácio” de *Balanço da Bossa e outras bossas*, Augusto de Campos destaca a abertura mental e musical promovida pela música popular brasileira, ao rasurar as fronteiras entre “cultura popular” X “cultura erudita”. Procedimentos ressaltados pelo crítico quando analisa em primeira mão, as inovações da Tropicália, expressas nas obras de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

Tudo está definitivamente aberto. Tomzé me faz gravar “Cidade” para o seu LP: o primeiro poema concreto a aparecer em disco em circuito comercial (o LP do “Ars Nova” com as composições de Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes sobre “Movimento” e “Beba coca cola” de Décio Pignatari e “Vai-vem” de José Lino Grünewald não chegou a ter circulação em casas de disco). Agora, Caetano pega o “Dias dias dias” do *Poetamenos* e faz uma incrível oralização a várias vozes, embutindo o poema na “Volta” de um Lupicínio webernizado no piano elétrico com trocas de timbres e toques de dinâmica. Na música popular brasileira de hoje, talvez como em nenhuma outra, tudo pode acontecer. (CAMPOS, 2008b, p. 345).

Melhor para a música popular brasileira que vem explorando essas aberturas mentais, regidas pelo signo da impureza e da rasura de limites. Podemos observar a continuação desse diálogo cultural entre sons tonais e atonais, naturais e artificiais, através das obras de: Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Arrigo Barnabé, Arnaldo Antunes, Pedro Osmar, entre muitos outros.

A partir do que foi dito, enxergamos no poema “Todos os sons” de Augusto de Campos uma sugestão para a apreciação da música como uma única tessitura formada por hibridizações de elementos e tendências. “Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue e não há silêncio que não seja grávido de som” (CAGE via CAMPOS, 1986, p. 218). Em tom de coda, reafirmamos nossa visão: todos os sons (construídos e destruídos) são possíveis depois de Webern, Cage e João Gilberto.

2.3 “João/agrestes”: antirretórica do menos

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

João/agrestes (1985)

O poema foi publicado em 1986 no livro *O Anticrítico* e depois foi incluído em *Despoesia* (1994, p. 77). É uma resposta ao poema “A Augusto de Campos” (v. ANEXO — O, p. 169), escrito por João Cabral de Melo Neto, o qual inicia seu livro *Agrestes* de 1985. Neste poema-homenagem, rico em síntese e em crítica, Cabral destaca o rigor e a inovação como características centrais da poesia de Augusto de Campos: “distinta liga de aço”.

A sintaxe de “João/agrestes” não é a que se apresenta nos poemas de *OVONOVELO* (1954-1960), em que a ligação verbal é quase ausente e o processo de leitura deve ser construído pelo leitor apoiando-se no jogo entre os substantivos e a organização espacial dos termos na página. Apesar de se apresentar em forma de quadrícula, figura mais identificada à fase ortodoxa da produção de Augusto de Campos, a qual segundo Gonzalo Aguilar (2005)

insere-se entre 1956-1960, época caracterizada pela atuação programática dos poetas *Noigandres*, “João/agrestes” está bem próximo do livro *Stelegramas* (1975-1978), especificamente do poema “Miragem” (v. ANEXO — P, p. 170) no qual as marcas sintáticas estão explícitas.

O poema foi incluído na seção “Profilogramas”, do livro *Despoesia* (1994), que literalmente pode indicar a projeção gráfica de um sentimento referente ao homenageado: um ícone-sentimental, ou uma qualidade primeira do artista em foco. Em “Profilogramas”, além de Cabral, são homenageados: Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, Lygia Azeredo, entre outros. “João/ agrestes” plasma o sentimento desse amor/amizade (“*philo, philia*”) a partir da “quadra”: “monograma” da poesia de Cabral.

Para Haroldo de Campos:

a quadra é a unidade compositiva mais característica de João Cabral de Melo Neto, não tomada como forma fixa (ou *fôrma*), mas como um bloco, como unidade-bloco de composição, elemento geométrico pré-construído, definido e apto consequentemente para a armação do poema. (2004, p. 81).

Provavelmente, é no livro *Quaderna*, que há maior evidência do uso da quadra como “unidade”. No poema “A palo seco”, do livro *Quaderna*, as qualidades do canto flamenco são aproximadas ao modo de poetar conciso. Cabral incorporou o *staccato* do cantar seco, e espelhou-o em poemas: “não o de aceitar o seco/ por resignadamente,/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente.” (2003, p. 149). No *cante hondo* (canto fundo), a guitarra e a dança são coadjuvantes, o núcleo desse ritual cigano é o canto acompanhado com discretos acordes e palmeado contido. Expressão artística a quem Federico García Lorca (2000) dedicou ensaio: “Teoria e jogo do duende”.

No poema de Augusto a quadrícula vai além da quadra, quando amplia as possibilidades da composição através da fragmentação das palavras e da multiplicação combinatória de leituras. Este expediente altera a percepção horizontal, ao mesmo tempo em que impõe e autoriza a leitura em sentido vertical do texto, quando articula o poema a partir de uma matriz polissêmica.

Novamente é Haroldo de Campos quem traz subsídios para nossa leitura, quando dialoga com Max Bense, Umberto Eco, Abraham Moles. Ao se referir aos poemas concretos da década de 1950, publicados na Revista *Noigandres*¹ 2 (1955) e 3(1956), o crítico esclarece sobre os recursos desse tipo de diagramação:

¹ João Bandeira e Lenora de Barros (2002) fizeram um bom levantamento dos cinco números da revista, estudo mencionado anteriormente na Fortuna crítica.

A matriz aberta desses poemas permitia vários percursos de leitura, na vertical ou na horizontal, isolando e destacando blocos, ou já os integrando, alternativamente, com outras partes componentes da peça, através de relações de semelhança e proximidade. (CAMPOS, H., 1977, p. 30).

O trabalho possibilitado por essa “matriz aberta” poderá ser observado ao longo de nossa leitura. Ainda que não se trate de poema publicado na década de 1950, o *know-how* é incorporado e colocado em favor da abertura e multiplicação dos sentidos do texto. Outros poemas em forma de quadrícula também acionam essa abertura, como foi visto na leitura de “Todos os sons”.

Da quadra cabralina ficou o ritmo do hexassílabo, o campo semântico reduzido, o jogo com palavras cotidianas, o afastamento da “dita poesia profunda”². Em “João/agrestes” os quatro versos horizontais da quadra podem ser tomados como as quatro colunas verticais da quadrícula. Dessa maneira, o texto gera outros significados, além da sugestão de enxergar no quadrado da quadrícula o ícone da quadra: a unidade-quadra projetada na unidade-quadrícula.

“Não uma poesia sobre poesia, mas uma poesia que empresta a linguagem de seus objetos para com ela construir o poema”, este comentário de João Alexandre Barbosa (2009, p. 108) acerca da metalinguagem em Cabral, pode ser estendido tranquilamente ao poema de Augusto.

Da pedra de Cabral (bloco-quadra) à pedra de Augusto (bloco-quadrícula). Vale salientar que na poesia de Augusto de Campos não é possível uma redução tão totalizadora, ainda que funcional, como foi apontado em relação ao monograma “quadra”, tratando-se de Cabral.

A primeira linha horizontal vale uma poética: “uma fala tão faca”. Fala/faca: menor variação sonora tanto maior variação imagética. Aproximação sonora e choque de imagens díspares. A imagem é criada apoiando-se na economia vocabular e no deslocamento das classes de palavras. A linguagem substantiva de Cabral é lembrada quando aciona o mesmo mecanismo de adjetivar por substantivos: “fala faca”, “osso osso”, qualidade potencializada pelo advérbio “tão”, que ao provocar ritmo e musicalidade nas primeiras quatro linhas horizontais, o faz sem se dirigir a qualquer verbo, tão somente ao realce da palavra-coisa, da palavra-substantivo, processo que somado ao jogo de assonâncias e aliterações, evidencia a materialidade dos signos envolvidos.

² A partir do princípio de indeterminação de Werner Heisenberg, recolhido em *Princípios Físicos da Mecânica dos Quanta* (1930), Haroldo de Campos relaciona três características da arte contemporânea, (o texto é de 1963): “a derrocada do primado incontestável dos materiais nobres — o mármore, o bronze perene — em escultura; (...) a elevação do ruído ao plano antes reservado ao som; (...) a destruição, na poesia, da hierarquia das palavras ditas poéticas, sob o impacto de uma incorporação sistemática do coloquial, do jargão, do fraseado diário e de consumo imediato. (CAMPOS, H., 1977, p. 16).

A aproximação sonora se dá através da imagem e da ideia contidas nesse movimento inicial. A “fala” é “faca”, a “fratura” é “ácida” e “aço”, o “osso” é “só”. A linguagem é cortante e carrega o rigor da condensação e da não dispersão. Simplicidade e despojamento atingidos pela concentração da imagem: fala/voz que mostra ao exterior suas qualidades de tutano, utilizando um campo semântico que amalgama som e sentido³. A imagem dessa fala/voz substantiva permanece e é fixada pelo jogo sonoro: tão “aÇO> osSO> SÓ”.

Quando isola os prefixos e faz repetição de termos, o poema de Augusto lembra os jogos geométricos de Cabral. A exemplo das palavras: “bala, faca, relógio” do poema “Uma faca só lâmina”, contido em livro homônimo. Nesse jogo, ao retomar um termo, a palavra ganha novos matizes que fazem rebrilhar a concretude da imagem. Quando repete com mestria os termos, transforma a redundância em informação. Pois, alimenta a imagem com substantivos conhecidos, ao contrário de buscar apoio em uma imagem abstrata. Na repetição de grupos iguais, cria-se o espelhamento de letras: “OS/SO”, “SÓ”.

Em seguida surge uma confissão em primeira pessoa que faz a fusão com a trajetória criativa do poeta Augusto. A ambiguidade é reveladora, na tensão do termo “ad verso”, que pode ser lido como: “o não achar a medida concentrada da poesia do mestre”, colocando-se na posição de discípulo “aquele que aprende”, e ao mesmo tempo, “não achar contrário/adverso aquilo que o eu lírico faz, em relação ao mestre”. Neste sentido último, as duas poéticas em questão, não se encontram em oposição, mas com acento convergente.

É bastante sintomático que a palavra “concreto”, a qual tem grande valor referencial para a poesia de Augusto, surja após a reincidência da primeira pessoa: “eu procuro e (eu) não acho/ o ad verso do que (eu) faço”. A diferença entre as pessoas e os tempos verbais, afasta a identificação entre o “eu” e “o concreto” (terceira). Por sua vez, o “concreto” é identificado ao “outro”, equação que desestabiliza o processo de identidade, pois nessa comparação o “concreto” é prismatizado em múltiplos sujeitos.

“O concreto é o outro” faz eco com a frase “EU é um outro”(“*Je est un autre*”)⁴, enigma expresso por Rimbaud na “Carta dita do vidente” (1871), na qual indetermina a unidade do

³ Jakobson afirma que: “Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado” e cita Paul Valéry ao definir poesia como a “permanente hesitação entre som e sentido”. (JAKOBSON, 1970, p. 151).

⁴ João Alexandre Barbosa, a partir de Octavio Paz, identifica que o hermetismo da poesia de Rimbaud, baseado “no esfacelamento da sintaxe e na dissipação da imagem”, exige do leitor: “um duplo movimento de decifração e recifração que aponta para o desaparecimento (parentético) de um referente encontrável, ainda que pelo esforço da erudição”. Barbosa, quando compara a poesia de Rimbaud com a de Góngora, ressalta que “o enigma criado por Rimbaud implica na volatilização multiforme, quer do poeta enquanto personalidade (“*Je est un autre*”), quer do poema enquanto estação infernal nos reinos de uma linguagem dessacralizada pela sociedade que consumia Victor Hugo mas martirizava e condenava Charles Baudelaire.” (BARBOSA, 2009, p. 18-19).

“eu” enquanto *persona* e enquanto sujeito lírico. Ao parodiar Rimbaud, o trecho sofre desvio, desdobrando-se em “canto paralelo”: “eu/concreto é um/o outro”. Dessa maneira, cria-se um campo de ambiguidade pela presença do chiste. É justamente nesse desvio psicológico que uma verdade pode ser revelada em tom descontraído.

Quando o poema diz: “o concreto é o outro”, pode estar sinalizando liberdade de procedimentos e ampliação de repertório. Ainda que “concreto” não seja o que se limitou a identificar como “concreto”: redução do termo aos programas e manifestos da década de 1950 e consequentemente aos poemas que elidem as pessoas da enunciação. Ser concreto sendo o “outro” pode ser a devoração antropofágica do diferente, ou a apropriação de outras poéticas, de estrangeiras dicções, ou ainda a abertura para a “*outridade*”, termo caro a Octavio Paz:

A *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto e aquilo. E também: estou só e estou contigo, em um não sei onde que é sempre aqui. (2003, p. 107).

Sem que se torne necessário explorar a mirada existencial da citação de Octavio Paz, a noção sugerida é a de uma contemporaneidade total, um tempo em diálogo com todos os tempos, o “outro” pode ser a colheita das “tradições vivas que permanecem vivas”, e o poeta pode usá-las criativamente em seu labor. Neste sentido, fica sugerida a tendência a uma “poética sincrônica” (Jakobson, 1970; Haroldo de Campos, 1977).

Num terceiro movimento, iniciado na aditiva “e” da linha 8, o coloquial abre-se em reconhecimento e carinho a João Cabral, região do poema dominada pela emoção do “sem palavras”. A imagem do abraço encontra reforço no “*enjambement*” entre as linhas 8 e 9 (“e não encontro nem palavras para o abraço”) e 13 e 14 (“nunca houve um leitor contra mais a favor”). Neste dístico final a aproximação entre as duas poéticas é uma resposta explícita à última estrofe do poema de Cabral (2009, p. 28): “Envio-o ao leitor contra, / envio-o ao leitor malgrado/ e intolerante, o que Pound/ Diz de todos o mais grato;”. (v. ANEXO — O, p. 169).

O trecho “o menos ante o sem”, talvez tenha capturado com economia aquilo que de mais característico está vivo na obra dos dois poetas: a concisão, o dizer preciso. Ou o processo de condensação, ao qual o poeta Ezra Pound (2001) indicou como uma das características medulares da poesia: “*condensare*”. O trecho traz um eco de dois livros de Augusto: *O Rei Menos o Reino*, e *Poetamenos*, e reverbera no trecho do “Poema-Orelha” de Drummond: “a poesia mais rica é um sinal de menos”. Imagem utilizada mais de uma vez por leituras acerca da obra cabralina.

A partir das quatro colunas, de cima para baixo, encontramos inicialmente as seguintes células: “uma fratura tão osso/ fala tão ácida tão/ tão ex tão osso/ faca posta aço só.” Mesmo na sequência menos ininteligível, o sentido é mantido: “tão ex tão osso”, o prefixo “ex-” significando “movimento para fora”. Por esse ângulo, o isolamento gráfico do prefixo “ex-” enriquece o texto, quando motiva a leitura nos eixos horizontais e verticais.

Na fatura horizontal já apontamos a função de ritmo e de ampliação semânticas das palavras que estão sob a ação do advérbio “tão”, inclusive provocando a flutuação de classes gramaticais. No eixo vertical, a ação parece mais potencializada, pois o termo “tão” funciona como vetor para a abertura permutacional do texto (Moles via Haroldo de Campos), dobrando-se em múltiplas direções e consequentemente em múltiplos sentidos. Vejamos:

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

Tomando as possíveis leituras a partir das tensões sugeridas pelo termo “tão”, diagramadas nos eixos verticais e horizontais, encontramos:

- uma **fratura** tão osso tão osso só tão ácida tão aço tão exposta
- uma **fala** tão ácida tão osso só tão ácida tão aço tão exposta tão fratura tão faca

É bem provável que as quatro linhas iniciais horizontais e as quatro unidades dispostas na vertical componham uma unidade do poema, pois ao tomarmos o termo “uma” na extremidade desse retângulo (dentro da quadrícula), percebemos que há uma convergência para a outra extremidade da figura espelhada na palavra “só”, em todas as direções que

seguirmos encontraremos redes de significados (espécie de quiasmo projetado dentro da quadrícula quando desdobrada):

uma
fala tão faca posta aço **só** osso tão osso tão **fratura**
uma
fratura tão osso tão osso só aço posta faca tão **fala**

O recurso reforça a imagem da fratura física “que está à mostra, à vista”, em convergência com a fratura da linguagem por metalinguagem, “fala fraturada”, qualificada por refletir e mostrar criticamente suas entranhas, expostas nas qualidades de “faca, aço e osso”. Linguagem reduzida ao puro mínimo, baseada na condensação e na concisão.

Seguindo a exploração do eixo vertical do poema, teremos, pelo menos, mais três áreas (em negrito), nas quais há construções de sentido através da interação entre os dois eixos do texto:

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

No final da terceira coluna, há um *enjambement* vertical, formando a célula: “uma faca posta aço”. Seguindo esta coluna encontramos uma enunciação que retoma as características desta “fala fraturada”, como ficou evidenciada no campo semântico construído em torno das palavras “uma fala” e “uma fratura”:

-uma faca posta aço só acho faço outro nem abraço aprendiz sem diz leitor favor

Esta nova enunciação “uma faca posta aço” sugere novas articulações semióticas. O grupo “aço” prolifera-se na vertical: “**aço/ faço/ abraço**”. Dessa maneira, enxergamos uma sugestão do movimento de corte vertical dessa faca/linguagem, iconizado pela presença do grupo

“aço”, em sentido descendente. A qualidade do “aço”, desta faca (linguagem), está dentro do fazer poético (**faço**) e presente no encontro com a poesia de Cabral (**abraço**). A imagem criada (poema cortante) encontra eco no poeta paraibano Sérgio de Castro Pinto (2007): “Um poema-lâmina/ (contundente),/ que esmigalhe/ e esfarele/ como se fora/ um dente.”

Neste sentido, o eu lírico se aproxima da poética do homenageado pela convergência dos elementos agenciados no metapoema: linguagem fraturada que mostra suas entranhas (materialidade); linguagem de “osso” (substantivada); linguagem ácida de “aço”, capaz de corroer e de cortar a língua e de ferir a sensibilidade do leitor (desautomatização); linguagem com poderes de modelizar as palavras do cotidiano, (longe da dita “poesia profunda”), em poemas de “núcleo duro”, configurados pela condensação de imagem-som-ideia (respectivamente apoiando-se na “fanopeia, melopeia, logopeia”, segundo Ezra Pound, citado anteriormente); linguagem que exige um leitor/coautor capaz de leitura “não fluvial”. Só assim poderemos chegar num campo aberto e rico, construído pelo poema enquanto matriz aberta.

Há ainda a inflexão de outro bloco, na quarta coluna, a partir do termo “só”, pelo qual encontramos:

que eu	procuro	e não	só
o ad	verso	do que	acho
o	concreto	é o	faço
			outro

- só que eu procuro e não acho o adverso do que faço (horizontal)
- só acho faço outro (vertical)
- procuro verso concreto (vertical)

Como já foi visto anteriormente, “só que eu procuro e não acho o adverso do que faço”, refere-se diretamente à comparação com a poética de João Cabral. O eu lírico não acha que sua poesia seja distinta, adversa à poesia do seu mestre. No sentido vertical, se o “outro” pode ser também o “concreto” (sem eliminar a já construída relação com a “outridade”, entendida pelo que é diferente), teremos: “só acho faço outro/concreto”. Parafraseando: “só acho e faço aquilo que é o outro”. E por outro plano, o ad-verso, tensionado em anúncio-verso (*ad*, do inglês: anúncio). Referindo-se à atualidade de um tipo de verso hibridizado com as linguagens utilizadas pelas agências de publicidade, uma apropriação do design comercial: antianúncio. Ou ainda um antissoneto, plasmado de maneira irônica e implícita através das 14 linhas. Segundo Helton Souza (2004, p. 252), o poema sugere “uma dissonância geracional cabralina

(em relação ao seu ponto de partida sincrônico com a geração de 45), tratada aqui ironicamente como um antissoneto de propensão lírica”.

Há outra articulação de sentido a partir da palavra “só”, fazendo um recorte apenas na 3ª e 4ª linhas horizontais, teremos:

tão	ácida	tão	aÇO
osso	tão	osso	SÓ

A partir do termo “só”, em ambos as direções o texto forma sentidos em torno do mesmo campo semântico, já relacionado às qualidades da linguagem eleita, construída com “aço, osso, ácido”, elementos que são tensionados pela ação da partícula “só”. A presença do termo “só” é ambígua. Há uma dobra que se abre para a solidão dos materiais empregados na tessitura do texto: linguagem substantivada, característica que vale para Cabral e Augusto, *mutatis mutandis*. Esse deserto na linguagem tende a se plasmar no sentimento de solidão, impresso na referencialidade do termo “só”, que não é obliterado de todo, pensando na função poética desenvolvida por Jakobson (1970). É neste sentido que sentimos a ação da palavra “só”: solidão material da linguagem, solidão mental da enunciação.

Formando articulações a partir do termo “só” teremos:

- só aço tão ácida tão osso tão osso só
- só osso tão osso tão ácida tão aço só

A circularidade é estabelecida dentro da 3ª e da 4ª linhas da quadrícula quando lidas na horizontal. Para completar a solda semântica o poema aciona a aproximação de som e sentido, mais uma vez Jakobson, para realizar a união entre “aço” e “só”, apoiando-se agora na parataxe⁵ (Eisenstein, Fenollosa, Pound, Haroldo de Campos) encontramos a imagem dessa linguagem “só osso”, exposta nas fraturas desse metapoema.

tão	ácida	tão	aSO
osso	tão	osso	SO

⁵ Essa ideia de que a sintaxe analógica (parataxe) não resulta numa “soma”, mas num “produto” é desenvolvida por Sierguéi Eisenstein. O cineasta russo, cotejando as técnicas de montagem com os elementos do ideograma, enxerga na organização estrutural deste, um deslocamento da visão linear do mundo: “A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como a 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. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma (representação lacônica de um conceito abstrato). A combinação de dois elementos suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado (2000, p. 151).”

Através da justaposição dos termos “aço” e só”, chegamos na qualidade dessa linguagem constituída de “só aço”, e descobrimos por aproximação sonora e por parataxe a palavra “osso”, projetada no sentido vertical.

Ainda encontramos outro grupo na segunda linha: “procuro verso concreto não para as”, por retomada anafórica, “as” refere-se a “palavras”, dessa maneira, “procuro verso concretonão para as (palavras)”. Talvez esta presença oblíqua do termo “palavras”, possível só por retomada, seja um sintoma de apagamento e silenciamento, o eu lírico diz: “não para as palavras”, logo após de pronunciar que “procura verso concreto”, por suposição, observando a produção poética do autor, que manteve o verso presente na volumosa produção de traduções, entendemos essa busca (“procuro verso concreto”) em direção à “concreção da linguagem”⁶, baseada na exploração da materialidade do signo, e por esta ótica, há “concreção” em todas as épocas.

Neste sentido, há um diálogo entre os eixos do poema. No sentido horizontal, o eu lírico refere-se diretamente à poesia do poeta pernambucano. No eixo vertical, o eu lírico expõe os métodos de seu fazer poético. Usando da enunciação horizontal, desloca, rearranja e produz deslocamentos, num jogo de construção e desconstrução:

- “e não encontro nem palavras para o abraço (horizontal)
- “nem abraço aprendiz” (vertical)
- “nunca houve um leitor contra mais a favor” (horizontal)
- “sem diz leitor favor” (vertical)

Retomando a quarta coluna na vertical temos: “só acho faço outro nem abraço aprendiz sem diz leitor favor”. Possível paráfrase: “só acho e faço o concreto da linguagem sem introduzir facilidades nem pedir favor ao leitor”, essa leitura fica mais visível quando inverte os termos finais da coluna: “uma faca posta aço só (...) diz **sem favor** leitor”. Sugere que sua lira é apoiada no fazer difícil, na negação das facilidades. No plano horizontal há todo um movimento de abertura para com a poesia de João Cabral: “abraço”, “a favor”. No plano vertical a negação das facilidades: “não palavras”, “nem abraço”, “sem favor”. Dessa

⁶ Esse depoimento de Haroldo de Campos provavelmente esclareça o termo “concreção da linguagem”, e pode ser aplicado, (guardadas as diferenças entre as obras, mas mantendo a amplitude do termo), à poesia de Augusto de Campos: “Eu hoje entendo o concreto, não mais naquele sentido específico de poesia concretista. O concreto existe no sentido da materialidade da linguagem, e nesse sentido é que eu sempre fui e serei um poeta concreto. Qualquer poeta, em qualquer tradição, tem de ser concreto, porque o poeta que não traduz a sua postura na materialidade da linguagem não faz poesia, faz um discurso sentimental, um discurso filosófico, mas não faz poesia. A poesia depende da concreção da linguagem, daquilo que é considerado a ‘materialidade’ do signo.” (CAMPOS, H., 1994).

maneira, constatamos que há um diálogo baseado em oposições entre os planos horizontais e verticais. A observação da rica movimentação desses estratos revelou-se muito proveitosa para a nossa leitura.

O semioticista russo Tinianov (1975) já havia afirmado que a abordagem de um poema deve estar com a atenção voltada para o jogo opositor entre as estruturas do texto, daí chamar de “forma dinâmica” o embate entre estruturas estáticas e dinâmicas. Lotman (1981), retomando Tinianov, formula a noção de “abordagem dialético-funcional”, na qual está implícito esse embate entre forças, no corpo do texto, sem esquecer o contexto comunicativo, ou seja, Lotman especifica uma abordagem estrutural-semiótica, na qual incorpora o contexto, e afasta-se de uma abordagem estrutural imanente, caracterizada por tomar como definitiva a descrição estática de um texto.

Notamos uma concentração da letra “o”, fator que imprime semelhanças e aproxima os termos em torno da palavra “outro”, termo que é projetado em anagrama quase completo através da palavra “concreto”: OUTRO > cOncReTO.

açO
sO
achO
façO
O cOncrétO é O OutrO

É o único momento no qual encontramos cinco rimas emparelhadas, incorporando as consonantais e toantes. (Esta última bastante usada pelo João Cabral). Depois dessas tensões acumulando-se em torno da palavra “outro”, nós acreditamos que há nesse cruzamento um ponto nevrálgico do poema. O processo de identidade está rasurado, contaminado que foi pela ambiguidade. Esse “outro” incorpora, pela proximidade sonora, o “aço” da linguagem, a solidão dos materiais e das sensações (“só”), e o “fazer” que é fruto posterior a uma procura.

No final da segunda coluna, surge a célula: “menos só aqui houve mais”. Agora é a vez do termo “menos” tensionar-se entre dois eixos da quadrícula:

o **menos** ante o sem
só aqui
houve
mais

Na paráfrase encontramos a valorização da concisão e da condensação no trato com a poesia: “o menos é mais”. O trecho funciona como uma síntese da poesia de Augusto de Campos. Na redução do vocabulário há uma operação de acoplamento de imagens. No processo de silenciamento, encontra-se a abertura para o que está dito implicitamente e foi silenciado pelo trabalho do texto: estratos latentes a espera de leituras que os torne patentes. A imagem é a do tutano da linguagem, da construção “osso osso só”, presente em outros poemas: “Desplacebo” (v. ANEXO — Q, p. 171), “Ão” (v. tópico 2.4), que será analisado em seguida.

