

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

RAQUEL BERNARDES CAMPOS

RUMO A *NOIGANDRES*:

OS TRABALHOS INICIAIS DE AUGUSTO DE CAMPOS, HAROLDO DE
CAMPOS E DÉCIO PIGNATARI

BRASÍLIA – DF

2014

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

RAQUEL BERNARDES CAMPOS

RUMO A *NOIGANDRES*:

OS TRABALHOS INICIAIS DE AUGUSTO DE CAMPOS, HAROLDO DE
CAMPOS E DÉCIO PIGNATARI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em
Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da
Universidade de Brasília como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Literatura, sob a orientação do
Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

BRASÍLIA – DF

2014

RAQUEL BERNARDES CAMPOS

RUMO A NOIGANDRES:

OS TRABALHOS INICIAIS DE AUGUSTO DE CAMPOS, HAROLDO DE
CAMPOS E DÉCIO PIGNATARI

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, aprovada pela banca examinadora.

Brasília, 13 de novembro de 2014.

Prof. Dr. Piero Eyben (TEL/UnB) (Presidente)

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

Prof. Dr. Ricardo Araújo (TEL/UnB) (Membro Interno)

Prof^a. Dr^a. Rita de Cassi Pereira dos Santos (TEL/UnB) (Suplente)

Aos meus pais, Roland de Azeredo Campos e Neusa Maria Bernardes,
pelo apoio de sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Augusto de Campos, o poeta, inspiração intelectual e artística, mas, principalmente, ao avô, que, com delicadeza e poesia, constrói uma relação sólida e presente com seus netos e um diálogo incentivador. Pós-tudo, é quem me motivou a seguir esse caminho. A Lygia, minha avó, musa poética e grande inspiração.

A Alvaro Dutra, por me acompanhar durante essa jornada – e antes dela, e espera-se que depois também – com o incentivo amoroso, paciente, me ensinando a ter disciplina em meio ao caos, sempre com um pensamento analógico e multifacetado, me transportando a lugares outros, galáxias que me acolhem e me desafiam. Mesmo você não gostando de agradecimentos, esse é para você.

A Ludimila Menezes, com seu barroquismo haroldiano que me encanta, a Luísa Freitas, minha irmã gêmea em versão melhorada e a Gabriela Lafetá, filósofa-amiga, as três que, através do diálogo e da amizade, me apoiam e me movem, sempre à frente, sempre juntas.

Não posso deixar de agradecer a Piero Eyben, professor, orientador, que me inspira com sua dedicação, sua determinação, seus escritos teóricos e poéticos e me faz querer cada vez mais uma incursão no mundo acadêmico, com poesia e originalidade. Agradeço às oportunidades dadas e à hospitalidade acolhedora, que recebi e recebo com enorme gratidão.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

**“o que cresce
resta
(nos sentidos)**

**ainda que mínimo
(húbris do mínimo
que resta)”**

Haroldo de Campos

RESUMO

CAMPOS, Raquel. *Rumo a Noigandres: os trabalhos iniciais de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari*. Dissertação de Mestrado. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2014, 119 p.

Proponho, nessa dissertação, uma análise dos primeiros trabalhos dos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, de seus livros de estreia (*O Rei Menos o Reino*, *O Auto do Possesso* e *O Carrossel*, respectivamente) à revista *Noigandres* que, antes do concretismo consolidado enquanto movimento, já apresentava elementos inovadores poéticos, que desafiavam a crítica nacional. A análise é feita tendo em vista os elementos ideogrâmicos de construção poética, os elementos sonoros como a paronomásia, recursos como a parataxe, a teoria da montagem e a importância da oralidade à leitura do poema.

Palavras-chave: *Noigandres*; ícone; paronomásia, ideograma; montagem.

ABSTRACT

CAMPOS, Raquel. *Towards Noigandres: the first works of Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio Pignatari*. Master's dissertation. Supervised by Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: University of Brasília, 2014, 119 p.

I propose, through this dissertation, an analysis of Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio Pignatari's first works, from their debut books (*O Rei Menos o Reino*, *O Auto do Possesso* and *O Carrossel*, respectively) to the *Noigandres* magazine which, before concretism was consolidated as a movement, already introduced innovator elements in its poetry, defying the national criticism. The analysis is done prioritizing the ideogramic elements, the sonorous elements, means like the parataxis, the montage theory and the importance of the orality to the reading of the poem.