O poema é uma homenagem àquele que fez da quadra pequena seu palco iluminado. Da voz para dentro, frequente no solo seco do sertão nordestino/andaluz, o seu canto de floração do Poema. Frequentar esse quadrado pode trazer alento ou estranheza às almas. Dentro do quadrado há uma voz, dentro do concreto há um “eu” que procura, que não acha, que não encontra as palavras, e faz poesia com o “não”, o “sem” e o “menos”. Neste sentido, o poema se aproxima de um “procedimento menos” como formulou Haroldo de Campos (2004), mencionando e ampliando o “procedimento negativo” conceituado por Lotman. “O texto pobre denuncia a retórica da falação, da mais-valia bem falante” (CAMPOS, H., 2004, p. 228). Quando o poema pronuncia: “não para as (palavras)”, “só acho faço outro (concreto)” pode estar sinalizando para a inibição da retórica evasiva, desossada, que não apresenta rigor nem vigor. Esse “procedimento menos” que está presente no poema dialoga com a visão de Pound, quando apontava direcionamentos para a poesia do século XX:

(...) tão granítica quanto possível; sua força estará na sua verdade, em seu poder de interpretação (evidentemente, é sempre aí que reside a força poética); quero dizer que ela não tentará parecer vigorosa por via do fragor retórico e da extravagância faustosa. Teremos um número menor de adjetivos artificiosos a comprometer-lhe o impacto e o efeito. (POUND, 1991, p. 20).

Linguagem substantiva, condensação imagética e sonora. “João/agrestes” revela também o domínio do movimento inteligente, visto como uma dança entre sentimento e pensamento⁷, não há dicotomia nem fragmentação perceptiva. O poema sente pela rede dos seus significantes.

Abraço entre as poéticas de mesma raiz: “distinta liga de aço”. Cabral preparou o verso-

⁷ Conforme depoimento de Haroldo de Campos sobre a Poesia Concreta: “Como o Fernando Pessoa do verso síntese: “Tudo o que em mim sente está pensando”, acreditávamos num “racionalismo sensível”, na ideia oriental que rejeita o artificioso dualismo ocidental “corpo”/“alma”. Mas, na poesia brasileira imediatamente anterior ao concretismo, havia o exemplo fundamental de João Cabral, cujo livro divisor de águas, *O engenheiro*, de 1945, valera-lhe a alcunha de “cerebrino” e o indispuera com os seus contemporâneos de geração.” (Disponível em Jornal da Poesia: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/har17.html>. Acesso em: 15 de set. 2011).

sulco para Augusto semear sua poesia. Augusto lavrou o deserto, explodiu o “*versus*”, baseando-se na antirretórica de partículas negativas (“ad, não, sem, menos, contra, só”), como foi visto em “João/ agrestes”, e que estão presentes por toda sua produção poética, fato apontado mais de uma vez na fortuna crítica (Lucio Agra, Flora Süssekind, Eduardo Sterzi). Com esse “procedimento menos”, abriu possibilidades para que outros venham cultivar “Profilogramas” nos jardins da poesia brasileira.

Augusto saúda o irmão mais velho modulando com a mesma harmonia. Apropriação criativa. Além de usar grupos semânticos bem próximos aos utilizados pelo autor de “Psicologia da Composição”, (faca, aço, osso), homenageia a oficina contundente de Cabral com o mesmo expediente: a exploração da materialidade dos signos regida pela concisão. Antirretórica do menos via concreção da linguagem.

2.4 “Ão”: mínima linha vazia

do
os
so
do
so
m
do
tutano
do humano

sem
o
mel
da
mel
o dia

cas
ca
do
ser

c
res
ser

a
ni
mal
ânim
a alma

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

o coração
não

s
oco
ração

o
so
l
sem
dó
da
solidão

ão
do
açú
car
joão
do
tom

o
ão
do
om

“Ão” (CAMPOS, 2003c, p. 53)

O poema impõe ao leitor uma exigência de coautoria para que se realize o processo de fruição estética. Neste sentido, o texto forma (não con-forma) o seu público, quando organiza o jogo poético, baseando-se numa gramática de condensação e de não facilidades. O trabalho de leitura consiste em percorrer os níveis estruturais do poema (neste caso, camadas infinitesimais de sentido), refazer o objeto e acrescentar as nossas medidas, como exemplificava Pound, ao se referir ao estudante de biologia que observava um peixe em decomposição por vários dias. Apresentaremos em seguida o percurso dessa observação, que nunca deseja ser totalizante, mas relativa; é apenas mais um roteiro para que venha o próximo e acrescente outras notas.

Lotman (1978, p. 58) ressalta que “a arte é o meio mais econômico e mais denso para conservar e transmitir uma informação”, de tal sorte que “comporta-se como um organismo vivo”, pois “ele dá a diversos leitores uma informação diferente (...) dá também ao leitor uma linguagem a partir da qual ele se pode assimilar a porção seguinte de informações durante uma segunda leitura” (1978, p. 59). Essa noção de plurissignificação via Lotman foi explorada por Haroldo de Campos (“A obra de arte aberta”, 1955, recolhido em *Teoria da Poesia Concreta*) que antecipou algumas reflexões do seu amigo Umberto Eco (*Obra aberta*, 1962). Baseando-se nesses conceitos é que não desejamos realizar uma leitura totalizante.

Como foi visto no capítulo 1, há uma análise vertical e minuciosa sobre o poema, realizada por Flora Süssekind. Nossa intenção é a de não reprisar conteúdos catalogados e apontar nosso olhar para o que não foi tocado, ou que venha iluminar o objeto através de outros ângulos não explorados. Diante da complexidade estrutural do poema, e aceitando o desafio crítico, tentaremos realizar uma leitura que potencialize as virtudes do texto, e que possa oferecer uma contribuição para afortunar a poesia de Augusto de Campos.

Não há pessoas nomeadas ou verbos flexionados que se dirijam a pronomes pessoais. É o que se percebe no primeiro momento do poema, entendido pelas cinco estrofes iniciais, cuja forma, apoiada na tmesis, imprime contenção e minimalismo. O único verbo (“ouve”) surge na sexta estrofe, ou segmento, que se inicia com um chamamento (“psiu”) dirigido ao interlocutor, para que se ouça esse som, marcado pelo silêncio, aspecto que contraria e destrói a própria noção tradicional de canção e de música.

No entanto, o texto evidencia as qualidades dessa antimelodia: “sem o mel da melodia”, “canção sem voz”, “o ão do om”; e mais implicitamente em: “sol sem dó”, provavelmente em sentido metalinguístico, referência a um acorde perfeito maior de “dó” (“dó-mi-sol”) sem a presença da nota “dó”. Observação que pode ganhar relevância se pensarmos em outras

organizações sonoras (atonal, cromática, serial, polifônica, dodecafônica), presentes na música do século 20, que se afastam da harmonia tonal, pois esta, quando na presença de um “sol” exige o retorno à tônica “dó”, para que as tensões se neutralizem. Podemos pensar numa referência mais próxima de nosso contexto e sugerida na fatura do poema: a harmonia da Bossa Nova. É Zuza Homem de Melo quem ilumina a questão:

Num acorde de dó maior perfeito, cuja cifra é C, o natural é que o dó, sendo a tônica, seja a fundamental. Mas nada impede que se faça uma inversão do acorde para mi-sol-dó, ou sol-dó-mi, em vez de dó-mi-sol. Essas inversões, que se tornaram mais frequentes na música brasileira a partir da Bossa Nova, podem eventualmente dar uma sensação de dissonância, sobretudo se o executante usar a liberalidade, que lhe é concedida, de nem tocar a tônica, eliminando-a e deixando-a subentendida. Isso gera uma impressão de certa instabilidade, de leveza, como se a base harmônica estivesse pairando no ar e não repousando.¹ (2001, p. 37)

A menção a essa estranha forma musical, ou melhor, não tradicional, pode sugerir também a colheita de um som isolado (“sol”), e a apreciação desse som, sem que se ligue imediatamente a uma sequência musical predeterminada e condicionada pelo hábito (“sol sem dó”).

O termo “solidão” se abre em polissemias: a imagem mais explícita de uma luz que não tem compaixão (“sol sem dó”); o já referido aspecto metalinguístico da notação tonal “a nota sol sem nota dó”; e ainda, a ação desta “solitude” projetada na existência e na biosfera, com todas as possibilidades de sons e silêncios.

O estado intimista de ouvir frações de sons está bem próximo do estado psicológico de sentir a solidão do ser: o “estar só”, que é bem diferente do isolamento do “ser só”.² Além da aliteração do “S” e do som /CÊ/em: “Sem, Ser, canSão, coraSão”, fator que potencializa o silenciamento; a reiteração da sílaba “SO” em : “OSSO, Som, Sol, Solidão, aSO”, reforça essa ideia de ouvir a solidão do som e do ser. Dessa maneira, ganha destaque o campo semântico ligado à “Solidão” e ao “Som”.

A palavra **SolidÃO** recolhe o que foi semeado: o já referido grupo “SO” e a proliferação do termo “ÃO” (“cançÃO, coraçÃO, nÃO, solidÃO, joÃO, ãO”). Neste sentido, a palavra

¹ Para aprofundar a discussão consultar *Bim bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto, de Walter Garcia (1999), que faz uma análise minuciosa da estrutura melódica e harmônica da Bossa Nova, especificamente da canção “Bim bom” de João Gilberto.

² Gilberto Gil explora essas paronomásias na canção “Preciso aprender a só ser”, na qual inverte a frase da canção de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle (“Preciso aprender a ser só” 1965), para “preciso aprender a só ser”(Cidade do salvador , 1973). André Vallias, em depoimento sobre a mostra *Gil 70*, 2012, afirma que numa busca em 300 canções do compositor baiano, a palavra “ser” é a mais reincidente.

“solidão” é reverberada pela reincidência desses grupos sonoros. O vazio(“ÃO”) está por todas as partes. Estamos SÓS diante do vazio do “ÃO” (som/ser).

O poema “ÃO” sugere uma abertura para a percepção microtonal e a exploração daquilo que se localiza entre som, ruído e silêncio. Por essa ótica o convite é feito para que se adentre em um campo sonoro dominado por estranhamentos, dentre os quais se destaca a presença paradigmática do silêncio, elemento estrutural da experiência sugerida; silêncio iconizado na mancha gráfica, reduzida a uma coluna mínima de letras rodeada por amplas margens em branco: um som quase silêncio, cercado pelo vazio dominante.

Essa mancha gráfica em filete é assinalada por Sússekind (2004, p. 142) como “uma impressão de quase anulação, do ponto de vista gráfico, uma mudez propositada”. Para Derrida (2006, p. 84), apoiado no Prefácio e no poema *Um lance de dados* (Mallarmé, 1897), ratifica que “o espaçamento como escritura é o vir-a-ser ausente e o vir-a-ser-inconsciente do sujeito”, pois ‘todo o grafema é por essência testamentário. E a ausência original do sujeito da escritura é também a da coisa e do referente’.

O poema sugere uma música que se ampara na negação e na destruição do estabelecido, ou na aventura de ouvir comas de sons (intervalo menor que o semitom — em geral admitido como a nona parte do tom), tendência musical que se aproxima da fissura das letras e fonemas, ou de uma língua “transmental”, praticada por poetas do naipe de Khlébnikov.

Essa fragmentação está evidenciada pela ação destruidora da tmesse: procedimento que inibe a sequência contínua do signo verbal, predominantemente regido pela hipotaxe ou subordinação, característica dominante quando pensamos nos usuários de uma língua ocidental. Esse fluxo contínuo é alterado pela modelização da língua através da literatura, com destaque acentuado na poesia, que ganha ares de “leitura não fluvial”, tratando-se de João Cabral de Melo Neto; e obliteração máxima da função referencial, quando nos remetemos aos poemas de Cummings.

Sabemos que a literatura não vive sem a língua, ambas realizam um jogo entre redundância e informação. Lotman (1978, p. 59) explica que “as línguas naturais afirmam-se contra as deformações pelo mecanismo da redundância — reserva original de estabilidade semântica.” Dessa maneira, a literatura e a música (sistemas modelizantes secundários), quando configuram obras inovadoras, mantêm sempre o eco do sistema tradicional, pois “toda obra inovadora é elaborada com um material tradicional. Se um texto não lembra uma construção tradicional, o seu caráter inovador deixa de ser apreendido” (LOTMAN, 1978, p.

57). Por essa ótica, no poema há inovação literária promovida pela tmeze, e um diálogo intersemiótico com a música, projetada em clave de atonalidade.³

Em “Ão”, a imagem inicial “do osso do som do tutano do humano” retoma o processo de condensação observado anteriormente no poema “João/agrestes”. Esse procedimento menos é promovido pela predominância dos substantivos sobre os adjetivos, uma antirretórica que se mostra ativa quando cria adjetivos a partir da fórmula “preposição + substantivo”: “do osso do som do tutano da melodia do ser do fio da foz do teu vazio do açúcar do tom do om”. Processo que se transforma numa gradação entre emoção e desvendamento vertical dos sentidos. No caso de “Ão”, trata-se de uma experiência sensorial vertical, na qual presenciamos uma malha de sons que se encontram prismatizados e microcronometrados.

Palavras dentro de palavras, sons que se fragmentam e se abrem em outras possibilidades de significar. Quando percorremos as tessituras do poema, percebe-se que há um diálogo entre a diagramação e o aspecto macroestético: o menos é mais. Essa isomorfia entre som e sentido aponta para o silêncio, qualidade rara nesses tempos de excesso de estímulos.

Em “ÃO”, o silêncio não é atingido através do aspecto referencial do signo, mas conquistado pelo trabalho de coautoria, desempenhado pelo leitor para quebrar o campo de resistência criado em torno do núcleo da comunicação, que está mais para uma contracomunicação. O objeto se esconde muito mais do que se mostra.

Voltando ao aspecto microestrutural, o “do” abre-se em polissemias: preposição (de) + artigo definido (o); a palavra “dó” se referindo à compaixão; a nota “dó” da escala musical. A repetição dessa sílaba “do”, que é pronunciada /DU/, nos autoriza a pensar naquele “samba de uma nota só”. O minimalismo do poema “Ão” atinge aspectos de um mantra quando pensamos na organização sonora cujo eixo gira em torno da repetição desse termo “do” que se transforma em: /DU—DU—DU ---DU---/ (DU os-so DU som DU tu-ta-no DU hu-ma-no). Aspecto que se torna visível na musicalização do poema realizada por Aldo Brizi, cantada por Caetano Veloso e oralizada por Augusto de Campos.

Por essa última ótica, o poema pode-se referir a repetição de uma nota só, mas que ao repetir-se nunca é ela mesma, pois aciona contextos semânticos distintos. Aqui a redundância

³ Wisnik (1999, p. 177-178) explica que o “atonalismo é a quebra do sistema, e a sua deriva. (...) Schoenberg registra que o novo estilo atonal, (...) não se habilitava a produzir obras longas (...) por causa de uma espécie de debilidade estrutural que resultava da falta de articulações discursivas. (...) O dodecafonismo recusa, antes de mais nada, ou definitivamente, a escala diatônica. O seu fundamento é a aplicação intensiva da escala cromática, cujos doze semitons iguais serão usados de modo a evitar sistematicamente a emergência de notas polarizadoras e de hierarquia intervalares. A escala cromática é a base de um campo sonoro sem centro, em que nenhum som teria precedência sobre outro.”

é aparente, a repetição é geradora de informação, articulada que está em torno da condensação e da concentração do ato perceptivo. Tomando a ação dessa fórmula (“do”) como partícula de ligação semântica e rítmica, atinge-se a circularidade entre o final e o início do poema: “o ão **do** om > **do** osso do som”.

A paronomásia da penúltima estrofe “**aço** do **açúcar** João do tom” ganha novos matizes quando dialogamos com as criações sonoras do compositor João Gilberto. Retirar o aço a partir do açúcar: uma “distinta liga de aço” retirada da doçura do açúcar ou a maneira rigorosa e suave pela qual a música de João Gilberto ficou conhecida. A modelização do samba (redução da percussão; harmonia de caráter funcional e não apenas como apoio para a melodia; canto falado) e a criação dessa batida chamada depois de Bossa Nova, que o compositor e intérprete João preferiu chamar apenas de samba.

Núcleo duro feito de suavidade. Os contrários se aproximam nesse trabalho estrutural da poesia que é realizado com maestria pela fatura do poema: antes de ser anunciada a última estrofe “ÃO do OM”, ela é antecipada em “JoÃO do tOM”. A condensação máxima dos sentidos, a partir da menor variação de significantes, aproxima o mântrico som “om” da condensação musical realizada por João Gilberto, obliquamente presente em “João do tom”, junto com outro ícone da invenção musical da Bossa Nova: Tom Jobim. O silêncio do mantra “OM”, aproximado da sonoridade contida e minimalista de João Gilberto, na qual o rigor estrutural da harmonia é alimentado por um fio de voz sussurrado e extremamente delicado.

Nessa penúltima estrofe, por analogia, recuperamos o campo semântico da poesia cabralina: os termos “aço” e “açúcar” presentes na poesia de João Cabral são projetados na obra de outro João (Gilberto) cuja obra também é regida pelo rigor e pela concentração de elementos. Dessa maneira, em “João do tom”, atingimos uma imagem precisa: João Gilberto, o João Cabral do tom.

Esse amálgama intersemiótico ecoa na canção “Outro retrato” de Caetano Veloso, quando o eu lírico posiciona sua lavra entre as obras desses dois artistas: “Minha música vem da/ Música da poesia de um poeta João que/ Não gosta de música/ Minha poesia vem/ Da poesia da música de um João músico que/ Não gosta de poesia” (VELOSO, 1989). Caetano quando faz uso primoroso das preposições (“da”, “de”), acusa o diálogo entre os repertórios referidos, ao mesmo tempo que indetermina os rótulos classificatórios entre poesia e música. Códigos que são colocados em suspensão através de hibridizações e promiscuidades inter(intra)semióticas.

Percebe-se ainda na fragmentação das letras, ao estilo de Cummings, a descida desses fonemas em direção a outro termo que os recolhe e os reverbera em sentidos plurais:

VoZ
que
Vem
do
fIO
do
Vão
dA
oZ
do
teu
VA
ZIO

O que Antonio Risério, apoiando-se na poesia de Khlébnikov e na profecia de Benjamin, chamou de retórica da letra.

O poeta como *expert* da grafia. A retórica da letra. Enfim, o criador textual operando sobre os sistemas e as técnicas de inscrição sígnica existentes no mundo à sua volta, para assim gerar textos que sintetizem e veiculem, à sua maneira, ideomoções fundamentais da humanidade. (RISÉRIO, 1998, p. 67).

Outro procedimento, que reforça a ideia de vazio, encontra-se na presença paradigmática da letra “o” (40 vezes), responsável por compor um eixo vertical. No poema “pérolas para cummings” (ANEXO — R, p.172), pode-se observar a motivação da letra “o” transformada em pérolas, e mais explicitamente na modelização do *clip-poema* (CAMPOS, 2003a).

Dessa maneira, em “ÃO” o vazio é projetado na logopeia, evidenciado na tmese, iconizado através da repetição dominante da letra “o” ({O}), e também pela ação melopaica das sílabas “OM” e “ÃO”, formas que tendem para a opacidade e abertura do signo em polissemias extremas.⁴

Na quinta estrofe, a tmese evidencia a fragmentação da palavra “animal” que agrupa em seu interior a “ânlma”, “mal” e a “alma”, via anagrama. Este campo semântico já foi explorado em tradução de um poema de Cummings, realizada por Augusto, no qual aparece o

⁴ Antonio Risério adverte que a poesia sonorista é bem anterior às vanguardas do começo do século e não inibe totalmente a referencialidade do signo verbal: “uma célula sonora como *om*, a sílaba mandálica, parece responder de forma altamente comprimida a uma referencialidade excessiva, incontível nos limites de um signo convencional da língua” (RISÉRIO, 1998, p. 61).

termo “humanimaldade” (v. ANEXO — S, p. 173). A diagramação na página sugere uma operação entre os significantes bastante pertinente ao que foi anunciado na terceira e na quarta estrofes: crescimento do ser.

Ilações possíveis: a quebra da palavra “animal” sugere o afastamento da célula “mal” da estrutural corporal da palavra. Depois que a palavra “animal” é fissurada, a célula “mal” é isolada na diagramação, e pela ação semântica do termo “a” (do latim: “a”- afastamento, separação). Em seguida, encontramos dois substantivos “ânima alma”, reagrupados sem a presença referencial do termo “mal”, ainda que este esteja presente obliquamente dentro da “alma”. (O poema está operando o “mal” dentro do ser?) Se não conseguiu de fato, deixou pelo menos que víssemos a “ALMA” sair de dentro do “AniMAL”, após a projeção do termo “ser” em todas as direções, na estrofe anterior:

Cas
Ca
do
ser

C
rEs
sEr

Repare que na quinta estrofe a coluna central da palavra “ser” é atravessada pela ação vertical da letra “C”, formando o vocábulo “CE”, encontrado através do anagrama “C/rEs/sEr”. Essa aproximação sonora entre “CE” e “SER”, sugere e amplia a noção de igualdade entre o “ser” (espírito) e o “res” (do latim: “coisa”). Fusão entre matéria e pneuma, sujeito e objeto. Suave descentramento existencial espelhado no descentramento gráfico-sonoro do poema. Isomorfia: anagrama estético – enigma extraestético.

Para Jacques Derrida (2006, p. 53), “é no sistema de língua associado à escritura fonético–alfabética que se produziu a metafísica logocêntrica determinando o sentido do ser como presença”. Dessa maneira, o logocentrismo descende de um fonocentrismo: “proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido” (2006, p. 14). Ao amparar-se na justaposição ideogrâmica, o poema sugere a fusão “coisa◊ser”, inverte a orientação metafísica baseada na divisão corpo-alma e na estrutura linguística que evidencia as diferenças entre significado e significante. Introduz outra série cultural, baseada na simultaneidade dos eventos e na aproximação de opostos; a outridade oriental (Paz), na qual “isto é aquilo”. (Esta aproximação ser < > res foi explorada no poema “Ser” de Pedro Xisto, conforme ANEXO — T, p. 174).

À procura do núcleo duro do som, o poema faz uso de vários artifícios. Ratifica o “procedimento menos”, amparado na tese e na diagramação vertical do texto. A mancha gráfica, em forma de risco mínimo, iconiza o apagamento do som. (Isomorfia entre som e fanopeia.) Formula um suave enigma (dicção yin), através de um antidiscurso no qual nada está fechado. É um dizer que nada diz, pois diagrama a linguagem a fim de potencializar novos sentidos. “Sem o mel da melodia” e com o “aço do açúcar”, dirige-se para a indeterminação; reino das incertezas.

leitura, e promover a inclusão perceptiva¹, pois projeta no código verbal a justaposição, característica central do ideograma. Como se sabe, a sintaxe analógica não está só nesse tipo de poema que aciona campos não verbais, a própria poesia é um gesto analógico dentro de um código lógico. Para Augusto de Campos, “Uma das funções básicas da poesia é a de incentivar a desautomatização da linguagem contratual, útil e eficaz para a comunicação pragmática, mas insuficiente para captar toda a gama de sensibilidade e pensamento de que é capaz o ser humano” (2007b, p. 151).

A poesia de Augusto de Campos não abandona a busca por novas formas de diagramação, apoiada que está na figura do poeta como um “*designer* da linguagem” (PIGNATARI, 1997, p. 418). Muitas vezes plasmada a partir de um lirismo intenso, sua poesia realiza uma constante exploração da materialidade dos signos (“função poética”, Jakobson; “concreção de linguagem”, Haroldo de Campos). Como veremos adiante, essa exploração da materialidade acontece também no suporte digital. Vamos iniciar com a leitura do poema no suporte papel.

Para fins de visualização iremos transcrever o texto:

ego eu Я ich io je yo i
 sós pós nós
 que faremos após?
 sem sol sem mãe sem pai
 na noite que anoitece
 vagaremos sem voz
 silencioso
 sos

No círculo maior, encontramos o pronome “eu” projetado em oito línguas (“ego eu Я ich io je yo i”: grego, português, russo, alemão, italiano, francês, espanhol, inglês). No segundo círculo o pronome aparece na primeira pessoal do plural (“nós”) e permanece nessa orientação verbal nos demais indicadores gramaticais. No contexto das relações, este painel poliglota representa um contexto amplo das línguas surgidas no ocidente e que dominam as transações linguísticas mundiais. No plano do poema, a esfera dos “eus” ocupa o maior espaço (“círculo maior”) e o maior número de partículas (oito), no entanto estão mais afastadas do centro, e a partir do segundo círculo não há nenhuma menção aos “egos”, pelo contrário, há predomínio semântico da primeira pessoal do plural. Observação que é apenas uma constatação do que disse o poeta em entrevista a Tatiana Russo, quando interrogado sobre se “era a sua intenção discutir a problemática do ‘eu’?”, dentro do poema SOS:

¹ Segundo Marshall McLuhan, “o ideograma é uma *gestalt* inclusiva, e não uma dissociação analítica dos sentidos e das funções como a escrita fonética” (1969, p. 103).

Discutir a problemática do “eu”, sim. Na verdade o SOS é “antieu”. Quer mostrar a pequenez do “eu” diante da infinitude do universo e do enigma da morte. Daí o ter usado o pronome pessoal em vários idiomas no círculo exterior aos demais que caminham para a solidão e o SOS central. (CAMPOS, 2005).²

Depois dessa observação, talvez não se tenha muito que dizer sobre o poema. Queremos acreditar que há mais nuances e significados. Vejamos.

No plano melopaico os sons mais reincidentes são a sibilante “s” (19 vezes) e a vogal “o” (15 vezes). Dentre todas as formulações nas quais estão presente (“Sem, acOnteSe, anOiteSe, yO, ...”) é dominante a presença dessas letras formando o termo “SÓ”, quando direta ou indiretamente sugeridos: (“SÓs, pÓS, nÓS, apÓS, Sol, vOZ, silencioSO, Sos”). O único círculo no qual o termo “SÓ” não está presente é no primeiro, dominado pela ação dos “eus”.

Aqui, talvez resida uma diferenciação entre o isolamento dos “egos” e a solidão tensionada nos sete círculos do poema. Em nenhum momento o poema sugere uma fuga desse sentimento de estar “a sós” consigo mesmo. Essa solidão qualificada pelo estar “a sós”, ganha intensidade e motivação dos significantes cada vez que se aproxima do centro, e consequentemente se afasta do domínio egocêntrico, localizado no exterior. Neste sentido, o isolamento dos “egos” pode constituir um impedimento para o acesso a um dos núcleos semânticos do poema: sentimento de solidão cósmica, adensado e sugerido pela presença dominante do silêncio. Esse sentimento de solidão cósmica está plasmado em outros poemas: “O Pulsar”, “Pó do cosmo”, repare em ambos, a página iconizando o cosmos (v. ANEXO — V, W, p.176; 177).

A economia do termo funciona em pelo menos três frentes: no silenciamento (aliteração do som “s”); na iconização das espirais através da vogal “o” (processo mais evidente na modelização digital na qual espelha uma miniatura do sistema de esferas siderais projetadas na página escura do texto); na ideia de solidão explícita no adjetivo “só”.

ego eu Я ich io je yo i
 sÓS pÓS nÓS
 que faremos apÓS?
 sem SOL sem mãe sem pai
 na nOite que anOiteSe
 vagaremOS sem vOZ
 silencioSO
 SOs

² Disponível na seção Antologia de textos teóricos do DVD *Poesia digital* (Antonio, 2010).

A repetição do som “s” é isomórfica ao silenciamento da voz em direção ao centro do poema. Este sentimento de perder a voz, ou estar sem voz, é acompanhado pela ação da preposição “Sem” (“sem sol sem mãe sem pai sem voz”), responsável por indicar as ausências. No penúltimo círculo, único totalmente fechado por palavras, há um duplo reforço da circularidade: quando acionada no plano fanopaico pela projeção da esfera, agora tomada por letras em toda a sua extensão (iconização do som no espaço); e na projeção anagramática do termo “SOS” e da sequência “silêncio só” a partir do adjetivo “silencioso”:

SilenciOSOSilenciOSOSilenciOSOSilenciOSO
SilenciOSOSilenciOSOSilenciOSOSilenciOSO

SilencioSOSilencioSOSilencioSOSilencioSO
SilencioSOSilencioSOSilencioSOSilencioSO

Ao desdobrarmos em duas sílabas a palavra “SOS”, (procedimento autorizado pela disseminação sonora e pelo espelhamento das letras), chegamos em “SO OS”.

Neste sentido, esse sentimento de isolamento inicial, (“estou isolado comigo mesmo”), impresso no âmbito dos “egos”, é trasmutado na substância “solidão” presente no cosmos, dentro e fora dos seres. O centro “SOS” concentra todas as vozes e etapas disseminadas através dos sete círculos anteriores, nos quais percebemos um sussurro constante que se encaminha para um “só silêncio”, duradouro e permanente, preparado pela ambiguidade do penúltimo círculo: “silencioso”, que esconde anagramaticamente o “silêncio só” e obliquamente o “pedido de socorro integrante do código internacional de sinais”, cuja sigla S.O.S. é traduzida por *Save Our Souls*: “salve(m) nossa(s) alma(s)”, apenas para lembrar as letras referentes, quando eram utilizadas pelo código Morse. Neste sentido, o termo “SOS” pode estar aglutinando, unificando as línguas compartimentadas em um código internacional, reconhecido por todos. O pedido de “socorro” da raça humana é dirigido aos interlocutores espaciais.

A introdução deste termo nas espirais do poema revela perícia poética, não apenas em relação ao plano sonoro, motivado por polissemias (“só, a sós, socorro”), mas no deslocamento do campo semântico, pelo qual o termo é tradicionalmente encontrado: da convenção internacional para transmitir pedido de socorro de viajantes em dificuldades (origem do termo) para o silencioso sussurro dos viajantes diante da solidão cósmica (sugerido pelo poema); do naufrágio marítimo à perdição sideral.

Segundo Mukarovsky, “a denominação poética (que aparece num texto em que a função estética é dominante) não é determinada, em primeiro lugar, pela sua relação com a realidade significada, mas pelo modo de sua inserção no contexto.” (1978, p. 160). Ao desviar o termo para outra situação comunicativa, o texto ganhou significados, depreendidos a partir de uma situação de emergência permeada de solidão (interna e externa), na qual o retorno de uma ajuda ou resposta é muito mais improvável do que um barco à deriva no oceano. Com suavidade, o poema nos coloca diante do enigma central: que faremos nós? para onde vamos nessa “noite que anoitece”?

Falamos anteriormente sobre um silêncio duradouro pensando na ação verbal. São apenas três verbos: “faremos (fazer), vagaremos (vagar), anoitece (anoitecer)”. Os dois primeiros estão na primeira pessoa do plural do futuro do presente, logo, apresenta aspecto verbal imperfeito, não concluído. Uma ação que acontece no presente e se prolonga no futuro. Já o verbo “anoitecer”, apresenta-se com sentido impessoal, no presente do indicativo, também com aspecto verbal imperfeito e não concluído. O reforço da duração temporal está refletido na presença, dentro do mesmo círculo, do substantivo “noite”, através do qual deriva a ação de “anoitecer”, subordinada adjetivamente à “noite”: “na noite **que anoitece**”.

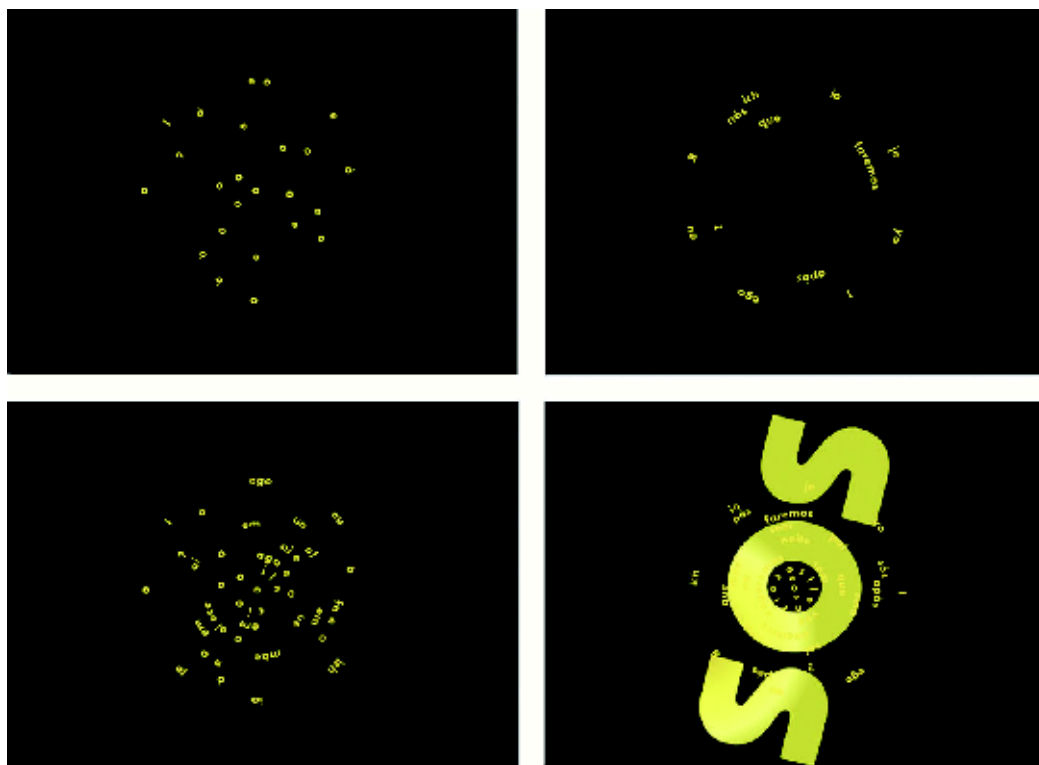
A imagem criada é a de uma solidão concêntrica, disposta em um sistema de esferas, no qual a noite é isomórfica à página escura, e as palavras (“egos”, “humanidade”, “vozes sem som”) giram em torno de um centro vazio e negro. O centro do poema é ambíguo, pode ser a vogal /O/, o número /0/ (zero), ou ainda o vazio: {O}. Mas quando tomamos o poema como um conjunto de esferas, o núcleo da palavra “SOS” passa a ser a redução de todos os outros círculos maiores.

egO eu Я ich iO je yO i
 sÓs pÓs nÓs
 que faremos apÓs?
 sem sOl sem mãe sem pai
 na nOite que anOitece
 vagaremOs sem vOz
 silenciOsO
 sOs

O reforço semiótico da imagem sideral desse universo circular está refletido na presença da vogal “o” em todos os círculos: egO> sÓs> apÓs> sOl> nOite> vOz> silenciOsO> sOs. Quando isolamos estas esferas, sem as palavras, cria-se um sistema cósmico de planetas girando na órbita de outra esfera, que pode ser o “vazio” ou “um buraco negro”. Por esta ótica, o texto entra no domínio do plano icônico, no qual a mensagem é comunicada sem

nenhuma necessidade de sonorizar o sistema linguístico. Esse recurso é explorado com maestria na tradução intersemiótica do poema.³

Na versão digital, incluída no CD ROM *Não clip-poemas*, o poema abre novas áreas de significação, ausentes no suporte em papel. Logo no início, cria-se um sistema de astros que



SOS –versão animada

percorrem órbitas concêntricas. O tipo *futura bold* apresenta-se mais encorpado e com cor amarela. O primeiro signo introduzido é a letra “o” do termo “SOS”, tensionado como núcleo dessa galáxia, seguido do sinal interrogativo “?”. Em seguida são projetadas todas as vogais “O”(ícones desse sistema planetário), depois o restante das vogais e consoantes. Há a presença de som incidental, de matriz eletrônica, que reforça o clima cibernético do texto. A sonorização é de Cid Campos.

Após a enunciação do círculo inicial, formados pelos “egos”, há a justaposição de vozes e o movimento hipnótico dos sucessivos círculos. Através da justaposição de vozes cria-se um ambiente babélico, ampliado pela sincronização do movimento das esferas em sentidos

³ Essa transposição para outro suporte foi nomeada por Julio Plaza (2008, p. 92) por “tradução topológica-homeomórfica: em que há “correspondência ponto a ponto, entre os elementos dos dois conjuntos de signos. Mais precisamente: o todo de uma figura corresponde a um ponto e somente a um da outra, e a dois pontos vizinhos de uma correspondem dois pontos vizinhos da outra. Assim, os dois conjuntos são equivalentes topologicamente, conseguindo, com isto, continuidade na passagem biunívoca de um conjunto para outro e vice-versa.”

opostos. O penúltimo círculo é pronunciado como uma pergunta: “vagaremos sem voz?”, sinalização interrogativa ausente na versão em livro. Ao introduzir essa interrogação retoma-se a pergunta do terceiro círculo “que faremos após?”, e reforça-se o sentimento de dúvida e abertura ao desconhecido, presentes desde o início da animação, quando aparecem o centro {O} seguido do sinal interrogativo. Por fim, acontece a ampliação desse centro “S{O}S”, que toma toda a página digital, e suga o poema para o centro do vazio.

O poema explora as qualidades do contexto digital através do jogo sonoro e do movimento giratório. Nessa tradução intersemiótica, “o signo tecnológico deixa de ser pragmático, enquanto o signo poético torna-se mais polissêmico e interdisciplinar, sem perder a sua característica essencial. (ANTONIO, 2010, p. 20)”. Dessa maneira, a animação digital “se serve dos recursos eletrônico-digitais da informática para ambientar a palavra no contexto potencial da sua verbo-voco-moto-visualidade.” (ANTONIO, 2010, p. 03).

Retomando a indicação do próprio poeta quando sinaliza que: “Na verdade o SOS é ‘antieu’. Quer mostrar a pequenez do ‘eu’ diante da infinitude do universo e do enigma da morte”, queremos pensar que esse posicionamento contra a identificação com o “eu” tenha raízes na questão do “outro”, da “alteridade. Vimos que em “SOS” a suspensão/inderterminação dessa identificação com o “eu” é atacada pelo apagamento da primeira pessoa, a sugestão de uma visão cósmica da vida e a reunião de todas as vozes em um só código, rasurando as identidades linguísticas em direção a uma consciência planetária. Neste sentido o poema afasta-se de uma “idolatria do eu”:

Ser *um mesmo* é condenar-se à multidão pois o homem é apetite perpétuo de ser outro. A idolatria do eu conduz à idolatria da propriedade; o verdadeiro Deus da sociedade cristã ocidental chama-se domínio sobre os outros. Concebe o mundo e os homens como *minhas* propriedades, *minhas* coisas. O árido mundo atual, o inferno circular, é o espelho do homem cerceado em sua faculdade poetizante. (PAZ, 2003, p. 108).

“O concreto é o outro”. Há outros poemas que questionam essa “problemática do eu”, e apontam para uma estética da “desegotização”: “Pós-soneto”, “Pessoa”, e mais radicalmente “Ly” (v. ANEXO — X, Y, Z, p. 178, 179, 180), que realiza a identificação num ideograma amoroso, aos modos do Zen: “isso é aquilo”. (Em “Pós-soneto” há uma irônica colocação do problema, através do jogo entre tipos serifados e de fantasia).

Não só a poesia de Augusto, mas sobretudo ela, quando realiza seu minimalismo baseado em enigmas semióticos, tende a aproximar contrários, rasurar as identidades, indeterminar os princípios, desestabilizar certezas, dizer o não dito, comunicar o incomunicável, abrir a senda

para o desconhecido. Marcel Duchamp já declarava que “a arte é um caminho que leva para regiões que o tempo e o espaço não regem”. (*apud* GUATARRI, 1992, p. 129).

Segundo Ricardo Araújo (1999), antes de ser traduzido para o meio digital em 2003, o poema “SOS” foi modelizado para a computação gráfica em 1992, no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI-USP), a partir da versão gráfica de 1983, publicada em 1991 em *HQ-Magazine on Design and Printing*. Ao comentar a versão de 1992, o crítico afirma que “no caso de ‘SOS’, as leituras dextróginas e levóginas sugeridas pelo autor foram destacadas da versão gráfica” (1999, p. 23). E completa a interpretação com visão otimista:

A união dos pronomes pessoais, girando em sentido horário, com uma palavra universal como “SOS” aponta para um sentimento de cosmicidade e solidão, tão peculiar ao homem moderno, levando-nos a inferir que o poema aponta para uma sensibilidade cósmica, no sentido de homem e universo entenderem a mesma mensagem, mesmo depois de perder toda a esperança e descobrir, depois do silêncio, depois da não palavra, o verbo que faz som “SOS” (substantivo símbolo universal e adjetivo, qualificando a solidão). (ARAÚJO, 1999, p. 39-40).

Ricardo Araújo disse tudo, ou quase tudo sobre essa tradução intersemiótica. Com relação a sua interpretação da animação, nada pode ser dito, pois não tivemos acesso a essa versão, de 1999, além do mais, os sentidos de movimentação das esferas não são mantidos. Na versão digital, Augusto inverte o sentido da versão anterior, e inicia o movimento em sentido levógiro (anti-horário).

Em sua leitura, Araújo articula uma posição otimista, uma convergência de sinal positivo entre homem e cosmos, no sentido de “homem e universo entenderem a mesma mensagem”. Projeta uma sensibilidade entre homem e cosmos, bem próxima da ideia de um “universo digital e sua rede intercomunicativa”, defendida por Thymoth Leary (*Chaos & Cyber Culture*, 1994): “Uma nova linguagem global de sinais virtuais, ícones, píxeis 3-D será a língua franca da nossa espécie. Em lugar de usar palavras, nós nos comunicaremos em autoeditados clipsselecionados das selvas caóticas de imagens armazenadas em nossos pulsos.” (LEARY *apud* CAMPOS, 2003).⁴

Esse desejo de Leary, que sempre considerou McLuhan⁵ um profeta das novas eras,

⁴ “Do caos ao espaço ciberal”, artigo de Augusto de Campos publicado na *Folha de São Paulo*, caderno Mais!, nº612, 9 de novembro de 2003. Disponível na seção Antologia de textos teóricos do DVD *Poesia digital* (Antonio, 2010)

⁵ Conforme Marshall McLuhan: “Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência. O artista sério é a única pessoa capaz de enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças da percepção.” (MCLUHAN, 1969, p. 34.). Daí que concordamos com o argumento de que a poesia pode realizar a apropriação criativa da tecnologia, imprimindo outros sentidos, além dos pragmáticos.

encontra eco na profecia de Walter Benjamin, quando este fala sobre a evolução tecnológica e das linguagens:

Nesta escrita icônica, os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão espertos da grafia, somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos. (BENJAMIN, *in*: CAMPOS, 2006c, p. 206).

Augusto se alinha aos poetas que realizam a incorporação da tecnopoesia⁶ em suas produções. Quando defende a incorporação das mídias ao fazer dos poetas, tema presente em vários poemas entre eles “2ª Via”, traz à memória as visões de Mallarmé, Benjamin, McLuhan, Timothy Leary:

Cabe aos artistas e aos poetas explorar o território novo que nos oferece a engenharia computacional, liberá-la prometeicamente, ainda que de forma simbólica, como parábola exemplar, das práticas meramente institucionais e comércio-comunicativas e humanizá-las com o sopro transfigurador de suas criações. (CAMPOS, 2003).⁷

Neste sentido, Augusto de Campos assimila antropofagicamente o aparelho tecnológico em sua lavra, na qual sensibilidade e pensamento não estão dicotomicamente dissociados.

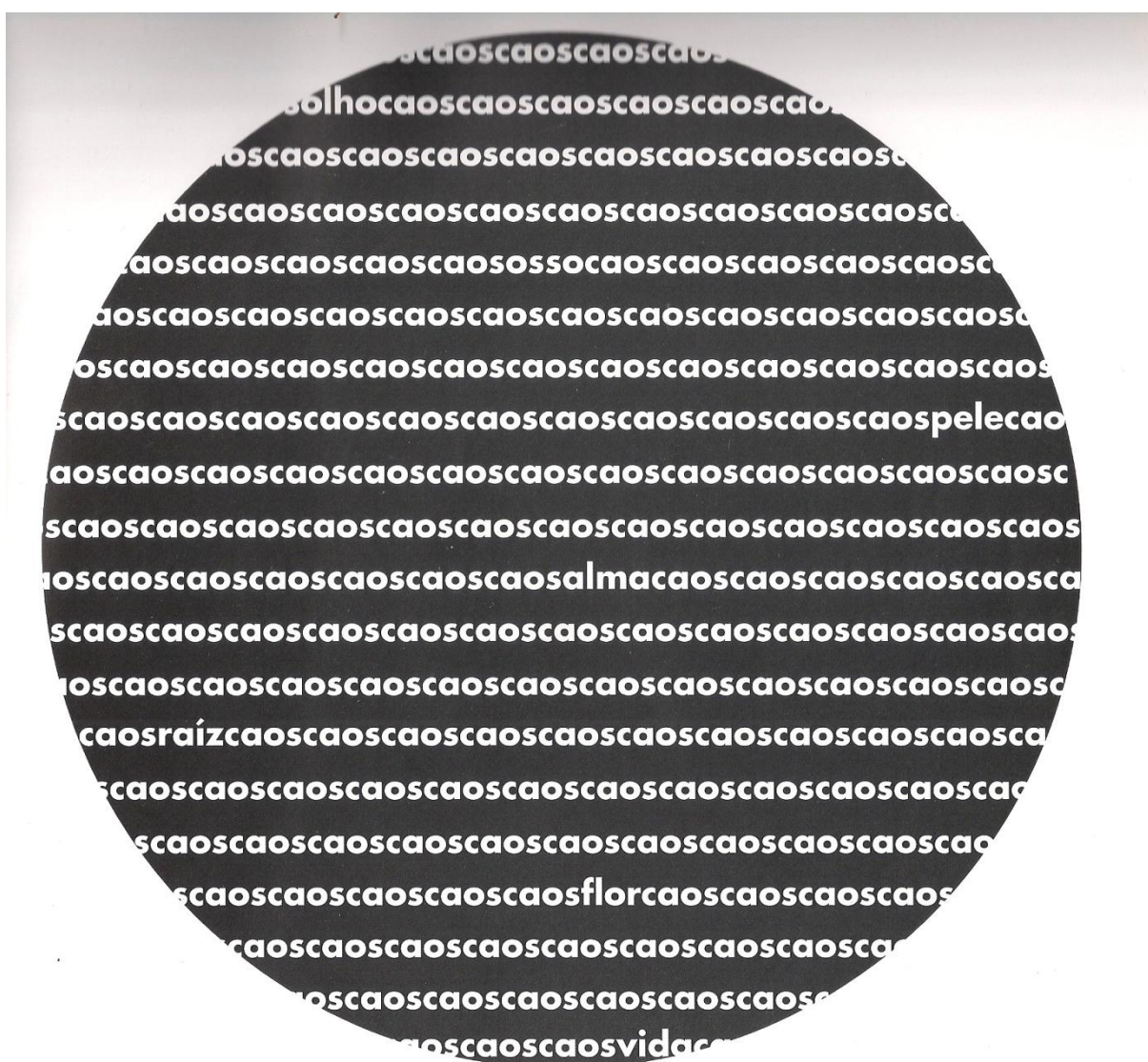
O desejo de mudar é alçado sob um solo textual baseado na condensação, na carpintaria verbal, na liberdade de procedimentos, no jogo entre música, sons e artes gráficas. Em sua poesia, a inter(intra)semiose verbivocomotovisual está grávida de sentidos.

⁶ Para Jorge L. Antonio, “As negociações entre poesia e tecnologia podem ser observadas a partir das linguagens poética, artística e tecnológica, pois a tecnopoesia é a mediação entre elas, um processo sógnico que se caracteriza pela migração, mediação, intervenção e transmutação. Há a migração de signos de uma linguagem para outra, ocorre a mediação entre elas, existe a intervenção de uma outra, o que resulta numa transmutação das três. A tecnopoesia é uma interface entre essas linguagens.” (2010, p. 12).

⁷ “Do caos ao espaço ciberal”, artigo de Augusto de Campos publicado na *Folha de São Paulo*, caderno Mais!, nº612, 9 de novembro de 2003. Disponível na seção Antologia de textos teóricos do DVD *Poesia digital* (Antonio, 2010).

3.2 “Caos”: desautomatização via parataxe

O poema abaixo, que na modelização para o clip-poema “Caoscape” faz homenagem ao músico-poeta, pode ser aproximado do procedimento *trompe-oeil*, caracterizado no capítulo 1. Para Kenneth David Jackson, o *trompe-oeil* em Augusto de Campos combina o “espaço como elemento principal da composição poética, no primeiro plano, com outra leitura simultânea e ideogramática, através das ‘funções-relações gráfico-fonéticas’ da linguagem em si, na sua materialidade múltipla.” (In: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 12). Durante a leitura, iremos nos apoiar nos conceitos de desautomatização (CHKLOVSKI, 1973) e parataxe (EISENSTEIN, 2000).



No poema “Caos”, o *trompe-l’oeil* consiste em esconder, dentro da repetição da palavra “caos”, os termos: “olho, osso, pele, alma, raiz, flor, vida”. Estas palavras apenas são visualizadas quando aproximamos nossos olhos da imagem. Olhando rapidamente ou a certa distância, a única palavra percebida é “caos”, termo dominante, que se repete e se multiplica na página.

A fanopeia predomina. O poema entra em nossa percepção como um golpe gestáltico¹(PLAZA, 2008), e atua em áreas além do plano verbal. Quando o corpo da linguagem sofre alterações em suas convenções estruturais, o corpo do leitor também é atingido por essas mutações. Dessa maneira, o fator determinante de impacto não é a mensagem linguística, mas a maneira de diagramação utilizada para a comunicação. A função referencial não é abolida, apenas retardada pela ação da função poética.

Não há nenhuma novidade nesta observação. Introduzimos o pensamento de Plaza para lembrar que a Poesia Concreta e conseqüentemente o legado de informação que pode ser chamado de “concreção da linguagem” (Haroldo de Campos), tende a inibir a fragmentação dos sentidos, gerando um campo perceptivo integrado, no qual os sentidos são convidados a operarem de forma sincronizada, em direção a uma inclusão perceptiva.

O que se convencionou chamar de “verbivocovisual” (via Joyce) é um procedimento de orientalização da linguagem linear. Uma educação dos sentidos baseada na desautomatização da linguagem contratual. (Não sejamos ingênuos, a ideologia, sempre dominante, tende a esconder a materialidade da linguagem e a natureza de sua organização, para fins de manipulação, como bem observou Lucia Santaella (1996), baseando-se no “signo ideológico” via Bakhtin/ Voloshinov). Nesse sentido, a sintaxe não linear funciona como antídoto (anti-irritante) ao “logocentrismo” (DERRIDA, 2006).

¹ Segundo Julio Plaza (2008, p. 85), a “*Gestalt* sustenta que perceber é perceber conjuntos e não estímulos isolados. Esta percepção decorre da forma de apresentação do estímulo-forma e de certas propriedades do sistema nervoso central, descartadas as condições subjetivas e experienciais do receptor. Negando a distinção entre sensação e percepção (por ser casual), e considerando que as condições do estímulo-forma (condições exteriores) e a estrutura do sistema nervoso central (condições interiores) não podem ser separadas, caracterizam a teoria da forma como uma teoria monista, isto é, o conjunto de propriedades do processo perceptivo é um só, a identificação de aspectos universais na mensagem supera o simples reconhecimento das partes. É uma tomada de consciência ou uma constatação de que ‘o todo é maior (qualitativamente) do que as somas das partes’. O conceito de forma, na teoria da *Gestalt*, está pois referido às condições e características estruturais dos objetos em isomorfia e equilíbrio com o campo da consciência perceptiva. Assim, as qualidades materiais do signo fornecem ao pensamento sua qualidade.”

A imagem gráfica projeta um círculo², que pode ser lida como uma célula, um planeta ou um sistema. (Outros poemas de Augusto, que se referem ao cosmo (“SOS, Pó de cosmo, Cordeiro”), são diagramados em forma de esferas e espirais). Por analogia, se tomarmos o poema como simulacro do cosmo, pode-se dizer que o “caos” é o elemento dominante no poema-universo. Observação referenciada pela tradição religiosa (Taoísmo) e pela física moderna (CAPRA, 1989).

Para a mística oriental, todas as coisas e acontecimentos captados pelos sentidos são inter-relacionados, conectados, e são, tão só, aspectos diferentes da mesma realidade última. A nossa tendência para dividir o mundo em coisas singulares e separadas, e para nos sentirmos nós próprios como ‘egos’ isolados do mundo, é vista como uma ilusão adveniente da nossa mentalidade contabilizadora e categorizante. (...) A visão oriental do mundo é, por isso, intrinsecamente dinâmica e detém o tempo e a mudança como características essenciais. O cosmos é visto como uma realidade inseparável — para sempre em movimento, vivo, orgânico: espiritual e material, simultaneamente. (CAPRA, 1989, p. 26-27).

O tipo utilizado, no qual projeta pequenos círculos dentro das letras “c”, “a” e “o”, dialoga com a ideia de circularidade cósmica, derivada do termo “caos”. Dessa maneira, as relações entre o microcosmo e o macrocosmo estão sugeridas pela organização gráfica do texto. A forma esférica do poema (macro) está em diálogo com as pequenas esferas (micro) criadas pela repetição dos tipos.

O poema “Caos” justapõe oito substantivos sem recorrer ao apoio de partículas de ligação: “caos olho osso pele alma raiz flor vida”. A sequência, exposta abaixo, segue uma direção de cima para baixo. Escolhemos esse direcionamento de maneira aleatória, pois a diagramação posta permite várias entradas.

caos
olho
caos
osso
caos
pele
caos
alma
caos
raiz
caos
flor
caos
vida
caos

² Dentre suas qualidades, o círculo pode simbolizar “o céu cósmico, particularmente suas relações com a terra. Nesse contexto, o círculo simboliza a atividade do céu, sua inserção dinâmica no cosmo, sua causalidade, sua

Tomando esta sequência, visualizamos um campo semântico ligado ao mundo animal (“olho-osso-pele), na parte norte, e ao reino vegetal (raiz-flor), no hemisfério sul. Esses dois campos semânticos são intercalados pelo termo “alma”, que ocupa o centro do círculo. O termo “vida” recolhe e reverbera as qualidades animais e vegetais sugeridas. Situa-se na parte inferior quase a sair da página. (O milagre da vida sendo gerado pelo caos primordial?)

Pensando em outras cosmogonias cantadas por poetas ocidentais, a exemplo de Dante quando projetou o universo em anéis concêntricos, baseado em concepção medieval, o planisfério de Augusto de Campos dialoga com a física moderna: relatividade, princípio da incerteza, mecânica quântica, teoria dos caos, e especificamente com o ensaio de Roland de Azeredo Campos, “Física, poesia: convergências.” Neste sentido, há uma coerência entre a diagramação estética do texto e a fatura extraestética, ambas centradas na indeterminação do espaço-tempo.

Nota-se então, nessas transformações de linguagem, uma concordância histórica aliada a uma consonância temática, esta expressa pelas ideias de ruptura com o espaço e o tempo lineares e de descontinuidade. Muda a métrica (versificação) poética. Muda a métrica (objeto geométrico associado aos intervalos) do tempo-espaço físico. (CAMPOS, R., 1995, p. 128)

Os sete substantivos que se escondem dentro da proliferação do termo “caos” só podem ser desvelados após um trabalho de atenção no olhar. Esse processo desautomatiza a percepção, pois introduz um movimento de parada e silêncio, ato necessário para que se atinja a decodificação da mensagem criptografada. Como veremos em seguida, na versão digital, as sete palavras correspondem à sete aberturas do rosto, localizadas nos olhos (2), nos ouvidos (2), no nariz (2) e na boca (1).