Keywords: *Noigandres*; icon; paronomasia; ideogram; montage.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 01:** Cópia da carta de Décio Pignatari a Paulo Mendes Campos.....44
- Figura 02:** Trecho do poema “Salto”, Augusto de Campos.....63
- Figura 03:** Caligrama “Il pleut”, Apollinaire.....92

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1: Da “gentil arte de fazer inimigos”: o emparedamento de uma geração.....	17
Augusto de Campos e Bruno Tolentino.....	18
Haroldo de Campos e Antonio Candido.....	28
Décio Pignatari e Paulo Mendes Campos.....	36
Capítulo 2: A palavra que escapa ao tédio: a poesia anticorpo da revista <i>Noigandres</i>.....	54
Capítulo 3: A melodia ideogrâmica de Augusto, Haroldo e Décio.....	87
Considerações finais.....	112
Referências bibliográficas.....	115

INTRODUÇÃO

Escrever sobre escrever – ou, no caso, sobre a escrita antes do concretismo – pode ser um dos futuros do escrever. Pelo menos, é o deste trabalho, em seu presente, em sua presença pré-concreta e pós anos 2000. As reverberações que as trajetórias poéticas dos fundadores do movimento concretista no Brasil – Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari – tiveram não cessam de se fazer ouvir, seja pelos seus trabalhos ou pelas influências que podemos perceber na poesia brasileira atual e também na comunicação jornalística e publicitária, através da capacidade sintética e da objetividade linguística.

O trabalho procura analisar como os trabalhos iniciais dos três poetas foram importantes enquanto obras em si e também por terem apresentado indícios inovadores do que se tornaria, posteriormente, o concretismo. Em 1950, há 64 anos, foram publicados os livros *O Carrossel*, de Décio Pignatari, e *O Auto do Possesso*, de Haroldo de Campos, pelo Clube de Poesia, e, em 1951, foi publicado *O Rei Menos o Reino*, de Augusto de Campos. A partir de 1952, iniciou-se a publicação da revista *Noigandres*, revista que os três poetas organizaram, contando também com a participação de José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo. A revista contou com cinco edições, sendo a última uma coletânea, reunindo os principais trabalhos de cada um dos cinco poetas.

Dos primeiros livros à revista, houve algumas mudanças, que se tornaram ainda mais perceptíveis com as edições posteriores. Seus trabalhos iniciais foram escritos em versos, porém algumas características já aparecerão ali, tais como as tmeses, as palavras-cabide e a parataxe. O fato desses elementos fazerem parte da construção poética dos autores estudados indica

que a poesia que faziam saía dos padrões mais tradicionais e migrava rumo a outro caminho, ao caminho da invenção, da síntese, da objetividade concreta, da visualidade e da melodia. O *verbivocovisual* que explorariam posteriormente, aparecia, de maneira menos explícita, na construção de seus poemas.

O primeiro capítulo da dissertação é endereçado às polêmicas em que Augusto, Haroldo e Décio se envolveram, com tudo o que elas têm como base: a crítica a uma poesia inventiva, a resistência enfrentada, a defesa que fizeram visando construir uma nova tradição, um novo paideuma, que fugisse do cânone e desse oportunidade a outros poetas e a outras vozes, que não entraram em sincronia com a tradição padrão. Separadas em três partes, elas tratarão dos conflitos entre Augusto de Campos e Bruno Tolentino, Haroldo de Campos e Antonio Candido, e Décio Pignatari e Paulo Mendes Campos, respectivamente. O último “Campos”, ironicamente, com a coincidência do nome e com o distanciamento poético e teórico.

A primeira polêmica se deu por conta da tradução de Augusto do poema “Praise for an Urn”, de Hart Crane. A segunda ocorreu com a publicação de *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo, livro a respeito da Formação da Literatura Brasileira, de Antonio Candido e sobre como este último excluiu o barroco e, em especial, Gregório de Matos, do panorama literário brasileiro. Por fim, temos a publicação, na íntegra, de uma carta inédita de Décio Pignatari, endereçada a Paulo Mendes Campos, sobre seus posicionamentos a respeito da poesia e da tradução e sobre seu papel enquanto crítico. A carta foi cedida pelo poeta Augusto de Campos e é de novembro de 1954.

No segundo capítulo, intitulado “A palavra que escapa ao tédio: a poesia-anticorpo da revista *Noigandres*”, fazemos uma análise das significações da palavra *Noigandres* e de como a própria revista acabou se tornando um exemplo dessa poesia resistente ao tédio, da poesia em sua constante inovação e mudança, levando em consideração outros elementos, novos, mas também resgatados de uma tradição abafada, escondida e pouco

lida. Considerá-los vanguarda, especialmente em relação ao período “ortodoxo” concreto, faz sentido, mas eles não tiveram uma postura de eliminar o antigo, e sim fizeram um resgate de muitos poetas, artistas, pintores nacionais e internacionais que não se enquadravam na tradição dominante e, por isso, ficavam fora do acesso do grande público e acabavam sendo esquecidos.

A postura que adotaram foi a de perceber elementos extremamente importantes e inovadores em muitos poetas anteriores a eles, e apontá-los por meio da teoria, da crítica, da tradução, da poesia, da homenagem, mostrando o porquê desses autores não terem sido reconhecidos pela crítica e tentando levá-los, mesmo que não ao cânone, a outra tradição que componha um novo paideuma de autores às gerações seguintes.

O capítulo, inicialmente, discorre sobre o sentido de comunidade, pra Blanchot, e como ela se deu entre os três poetas estudados, além de como ocorreu o surgimento dessa nova voz no contexto literário brasileiro da década de 1950, erroneamente associada à geração de 45, mas autônoma e, em muitos pontos, contrária a ela. O termo “poesia-anticorpo” é retirado de uma entrevista de Augusto de Campos à revista *Magma*, onde ele coloca a poesia enquanto um “corpo estranho”, enquanto “anticorpo” em relação à automatização da linguagem, resistindo a ela ao se colocar em um outro espaço de voz e de fala. Como a construção dessa voz *Noigandres* se deu, em comunidade e na forma de anticorpo resistente à poesia tradicional, será analisado no capítulo.

A voz aqui não apenas enquanto metáfora, mas se remetendo à própria verbalização dos poemas, a musicalização, a melodia que eles incorporaram ao seu repertório poético. Muitas das poesias foram gravadas pelos autores, vindo junto a CD's anexados aos livros ou, no caso de Augusto de Campos e de seu filho Cid Campos, houve a gravação de um CD com poesias musicadas pelos dois. Desde o início da década de 1950, no entanto, mesmo sem esse aparato tecnológico, a oralidade e a melodia poéticas foram elementos fundamentais para a composição de seus poemas iniciais. Novamente, tem-se um resgate de um elemento usado anteriormente e que se perdeu com o

passar do tempo, de maneira que, quando apresentado por Augusto, Haroldo e Décio, acabam tomando uma conotação vanguardista. A partir desses elementos, são feitas análises dos poemas “Salto” e “O Rei Menos o Reino”, de Augusto de Campos, “Altar Menor”, de Décio Pignatari e “Claustrofobia”, de Haroldo de Campos.

O terceiro e último capítulo analisa como a linguagem ideogrâmica, o recurso da paronomásia e a teoria da montagem de Eisenstein foram utilizadas pelos autores e como elas aparecem em seus poemas. As três questões foram de extrema importância para a poesia concreta. A primeira por transferir iconicidade e visualidade à poesia, a segunda por priorizar a similaridade sonora e todas as relações que podem surgir através dela, e a terceira por adotar a cisão e a ruptura, por vezes sem contextualização, enquanto elemento estilístico. A questão do ideograma é estudada a partir de Ezra Pound e do texto resgatado por ele, de Ernest Fenollosa – *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. São analisados, sob essa perspectiva, os poemas “O Carrossel”, “O Lobisomem”, “O Jogral e a Prostituta Negra”, de Décio Pignatari, e o poema “O Rei Menos o Reino”, de Augusto de Campos.

Além disso, o estudo do rastro derridiano complementa as análises poéticas, ao mostrar como certos elementos podem estar presentes na ausência. Derrida é fundamental para o presente trabalho, não só pelo seu pensamento do rastro, mas também por suas reflexões acerca do estatuto da visão e de sua relação com a filosofia, que aparecerá no segundo capítulo, por meio da análise do aspecto da audição e melodia da revista *Noigandres*, e por seu pensamento acerca da animalidade e sobre como o homem se relaciona com a própria nudez e com a nudez vista sob o olhar de um outro animal, que terá lugar no terceiro capítulo, junto ao estudo feito do poema “O Lobisomem”. As reflexões sobre a hospitalidade também dizem respeito ao trabalho, no que se trata da abertura ao outro, do “sim” incondicional (e impossível) ao “chegante”, àquele que vem, e do caminho nesse lugar-limite, nessa espécie de não lugar entre a ausência e a presença, a animalidade e a humanidade, o eu e o outro.

Rumo a *Noigandres* seria, portanto, o rumo a uma poesia inventiva, indecifrável e inclassificável. Uma poesia que gerou muita polêmica e controvérsia, mas que se colocou, mesmo que à margem, nos cenários literário e poético da época, permanecendo ali e sendo cada vez mais aceita pela crítica e pelo circuito acadêmico.