Na parte superior esquerda da esfera, encontramos a palavra “olho”. Fato que abre polissemias, pois o próprio termo “OlhO” iconiza os olhos de um ser. A partir disso, inferimos a proliferação de vários olhos através da repetição da letra “O”. Dessa maneira, não só o leitor observa o poema, mas o próprio “caos” mira o leitor.

Em seguida encontramos a palavra “osso” (arquissema da poesia de Augusto de Campos), incrustada na quinta linha, de cima para baixo: “caosOSSOcaos”, que pode desdobrar-se, via anagrama, em “só caos” e “acaso” (aproximação presente no poema “Acaso” – v. ANEXO — AA, p. 181).

exemplaridade, seu papel providente. E por essa via junta-se aos símbolos da divindade debruçada sobre a criação, cuja vida ela produz, regula e ordena”. (CHEVALIER, 2009, p. 250).

As ilações sintáticas devem ser acionadas pelo leitor/coautor. A ausência de subordinação dos termos introduz uma ordem aberta ao texto na qual a liberdade de associações impõe-se como elemento constitutivo central. Recurso que promove a “desmilitarização” da estrutura textual, quando introduz a não linearidade.³

Essa forma de organização, baseada na potencialização da parataxe, aproxima-se da imagem projetada pelo plano fanopáico: um sistema aberto a inúmeras possibilidades, amparado nas qualidades da forma esférica, que abriga em si o sentido de circularidade e duração. Ao justapor a palavra “vida” ao termo “caos”, o poema indetermina a percepção sobre a existência humana. Relativiza nossa percepção no âmbito do micro e do macro, da célula e do cosmo: a vida é evento transitório nesse grande espetáculo regido pelo caos.

Em “caos” somos colocados diante de um sistema planetário dominado pela impessoalidade. Não há verbos nem pessoas verbais emitindo julgamentos. O texto sugere que a organização da vida física (“flor, pele, raiz, olhos”) e projeção da vida metafísica (“alma”) se encontram imersas no caos. Não há sentimento de desespero em reconhecer o domínio do “caos”. A vertente extraestética oriental é indicada na perífrase: “no 7º dia o caos morreu” Kuang-Tse via Cage, (ver o verso à p. 116). O que nos leva a inferir que a sensação negativa diante do caos, não advém do Taoísmo. Pelo contrário, no poema há uma convivência sistêmica entre as polaridades orgânicas e inorgânicas do cosmos. Há uma aceitação do curso, ainda que este esteja marcado com o sinal da entropia, ou a combustão térmica do universo.

Para o criador da Cibernética, a vida é um episódio efêmero, cada organismo luta por manter-se estável, diante da degradação e tendência ao inorgânico. “Conforme aumenta a entropia, o universo, e todos os sistemas fechados do universo, tendem naturalmente a se

³ Em “CAGE;CHANCE: CHANGE”, Augusto de Campos afirma que Cage “se tornou um devoto da linguagem “desmilitarizada” não sintática e compõe poemas nonsense-visuais super-e-ou-justapondo palavras/ sílabas/ letras escolhidas ao acaso entre dezenas de alfabetos de letreset; ou “mesósticos”” (CAMPOS, 1986, p. 224). Eisenstein abriu novas possibilidades de montagem cinematográfica quando utilizou a “montagem de conflito” baseada na arte oriental, principalmente na maneira paratática do haikai. Para Eisenstein, o haikai é um “esboço impressionista concentrado” cujo processo ideográfico em que está baseado, quando transposto para as tomadas cinematográficas provocam a quebra das “representações dos objetos nas proporções reais (absolutas)”. Dessa maneira, ao acionar esse deslocamento perceptivo (basta lembrar os closes de olhos, bocas e mãos do revolucionário filme *Encouraçado Potemkin*) desvia-se do padrão da lógica formal ortodoxa, pois “o realismo absoluto não constitui de maneira alguma, a forma correta de percepção, é função apenas de certa forma de estrutura social. Como decorrência de uma monarquia estatal, implanta-se uma uniformidade estatal de pensamento” (EISENSTEIN, 2000, p. 156). Neste sentido, o autor demonstra que a subversão das convenções da linguagem denuncia a centralização homogeneizadora da linguagem encrática.

deteriorar e a perder a nitidez, a passar de um estado de organização e diferenciação, em que existem formas e distinções, a um estado de caos e mesmice.” (WIENER, 1978, p. 14).

Para Guatarri, cuja visão é otimista e abriga um “novo amor pelo desconhecido”, o novo paradigma estético vai além da mirada entrópica, pois não se reduz

em um horizonte fixo de nadificação, se encarquilha em linha de fuga turbilhonar infinita cujas circunvoluções, como as dos atratores estranhos, conferem ao caos uma consistência-cruzamento processual, sempre possível, suporte de bifurcações ordinais inéditas, de conversões energéticas escapando à entropia das estratificações territorializada e aberta à criação de agenciamentos de enunciação mutantes. (GUATARRI, 1992, p. 126).

Voltando ao poema, quando ele é modelizado para o contexto digital, há redução do campo semântico para seis palavras: “olho, sons, flor, olor, boca, caos.” No início da animação, o título “Caoscage” é projetado sobre uma mandala. Em seguida são justapostas 9 linhas horizontais formadas pela palavra “caos”. Quando acionado pelo mouse, cada palavra abre um novo texto. A palavra “olho” projeta a figura de um “olho” e o ideograma correspondente. No ideograma o significado é acionado pelo canal da visão, no qual a arbitrariedade é relativa, pois “a escrita ideogrâmica se organiza por parataxe. (...) procura-se mostrar a coisa e não dizer o que ela é. (...) Os ideogramas correm diante dos olhos como fotos ou fotogramas de um filme. (PIGNATARI, 2004b, p. 50-51).

A reflexão metalinguística é desenvolvida com a palavra “flor”, que se deriva em quatro epígrafes: “ausente de todos os buquês” (Mallarmé); “flor é a palavra flor”(João Cabral); “quem pinta a flor não pinta o olor da flor” (referência indireta à Arnaut Daniel via Pound); “o sono de ninguém sob tanta pétalas” (Rilke). Décio Pignatari (2004b, p. 11) esclarece a famosa adivinha: “Mallarmé falava de uma flor que está ‘ausente de todos os buquês’. Que flor é essa? A resposta para adivinha mallarmaica: a flor que está ausente de todos os buquês é a palavra flor.”

Em seguida, as outras palavras acionadas referem-se aos outros sentidos: sons (audição) olor (olfato), boca (paladar). Dessa maneira, quando pressionamos a palavra “boca”, o termo “caos” é apagado e surge o perfil de Cage. Através da imagem, torna-se evidente a ligação entre os sete dias e às sete aberturas do rosto (olhos, ouvido, nariz, boca), responsáveis pelos sentidos:

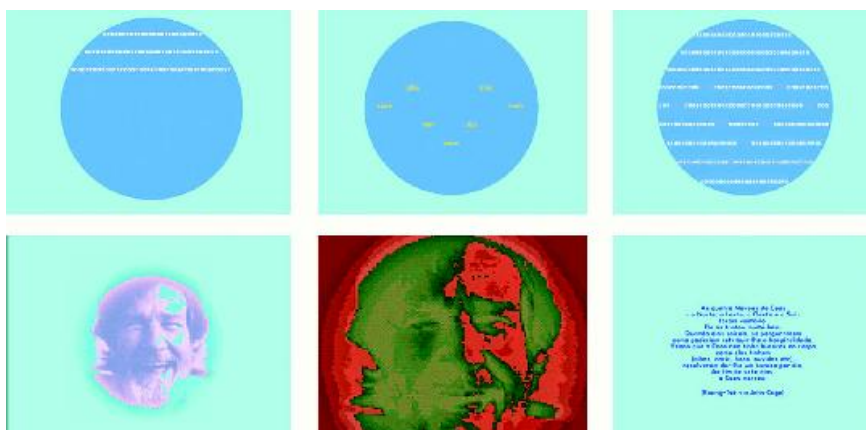
olho olho
 sons sons
 olor flor
 boca

E implicitamente, a projeção anagramática das palavras “osso” e “oco”.

Após essa sequência, surge o perfil risonho de Cage e o trecho oralizado de Chuang-tse:

As quatro Névoas do Caos
- o Norte, o Leste, o Oeste e o Sul –
foram visitá-lo.
Ele as tratou muito bem.
Quando elas saíram, se perguntaram
Vendo que o Caos não tinha buracos no corpo
como elas tinham
(olhos, nariz, boca, ouvidos, etc),
resolveram dar-lhe um buraco por dia.
Ao fim de sete dias,
o Caos morreu.
(Kuang-Tsé via John Cage)

Em contexto digital, o poema refaz o mito oriental da criação da vida a partir do caos primordial. Em Cage, o caos está vivo e não faz cara feia. Em Augusto, a linguagem osso flutua dentro do vazio, oco sem som.



“Caoscage”, clip-poema, trechos da animação digital

Segundo Umberto Eco, Cage foi o artista que mais promoveu esse dialogismo cultural oriente-ocidente, quando incorporou o aleatório, a incerteza, o silêncio. Cage defende a postura de que a introdução do acaso/caos na prática artística é um gesto de liberação psíquica. Abre-se a torniquete que regula a participação do artista na obra. Cria-se uma área de não controle, ainda que tenha sido anteriormente preparada. Esse gesto de abertura para a indeterminação disciplina o ego do artista, segundo o autor de *Silence*.

Esta presença do acaso na obra de Cage é um dos motivos que mais entusiasmou o poeta de *Viva Vaia*. Em depoimento, fala de sua “decisão de incorporar o acaso aos procedimentos de elaboração do poema” (CAMPOS, 2007b, p. 143). Entre eles, destaca “Acaso” (v. ANEXO — AA, p. 181) e “Cidade” (v. ANEXO — BB, p. 182), como exemplo de diálogo com as “ideias de música indeterminada de Cage”.

Para John Cage a vanguarda é uma forma de juventude e liberdade. Um estado permanente de inquietação e não con-formação. Não se reduz a um romper por romper (cânones e convenções artísticas) a qualquer preço, fato que pode transformar-se em maneirismo estéril. Não se trata do fim do autor nem do abandono da arte, mas a abertura para uma discussão sobre a função e significado da arte. Cage ajudou a desautomatizar a música ocidental do domínio melódico-tonal, quando dissolveu a dicotomia entre som musical e ruído. Por esta ótica, a música pode ser feita a partir de qualquer som, ou com todos os sons; ideia artística comum aos músicos John Cage, Hermeto Pascoal e Tom Zé.

Se a semiosfera alimenta-se através das zonas de fronteira, a poesia de Augusto, realizadora de permanente trânsito intra(inter)semiótico, vem atualizando e renovando a linguagem poética, quando flerta e convida para a festa poética outros repertórios e outras alteridades.

3.3 “Sem saída”: redondilha maior em contexto digital



“Sem saída” (CAMPOS, 2003c, quarta capa)

Sem saída

a estrada é muito comprida (escrito na cor verde)
 o caminho é sem saída (escrito na cor vermelha)
 curvas enganam o olhar (escrito na cor rosa)
 não posso ir mais adiante (escrito na cor azul)
 não posso voltar atrás (escrito na cor roxa)
 levei toda a minha vida (escrito na cor amarela)
 nunca saí do lugar (escrito na cor laranja)

(poema transcrito)

O poema foi impresso na quarta capa do livro *Não poemas* (2003c). Sobre fundo negro, são justapostos os sete versos, configurando um emaranhado de linhas curvas que iniciam e finalizam suas trajetórias a partir das margens da página. Na animação digital, as linhas-verso de “Sem saída” (2003a)¹ são lidas individualmente e em silêncio quando acionadas pelo *mouse* do computador. A imagem acima corresponde ao último momento da animação, na qual são hibridizados som e imagem, através da oralização sincrônica do texto e do movimento de luz e cor. Nota-se que a fruição do texto será atingida com a experiência de leitura no suporte digital.

A configuração inicial do *clip-poema* segue a ordem das linhas/células (versos) acima explicitada. As células são projetadas em curvas sobre a página negra, partindo de várias extremidades e em todas as direções. Esse movimento das linhas iconiza o percurso sugerido pela ideação do poema (logopeia). O labirinto de letras e de sons é a provável imagem de uma consciência inquieta percorrendo suas fixações.

Ao isolarmos o enunciado verbal do poema, encontramos sete versos heptassílabos, também conhecidos por redondilha maior². Métrica bastante conhecida no Brasil, muito presente na literatura de cordel, e de forma destacada nas sextilhas. Para apoio didático introduziremos a escansão, seguido do esquema rítmico e da sequência das rimas.

- 1 A es / tra/ da é/ mui/ to/ com/ pri (da)
- 2 O/ Ca/ mi/ nho é/ sem/ sa/ í (da)
- 3 Cur/ vas/ en/ ga/ nam/ o o/ lhar
- 4 Não/ po/ sso ir/ mais/ a/ di/ an (te)
- 5 Não/ po/ sso/ vol/ tar/ a/ trás
- 6 Le/ vei/ to/ da a/ mi/ nha/ vi (da)
- 7 Nun/ ca/ sa/ í/ do/ lu/ gar

¹ O *clip-poema* “Sem saída” está disponível para visualização no site oficial do poeta: www2.uol.com.br/augustodecampos.

² Como afirma Glauco Mattoso, em *Tratado de versificação*, “sendo a redondilha maior o verso mais popular que existe, seu ritmo ecoa tão naturalmente nas glosas e trovas mais singelas quanto no romanceiro de cordel; seu metro funciona admiravelmente bem na música popular (ouçam-se canções como “Disparada” de Geraldo Vandré e Téo de Barros, “Travessia” de Fernando Brant e Milton Nascimento, “A estrada e o violeiro” de Sidney Miller e “Alegria, alegria” de Caetano Veloso)”. (MATTOSO, 2010, p. 78). Segundo Norma Goldstein “a redondilha maior é o verso mais simples do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba. Talvez por isso ele seja o verso predominante nas quadrinhas e canções populares.” (2002, p. 27).

Uma das vantagens da escansão é a possibilidade de visualizar anagramas e simetrias fônicas. O termo “IDA”, particípio do verbo “IR”, incrustado nas palavras “comprIDA, saÍDA, vIDA”, funciona como um eco da ação verbal, um reforço ao sentido de movimento. O deslocamento do grupo “IDA” pode ser visto como provável percurso do sujeito lírico durante a sua vida, mais facilmente visualizado quando tomamos os versos como ícones da caminhada existencial.

Uma outra derivação encontrada, de maneira mais implícita, é o adjetivo “SAÍDO”³ a partir do verso: “nunca SAÍ DO lugar”. Por essa ótica, a presença anagramática dos particípios (“IDA”, “SAÍDO”) é pertinente com a predominância de verbos ligados à ideia de movimento: “ir, voltar, sair, levar”. Além da projeção do nome do poeta DANTE no termo “aDiANTE”, desdobrando-se o verso em “não posso ir mais a D(i)ANTE”. O diálogo com Dante será explorado nas páginas seguintes deste estudo, a partir da tradução de cantos da *Divina Comédia*, realizado por Augusto de Campos.

Os versos 3 e 7 mantêm a mesma acentuação e o mesmo corte:

cUrvAs enganam o olhar
nUnCA saí do lUGAr

São pronunciadas com mais intensidade as sílabas 1, 4 e 7. Paralelismo sonoro que reforça a aproximação semântica dos dois versos, marcados pela ideia de “ilusão de deslocamento” ou a constatação referencial de que “o percurso de uma vida pode ser relativo e indeterminado”.

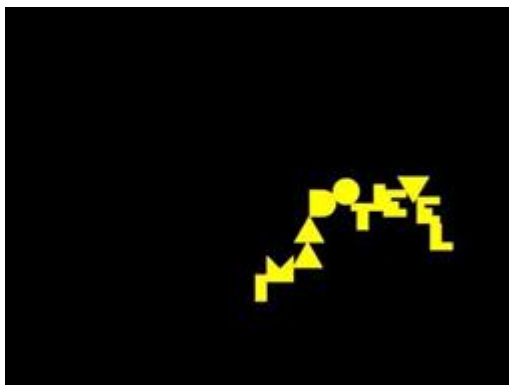
Esse paralelismo sonoro dos termos “cUrvAs” “nUnCA” é espelhado na diagramação do *clip*-poema, na qual os versos 3 e 7 estão em posições justapostas, aproximando-se no início e no fim da trajetória.

Outro aspecto visual é a circularidade da experiência do Eu Lírico plasmada na aproximação entre o ponto de partida (a primeira letra do verso 1) e o final do percurso (a última letra do verso 6):

A estrada é muito comprida
Levei toda a minha vidA

³O termo “SAÍDO” faz intertextualidade com o cartão-palavra “SAÍDO” da série poemática *Sólida* (1962) de Wladimir Dias Pino, na qual se desdobra 8 partículas a partir do termo “solida”: “sólida solidão só lida sol saído da lida do dia”. (CAMPOS, 1978, p. 77). Recolhemos o poema no ANEXO — CC, p. 183.

O ponto de partida é o mesmo ponto de chegada: **A-A**. A posição do verso 6 (“Levei toda a minha vida”) pode ser gerador de significado, pois é único que está diagramado no sentido da direita para esquerda, orientação que contraria o sentido dominante dos outros versos.



“Sem saída”, clip-poema, sequência da animação digital

Seguindo o caminho da vida, pela contramão, chega-se ao início da partida.

Durante todo o poema encontramos consoantes e vogais nasais: “sEM, Muito, cOM, cAMINHO, sEM, ENgANAM, NÃO, Mais, adiANTE, MINHA, NUNca”. Essa qualidade nasal, baseada no bloqueio da corrente de ar na cavidade oral, cria uma sensação de intimidade e de permanência, sustentada pela projeção anasalada desses grupos sonoros. Neste sentido, há um diálogo entre a internalização do som (nasalização e prolongamento) e a introspecção da percepção (indeterminação existencial). A rima interna entre “caMINHo” e “MINHa” sugere uma aproximação semântica: “o caMINHo é sem saída” > “a MINHa vida é sem saída”. (Essa característica será explorada na modelização do poema para a canção, principalmente na versão gravada por Adriana Calcanhoto, que será motivo de comentário na sequência deste estudo).

O estrato semântico é dominado pelo sentido de movimento e parada. A imobilidade final do eu lírico é plasmada nas partículas que imprimem negação: “**não** posso ir/ **não** posso voltar”, “**nunca** saí do lugar”, “**sem** saída”. Neste sentido, a simetria sonora dos versos 4 e 5 ressaltam a negação do movimento: “**Não posso/ Não posso**” (duas sílabas tônicas germinadas). Esses ataques incisivos das tônicas ressaltam a negação dupla da anáfora, além de reverberar a aliteração do “N”: “NãO/ NãO/ NuNca”. Neste sentido, o paralelismo do plano melopoico aproxima-se da simetria do esquema semântico:

(NÃO) advérbio + (POSSO IR)	locução verbal + (MAIS ADIANTE) adv.
(NÃO) + (POSSO VOLTAR)	(ATRÁS)

Essa imobilidade, atingida após longa jornada, perpetua-se no tempo: “a estrada é muito comprida”, “levei toda a minha vida”. As referências ao espaço dominam a estrutura vocabular: “caminho/ estrada/ saída/ curvas/ lugar” (substantivos), “comprida” (adjetivos), “/adiante/ atrás” (advérbios), “ir/ voltar/ sair” (verbos). Esses termos referentes ao espaço reforçam a ideia de indeterminação desse sujeito lírico, quando semeiam, ao longo do poema, a relativização das certezas diante de uma existência. Neste sentido, a presença e a ação desses termos desestabilizam as noções de espaço e de tempo, preparando a aparição do último enunciado: “nunca saí do lugar”, que é responsável pela reversão da ideia de movimento impressa nos versos anteriores. Neste sentido, o verso “nunca saí do lugar” funciona como o ápice de uma gradação entre movimento e imobilidade, espaço e tempo, experiência interna e externa, duração de uma vida e consequentemente o seu término.

Nos três primeiros versos (tomando a transcrição das linhas) os verbos estão na terceira pessoa, é o momento da constatação labiríntica da experiência (“a estrada é”, “o caminho é”, “curvas enganam”). Nos quatro versos seguintes surge obliquamente a primeira pessoa {“(eu) não posso ir”, “(eu) não posso voltar”, “(eu) levei toda a minha vida”, “(eu) nunca saí do lugar”}, é o momento no qual o sujeito lírico reconhece a impossibilidade de mover-se, e ainda mais: a ilusão do movimento durante toda a sua vida. Essa mudança da terceira para a primeira pessoa é sintomática de uma mudança também perceptiva.

Os três primeiros versos estão no presente do indicativo: “A estrada é/ O caminho é/ Curvas enganam”. O aspecto verbal é imperfeito, a ação não está concluída e se prolonga no tempo. Trata-se do “presente eterno” (ROSENFELD, 2006) que imprime uma qualidade de duração no tempo. Os dois versos finais estão no pretérito perfeito, de aspecto verbal concluído, [“(eu) levei”, “(eu) nunca saí”], apontam para o fechamento de uma experiência e consequentemente a possível abertura de outro ciclo. O movimento agora é interno, a imobilidade contém o movimento. Os caminhos e as estradas externas foram relativizados pela constatação surpreendente de que a experiência acontece por dentro. Não existe distância entre o sujeito e o objeto. O mundo está dentro do eu lírico, e o caminhar na consciência é também o caminhar pelo mundo.

Dessa maneira, o campo semântico, a ação verbal, a sintaxe linguística convergem para um dos sentidos do poema: um deslocamento espacial excessivo que se revela psicologicamente ilusório. Ou a sensação de que o deslocamento espacial está em contradição com a imobilidade mental. Notamos essa tensão semântica, mas pode haver outros

movimentos em sentidos opostos. Procedimento que cria áreas de ambiguidades e consequentemente a abertura do signo para a plurissignificação (TINIANOV, 1975).

No *clip*-poema há um desejo de promover o diálogo entre os estratos do texto, de maneira tal que sejam ressaltados os aspectos imagéticos (desorientação espacial, projeção da imagem de um labirinto), sonoros (justaposição de sons, polifonia de vozes) e logopaicos ou o plano das ideias (o percurso de uma vida, desvios de rota, perdição e ilusão). Estamos fragmentando os elementos constitutivos do texto, para fins de análise. No entanto, a percepção do objeto artístico deve dirigir-se para a visão integral, inclusiva, e se possível holística. A fim de que os sentidos possam trabalhar juntos e coordenados. Essa percepção analógica⁴ é favorecida pelo ambiente interativo e inclusivo do contexto digital.



Sem saída, clip-poema, sequência da animação digital

Segundo Lucia Santaella,

Arte interativa é a expressão que vem sendo bastante utilizada para qualificar essa arte mediada pelo computador que requer a participação ativa do observador para se realizar. Para alguns, “interativa” é o adjetivo mais inclusivo para descrever a arte na era digital, pois os artistas interagem com máquinas (uma interação complexa com um objeto automatizado, mas inteligente) para criar uma interação subsequente com participantes que complementam a arte em suas próprias máquinas, (SANTAELLA, 2003, p. 174-175).

Vale ressaltar que os novos suportes não garantem inventividade e rigor ao texto poético. O que o computador, enquanto suporte, pode fazer é ampliar os procedimentos de modelização da língua natural. Ou seja, potencializar os procedimentos que favorecem a “função poética” (ambiguidade, condensação, estranhamento, melopeia, fanopeia, logopeia), muitos destes, criados, amadurecidos e desenvolvidos com destaque na poesia produzida durante o século 20.

⁴ Julio Plaza lembra que “A *Gestalt* sustenta que perceber é perceber conjuntos e não estímulos isolados.” (2008, p. 85).

Lucia Santaella esclarece sobre a riqueza dessa arte interativa (ainda não explorada de todo):

Na ciberarte, ou arte interativa como querem alguns, não se trata apenas de que o artista crie ambientes de interação, de colaboração, de incorporação e de imersão para o usuário-receptor, ambientes que levam de roldão, misturando em trocas sucessivas e mesmo simultâneas, as tradicionais divisões de papéis entre emissor e receptor e ampliam sobremaneira, com sua condição interativa, a tradição das artes expositivas-contemplativas e mesmo das artes participativas. Trata-se também de se dar conta da complexidade, da semio e tecnodiversidades crescentes que resultam da hibridização inextricável dos meios para se produzir arte que hoje comprimem ao máximo a capacidade de informação e processamento em um espaço mínimo, (SANTAELLA, 2003, p. 175).

O poeta Paulo Leminski, certamente, iria vibrar com as novas possibilidades do fazer artístico, pois já na década de 70, defendia a ideia de que a poesia não está apenas no emissor, mas no receptor. Para o autor de *Catatau*, aquele que visita poemas e se dedica a sua leitura, também é poeta.

Voltando ao *clip-poema*, na última linha “nunca saí do lugar”, a palavra “lugar” é desmembrada da célula e pode ser movimentada através do *mouse*. É o momento mais irônico da animação: “nunca saí do lugar”, mas pode-se mover a palavra “lugar” livremente na página, inclusive fazendo com que o termo permaneça parcialmente oculto, projetando-se para fora do monitor. Dessa maneira, a mobilidade promovida pela animação nega a imobilidade semântica sugerida pela fatura linguística. Fato que leva o poema a tensionar-se em pelos menos dois aspectos: a exploração reflexiva da psique e a discussão metalinguística sobre a poesia.

A menção ao termo “sem saída” soa com ironia, quando retomamos a trajetória criativa de Augusto de Campos e os embates realizados entre teoria e poesia, dentro do contexto cultural brasileiro, desde a década de 1950. “Sem saída” configura-se como uma nova possibilidade para o fazer poético, quando é modelizado em hipertexto: espaço maleável e apropriado para que se realize o movimento verbivocovisual dos signos, antecipado no livro *Poetamenos* e realizado com mais liberdade a partir dos anos 90, com a exploração da infopoesia nos livros *Despoesia* e *Não poemas*.

O poema “Sem saída” segue um caminho inverso ao dos poemas do livro *Despoesia* (1994), no qual alguns foram modelizados para o suporte digital após serem impressos. Em “NÃOfácio”, texto de abertura do livro *Não poemas*, Augusto de Campos fala sobre o processo de organização do volume:

Alguns desses poemas são mesmo versões estáticas de clip-poemas digitais, “poemovies” a que a animação dá mais pulso. É o caso de “sem saída”, estampado na quarta capa, quase fora do livro, saindo dele. E que acena tanto para cibernautas como para libernatos. (2003c, p. 11).

Os dois termos finais indicam a deixa do poeta: a aventura da criação poética pode continuar fora dos domínios do livro, principalmente para os que estiverem dispostos a navegar pelo ciberespaço e explorar as novas possibilidades do fazer artístico, no domínio líquido do hipertexto.

Vale lembrar a advertência do próprio poeta, em entrevista à estudante Clemie Blaud, recolhida por Ricardo Araújo, na qual ressalta que não é apenas a qualidade do suporte que irá garantir a quantidade de informação estética:

(...) não gostaria de fetichizar estas novas mídias. Eu acho que não é pelo fato de você dominar estas técnicas, estas tecnologias, não é só por isso que você vai construir um grande poema, um grande objeto artístico. Você terá que colocar muito de suas ideias e de sua capacidade criativa. Mas eu acho que estas mídias são muito estimulantes e inspiradoras proporcionam uma multiplicidade de meios, que podem realmente conduzir a horizontes inesperados. (...) principalmente agora, quando se pensava que a poesia estava fechada e não havia saída. (CAMPOS in: ARAÚJO, 1999, p. 52).