**CAPÍTULO 1 – DA “GENTIL ARTE DE FAZER
INIMIGOS”: O EMPAREDAMENTO
DE UMA GERAÇÃO**

Augusto de Campos e Bruno Tolentino

A gentil arte [poundiana] de fazer inimigos não ocorreu subitamente e se fez presente no decorrer da segunda metade do século XX, no que diz respeito ao concretismo e aos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, deixando resquícios até hoje. Foi construída uma relação entre conflitos e discordâncias com parte da crítica literária brasileira, que não aceitou as inovações propostas pelos três autores, intensificadas na revista *Noigandres*, até culminar na exposição concreta em 1956, em São Paulo. O diálogo, portanto, foi feito com percalços teóricos, tradutórios e poéticos, que acabaram, por sua vez, aprimorando a discussão sobre o fazer poesia no Brasil, ampliando-a.

O endereçamento aos críticos se deu na forma de teoria, de poesia e também, mais restritamente, ocorreu por meio de cartas pessoais, como veremos depois. Nele, os poetas se defendem das acusações feitas contra eles, ao passo que buscam explicar, por vezes quase didaticamente, coisas que ainda não ficaram claras, mesmo com o passar do tempo e com os livros teóricos que os três autores escreveram sobre poesia, linguagem, arte e tradução.

O próprio *Teoria da Poesia Concreta* é um exemplo disso, com uma seleção de textos publicados em jornais nas décadas de 1950 e 1960. O objetivo principal seria conferir um aporte teórico aos seus poemas, embora

deixem claro na “introdução à 2ª edição” que o maior interesse para eles não é a teoria, mas sim a poesia. “A teoria não passa de um tacape de emergência a que o poeta se vê obrigado a recorrer, ante a incompetência dos críticos, para abrir a cabeça do público (a deles é invulnerável)” (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p.13), como coloca Augusto de Campos. O endereçamento, independente da forma, visa, portanto, a abertura a outros caminhos poéticos ainda não explorados e a tentativa de instaurá-los como parte de um paideuma elaborado por eles.

As publicações teóricas, no entanto, não impediram as manifestações contrárias e talvez tenham acentuado uma cisão entre os três autores e certo tipo de crítica. Uma das polêmicas envolvendo Décio Pignatari, Haroldo e, principalmente, Augusto de Campos foi iniciada por Bruno Tolentino, por meio da resenha "Crane anda para trás feito caranguejo", publicada em três de setembro de 1994, na *Folha de S. Paulo*, quando Tolentino faz uma crítica à tradução de Augusto de Campos de "Praise for an Urn", do poeta americano Hart Crane.

A crítica teve como mote principal a tradução, mas migrou para outros campos (e *pignataris*), atacando o movimento concreto em si. Independentemente da repercussão que a resenha gerou e da reverberação no meio literário – com a resposta de Augusto e com a continuação da polêmica com discípulos mais jovens como Marcelo Coelho e Arnaldo Antunes – o fato é que o “trauma cultural” (como coloca Gonzalo Aguilar em *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*) em relação ao concretismo foi instaurado no meio literário e crítico da época. Quase sessenta anos se passaram desde a inauguração do concretismo em 1956, mas ainda nos deparamos com muitas interpretações distorcidas ou acusações, pessoais e teóricas.

Gonzalo Aguilar faz um panorama e um apanhado histórico do concretismo no Brasil. Ele considera que houve uma reação por vezes desmedida dos críticos literários brasileiros em relação à poesia dos três autores. A oposição ao concretismo no Brasil foi violenta e as opiniões se

dividiram em setores dicotômicos: “Um dos fatos que mais me surpreendeu durante o transcurso da pesquisa foi a resistência e as rejeições que os poetas concretos (ex-concretos, na realidade) ainda continuam provocando no campo intelectual e literário brasileiro” (Aguilar, 2005, p. 15).

Heloísa Buarque de Hollanda, citada por Aguilar, retrata bem a postura binária que muitos críticos adotaram em relação à poesia concreta. Ela assume, no início, ter sido favorável ao concretismo, mas logo depois partiu para o ataque, junto a outros jornalistas, críticos e literatos. “Fui uma fã ferrenha do concretismo com a mesma força estranha que, mais tarde, me levou a rejeitá-lo’. Essa frase resume a trajetória de vários intelectuais brasileiros que passaram da adesão à condenação, da defesa exaltada ao ataque incondicional” (Hollanda *apud* Aguilar, 2005, p. 16). Tais amostras e exemplos de como foi recebida a poesia concreta – movimento de maior repercussão no cenário literário brasileiro da segunda metade do século XX – provocam questionamentos sobre o que, de fato, estava sendo condenado e qual foi o motivo de tanta polêmica nos meios literário e poético.

Mas fico pasmo: será que absolutamente tudo que o grande americano fez em 140 palavras magistralmente agenciadas escapou a um tão vetusto e erudito inspetor de poesia, inclusive a de língua inglesa? Em todo caso, este consegue fazer da surpreendente dry directness irrompendo em: As, perched in the crematory lobby, / the insistent clock commented on, a empertigada flacidez de, Iguais às que, no crematório, / Do alto o relógio remoía. (Tolentino *apud* Milton, 1996, p.13)

A crítica de Tolentino às opções tradutórias de Augusto de Campos demonstram filiação a um outro tipo de tradição literária e poética (canônica) que difere da tradição que os três autores buscaram resgatar e construir no Brasil. A sonoridade poética constitui um importante fator para o processo tradutório de Augusto que, sem tirar o sentido literal (no caso, “clock” foi traduzido por “relógio”) apenas altera o verbo procedente para que a relação de similaridade sonora não seja perdida. O “*relógio remoía*” tem a mesma fluidez

de “clock commented”. No projeto *verbivocovisual*, a leitura oral torna-se parte integrante da própria poesia e do fazer poético. Sejam as poesias musicadas ou lidas, o deslocamento de atenção, resgatando uma tradição de oralidade perdida, para o campo sonoro, faz com que a forma e o ritmo de um poema tenham mais relevância na tradução do que apenas seu aspecto semântico. A opção por uma tradução menos literal e mais criativa – crítica – foi amplamente estudada e teorizada por Haroldo de Campos e sua *transcrição*. O ensaio de André Dick intitulado “A aceitação do difícil” percorre a obra tradutória de Augusto e suas contribuições para o universo literário:

Sem o seu ecletismo, a poesia brasileira seria consideravelmente mais pobre. Como não levar em conta as traduções que ele fez de poetas a princípio tão díspares, como Rilke, Cummings, Pound, e agora, em *Poesia da recusa*, de raridades como o poeta alemão barroco Quirinus Kuhlmann, os russos Aleksandr Blok, Anna Akhmátova, Boris Pasternak, Óssip Mandelstam, Sierguéi Iessiénin e Marina Tzvietáieva (constituindo quase uma edição à parte de *Poesia russa moderna*), o inglês William Butler Yeats e os norte-americanos Gertrude Stein, Wallace Stevens, Hart Crane e Dylan Thomas? É possível pensar que a ligação de Augusto com o trabalho contemporâneo não se restringe aos seus experimentos tipológicos, gráficos, eletrônicos. É sobretudo em seu trabalho de recuperação de uma tradição poética moderna por vezes esquecida que a poesia nova vem buscar alento. (Dick, 2007)

Dick ainda ressalta que, na maior parte das vezes, o trabalho de Augusto com a tradução é muito menos questionado que seu trabalho enquanto poeta ou enquanto crítico. No geral, é isso que ocorre, mas como são traduções criativas e baseadas na ideia de que são, de fato, outra obra, ainda assim geram sua cota de polêmicas. Um bom tradutor equivaleria, portanto, a um bom poeta. Não se deve apenas transcrever o texto ou prezar exclusivamente pelo sentido literal. Há outros traços poéticos – forma, sonoridade, ritmo, paronomásia – que devem ser levados em conta no processo tradutório, para que o resultado tenha proximidades outras, além do sentido.

O artigo de John Milton a respeito da polêmica (“Augusto de Campos e Bruno Tolentino: A Guerra das Traduções”) trata das diferentes posturas entre os dois autores e da tradição a qual cada um pertence.

[...] É um contraste entre tradições distintas de tradução. A tradução de Bruno Tolentino é uma tradução respeitosa, transparente, na qual o tradutor não quer aparecer. Esse tipo de tradução pertence à tradição dominante no mundo ocidental das letras. Em contraste, a tradução de Augusto de Campos é reconhecidamente a tradução de Augusto de Campos. Leva todas as características formais, uma atenção (excessiva conforme seus críticos) às aliterações e às paronomásias. A mão do tradutor pode ser vista na tradução. Pertence a uma outra tradição, que tem sido ofuscada historicamente. (Milton, 1996, p.19)

Enquanto Tolentino, portanto, filia-se a uma tradução “respeitosa”, “na qual o tradutor não quer aparecer”, Augusto de Campos assume a tradução e acaba transformando-a em obra criativa, em obra própria, sem, no entanto, deixar de lado elementos como o sentido e o conteúdo, ao contrário do que afirmam muitos críticos. Torna-se mais difícil analisar uma tradução que não seja extremamente literal, porém, em termos de poesia, o ato de seguir as palavras à risca corre o risco de perder o teor poético do texto, o ritmo, a melodia e a forma.