A entrevista é datada de 1993, na época estava sendo finalizado o CD *Poesia é risco*, lançado em 1995, em parceria com o compositor Cid Campos.

Em entrevista ao prof. João Queiroz, Augusto de Campos ressalta esse desejo de o poema se colocar saindo da página impressa se projetando em direção a outro espaço, para habitar e ser habitado:

(...) meu poema visual (também animado digitalmente), publicado na quarta-capa do meu último livro, *Não* (2003), como a sair dele. Refiro-me a “Sem Saída”, que Cid gravou em *Fala da Palavra* e Adriana Calcanhoto vem de gravar em *Maré*. (In: QUEIROZ, 2008).

Neste sentido, a poesia de Augusto de Campos é um gesto de liberdade e tentativa de se apropriar antropofagicamente das técnicas. É um roteiro de explorações e de movimentos antropofágicos entre a tradição e os suportes disponíveis em cada época. Uma “poética antecipatória” destacada por Risério, Santaella, Agra e Khouri, na qual, além de criar um canal de comunicação para além do plano linguístico, constitui uma contracomunicação à ação homogeneizadora da videotia dominante, que embota a sensibilidade e suprime a inteligência, em favor do comércio de mercadorias e de condicionamentos.

No caso de “Sem saída”, o primeiro plano que se impõe é o fanopaico. A primeira entrada no poema se dá pela visão. Só chegamos ao plano logopaico após a decodificação dos versos, criptografados que estão nas linhas coloridas do poema. Dessa maneira, antes mesmo de ser percebido no plano verbal o texto constrói significados ao estampar na quarta capa do livro um emaranhado de linhas. Imagem bem próxima ao que indica o terceiro verso: “curvas enganam o olhar”. *Trompe l’oeil*: os olhos estão enganados.

Configura uma poética antirretórica, que além de obliterar a função referencial, projeta uma imagem de apelo não intelectual cuja plasmação, liga-se diretamente à organização espacial dos signos. Dessa maneira, antes de acionar o campo fonológico, os olhos do leitor são seduzidos e capturados pela diagramação do objeto estético. Em situações mais limites há apagamento total do referencial verbal em favor da presença de signos não verbais, a exemplo de “Pentahexagrama para John Cage” (v. ANEXO — C, 156) e “Olho por olho” (v. ANEXO — A, p. 153).

Quando se altera o corpo do texto, cria-se uma possibilidade de alterar o corpo do leitor. Subversão dos corpos via poesia. Trata-se de signos complexos configurados em aparente facilidade. Nessas intersemioses flagramos um desejo de interação sensorial privilegiada, quando o poema se apropria dos novos recursos tecnológicos caracterizados pela mobilidade dos materiais. Neste sentido, podemos falar de subversão da percepção através da alteração na forma de organizar o texto (“desautomatização” via CHKLOVSKI, 1973), ou de uma promiscuidade de códigos baseada no diálogo entre séries culturais e “modelagens secundárias” (LOTMAN, 1978, 1979, 1981).

No plano das ideias, o poema assemelha-se a um enigma oriental, simples e desafiador, ao gerar uma situação psicológica que desestabiliza o apoio intelectual a fim de gerar uma sensibilidade holística, uma percepção integral da vida. No poema, o *insight* refere-se à trajetória de uma vida. Fala da morte sem mencioná-la, pois ao sugerir que a vivência é relativa, volta-se para a observação de sua consciência refletida a partir de seu percurso existencial: “nunca saí do lugar”. Por esta ótica, o poema “Sem saída” traz o impasse de uma vivência problematizada pela constatação de que os deslocamentos de toda uma vida resultam em parada.

No tópico “Averiguar o distante” do livro *Tao Te King (Dao De Jing)*, Lao Tse (Laozi) (2002, p. 127) afirma: “sem sair de casa conhece-se o mundo/ sem espiar pela janela vê-se o curso do céu/ quanto mais longe se vai tanto menos se conhece”. Mário Sproviero (2002, p. 288), que fez a tradução a partir do original, comenta o texto: “não é que se conheça tudo a

partir da própria consciência, uma vez que não há separação entre consciência e mundo”. A partir disso, pode-se afirmar que não existe distância entre o sujeito e o objeto. O mundo está dentro do *eu*, e o caminhar na consciência é também o caminhar pelo mundo.

Na tradução musical realizada e cantada por Cid Campos (2008), a doçura da enunciação é mantida através de melodia simples, sem explorar variações de altura ou inversões. O canto sussurrado, quase falado, é plasmado numa dicção contida. Não há prolongamento das vogais. Um acorde arpejado é repetido pelo baixo durante toda a música, elemento que projeta o desenho de continuidade. A guitarra solo imprime um clima de mistério e de calma ao executar a melodia, distorcida em pedal, no início e no final da peça. A atmosfera construída é de contenção e introspecção. A dor lancinante, de toda uma vida, é modelada em suave dicção, predominantemente “figurativa” (TATIT, 1996).

Na versão de Adriana Calcanhoto (2008), a melodia é alongada através de vocalise que se sobrepõe ao solo de guitarra, projetando uma “passionalização” (TATIT, 1996). O andamento é mais lento e a canção ganha tons mais melódiosos na voz feminina de Adriana. Mantém-se os acordes arpejados do baixo, iconizando sonoramente o percurso sem fim desse Eu Lírico, nessa provável viagem dentro de si; dolorosa e sem esperança. Em uma das execuções, ela introduz um trecho da composição de Caetano Veloso: “It’s a long way” (*Transa*, 1972) (ANEXO — DD, p. 184). Procedimento que se aproxima do verso 1 “A estrada é muito comprida”: “It’s a long, long, long, long... way”. Tomando outros trechos da música de Caetano encontraremos outras semelhanças com o campo semântico presente em “Sem saída”: “It’s a long road, it’s a long and widening road.../ It’s a hard... hard, long way”.

Outra intertextualidade mais direta reside no diálogo com *A Divina Comédia* de Dante, Canto I e XXIV do “Inferno”:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

No meio do caminho desta vida
me vi perdido numa selva escura,
solitário, sem sol e sem saída. (CAMPOS, 2003b, p. 183)

la via è lunga e 'l cammino è malvagio
longa é a via, e o caminho penoso (DANTE, 2010, p. 228)

A “tradução-arte” realizada por Augusto de Campos introduz um trecho de seu primeiro livro *O rei menos o reino*:

Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos.
Soberano de mim: O-que-fui-feito,
Solitário sem sol ou solo em guerra
Comigo e contra mim e entre os meus dedos. (CAMPOS, 2007c, p. 09).

Segundo o próprio autor, o livro mantém diálogo com Dante já na epígrafe “*Queste parole di colore oscuro*”. Nessa aproximação entre “Sem saída” e o “Inferno” de Dante, a imagem das “curvas” que enganam o olhar é isomórfica aos ressaltos concêntricos do inferno: onde estará a Beatriz nessa era do pós-tudo?

“Sem saída” dialoga com o belo poema “Sem nem” (ANEXO — EE, p. 185) de Frederico Barbosa, recolhido em *Nada feito nada* (1993): “sem crer em nada nem em saída calma nem soluções pacíficas nem revoluções sangrentas nem na via individual ou no coletivo suicídio consolador”. Poema que levou Augusto de Campos a afirmar que: “essa dramatização da negatividade, esse pôr tudo em questão, vazado em linguagem tão sucinta e tão radical, me agrada muito” (*In*: BARBOSA, 1993, quarta capa). Negatividade que aproxima as duas poéticas em torno de uma pulsão lírica, formada por muitas recusas.

3.4 “Inútil idade”: inutensílio em feitiço de anagrama

a inutili
 dade da p
 oesia a i
 nutilidad
 e da poes
 ia a inut
 ilidade d
 a poesiaa
 inutilida
 de da poe
 sia a inu
 til idade
 da poesi
 a a inuti
 l idade d
 a poesia
 ainutilid
 ade da po
 esia a in
 utilidade
 da poesia

Ironicamente, o poema acima se utiliza da redundância para criar a informação. Enche a página com a repetição de uma mesma célula que vai sendo fragmentada e transformada em novos termos que por sua vez provocam a reversão da mensagem inicial. Drummond usou deste expediente no poema “José”, Bandeira utiliza-o com grande poder em “Preparação para a morte”, no qual subverte todo o poema com o verso final. A diferença é o plano em que se dá o estranhamento. No caso do poema de Augusto, a reversão acontece no âmbito do anagrama. Mais uma vez, a aparência de facilidade esconde o jogo sutil do texto: condensação extrema organizada em torno de uma única sentença.

A simples repetição dos termos: “inútil, idade, poesia”, modifica o nível referencial que é dado aos termos, quando se encontram estabilizados no âmbito da língua natural (sistema modelizante primário). A sabotagem se dá pela manipulação do operador, que introduz outras informações a partir de uma ideia que vem sendo reproduzida, principalmente após a 1ª Revolução Industrial: a arte é uma atividade inútil, e a poesia a inutilidade máxima. A subversão da mensagem acontece na repetição e alteração dos significantes envolvidos. Estes são afetados pela polissemia e ambiguidade, ao serem modelizados pela função poética.

Durante a leitura do poema, a célula “a inutilidade da poesia” desdobra-se explicitamente em: “a inútil idade da poesia”, e “utilidade da poesia”. Este grupo, posicionado nas últimas duas linhas do poema, tensiona o sentido do termo “inutilidade”, quando se separa do radical “in”. É o único momento no qual a partícula “in” está desagregada da palavra “inutilidade”. Nas outras ocorrências, a partícula “in” está unida aos termos “utilidade” e “útil”, mantendo-se a noção de coisa/ ação sem serventia.

A outra mudança, ainda no campo do explícito, ocorre no desmembramento da palavra “inutilidade” em “inútil idade”. Dentro da mancha gráfica, é o momento de maior espaço vazio entre os termos. É nessa pausa que se cria a segunda célula: “a inútil idade da poesia”. A partir desse espaçamento, opera-se a passagem do campo semântico ligado ao uso para o de tempo (idade), ainda que as noções de não utilidade permaneçam reverberando. Ou seja, a inútil idade nasce do ato de não prestar para nada. Ou melhor, a inutilidade da poesia está ligada a uma relação diferenciada com o tempo. Subverte o valor do tempo, transformando a ação e o produto dessa ação em coisas inúteis. Dupla negação do uso do tempo: na feitura e no valor do produto, que ao ser concluído se torna nulo. Neste sentido, “a inutil idade da poesia” sugere uma anulação do tempo e da utilidade. A poesia vence o tempo ao desperdiçá-lo. (Desperdício de tempo na feitura de um objeto que se torna inútil, e que talvez por isso, armazene em si energia abundante que poderá ser comunicada para outras gerações, desde

que estas repitam o ritual de desperdiçar tempo com essa estranha máquina, mais quântica do que mecânica).

A partir da criação desses brancos na mancha gráfica, o poema parece produzir mutações em seus significantes. (Para Derrida, os espaçamentos podem abrigar o vir-a-ser ausente). Depois que a célula “inutilidade” é fissurada, surge a noção alterada do tempo em “inútil idade”, e mais implicitamente, são criadas duas sequências: “1 idade d” (primeira idade) e “ainutilid” (a inútil **id** — inconsciente). Em diálogo com a terminologia de Peirce, a primeira idade sugere a qualidade icônica¹ dos signos. Pela ótica da psicanálise, o “id”² significa a “a parte mais profunda da psique, receptáculo dos impulsos instintivos, dominados pelo princípio do prazer e pelo desejo impulsivo.”

Dessa maneira, a desestabilização do texto ocorre na aparição do termo “inútil idade” (título do poema), através do qual podemos visualizar a projeção anagramática do “ícone” e do “inconsciente”, como elementos constituintes da poesia. Por fim, a posição do prefixo “in” no final do penúltimo verso parece sugerir que a função semântica não é mais a de negação, antes a de indicar um movimento interno. Neste sentido, teremos: “in(terna) utilidade da poesia” que subverte o tempo, o valor de uso, e dialoga com a primeira idade (ícone, percepção imediata) e o id (inconsciente; arquétipos) numa mesma equação artística.

Por esta ótica, a utilidade da poesia estaria ligada ao seu caráter inútil e longo. “Havia uma árvore que dava a melhor sombra de todas. Era muito velha e nunca fora cortada porque a sua madeira era considerada inútil.” (Chuang-Tse via Cage, *in*: CAMPOS, 2007b, p. 125). A pedra que é rejeitada torna-se a pedra angular.

A repetição de uma mesma célula, projetada na mancha gráfica, sugere que a partir desse vozerio (“a poesia é uma coisa inútil”), pode-se encontrar uma contracomunicação: “utilidade

¹ Para Peirce, a “Primeiridade ou originalidade seria algo que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independente de toda a força e de toda razão”. (2005, p. 24). Ao interpretar as categorias peircianas, Thomas S. Knight afirma que a primeiridade “seria um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado, a não ser em termos negativos: é incomparável, não relacional, indiferenciado, impermutável, inalisável, inexplicável, indescritível, não intelectual e irracional”. (*apud* PIGNATARI, 1974, p. 29). Décio Pignatari explica o processo de elaboração do texto poético em diálogo com esses conceitos: “Em termos da semiótica de Peirce, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção de códigos não verbais (musicais, visuais, gestuais, etc) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura).” (PIGNATARI, 2004b, p. 17-18).

² “O id/isso representa a parte mais antiga do aparelho psíquico: o id/isso progressivamente foi-se diferenciando dele no contato com a realidade, à medida que se tornava capaz de uma melhor ação perceptiva e motora sobre ela. Daí resulta que o id/isso ignora a realidade, os princípios lógicos, as categorias fundamentais do pensamento (o tempo, a casualidade, etc.). É estritamente inorganizado e S. Freud o descreve essencialmente como um depósito de pulsões.” (DORON & PAROT, 2001, p. 401).

da poesia”. A informação é criada pela repetição, agora libertadora: redundância-redundância-redundância > informação. Esta liberdade é atingida apenas no plano das deduções logopaicas. Como foi mostrado anteriormente: o trabalho linguístico do poema, baseado na tmesse e no anagrama, desvela a utilidade do inútil.

A mancha gráfica encontra-se centralizada na página, em forma de coluna. As margens, amplas e brancas, limitam o espaço dessa mancha (voz) dentro da página. Neste sentido, o branco das margens (silêncio) oprime a mancha a ponto de deformar as palavras (voz). A imagem sugerida, (plano fanopaico), é a do emparedamento: poema entre coluna, poesia entre paredes. (Seria a imagem do lugar ocupado pela poesia num mundo pós-utópico: o gueto? Ou o lugar da poesia sempre foi o des-centro, de uma experiência (ex)cêntrica?) Ainda que emparedado, o poema se move e encontra saídas significantes (utilidade do inútil), todas voltadas para dentro (tmese, anagrama). É nas fissuras internas de seu corpo que o poema respira, afásico.

Esse emparedamento pode ser verificado quando o texto é oralizado: surge uma respiração entrecortada, uma gagueira, espelho de uma voz sufocada, que só é liberada nas duas linhas finais: “utilidade da poesia”, nas quais o fluxo respiratório e a forma gráfica são estabilizados. (Acorde relaxante ou pausa na entropia?). Dessa maneira, há um diálogo entre a imagem e o som (planos fanopaicos e melopaicos). Voz entrecortada entre paredes.

A célula “a inútil idade da poesia” nos remete ao campo extraestético do tempo e do consumo. Numa época marcada pelo consumo de produtos descartáveis, qual seria a função de um texto que se mantém ativo (projetando conteúdos) durante um tempo que pode durar até centenas de anos? Seria a de processar uma contracomunicação dentro da aldeia estressada e apressada?

Os grupos “l idade” (primeira idade) e “ainutilid” (a inútil id) sugerem que a utilidade da poesia estaria ligada a uma comunicação de outra ordem, na qual conteúdos complexos são processados e disponibilizados. Daí uma possível aproximação entre “inútil idade” e “id”. Caberia à poesia essa função de servir de receptáculo para essas informações presentes na raça humana, incompatíveis de serem diagramadas na linguagem pragmática? Seria a poesia um gênero, aberto e polissêmico, capaz de armazenar e preservar as qualidades semióticas dessas informações do inconsciente? Para Walter Benjamin, a poesia seria uma historiografia do inconsciente.

Em *A estrutura do texto artístico*, o semioticista russo Iuri Lotman defende a ideia de que o universo emite pulsos de informação em variados níveis que podem ser captados pelos seres

humanos e modelizados conforme a qualidade da mensagem. A arte seria um desses modelizadores indispensáveis, pois cada nível de informação exigiria um código personalizado para traduzir e armazenar essas emissões cósmicas presentes na biosfera. Dentro da semiodiversidade, a arte teria um papel fundamental, já que não existem sociedades humanas sem arte.

A arte é um gerador notavelmente bem-organizado de linguagens de um tipo particular, que prestam à humanidade um serviço insubstituível ao ser aplicada a um dos lados mais complexos do saber humano e ainda não são completamente esclarecidos no seu mecanismo. (LOTMAN, 1978, p. 30).

Em outra passagem, observa o semioticista russo:

A arte é o meio mais econômico e mais denso para conservar e transmitir uma informação. (...) O texto artístico possui ainda uma particularidade: dá a diversos leitores uma informação diferente — a cada um segundo a sua compreensão —, dá também ao leitor uma linguagem a partir da qual ele pode assimilar a porção seguinte de informação durante uma segunda leitura. Comporta-se como um organismo vivo que se encontra numa ligação inversa com o leitor e que o esclarece. (LOTMAN, 1978, 59).

Essa seria uma das razões paradoxais da existência da arte: uma necessidade do inútil.

Outros poemas de Augusto utilizam o procedimento anagramático em sua estruturação. “Caracol” (v. ANEXO — FF, p. 188) é um destes, cujo título é encontrado através da repetição circular da sequência “**colocar a máscara**”: desdobrando-se em “colocar a máscara na cara”. Essa circularidade em “Caracol” também é atingida em “A inutilidade”, a partir da repetição inicial e final do mesmo grupo: “a inutilidade da poesia”.

Dentro dessa repetição é implantado um manifesto em favor da liberdade de criação: posso diagramar com libertinagem e rasurar a página com o risco poético, inclusive frustrando a função referencial. Diante dessa repetição de uma nota só, abre-se sutilmente a ironia: dentro da inutilidade está a utilidade. Nas palavras de John Cage: “A utilidade do inútil é uma boa notícia para os artistas. Pois a arte não tem objetivo material. Tem que ver com a mudança de mentes e de espíritos.” (*apud* CAMPOS, 2007b).

Augusto de Campos alinha-se à voz de Cage na defesa da poesia como antídoto contra a ideologia do egoísmo e do lucro:

Uma das funções básicas da poesia é a de incentivar a desautomatização da linguagem contratual, útil e eficaz para a comunicação pragmática, mas insuficiente para captar toda a gama de sensibilidade e pensamento de que é capaz o ser humano. Essa operação delicada, aparentemente inconsequente, pode ter um papel significativo na ressensibilização da espécie, na sua almejada e necessária

desanimalização. Para que o homem seja mais do que um superdotado bicho predatório. Aí entram as “inutilidades úteis” de Cage. (CAMPOS, 2007b, p. 151).

Sensibilizar essa humanidade que mais parece uma “humanimaldade” (Cummings traduzido por Augusto). Esta seria uma utilidade bem explícita da poesia: combater o avanço da animalidade através da sensibilização. Nas palavras de Rimbaud: “Inútil beleza/ A tudo rendida, Por delicadeza/ Perdi minha vida./ Ah! que venha o instante/ Que as almas encante!” (in: CAMPOS, 2002, p. 45).

Em entrevista a Samuel Leon, Haroldo de Campos fala sobre o lugar da poesia no mundo atual, quando responde a pergunta: “Qual o papel da poesia num mundo cada vez mais dirigido para a comunicação facilitada, para o referente?”

O lugar da poesia é o *des-lugar*. O lugar do *ex-cêntrico*. A poesia, por definição, é clandestina, é carbonária. Isso, à primeira vista, parece não ser bom para a poesia, mas, em compensação, lhe garante um espaço para liberdade. O poeta é uma pessoa que não depende da vontade de terceiros para a execução de seu trabalho, que não é, propriamente, um trabalho remunerado. Enquanto clandestino franco-atirador, o poeta pode dedicar-se às coisas mais radicais, subversivas da norma, já que, num primeiro momento, tudo isso parece coisa inútil, inofensiva (embora, a mais longo termo, a subversão da linguagem termina por se mostrar perigosa). Esse o não *lugar-não-lugar* da poesia. Por isso, a globalização e a homogeneizadora comunicação de massas não podem afetá-la no nível da produção, apenas como fenômeno servem-lhe de contexto e contraste. A poesia não é manipulável por gente que só pensa em ganhar dinheiro, ela não é um bem mercadológico, escapa da manipulação neoliberal desenfreada.. (CAMPOS, 2010, p. 76).

Leyla Perrone-Moisés parte de uma experiência de leitura de *Um lance de dados* (Mallarmé), com alunos de graduação, para abrir uma reflexão sobre as relações da poesia com o sistema de valores sociais.

Por sua própria “inutilidade”, o poema nos obriga a repensar a “utilidade” dos outros impressos. Usando as palavras com outros fins que não os práticos, sendo um “inutensílio” (Paulo Leminski), o poema põe em questão a utilidade dos outros textos e da própria linguagem. Afirmando coisas inverificáveis, irreduzíveis a um referente, o poema questiona a verificabilidade e a referencialidade das mensagens que nos cercam cotidianamente. O poema vem lembrar, imperiosamente, que tudo é linguagem, e que esta engana. Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32).

Neste sentido, a utilidade da poesia advém de ser um objeto inútil, reativo a sofrer reificação, dentro de um mundo serializado pela repetição acelerada de conteúdos catalogados. Por trazer em seu código genético a marca da longevidade, torna-se inútil, e cada vez mais, na era pós-tudo, na qual o belo foi substituído pelo novo. Digo: um design novo que

é a repetição de uma forma velha, levemente modificada. O desígnio do objeto não é alterado na matriz de sua estrutura. Quem dera tivéssemos a coragem dos russos do início do século de “tocar nas convenções da linguagem!”, parafraseando Valéry (*in*: CAMPOS, 2011b, p.91).

A proposta lírica leminskiana defende o direito à fruição da arte sem ligações pragmáticas com plataformas ideológicas. A poesia do “inútil” radica em ser jogo, desperdício, ócio e principalmente distração, estratégia para ver o avesso da realidade, antes que todos os sonhos sejam reificados e a disposição ao prazer aniquilada.

Um homem que se distrai nega o mundo moderno. (...) O distraído se pergunta: o que há do outro lado da vigília e da razão? A distração quer dizer: atração pelo reverso deste mundo. A vontade não desaparece; simplesmente, muda de direção – em lugar de servir aos poderes analíticos, os impede de que confiscuem, para seus próprios fins, a energia psíquica. (...) Os estados passivos não são nada mais que experiências do silêncio, e o vazio nada mais que momentos positivos e plenos: do núcleo do ser jorra uma profusão de imagens. (PAZ, 1982, p. 46)

Dessa maneira, fazer poesia e consumir poemas são estados de distração, pois recolhem as energias em favor de produzir objetos artísticos que articulam os sentidos na direção de sua unificação (percepção holística) ao mesmo tempo que estimulam o ócio. A “distração” poética é um movimento contra a corrente da reificação imposta pela ordem social que valoriza apenas a redução da vida ao lucro. A “distração” é um gesto contra os negócios, contra a “negação do ócio”, é um ato inútil, ou com queria Paulo Leminski, um “inutensílio”³.

É evidente que a distração será colocada no campo da utopia quando pensarmos no âmbito social. Uma sociedade que nega o tempo livre e sequestra todas as energias para o mundo do trabalho, nega a possibilidade de revelação poética, proíbe o acesso a outros estados mentais, sem a necessidade de verbalizar esta proibição. O próprio modelo de vida da modernidade favorece a dispersão da energia em múltiplas atividades, muitas vezes sem sentido algum, alienadas em sua fonte, automatizadas em seu percurso.

Octavio Paz irá reconhecer o quanto de paixão continha seu livro *O arco e a lira*. É uma declaração de amor à poesia, aos poetas, e ao fruto de suas atividades: os poemas. Na segunda edição da obra em 1967, inclui o ensaio “Os signos em rotação”, datado de 1965, no qual continua a reflexão sobre as possibilidades da “encarnação” da poesia na sociedade.

Como cada vez mais esta possibilidade é negada, o ensaio transforma-se no relato do

³ LEMINSKI, Paulo. “Arte in-nútil, arte livre?” Disponível em <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL1.htm>> acesso em 27 set. 2010. Os ensaios “Arte in-útil, arte livre?” e “Inutensílio” foram publicados em: *Anseios crípticos*. Curitiba, PR, Criar, 1986, p. 29- 34 e 58-60, respectivamente. Ambos posteriormente reunidos em: “A arte e outros inutilensilios”, jornal Folha de S. Paulo, caderno Ilustrada, p. 92, 18/10/1986.

fracasso da poesia moderna enquanto gesto de união para uma vida poética, e o sucesso dos poemas, enquanto objetos artísticos que permanecem emanando questionamentos e novas percepções pela forma como foram articulados enquanto linguagem.

Qual serventia terá um produto que não se en(in)trega ao projeto da reciclagem de materiais, baseado na acumulação de capital? Marx já dizia: a única propriedade do poeta é a sua forma. É justamente essa forma, centrada na condensação de informação, (por isso requer mais tempo para ser consumida), que recebe o título de marginal por uma ordem socioeconômica centrada na mercancia. Octavio Paz (1982) já advertia que o rótulo “poetas marginais” foi uma estratégia da burguesia para expulsar da sociedade capitalista algo (poema/ poeta/ poesia) que não consegue incorporar ao seu modelo social; logo estará à margem, nada valerá. O que Platão fez com palavras, (livro X, *A República*) a burguesia fez com ações (revolução industrial, divisão do trabalho, concentração de renda, implantação de um sistema educacional voltado para o mercado de trabalho), e de maneira muito mais eficaz: expulsou definitivamente os poetas da república declarando o não pagamento pelos seus produtos (poemas). (Nem mais um cantinho dentro do palácio medieval, nada. No Brasil, restou o funcionalismo público para o ganha-pão. O que seria de Mário de Andrade, Drummond, Vinícius, por um bom tempo, Guimarães Rosa, João Cabral e até o nosso poeta em questão, Augusto, se não fosse o abrigo de um cargo público? Teriam de trabalhar de qualquer jeito. Graças e honrarias ao estado brasileiro por empregar nossos poetas!).

O pensamento de Platão de que a poesia atrapalha a república continua sendo alimentado e exercido de várias maneiras. Atualmente com as distâncias diminuídas pela ação da cibernética, o exílio da poesia tende a ser planetário. (Conferir a imagem criada pelo poema “Mercado”, reproduzido no ANEXO — M, p. 167). Os sintomas dessa exclusão podem ser observados na redução do espaço dedicado à poesia nos jornais impressos, com a quase eliminação dos encartes literários, nos quais alguma produção poética e crítica literária eram veiculadas; a diluição homogeneizadora promovida pela mídia televisiva (contrariando as previsões mais otimistas de Décio Pignatari, criadas nos anos 70 em torno da ideia de “produssumo”), na qual não existe nem poemas nem poetas; o desejo de que a disciplina literatura seja retirada do ensino fundamental e médio, projeto que ganhou guarida nos âmbitos federais e estaduais do poder legislativo, sinalizando uma redução do ensino da língua para fins de reproduzir apenas a modalidade gramatical; nível referencial da linguagem.