A crítica de Tolentino pressupõe outro tipo de tradição tradutória que não a de Augusto, influenciada por Ezra Pound. O destaque ao nome do tradutor – como fazem os irmãos Campos e Décio Pignatari – envolve a responsabilidade de uma *nova* obra, uma *nova* criação, portanto, deles a partir de agora, não mais do autor “original”. Logo, um movimento que muitos veem apenas como vaidade envolve um “assumir-se” frente à obra e frente ao trabalho enquanto poeta, não apenas enquanto tradutor. É uma *operação* do texto, não uma mera cópia.

Pound, ao perceber o poeta como alguém que tem uma posição crítica diante da tradição, apaga o preceito de Novalis, para quem o

tradutor é o "poeta do poeta". O que Novalis subentende não é que o bom tradutor seja indispensável para que um poeta tenha boa representatividade na língua para a qual está sendo proposto, mas que o tradutor é um *medium* do poeta original, uma alma escolhida para que este se manifeste. (Dick, 2007)

A tradução, portanto, é também crítica. Assim como a seleção dos poetas traduzidos implica uma escolha e um vínculo a determinada tradição. A seleção das traduções por Augusto teve um papel fundamental ao estabelecer outra possibilidade de tradição literária e poética no Brasil, com outras influências e abordagens novas à linguagem. A definição "o poeta do poeta", portanto, não cabe a um tradutor de poesia. Este não é apenas o "meio" através do qual uma mensagem se dissemina. É também autor e suas escolhas na tradução demarcam uma linha de pensamento e de poesia que, sem ser reduzida por conta disso, amplia suas possibilidades de leitura por não se prender à lógica restrita do sentido.

Pignatari enfatiza a importância do projeto de tradução dos poetas concretos, o único projeto de tradução de poesia no Brasil. Sua escolha acerca de quem traduzir é tão importante quanto a própria tradução em si: só traduziram poetas que eram formalmente inovadores, que tentaram quebrar com formas alienadas. (Milton, 1996, p.18)

Eles, de fato, tinham um *projeto* de tradução: uma proposta concreta de como traduzir, seguindo, os três, mesmo que com as diferenças individuais, uma linha de pensamento. Não apenas o estilo tradutório, mas também a escolha de quem traduzir ajudou a construir essa tradição inovadora e pouco habitual para o mundo das letras. Além disso, a construção e a técnica não agem como bloqueios ou obstáculos ao emotivo, mas se misturam a ele de tal maneira que não seja mais possível distinguir onde começa a forma e onde se inicia o conteúdo. Os dois juntos falam "a mesma língua" e comunicam, uníssonos, ao leitor. Grande parte da crítica costuma apontar a artificialidade de uma construção textual como perda da emoção gerada pela poesia, mas, se

considerarmos que lapidar uma obra a aperfeiçoa, a ponto de atingir diferentes níveis de abertura e alcance, temos, assim, uma relação de fruição e um endereçamento ao leitor, que, ao ler o texto, (cor)responde a ele, perpetuando-o.

Haroldo de Campos, em entrevista sobre o escritor Guimarães Rosa (considerado, por ele, nosso James Joyce), discorre sobre o papel do tradutor e sobre a escolha do que traduzir: “Quanto mais difícil o escritor, mais traduzível ele é – mas não traduzível num sentido referencial, como faz o tradutor/intérprete num congresso – e sim recriado”. A dificuldade gerada por um texto pode, portanto, atuar como um “facilitador” de caminhos tradutórios, pela maior abertura de possibilidades léxicas, sintáticas e semânticas que podem compor sua estrutura. Um erro comum de muitos tradutores, como coloca Haroldo, seria o de, num dado exemplo, “germanizar o grego”, e não “helenizar o alemão”. Enquadrar o texto às práticas, aos moldes e aos hábitos de sua própria língua pode reduzir as possibilidades que este mesmo texto oferece. Quebrar, quando preciso, as estruturas da própria língua, para tentar transpor toda uma tradição estrangeira embutida pode, assim, “alargar as fronteiras da língua”, como diz Haroldo, ampliando seus horizontes.

Finalmente, Pignatari faz críticas à competência métrico-versificatória de Tolentino. Diferentemente de Augusto de Campos, Tolentino não consegue “boas tensões rítmicas entre o acento e a duração”, adaptando uma poesia de tradição de tempos e durações, a inglesa, a uma poesia silábico-acental, de acentos fortes e fracos, a portuguesa. (Milton, 1996, p.18)

O erro de Tolentino, para Pignatari, foi justamente o de não fazer adequadamente essa transição entre-línguas, levando em conta as características poéticas e o ritmo peculiar de cada uma. Adaptar, apenas, um texto estrangeiro à própria língua, sem considerar suas particularidades e especificidades, construídas social e historicamente, faz com que a poesia perca grande parte de seu potencial, pois, na operação de transportá-la, muitos

de seus aspectos somem para que possam ser enquadrados nas exigências da língua. A respeito da tradução criativa, as palavras de Haroldo de Campos em “Da tradução como criação e como crítica” são exemplos do que a tradução deve, de fato, traduzir e criar, ou melhor, *recriar*.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). (Campos, 2013, p.5)

Traduzir a fisicalidade de um texto ultrapassa sua conotação semântica; vai além do sentido, em direção ao cerne da obra, ao texto como um todo, levando em conta seus múltiplos aspectos. Ainda mais se tratarmos de um texto em sua essência aberto, com subdivisões, um texto que, de fato, exija uma tradução que não se limite à literal. É a tradução do impossível: “Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (Campos, 2013, p.5).

O que Tolentino tomou como esse “magistral agenciamento” de palavras no poema de Crane diz respeito à preocupação com a forma e com a estrutura, embora não seja necessariamente isso que ele defende em seu texto contra a tradução de Augusto. A crítica foi que “absolutamente tudo” do poema “escapou” ao “tão vetusto e erudito inspetor de poesia”. A confusão vale ser esclarecida. Augusto de Campos é um estudioso de línguas estrangeiras e conhecedor de muitas delas (latim, alemão, russo, francês, italiano, espanhol e também inglês), mas não é somente esse fator que garante o sucesso de uma tradução poética. Pound não era um grande conhecedor do chinês, embora tenha feito traduções revolucionárias e exemplares da língua, assim como Hölderlin teve sua tradução de Sófocles ridicularizada por, supostamente, não

ter conhecimento suficiente da língua grega. O que determina se uma tradução poética será bem realizada é, de fato, se o tradutor conseguiu também captar a forma do original, com todos os aspectos que ela abarca em si. Tolentino defende que o “sentido” não foi captado nem conseguiu se transpor na versão traduzida por Augusto, porém, numa tradição criativa – *transcrição* – há outras prioridades poéticas que definem o perfazimento tradutório.

O título do ensaio de André Dick cai bem, portanto: “a aceitação do difícil”. Aceitar as difíceis obras de Augusto de Campos, aceitar o difícil na tradução, significando possibilidades mais abertas de *transcrição*. O difícil como sedução por meio da linguagem, com entraves e obstáculos que não oprimem, mas convidam, ao contrário do que habitualmente se pensa. A dificuldade aqui não é inacessível, restritiva. É aberta: é abertura a múltiplas possibilidades, é espaço icônico de criação. Como é dito sobre o *Finnegans Wake*, de James Joyce, a respeito da dificuldade da obra, traduzida, em trechos, por Augusto e Haroldo:

O vasto desígnio e a intrincada estrutura de *Finnegans Wake* dão ao livro um aspecto proibitivo de impenetrabilidade. À primeira vista, parecemo-nos defrontar com uma selva densa e enganosa, ínvia e recoberta por luxuriantes perversidades de forma e linguagem. (...) Contudo, algumas das dificuldades desaparecem desde que um leitor bem disposto encontre alguns pontos cardeais e acerte o rumo. (Campbell; Robinson, 2001, p.152)

Os tais pontos cardeais tornam-se uma necessidade à medida que é preciso fazer escolhas para prosseguir com a leitura. Eles não “resolverão” a obra ou apagarão suas dificuldades, mas conseguem moldar uma base de apoio no início da leitura, para que ela continue a partir das escolhas feitas pelo leitor. O projeto da poesia concreta e o projeto de uma tradição inovadora, *verbivocovisual*, contam, em grande parte, com as escolhas feitas em um texto, em uma tradução, em uma leitura, e que constroem, na teoria e a prática, outras perspectivas.

Há possibilidades, portanto, de se ler o aparentemente impenetrável, o impossível. Há que se desafiar a lógica tradicional de leitura para que todos os sentidos do “difícil” possam se abrir e para que encontremos nossa via de acesso ao texto. Assim que a encontramos, os entraves iniciais começam a se dissolver dando lugar ao mundo que a obra apresenta.

Os três poetas da *Noigandres*, mesmo com a predileção pelo novo, não negaram a importância do passado, numa tentativa de apagamento do que “já foi”, à maneira do manifesto futurista, por exemplo. Este *novo* surge exatamente de uma tradição passada. É o que faz com que Marjorie Perloff os chame de “retaguarda” em vez de “vanguarda”, em seu livro *O gênio não original – Poesia por outros meios no novo século*, por conta do resgate feito a poetas anteriores e, a partir disso, da construção de uma nova linhagem poética. O que os diferencia dos outros é a tradição que seguem. Em vez da canônica, os poetas dão voz e vez ao inventivo, ao inovador, ao concreto, construindo outra tradição com o paideuma de autores que eles apresentaram, traduziram ou trouxeram de volta do esquecimento a que foram relegados. Esta tradição se coloca “à margem”.