A partir disso, não queremos afirmar que o espaço da educação básica seja o canal privilegiado para a fruição literária, mas é evidente que a exclusão da literatura no nível básico irá afetar diretamente o espaço da literatura dentro e fora das Universidades. Roland Barthes destaca a relação entre poder, ideologia e a linguagem encrática:

Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: *fuga para frente*: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida. Ora, a linguagem encrática (aquela que se produz e se espalha sob a proteção do poder) é estatutariamente uma linguagem de repetição; todas as instituições oficiais de linguagem são máquinas repisadoras (BARTHES, 2002b, p. 50).

Talvez o único espaço restante seja o da internet, através da proliferação de sites, blogs e revistas eletrônicas, que funcionam como guetos de resistência, nessa guerrilha cultural desigual em defesa da poesia.

A poesia, se não resolve, consola o ser humano da sua miserabilidade, da sua incognoscência, das precariedades do seu "design" imperfeito. Dá-lhe, quem sabe, a ilusão de estar um pouco acima. E o seu desvalor econômico, o seu fracasso antipopulista, num mundo obcecado pelo lucro e pelo sucesso, lhe conferem uma força ética ímpar.⁴

Por tudo que foi dito, o poema “Inutil idade” é um enigma em feitio de anagrama, uma microelegia a favor da poesia.

⁴ Augusto de Campos em entrevista a Marcos Augusto Gonçalves, publicada na *Folha de São Paulo*, em 16 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com/texto_view.php?id=10%20%85>. Acesso em: 05 out 2012.

CONCLUSÃO

No capítulo 1, através da leitura da fortuna crítica, pudemos constatar que a poesia de Augusto de Campos abriga liberdade e complexidade no uso de procedimentos, dentre os quais se destacam: a exploração sistemática dos planos sonoros (inclusive com várias modelizações para a canção, além de oralizações e shows) (Ferraz Júnior; Sússekind; Dick); a tradução intersemiótica, em registro amplo, compilada na seção “Intraduções”; o diálogo com artistas plásticos e gráficos, recolhido especificamente em *Profilogramas* (2011); a plasmação de um lirismo marcado por negações e recusas (Aguilar; Sterzi); e a configuração de uma “poética de antecipação”, baseada na apropriação criativa da tecnologia (Risério; Santaella; Agra; Khouri). Dessa maneira, o corpo de análises críticas, que vem crescendo em qualidade e quantidade nos últimos anos, identifica diferenciações entre as três fases da poesia de Augusto: pré-concreta, concreta, e pós-concreta. Destas, a menos estudada é a dicção pós-concreta, recolhida nas coletâneas *Despoesia* e *Não poemas*.

No tópico 1.2, iluminamos a teoria da Poesia Concreta sob o prisma do “dialogismo cultural” (Bakhtin), na tentativa de afastar o rótulo de “trauma cultural” e inserir o conceito de diálogo entre culturas, a fim de colher os procedimentos que continuam vivos, e poder utilizá-los em nossa leitura crítica. Neste sentido, concordamos com Risério quando afirma que em nossa época, marcada pela semiodiversidade, não há espaço para programas teleológicos. Este fato não autoriza o abandono do rigor e a aceitação de uma estética de facilidades e diluições; características ausentes na lira augustiana. Aproveitamos em nossa análise a noção de “concreção de linguagem”, elaborada por Haroldo de Campos, que tem a vantagem de reunir a maioria dos conceitos empregados durante a leitura crítica.

No tópico 1.3, exploramos o argumento de Santaella, que defende a presença de uma “poética de antecipação”; e pudemos verificar as qualidades desse trânsito tecnopoético, através de um breve percurso histórico, no qual destacamos o uso do computador como suporte para o fazer poético.

Nosso recorte foi selecionado a partir de alguns procedimentos que se mostraram produtivos: linguagem concisa, que oferece resistência à decodificação, o “puro mínimo”; não linearidade tipográfica (motivação do signo, retórica da letra, tmeses); hibridização sonora (incorporação do silêncio e do ruído, polifonia de vozes, música incidental); justaposição vertical dos sintagmas, sintaxe analógica; modelização intra(inter)códigos. Esses procedimentos estimulam a desautomatização da linguagem contratual/encrática. Nessa zona

de instabilidade referencial, na qual o logocentrismo é descentrado (Derrida), o leitor é seduzido para ser coautor da aventura poética: que eleva a utilidade do inútil (Cage; Leminski), e alimenta um novo paradigma estético, baseado na interface com a tecnologia.

Em nossa leitura, que abrange oito poemas, utilizamos a metodologia da “Semiótica aplicada”, na qual o próprio objeto deriva diálogos com as metalinguagens.

No capítulo 2 exploramos a concisão e a não linearidade gráfico-sonora. Verificamos uma interface bastante rica com a música de João Gilberto, Webern e Cage; e confirmamos um diálogo criativo com a poesia de João Cabral, em torno da condensação e da contenção lírica.

No capítulo 3 destacamos a modelização (Lotman), em convergência com a sintaxe analógica (Eisenstein) e a motivação do signo (Mukarovsky). A apropriação criativa do contexto digital revelou ganhos relevantes no teor de informação estética. Neste sentido, a tradução intersemiótica potencializou a poeticidade dos textos, marcada pela plasmação de um lirismo negativo, antissentimentaloide, de acento zen, que projeta a consciência do vazio e do não ser.

Há um gosto pelo enigma, um lado “yin”, que abriga suaves contradições. Ao redor de poemas como “SOS”, “Pó de cosmos”, cria-se um lirismo planetário, que chega a perguntar “que bio sou eu?” (“Quasar”). Nessa face voltada para o pós-humano (Santaella), há consciência da entropia e a aceitação do caos. Na mudez e no silêncio de sua lira, na polifonia e saturação das cores e dos “tipos fantasia”, não enxergamos apenas uma “poética da angústia”, antes uma “poética da ausência”, marcada pelo descentramento do eu lírico (ex-cêntrico), isomórfico ao descentramento da linguagem, que se desloca para outras idades culturais, em constante trânsito intra(inter)semiótico. Neste sentido, os títulos dessa fase pós-concreta (*Expoemas*, *Despoesia*, *Não poemas*), marcam a incorporação sistemática de repertórios extraliterários. Nega a organização linear para afirmar o paradigma da simultaneidade e do signo híbrido.

Por esse prisma, o “ser” é “res” (coisa), há indeterminação da presença dessa voz, mesmo quando o eu lírico mostra-se diretamente no texto, não se livra da ironia, do chiste, da paródia. Não é uma metafísica do ser, talvez uma antimetafísica zen, na qual o sujeito se funde com o objeto ser< >res. Nesse espelhamento o que se projeta é a linguagem, modelizada para outridade plástica-gráfica-sonora-digital. Poética realizadora de descentramento estético e extraestético, apoiada em antirretórica concisa e não linear.

Em tempos de pós-tudo o exercício da poesia pode consistir em múltiplos horizontes. Sempre existem outros registros espaços-temporais para fazer o dialogismo cultural. Diante

de circunstâncias restritivas, do “beco sem saída” existencial-estético, sua poesia segue o caminho apontado por Octavio Paz: a criação do próximo poema.

Augusto de Campos dá-nos poemas que testemunham um percurso de liberdade. Uma poesia que sabe despir-se da roupa antiga e diagramar novos desenhos para seu corpo textual. Lembrando a imagem criada por João Cabral, em seu poema-homenagem: síntese das mais agudas. Através das hibridizações de códigos e de séries culturais, a poesia de Augusto, e não só ela, ajuda a abrir mentes e percepções no sentido de ampliar os limites do fazer artístico-poético. A riqueza de sua poesia é alimentada pelo diálogo com outros criadores inquietos; “poetas revolucionados”, nas palavras de Cabral.

Ao devorar e fazer circular repertórios afinados com a verticalização da “função poética” (Jakobson), sua poesia vem arejando nosso panorama cultural. Certamente, a obra de Augusto de Campos constitui um momento de felicidade para a cultura brasileira. Consciência técnica não é sinônimo de frieza, nem de desumanidade. Se o fosse, a ampliação de repertórios e o diálogo intra(inter)semiótico constituiriam crimes de lesa-pátria. Trata-se de poesia informada, e inconformada; uma antirretórica do menos que recusa a estética do fácil e não aceita a transformação da forma em fôrma.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

Obras de Augusto de Campos

- _____. *Poesia Antipoesia Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- _____. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____; CAMPOS, Haroldo de. SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- _____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Verso Reverso Controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *À margem da margem*. São Paulo; Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Hopkins: a beleza difícil*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- _____; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos. 4. ed. ver. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Rimbaud livre*. Trad. Augusto de Campos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Clip poemas*. (CD rom). São Paulo: Perspectiva, 2003a.
- _____. *Invenção: de Arnaut Daniel e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Arx, 2003b.
- _____. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003c.
- _____. *Colidouescapo*. 2. ed. São Paulo: Amauta Editorial, 2006a.
- _____; CAMPOS, Haroldo de. SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakóski: poemas*. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Boris Schnaiderman. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b.
- _____; CAMPOS, Haroldo de. ; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Décio Pignatari. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006c.
- _____. *Poesia da recusa*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006d.

_____.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2006e.

_____. *Coisas e anjos de Rilke*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

_____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

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

_____. *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Trad. Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008a.

_____. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

_____. *August Stramm: poemas-estalactites*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo, Perspectiva, 2009a.

_____. *Byron e Keats: entreversos*. Trad. Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009b.

_____.; PLAZA, Julio. *Reduchamp* (com iconogramas de Julio Plaza). 2. ed. São Paulo: Annablume, 2009c.

_____.; *Poemóbiles*. Poemas objetos em colaboração com Julio Plaza. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2010a. (Coleção demônio Negro)

_____. ALMEIDA, Guilherme de. *Poética de Os sertões: Transertões; A poesia d'Os sertões*. São Paulo: Annablume; Casa Guilherme de Almeida, 2010b.

_____. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. Trad. Augusto de Campos. 2. ed. São Paulo: Ficções Editora, 2011a.

_____. *Poem(a)s/ e. e. cummings*. Trad. Augusto de Campos. 2. ed. ver. e amp. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011b.

_____. *Profilogramas*. São Paulo: Perspectiva, 2011c.

Obras, ensaios e artigos sobre Augusto de Campos

AGUILAR, Gonzalo. Augusto de Campos: rumo a uma poesia mínima. In: _____. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 269-306.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. *Poesia Concreta e Mídia Digital: o caso Augusto de Campos*. São Paulo, 2007. Dissertação defendida pela PUC-SP.

DICK, André. A vaia como um viva de Augusto de Campos. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3844>. Acesso em 21 mar 2011.

_____. Byron e Keats por Augusto de Campos: entre a juventude e a longevidade. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=4192>. Acesso em 21 mar 2011.

_____. 50 anos depois: a Poesia Concreta e a crítica. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2055>. Acesso em 21 mar 2011.

DOLABELA, Marcelo. *Ouvindo Augusto* — dados para uma discomusicografia de Augusto de Campos. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_13/er13_md.pdf Acesso em: 15 nov. 2011.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Tradição e Vanguarda em Augusto de Campos*. João Pessoa, 2002. Tese de doutorado defendida pela Universidade Federal da Paraíba.

_____. “Transposição de meios, multiplicação de sentidos: a poesia intermídia de Augusto de Campos”. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, v. 3, n. 2, 2005. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/583> – Acesso em: 25 jan. 2013.

_____. “Música e poesia sob o olhar sincrônico de Augusto de Campos”. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. São Paulo, v. 9, n. 2, 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4721>. Acesso em: 03 fev. 2013.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da poesia concreta*. 4. ed. ampl. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta: FACOM. *Revista de Comunicação da FAAP*, v. 16, p. 20-33, 2006. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf. Acesso em: 05 jan 2012

_____. Augusto de Campos: poeta, poeta, poeta e poeta. *Revista eletrônica Cronópios*, 2011. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5237>. Acesso em 29 nov 2011.

LEMINSKI, Paulo. Mais que apenas mais um. In: *Revista Código nº 4*, Bahia, 1980. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL6.htm>. Acesso em 10 jan 2012.

MARQUES, Marcelo Ferreira. *Tipografia expressiva: Augusto de Campos e os desenhos da poesia*. Maceió, 2008. Dissertação defendida pela Universidade Federal de Alagoas.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.

SÁ, Álvaro R. de; SÁ, Neide S. de. *Metacrítica de Augusto de Campos*. Parnarama, PI: Editora Lava-Roupa, 1979.

SOUZA, Gilda Sabas de. *Antilira de Augusto de Campos: leituras de invenções poéticas*. São Paulo, 2006. Dissertação defendida pela PUC-SP.

SOUZA, Helton de Souza. *Dialogramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume, 2004.

STERZI, Eduardo (org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006.

SÜSSEKIND, Flora & GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

VASCONCELOS, Raíra Costa Maia de. *Augusto de Campos e o labirinto verbivocovisual de Poetamenos*. João Pessoa, 2012. Dissertação defendida pela Universidade Federal da Paraíba.

Obras de autores diversos

ADORNO, Theodor. W. Palestra sobre Lírica e Sociedade. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ANTONIO, Jorge Luiz; KASSAB, Álvaro. *A poesia eletrônica, quem diria, faz 50 anos*, 2009. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4193>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia digital: negociações com os processos digitais: teoria, história, antologias*. São Paulo: Navegar Editora; Columbus, Ohio, EUA; Luna Bisonde prods; FAPESP, 2010.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual, vídeo poesia*. Trad. Fany Kon. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Poesia e Pós-Modernidade. In: GUISBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (org.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Cortez, 1998.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARBOSA, Frederico. *Nada feito nada*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. Nas origens do concretismo. In: _____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. Balanço de João Cabral de Melo Neto. _____. In: *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 107-138.

_____. As ilusões da modernidade. _____. In: *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 13-37.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Trad. J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARTHES, Roland. *Aula*. 10. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002a.

_____. *O prazer do texto*. 3. ed. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

BENJAMIN, Walter. Revisor de livros juramentado. Trad. Haroldo de Campos; Flávio Kothe. In: Campos, Augusto. *et al. Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 205-206.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b, p. 17-40.

CABANNE, Pierre. *Marchel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Trad. Paulo José Amaral. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. A escritura mefistofélica: paródia e carnavalização no Fausto de Goethe. In: DIAS, Ângela; LYRA, Pedro (org.). *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1980.

_____. Entrevista a Rodolfo Mata. In: MATA, Rodolfo. Um olhar sobre a América Hispânica: entrevista com o crítico e poeta Haroldo de Campos, 1994. Disponível em: *Jornal da Poesia*. < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rmata01c.html> >. Acesso em: 20 nov. 2011.

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

_____. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: _____. *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. (org.). Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 2000, Edusp.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CAMPOS, Roland de Azeredo. Física, poesia: convergências. Disponível em: *Revista USP*, nº 25. (1995) <www.usp.br/revistausp/25/19-roland.pdf>. Acesso em: 16 out 2012.

CAPRA, Frittof. *O tao da física: uma exploração dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*. Trad. Maria José Quelhas Dias e José Carlos Almeida. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: _____ et alli. *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro et. al. Porto alegre: Globo, 1973.

DANTE, Alighieri. *A divina comédia - Inferno*. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Introdução: rizoma, vol. 1 In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 11-37.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ECO, Humberto. *Obra aberta : forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. 4. ed. In: CAMPOS, Haroldo de (org.) . *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 2000, Edusp.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). 4. ed. *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 2000, Edusp, pp. 109-148.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário eletrônico Aurélio*. 3. ed. São Paulo: Positivo, 2004.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira. Trad. Jayme Salomão. v. 8. 2. ed. Rio de Janeiro, Imago, 1995.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2002.

GUATARRI, Félix. Um novo paradigma estético. In: _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HAYAKAWA, S. J. O que significa estrutura aristotélica da linguagem. In: CAMPOS, Haroldo de (org.) . *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 2000, Edusp.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 118-162.

_____. O que é poesia? In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad. Zênia de Faria et al. Porto alegre: Globo, 1978.

KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. Cotia, SP: Ateliê, 2003.

KRISHNAMURTI, J.; BOHM, D. *A eliminação do tempo psicológico*. Trad. Claudia Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 1989.

LAOZI. (Lao Tse). *Dao De Jing (Tao Te King)*. Trad. Mário Sproviero. São Paulo: Hedra, 2002.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Anseios crípticos*. Curitiba, PR: Criar, 1986.

_____. *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*. 2. ed . Régis Bonvicino (org.). São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. O veneno das revistas da invenção. In: _____. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar, 2001, p. 89-92.

LORCA, Federico García. *Conferências*. Tradução de Marcus Mota. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. (Série Mneumosis: Edições Humanidades).

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico* Trad. M. Carmo V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica Russa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 31-41.

_____. Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica Russa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.131-138.

_____. Um modelo dinâmico do sistema semiótico. In: LOTMAN, Iúri M; USPÊNSKI, B. *A. Ensaios de semiótica soviética*. Trad. V. Navas e S. T. de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Lopes; Elisabete Alexandre. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *Crítica de poesia: desafios contemporâneos*. Disponível em: <http://rumositaucultural.files.wordpress.com/2010/06/maria-ester-maciel-critica-de-poesia-desafios-contemporaneos.pdf>. Acesso em 04 de mar de 2011.

MACHADO, Irene. *Analogia do dissimilar*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Escola de Semiótica: A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2003.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. *Oriente ocidente através: a melofanologopáica poesia de Paulo Leminski*. João Pessoa: Ideia, 2010.

MASI, Domenico De. *O ócio criativo; entrevista a Maria Serena Paliene*. Trad. Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

MATTOSO, Glauco. *Tratado de versificação*. Prefácio e Introdução de Manuel Cavalcanti Proença. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção [e] Editorial).

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad.: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b, p.67-124.

MELO, Zuzá Homem de. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001. — (Folha Explica).

MELO NETO, João Cabral de. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Sel. de Antonio Carlos Secchin. 9. ed. São Paulo: Global, 2003.

MORAES, J. Jota de. *O que é música*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Trad. Manoel Ruas. Lisboa: Estampa, 1981.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAZ, Octavio. *Teatro de signos*. Selección y montage: Julián Ríos. Madrid: Felmar, 1974.

_____. *Conjunções e Disjunções*. Trad. Lucia t. Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos.)

- _____. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Obra completa*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1994a.
- _____.; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994b.
- _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- _____. Nova linguagem, nova poesia. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- _____. *Contracomunicação*. 3. ed. rev. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004a.
- _____. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004b.
- _____. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004c.
- PINTO, Sérgio de Castro. *O cristal dos verões*, poemas escolhidos. São Paulo: Escrituras, 2007.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 3. reimpr. da 1. ed. de 1987. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.
- _____. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- QUEIROZ, João. Entrevista com Augusto de Campos concedida a João Queiroz. *Cadernos de Tradução*, v. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/9291>>. Acesso em: 10 mai. 2012.
- REIS, Pedro. *Poesia Concreta: uma prática intersemiótica*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

RIBEIRO NETO, Amador. Duas ou três coisas sobre poesia e crítica. *Portal Cronópios* (2008). Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3049>. Acesso em: 10 set 2012.

_____. O computador enquanto suporte da nova literatura. Disponível em: <http://sambaquis.blogspot.com.br/2010/09/o-computador-enquanto-suporte-da-nova.html>. Acesso em: 25 nov 2010.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge amado; COPENE, 1998.

_____. Em defesa da semiodiversidade. In: *Galáxia. Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, 2002, n. 3, p. 19-26. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/view/1286/1056>>. Acesso em: 15 out 2011.

RISÉRIO, Antonio; BARBOSA, Frederico. *Brasibrasero*. São Paulo: Landy Editora, 2004.

ROSENFELD, Anatol. "A Teoria dos Gêneros". In: _____. *Teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTAELLA, Lucia. "Linguagem, política e ideologia". In: *Produção de linguagem e ideologia*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 1996, pp. 207-331.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAFESP, 2005.

_____. A semiótica e os estudos literários. *Com ciência: Revista eletrônica de jornalismo científico*. 2006. Disponível em <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=81>. Acesso em 15 dez 2011.

_____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *Semiótica Russa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SPROVIERO, Mario Bruno. Comentários. In: LAOZI. (Lao Tse). *Dao De Jing (Tao Te King)*. Trad. Mário Sproviero. São Paulo: Hedra, 2002.

STAM, Robert. *BAKHTIN: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Teoria do cinema: a poética e a política do pós-moderno. In: GUISBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (orgs.). *O Pós-Modernismo*. Trad. Fany Kon. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 215-226.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen-Budismo*. Trad. Murilo Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética: o ritmo como elemento constitutivo do verso*. Trad. Maria José A. Pereira; Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Coleção diagrama — 5.

_____. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Trad. Maria José A. Pereira; Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Coleção diagrama — 6.

TATIT, Luiz. *O cancionista, composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

WATTS, Alan. *O curso do rio*. Com a colaboração de Al Chung-Liang Huang. Trad. Terezinha Santos. São Paulo: Pensamento, 1991.

WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. 4. ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade*. Trad. José Paulo Paes. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

XISTO, Pedro. *As águas glaucas*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2006.

Discografia

CALCANHOTO, Adriana. *Maré*. São Paulo: SONY/BMG (CDS), 2008. CD.

CAMPOS, Augusto. “Dias, dias, dias” (de *Poetamenos*). Poema: Augusto de Campos. Música: Caetano Veloso. Música incidental: “Volta”, de Lupicínio Rodrigues. In: CAETANO VELOSO. *Dias, dias, dias* / “Pulsar”. Philips, 1979. Encartado no livro: CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia – Poesia 1949-1979*. Livraria Duas Cidades.

_____. “Ão”. In: BRIZZI, Aldo. CD *Brizzi do Brasil*. Poema: Augusto de Campos. Música: Aldo Brizzi. Canto: Caetano Veloso. Leitura do poema: Augusto de Campos. Eldorado. Edição europeia: Amianta Record, 2004. Disponível em: http://www.reverbNation.com/artist/artist_songs/1279525 Acesso em: 15 dez. 2011.

_____. *Poesia é risco*. (cd-livro), antologia poético-musical, de *O Rei Menos o Reino a Despoemas*, em colaboração com Cid Campos. Rio de Janeiro: Polygram, 1995. CD.

CAMPOS, Cid. *Fala da palavra*. São Paulo: Independente, 2004. CD.

GILBERTO, João. *Chega de saudade*. Odeon, 1959.

MENDES, Gilberto. *Música contemporânea brasileira*, Gilberto Mendes. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006. CD.

VELOSO, Caetano. “Outro retrato”. In: _____. *Estrangeiro*, 1989.

WEBERN, Anton. *Variações para piano*, op. 27. Glend Gould, piano. CD.

Filmografia

EISENSTEIN, Sierguei. *O Encouraçado Potemkin* (Rússia, 1925).

Sites

www.uol.com.br/augustodecampos

<http://www.caetanoveloso.com.br>

<http://www.cidcampos.com.br/>

www.cronopios.com.br

www.elsonfroes.com.br/kamiquase

www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm

Videografia

CAMPOS, Augusto de; FRANCO, Walter. Improviso. *Biblioteca Alceu de Amoroso Lima*, São Paulo. Balada Literária 2011. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=IUPNRrotJro>. Acesso em: 15 dez. 2011.

VALLIAS, André. A Crítica de Poesia em Tempos Digitais. *II Seminário Internacional de Crítica Literária*. (2011) Disponível em:
http://www.youtube.com/watch?v=qxlNvc_C2nc&feature=player_embedded. Acesso em: 23 dez. 2011.

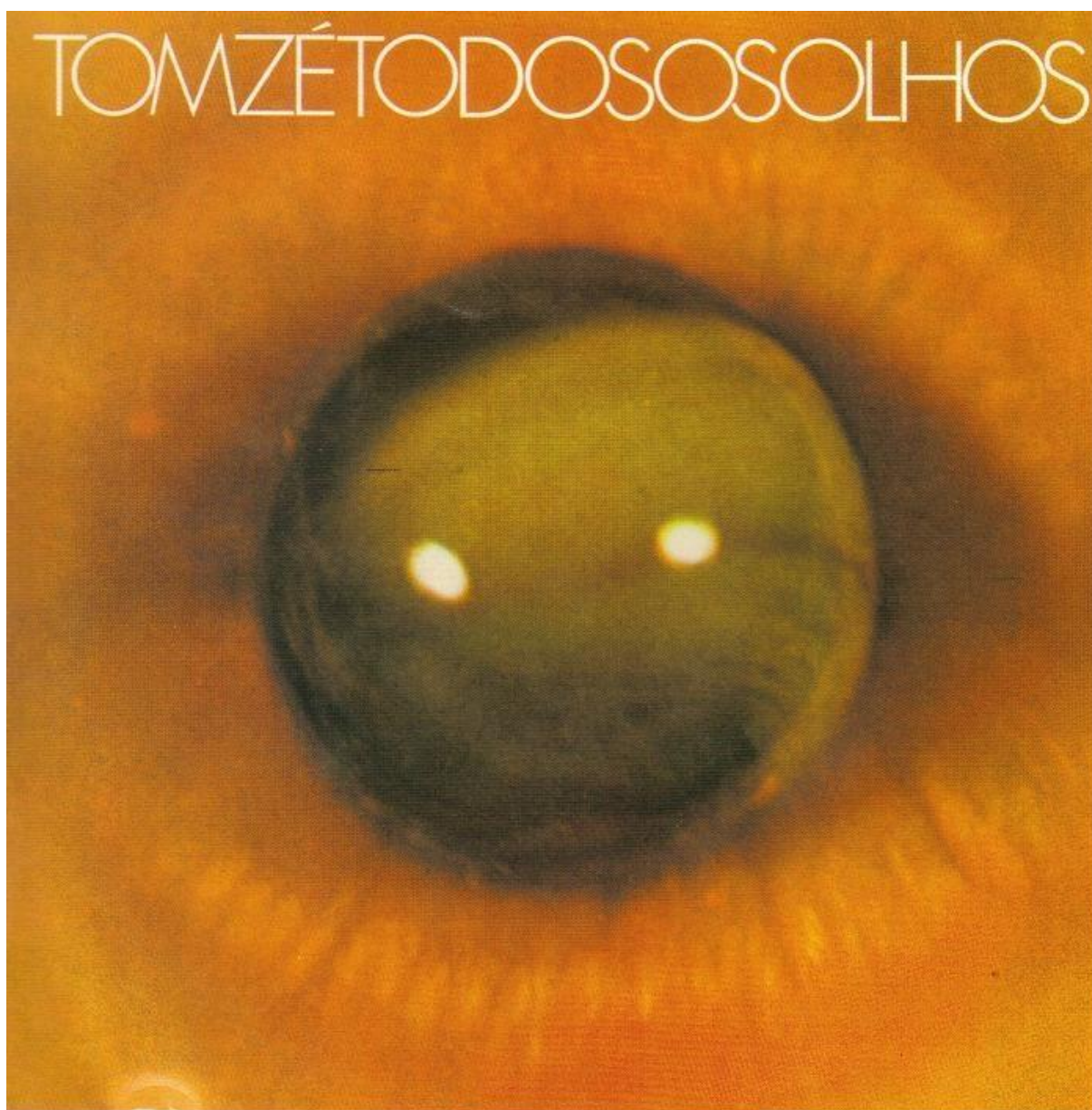
ANEXOS

ANEXO A— Olho por olho [1964] (CAMPOS, 2007c, p. 125)

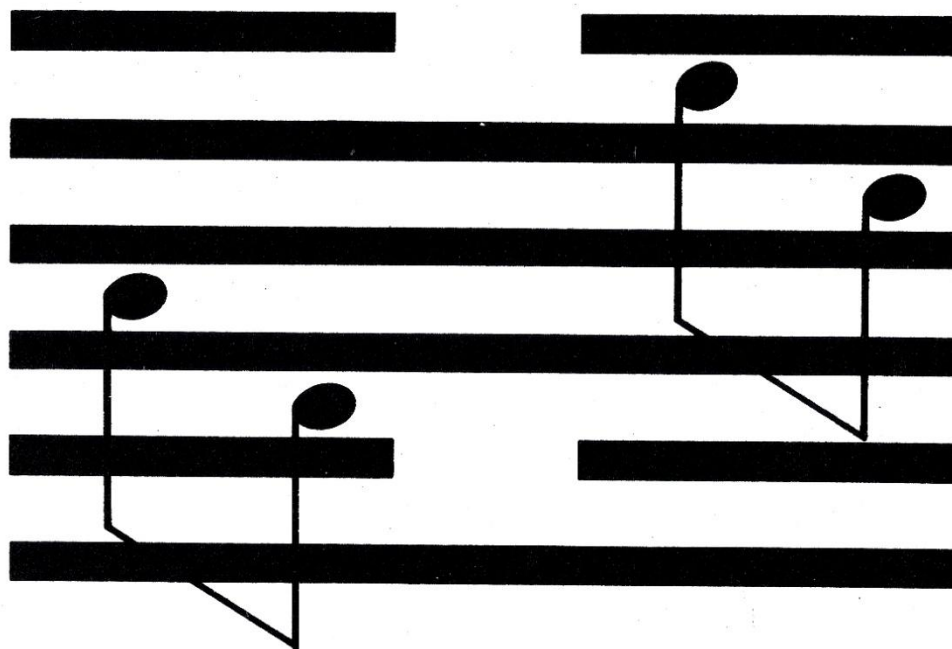




ANEXO B — Capa do LP *Todos os olhos* (Tom Zé)

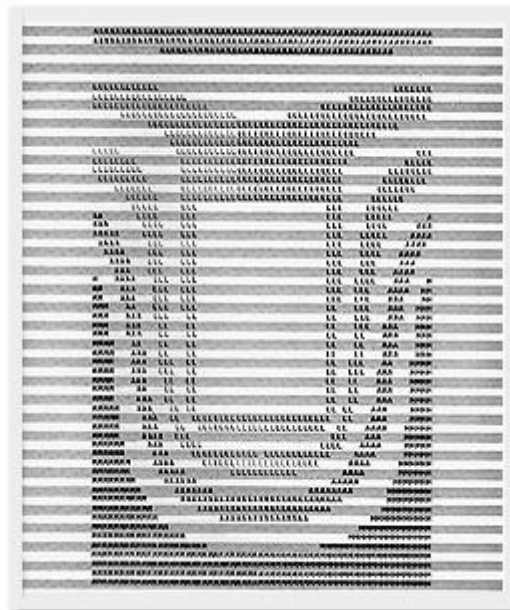


ANEXO C — Pentaheagrama para John Cage [1977](CAMPOS, 2007c, p. 211)

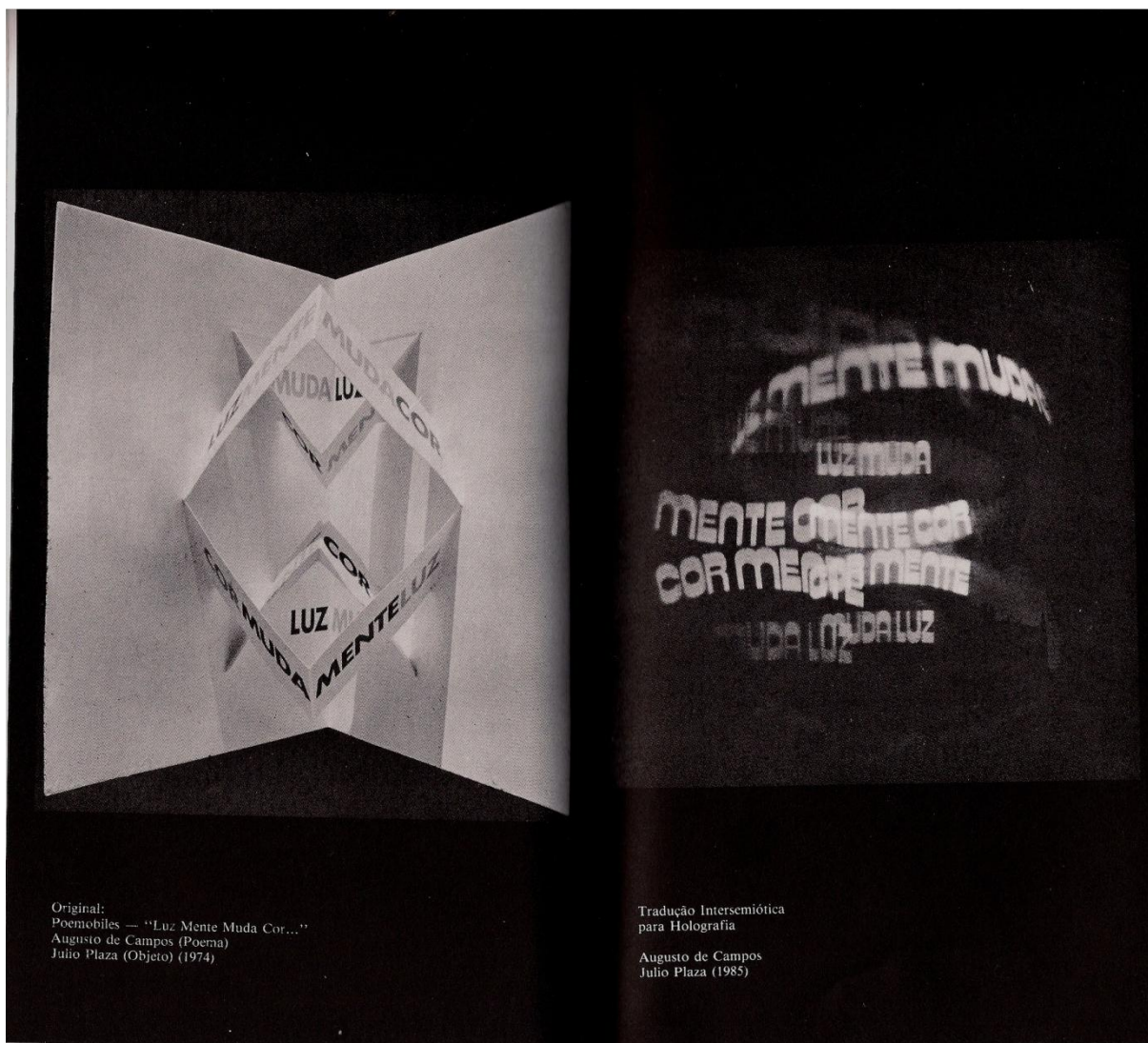


ANEXO D — Código [1973] (CAMPOS, 2007, p. 209)

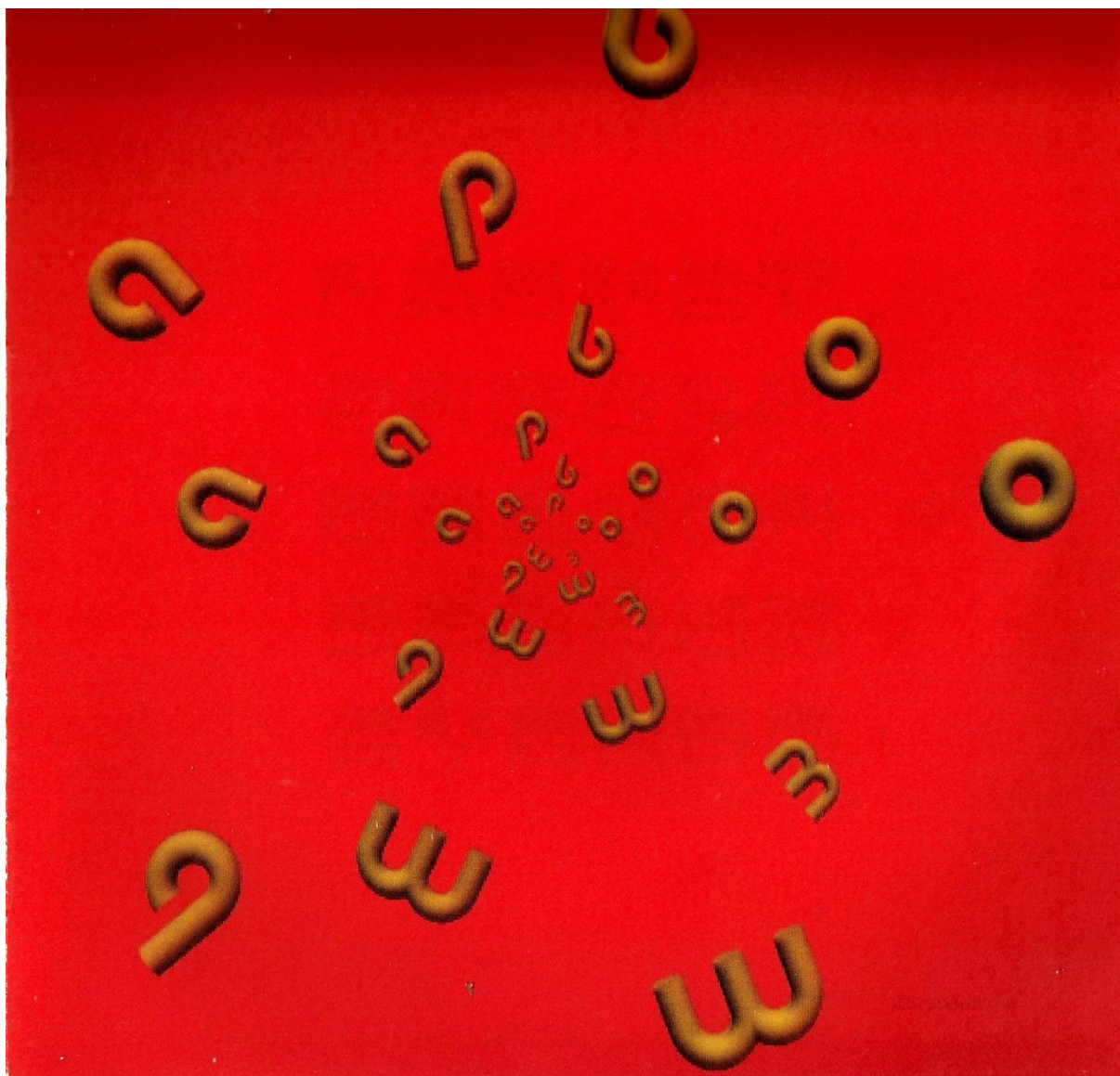


ANEXO E— *Le tombeau de Mallarmé* [1972] (Erthos Albino de Sousa)

ANEXO F — Luz mente muda cor [1974](Augusto de Campos e Julio Plaza)



ANEXO G — Bomba (CAMPOS, 1994, p. 97)



ANEXO H — Caça (CAMPOS, 1994, p.103)

aos
poe
tas

é
fáci
l
ver

como se
faz
a
farsa

sob
o
dis
(bis)

farce
de
crí
tica

marx
ista
re
nasce

a face
nazi
fasci
sta

da
polí
cia
polí

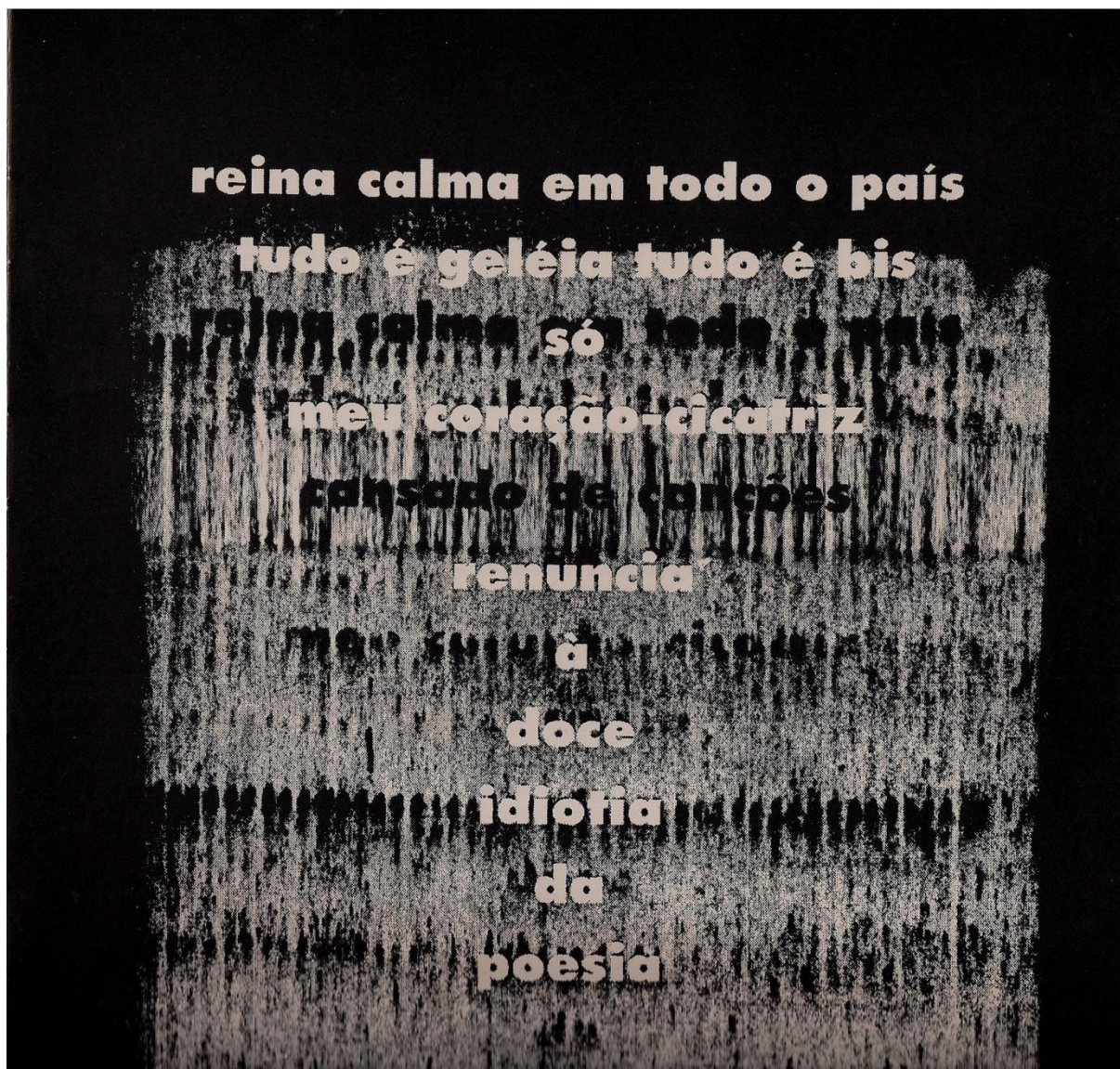
tica
e
re
come

ça
a
ca
ça

ANEXO I — Viva vaia (CAMPOS, 2007c, p. 204-205)



ANEXO J — Brinde (CAMPOS, 1994, p. 131)



ANEXO K — Dp [1987] (CAMPOS, 1994, p. 89)

a geléia geral
 que te deve até o nome
 não engoliu o teu
 décio pignatari
 medula e osso
 não emparedaram
 teu coração carbonário
 capaz de pedra
 e pedrada
 de avanço e de avesso
 de pensar o impensável
 ler o ilisível
 signar o insignável
 de quebrar a cara
 e pedir perdão
 oswald gound dante
 vão compondo
 um pouco
 o teu perfil cortante
 de mallarmé calabrés
 que acaso osasco
 lançou nos dados
 para um lance de três
 e no entanto
 e no entanto
 ninguém tanto
 quis vida
 como o teu
 quimorte
 LIFE organismo hombre
 o bioamor de ser
 humano
 sem chorar ou vender
 tó pra vocês
 para per por
 os teus 60
 e com ternura
 a minha mão
 de irmão
 mano

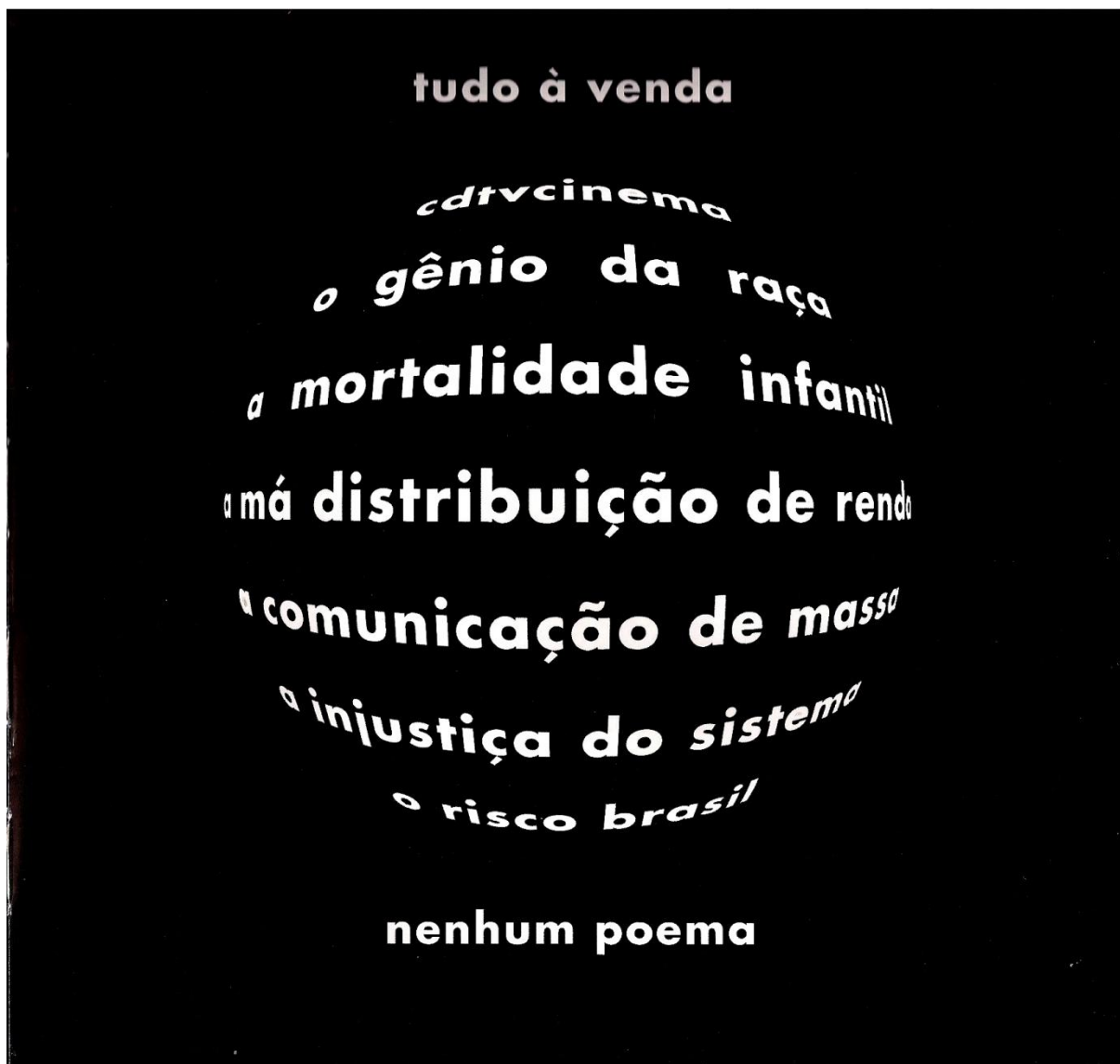
ANEXO L — Eu Etiqueta – Carlos Drummond de Andrade (1984, p. 85-87).

EU ETIQUETA

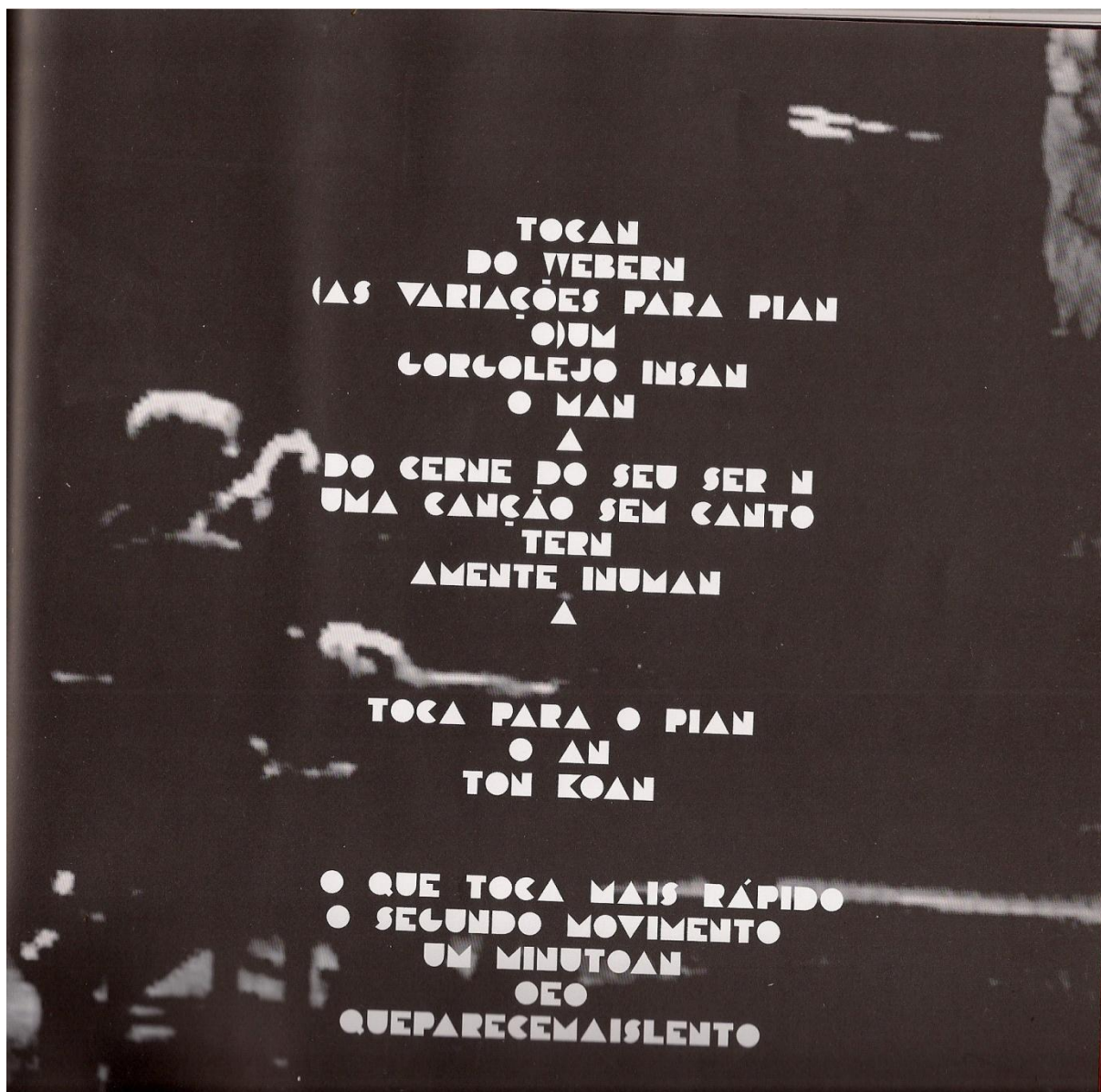
Em minha calça está grudado um nome
Que não é meu de batismo ou de cartório
Um nome... estranho.
Meu blusão traz lembrete de bebida
Que jamais pus na boca, nessa vida,
Em minha camiseta, a marca de cigarro
Que não fumo, até hoje não fumei.
Minhas meias falam de produtos
Que nunca experimentei
Mas são comunicados a meus pés.
Meu tênis é proclama colorido
De alguma coisa não provada
Por este provador de longa idade.
Meu lenço, meu relógio, meu chaveiro,
Minha gravata e cinto e escova e pente,
Meu copo, minha xícara,
Minha toalha de banho e sabonete,
Meu isso, meu aquilo.
Desde a cabeça ao bico dos sapatos,
São mensagens,
Letras falantes,
Gritos visuais,
Ordens de uso, abuso, reincidências.
Costume, hábito, permência,
Indispensabilidade,
E fazem de mim homem-anúncio itinerante,
Escravo da matéria anunciada.
Estou, estou na moda.
É duro andar na moda, ainda que a moda
Seja negar minha identidade,
Trocá-la por mil, açambarcando
Todas as marcas registradas,
Todos os logotipos do mercado.
Com que inocência demito-me de ser
Eu que antes era e me sabia
Tão diverso de outros, tão mim mesmo,
Ser pensante sentinte e solitário
Com outros seres diversos e conscientes
De sua humana, invencível condição.
Agora sou anúncio
Ora vulgar ora bizarro.
Em língua nacional ou em qualquer língua
(Qualquer principalmente.)
E nisto me comparo, tiro glória
De minha anulação.
Não sou - vê lá - anúncio contratado.
Eu é que mimosamente pago
Para anunciar, para vender
Em bares festas praias pérgulas piscinas,
E bem à vista exhibo esta etiqueta
Global no corpo que desiste
De ser veste e sandália de uma essência
Tão viva, independente,
Que moda ou suborno algum a compromete.
Onde terei jogado fora

Meu gosto e capacidade de escolher,
Minhas idiossincrasias tão pessoais,
Tão minhas que no rosto se espelhavam
E cada gesto, cada olhar
Cada vinco da roupa
Sou gravado de forma universal,
Saio da estamperia, não de casa,
Da vitrine me tiram, recolocam,
Objeto pulsante mas objeto
Que se oferece como signo dos outros
Objetos estáticos, tarifados.
Por me ostentar assim, tão orgulhoso
De ser não eu, mas artigo industrial,
Peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.
Meu nome novo é Coisa.
Eu sou a Coisa, coisamente.

ANEXO M — Mercado (CAMPOS, 2003c, p. 117)



ANEXO N — Gouldwebern (CAMPOS, 2003c, p. 73)



ANEXO O — A Augusto de Campos – João Cabral de Melo Neto [1985] (2009, p. 27-28)

Ao tentar passar a limpo,
refazer, dar mais decoro
ao gago em que falo em verso
e em que tanto me rechovo,
pensei que de toda a gente
que a nosso ofício ou esforço,
tão pra nada, dá-se tanto
que chega quase ao vicioso,
você, cuja vida sempre
foi fazer/catar o novo
talvez veja no defunto
coisas não mortas de todo.

Você aqui encontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o não-verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão
pelos aceiros da prosa.

Nada daquilo que você
construiu durante a vida;
muito aquém do ponto extremo
é a poesia oferecida
a quem pode, como a sua,
lavar-se da que existia,
levá-la à pureza extrema
em que é perdida de vista;
ela que hoje da janela
vê que na rua desfila
banda de que não faz parte,
rindo de ser sem discípula.

Por que é então que este livro
tão longamente é enviado
a quem faz uma poesia
de distinta liga de aço?
Envio-o ao leitor contra,
envio-o ao leitor malgrado
e intolerante, o que Pound
diz de todos o mais grato;
àquele que me sabendo
não poder ser de seu lado,
soube ler com acuidade
poetas revolucionados.

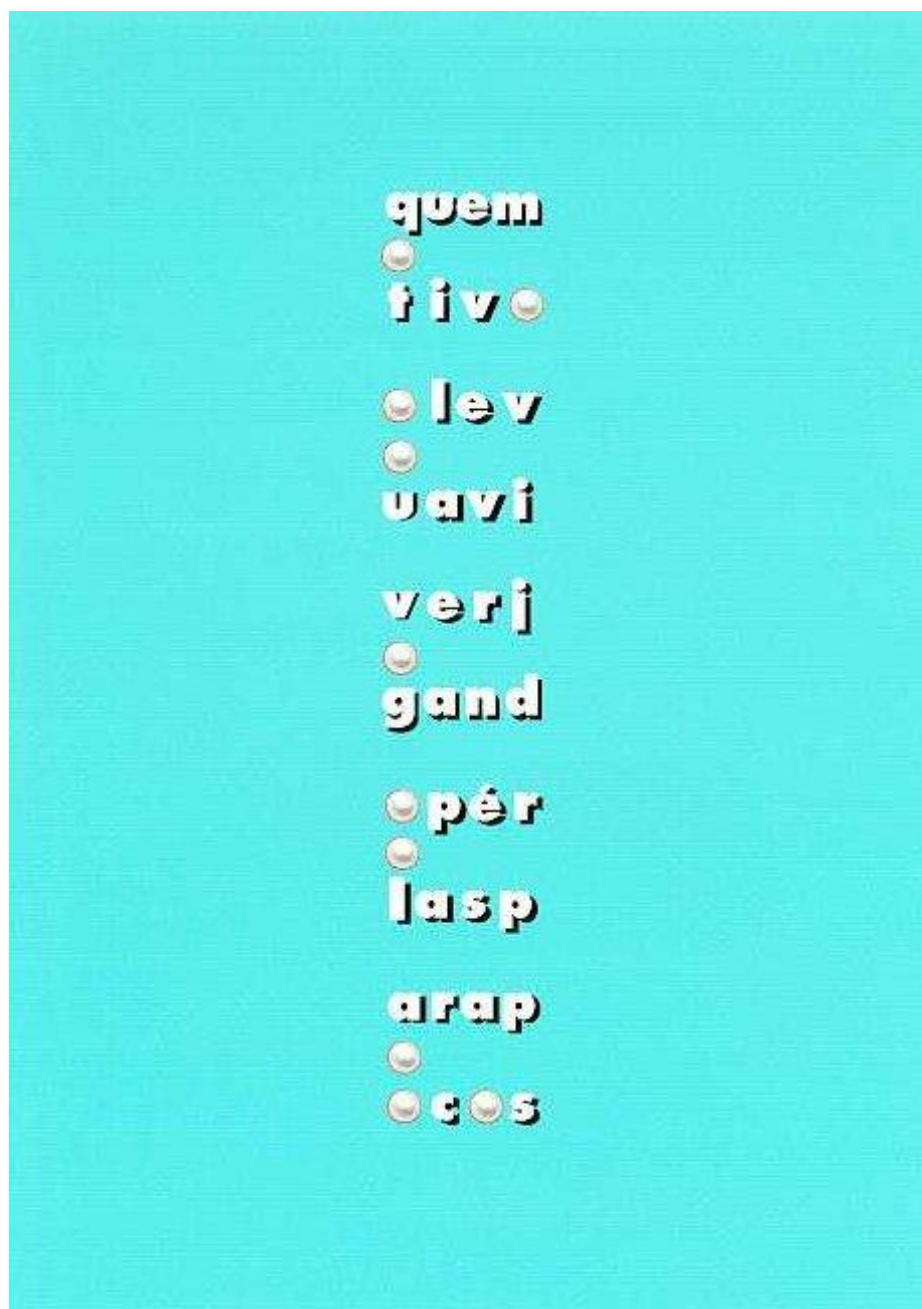
ANEXO P — Miragem [1975] (CAMPOS, 2007c, p. 239)

INCERTO SER INSERTO
 QUE ME OLHA TÃO DISTANTE
 E ESTÁ TÃO PERTO
 MIRAGEM QUE EM MIM MIRA
 D E S TE D E S E R T O
 EU TENTO TANTO TANTALO
 SONHAR MAS D E S PERTO

ANEXO Q — Desplacebo [1977] (CAMPOS, 2003c, p. 17)

**só
bebo
à
poesia sem placebo
clareza de cristal
dureza de rochedo
sem média sem média sem medo
da contramão da vida
ao beco sem saída
sentir o
so
ss
os
ouvir as pedras
quebrar os espelhos
até o último round
o último suspiro
se eu cair (pound)
não caio de joelhos**

Anexo R — pérolas para cummings - (CAMPOS, 2003c, p. 71)



ANEXO S — “Sem título” Cummings – tradução de Augusto de Campos (CAMPOS, 2011b, p. 115)

piedade desse monstro em ação, humanimaldade?

não. O progresso é uma doença confortável:
tua vítima (morte e vida a salvo à parte)

brinca com a grandeza de sua pequenez
— elétrons deificam uma gilete
em macroescala;lentes estendem

nãodesejo por ondeante ondequando até que ele
retorne ao seu nãoeu.

Mundo de haver

não é mundo de ser—piedade desta pobre

carne e árvores, pobres pedras e estrelas, mas nunca
desse ótimo espécime de hipermágica

ultranipotência. Nós médicos sabemos

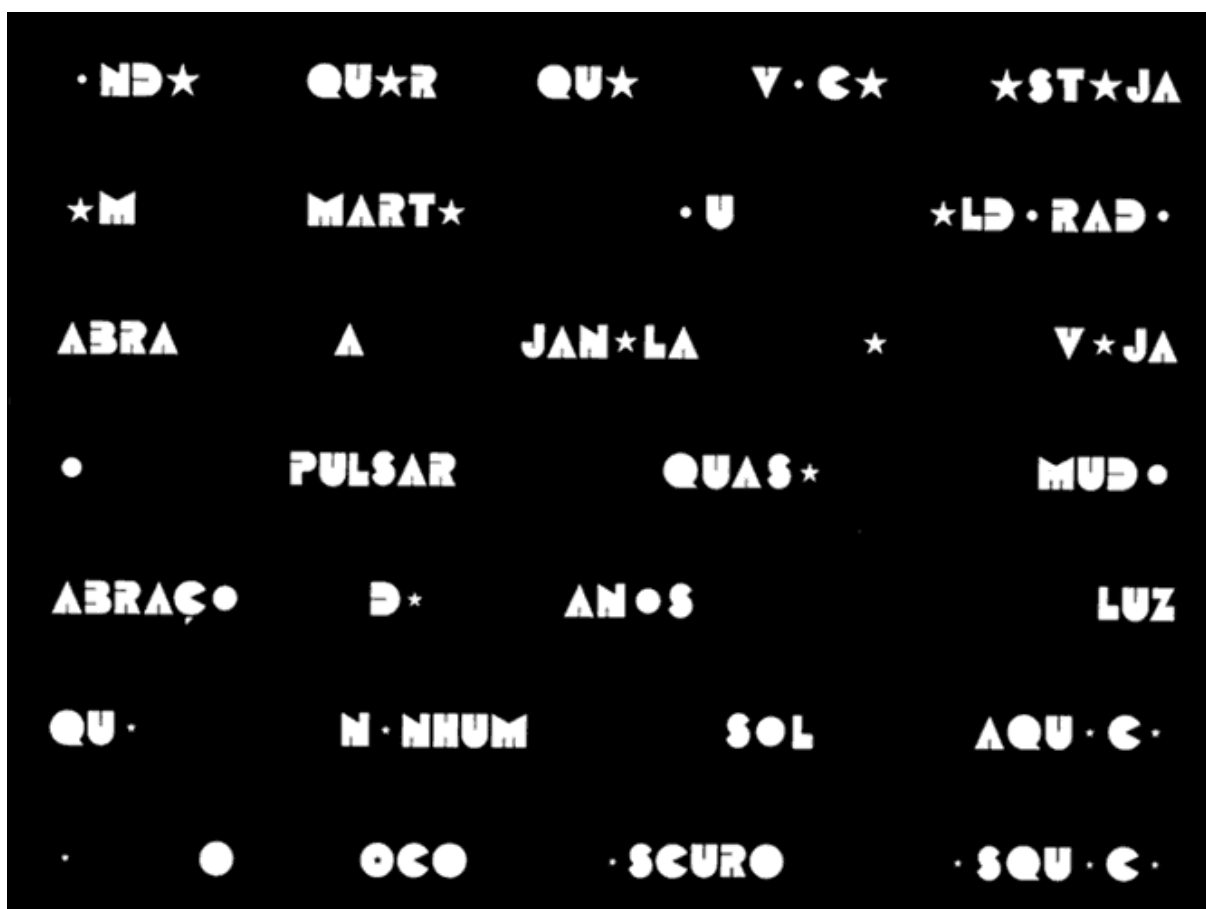
que um caso é sem remédio quando—olhe:tem uma puta
de uma vida boa paca aí do lado; vamos lá

ANEXO T — Ser - Pedro Xisto [1960] (2006, p. 66)

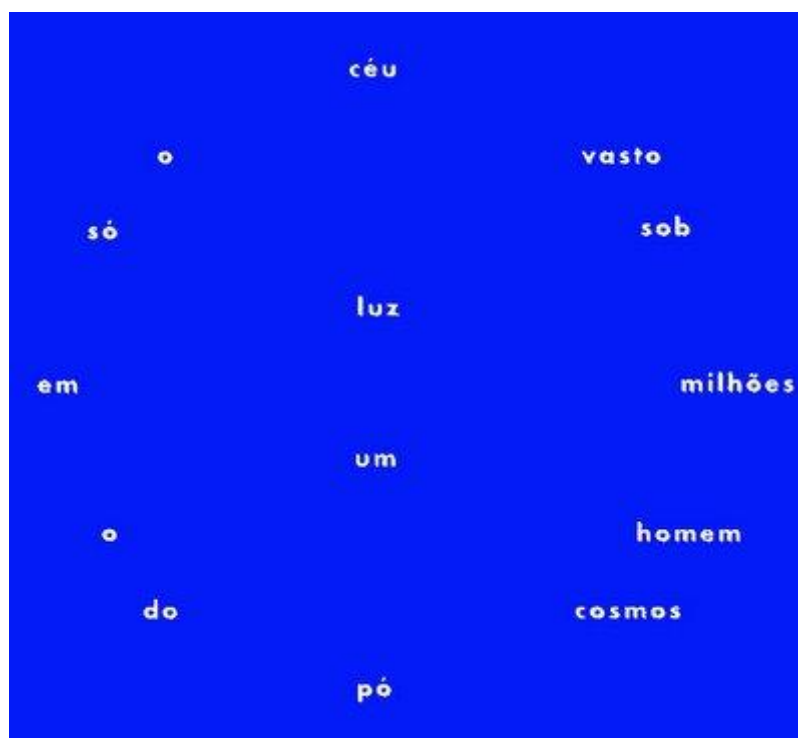
r e s

s e r

ANEXO V — Pulsar [1975] (CAMPOS, 2007c, p. 238)



ANEXO W — Pó do cosmos [1981] (CAMPOS, 1994, p. 19)



ANEXO X — Pós soneto [1990/1991] (CAMPOS, 1944, p. 105)

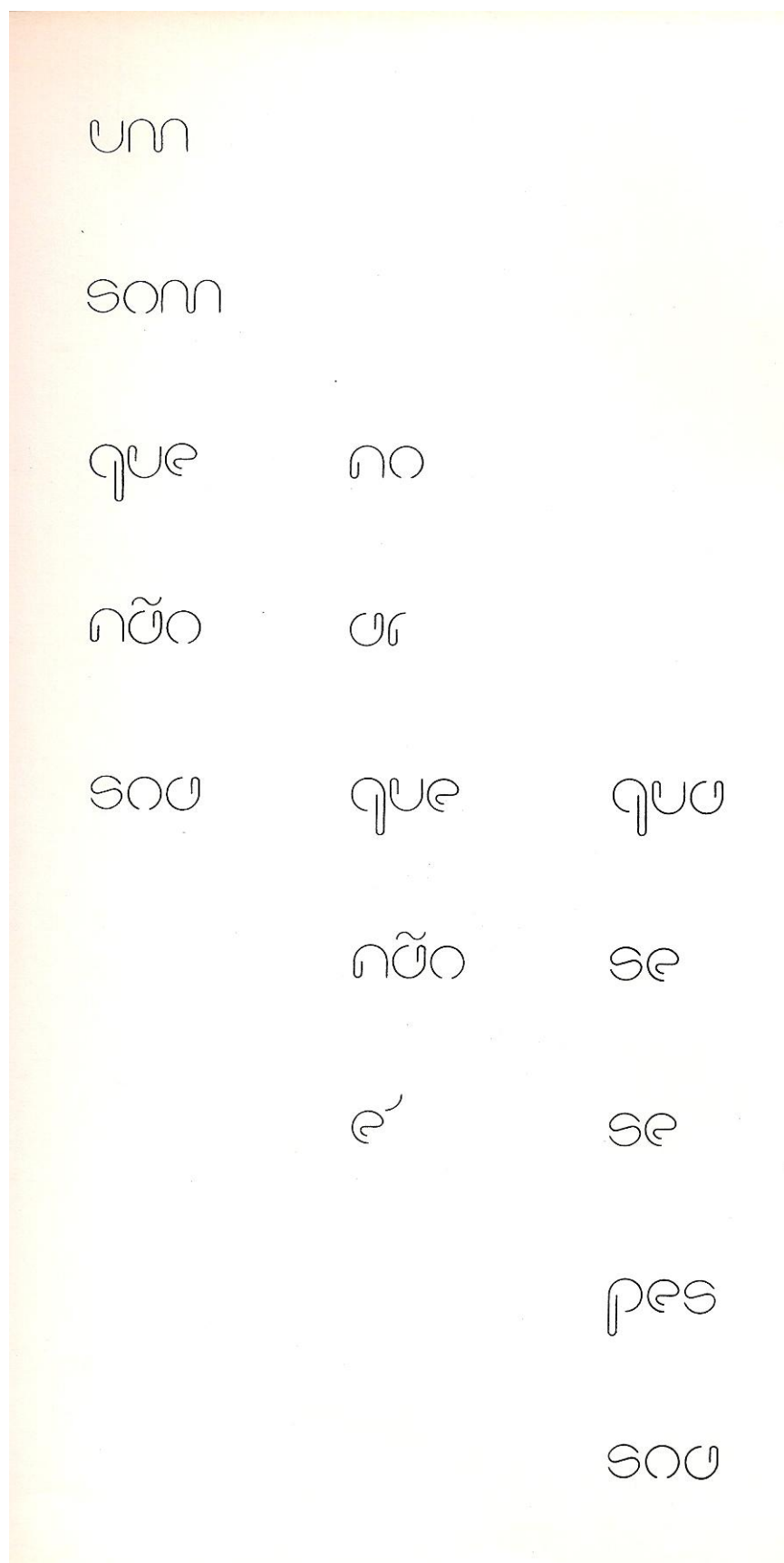
quand
oeu
sabia
fazer

poesia
ningu
em me
dizia

agoraq
ueeu
cansei

*dizem*q
ueeu
sei

ANEXO Y — Pessoa [1981] (CAMPOS, 1994, p. 17)



ANEXO Z — Ly [1990] (CAMPOS, 1994, p. 93)

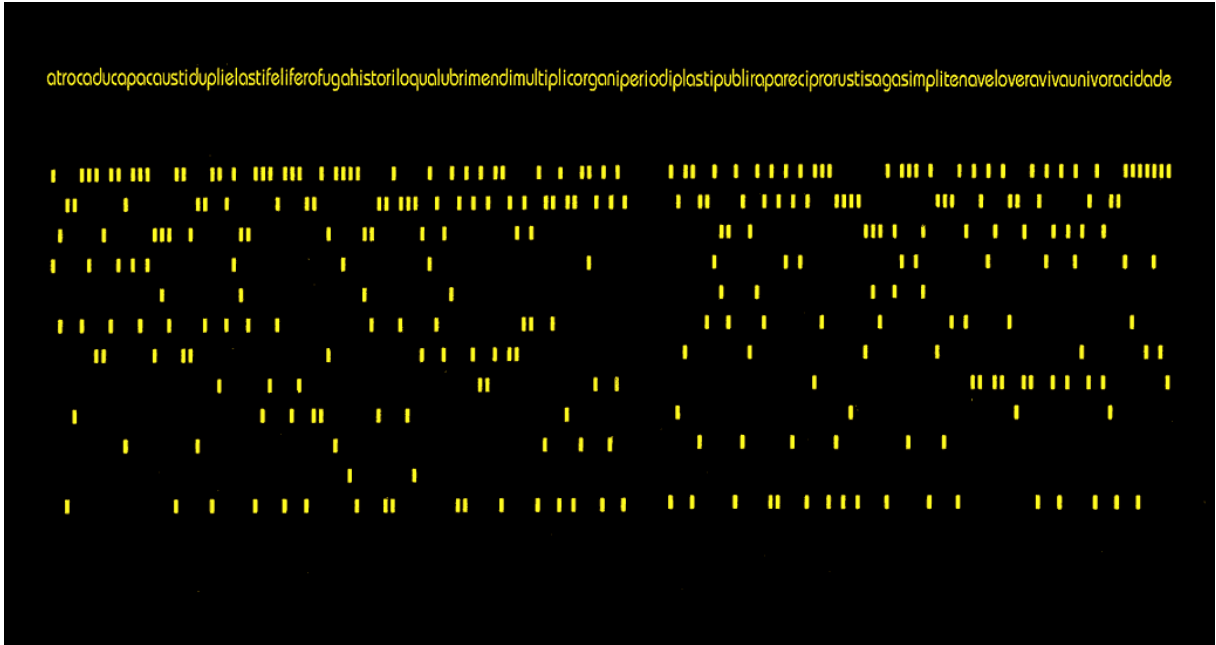
e u
e v
o c
e u
ma
s ó
p e
s s
o a

ANEXO AA — Acaso [1963](CAMPOS, 2007c, p. 117)

socaa		soaca		scaoa		ocasa
oscaa		osaca		csaoa		coasa
scoaa		saoca		sacoa		oacsa
csaaa		asoca		ascoa		aocsa
ocsaa		oasca		casoa		caosa
cosaa		aosca		acsoa		acosa
	soaac		saaoc		scaao	
	osaac		asaoc		csaao	
	saoac		aasoc		sacao	
	asoac		oaasc		ascao	
	oasac		aoasc		casao	
	aosac		aaosc		acsao	
		saaco		ocaas		
		asaco		coaas		
		aasco		oacas		
		caaso		aocas		
		acaso		caoas		
		aacso		acoas		
			oaacs			
			aoacs			
			aaocs			
			caaos			
			acaos			
			aacos			

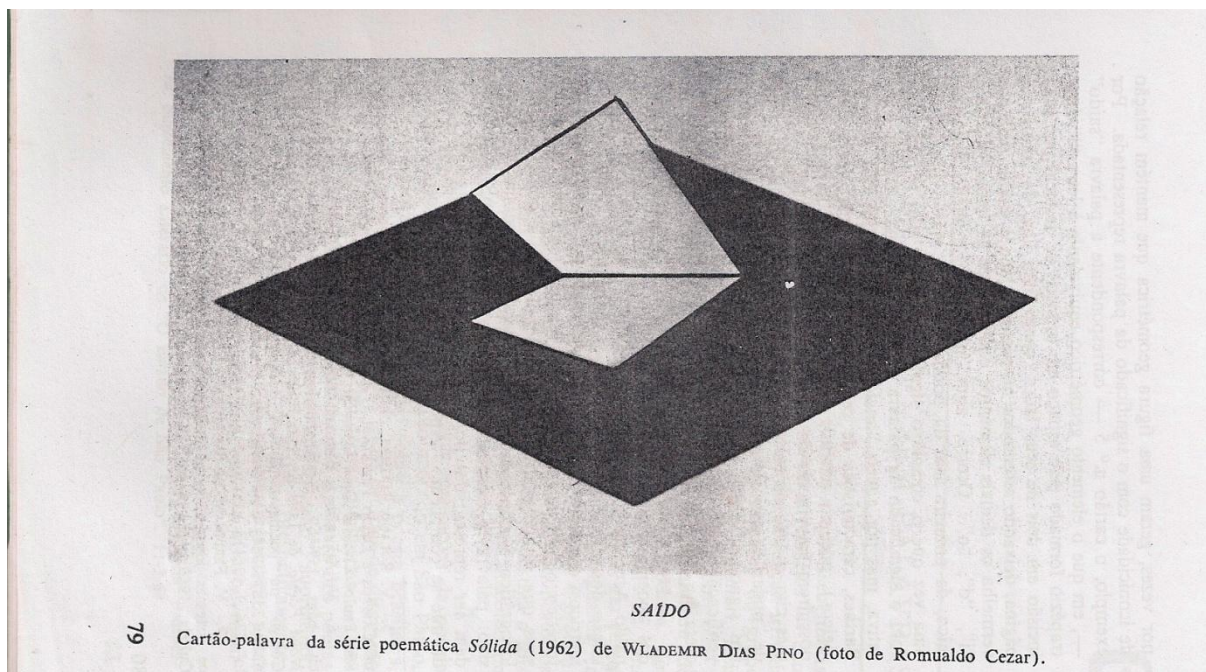
ANEXO BB — Cidade — (CAMPOS, 2007c, p. 115)

atrocaduca, pacau, stiduplielastifelifero, fugahistoriloqualubrimentimultiplicorganiperiodiplastipubli, rapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade
city
cité



cidade, city, cité (1975)
(transcrição computadorizada de Erthos A. de Souza)

ANEXO CC — Saído — Wladimir Dias Pino (In: CAMPOS, 1978, p. 79)



ANEXO DD — It's a long way – Caetano Veloso (*Transa*, 1972)

Woke up this morning
Singing an old, old Beatles song
We're not that strong, my lord
You know we ain't that strong
I hear my voice among others
In the break of day
Hey, brothers
Say, brothers
It's a long, long, long, long... way

Os óio da cobra verde
Hoje foi que arreparei
Se arreparasse há mais tempo
Não amava quem amei

It's a long, long, long, long... way

Arrenego de quem diz
Que o nosso amor se acabou
Ele agora está mais firme
Do que quando começou

It's a long road, it's a long, long, long, long...
It's a long road, it's a long and widening road...
Long and widening... road
It's a long road, it's a long, long, long, long...

A água com areia brinca na beira do mar
A água passa e a areia fica no lugar

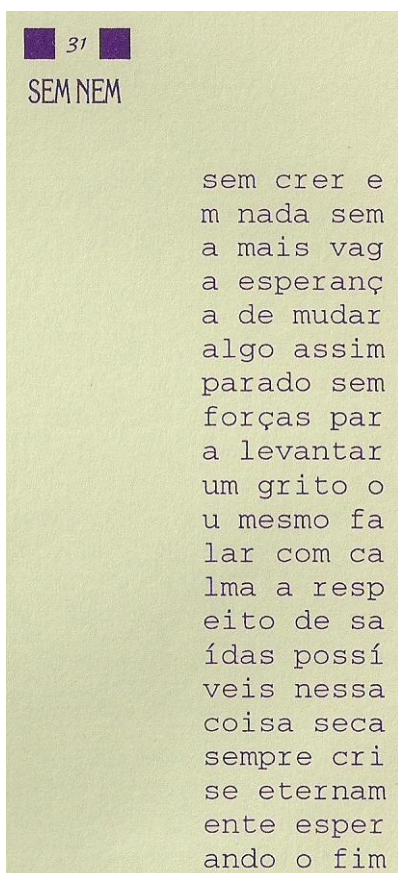
It's a hard... hard, long way

E se não tivesse o amor
E se não tivesse essa dor
E se não tivesse sofrer
E se não tivesse chorar
E se não tivesse o amor

No Abaeté tem uma lagoa escura
Arrodeada de areia branca...

Woke up this morning...

ANEXO EE — Sem nem - Frederico Barbosa (1993, p. 31-40)



sem crer e
m nada nem
na mais re
mota possi
bilidade d
e levar as
coisas com
calma ou a
lguma tími
da disposi
ção e cora
gem se nad
a pode res
gatar dess
a frieza t
riste do s
ofrer-se f
ardo lento
sem crer e
m nada nem
na palavra

sem crer e
m nada sem
mover um m
úsculo par
a evitar a
decadência
geral de t
odos nos s
entidos tr
avados des
educados n
o todo pas
mo ativo e
mal-cheiro
so lodo fi
ngido de l
eve e novo
verme cont
agioso ser
nem crer e
nem ilusão

sem crer e
m nada sem
vontade de
subir ou c
rescer naq
uilo que s
e chama de
vida e não
passa de i
lusão de ó
tica entor
pecer de t
odos os se
ntidos pri
ncipalment
e o olfato
inevitável
penetrando
incerto co
mo vida fi
nge engano

sem crer e
m nada nem
na fuga ne
m na poesi
a de lutar
nem na beb
ida nem na
droga no d
escontrole
nem na raz
ão sem lóg
ica de sup
or algum s
entido ima
ginário em
tudo que h
á mas cont
inua doend
o sem sent
ido por se
r louco ar

sem crer e
m nada sem
remorso po
r não crer
nem querer
crer nem p
oder ver a
crença dos
outros com
o o remédi
o a seguir
por absolu
ta falta d
e respeito
por qualqu
er sim ing
ênuo mesmo
no vácuo m
ais horren
do da iron
ia intensa

sem crer e
m nada nem
no final n
o apocalip
se das van
guardas ne
m na morte
de qualque
r sonho ou
ou mesmo i
deologia e
em quem af
irma qualq
uer fim de
utopia nem
nas funcõe
s da poesi
a seja par
a seja por
rota aflit
a sem guia

■ 38 ■

sem crer e
 m nada sem
 certeza em
 cada letra
 lida alarg
 a a alergi
 a ao acord
 o cresce a
 impossibil
 idade de d
 iálogo afu
 nda o hiat
 o com todo
 s seguidor
 es simples
 de suas pr
 óprias cer
 tezas tont
 as e segue
 um rio sol
 itário não

■ 39 ■

sem crer e
 m nada nem
 em saída c
 alma nem s
 oluções pa
 cíficas ne
 m revoluçõ
 es sangren
 tas nem na
 via indivi
 dual ou no
 coletivo s
 uicídio co
 nsolador n
 em na pura
 fruição fu
 tura dos o
 bjetos des
 sa arte se
 m objetivo
 s ou calor

■ 40 ■

sem crer e
 m nada sem
 paz ou von
 tade certa
 sem crer e
 m nada nem
 na linguag
 em concret
 a sem crer
 em nada ne
 m na queda
 da históri
 a ou furos
 no tempo s
 em crer em
 nada nem n
 o silêncio
 do nada ne
 m sem nada
 nem sem se
 m nem nada

ANEXO FF — Caracol [1960](CAMPOS, 2007c, p. 108)

c	o	l	o	c	a	r	a	m	a	s
c	a	r	a	c	o	l	o	c	a	r
a	m	a	s	c	a	r	a	c	o	l
o	c	a	r	a	m	a	s	c	a	r
a	c	o	l	o	c	a	r	a	m	a
s	c	a	r	a	c	o	l	o	c	a
r	a	m	a	s	c	a	r	a	c	o
l	o	c	a	r	a	m	a	s	c	a
r	a	c	o	l	o	c	a	r	a	m
a	s	c	a	r	a	c	o	l	o	c
a	r	a	n	a	s	c	a	r	a	c
o	l	o	c	a	r	a	m	a	s	c
a	r	a	c	o	l	o	c	a	r	a
m	a	s	c	a	r	a	c	o	l	o
c	a	r	a	m	a	s	c	a	r	a