Augusto de Campos, junto a Haroldo e Décio, teve uma extensa produção tradutória de autores de diversas nacionalidades e línguas. Criaram os três, dessa forma, uma tradição da tradução como um processo inventivo, criativo, que não fique restrito às amarras do sentido literal da palavra, mas preste atenção à forma, à estrutura e à sonoridade. Ajudaram a estabelecer a tradução também como crítica.

Ora, nenhum trabalho teórico sobre problemas de poesia, nenhuma estética da poesia será válida como pedagogia ativa se não exhibir imediatamente os materiais a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira. Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. (Campos, 2013, p.17)

Por isso, muitos poetas como Edgar Allan Poe, citado por Haroldo no mesmo texto, apresentaram ao público os mecanismos dos quais se utilizaram para suas criações, desmistificando, muitas vezes, a ideia recorrente de inspiração como único guia para a escrita poética. Os livros *Teoria da Poesia Concreta* e *O que é comunicação poética* são exemplos de como a exposição de motivos, influências, pensamentos podem interferir como um fator determinante ao estabelecimento de uma tradição diversa da canônica, da tradicional. A crítica criativa e o processo de transcrição feito por Augusto absorve, no autor estudado, sua persona: aquilo que de mais difícil se transporta a outra língua.

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso, nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona. Outrossim, ou antes, outronão: tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém. Uma das melhores formas de crítica. Ou pelo menos a única verdadeiramente criativa, quando ela - a tradução - é criativa. (Augusto de Campos *apud* André Dick, 2007)

Ler Augusto de Campos, para além de toda explanação didática e teórica, é, também, ler o difícil. E suas *intraduções* ou *transcrições* não fogem à regra. A disputa Tolentino-Campos, iniciada por conta de um trecho de tradução de Augusto, exemplifica o potencial inovador de sua poesia e o estudo minucioso de algo além da literalidade, que passa, inclusive, pelo afeto e por uma espécie de devoção.

Haroldo de Campos e Antonio Candido

Outra polêmica envolvendo os poetas se deu entre Haroldo de Campos e Antonio Candido. A relação entre os dois estudiosos, apesar de muito

respeitosa e permeada de admiração por ambos os lados, teve suas divergências teóricas, principalmente no que diz respeito à origem da literatura brasileira. Haroldo publicou *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, em 1989, numa crítica direta ao livro de Candido.

A questão da origem foi sempre colocada a respeito da nossa literatura. Em que momento ela surgiu e quais foram os seus primeiros registros? Em que momento o “sistema literário”, de fato, se formou? *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, faz um traçado histórico, percorrendo os vários momentos da literatura nacional, atribuindo sua origem no período do romantismo. A distinção, para Candido, entre “manifestações literárias” e “literatura propriamente dita” é fundamental, pois é o que marca a construção do sistema literário.

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestem historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (Candido,2000, p.23)

O período barroco, portanto, teve suas “manifestações literárias” – “ralas” e “esparsas” – que foram, no entanto, resgatadas pelo romantismo, momento no qual a literatura brasileira de fato se estabeleceu como sistema, para Candido. Haroldo de Campos, que em seu livro trata principalmente da exclusão de Gregório de Matos na *Formação*, cita Wilson Martins (“Gregório, o pitoresco”):

Teria realmente existido no século XVII um grande poeta brasileiro chamado Gregório de Matos? Não, com certeza, pelo menos em termos de história literária; como escreve, na *Formação da literatura brasileira*, o Sr. Antonio Candido, 'embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto [...]'. (Martins *apud* Campos, 2011a, p.19-20)

Ainda a obsessão ocidental por uma origem e a necessidade de um *começo* tende a confundir e a distorcer a importância que tiveram movimentos ou manifestações ainda anteriores ao início "oficial". A tradição literária envolta por uma historicidade linear tende a cometer aproximações de grupos distintos de uma mesma época, exclusão de outros que não se encaixam na literatura dominante. Um exemplo disso foram os primeiros trabalhos dos três poetas concretos, vinculados pela crítica à geração de 45. Trata-se, no caso, apenas de uma proximidade temporal (já que seus livros são de 1950) que não considera as diferentes temáticas, preocupações e estilos individuais de cada autor.

Um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade, aquele cuja **existência** é justamente mais fundamental para que possamos **coexistir** com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva, parece não ter existido literariamente "em perspectiva histórica". (Campos, 2011a, p.21)

Chega-se ao ponto, portanto, de questionar o próprio existir, a própria existência. É o que Haroldo faz em seu ensaio, questionando como pode o poeta Gregório de Matos ser uma ausência no modelo sistêmico de literatura nacional, ao passo que o influencia "e deixa rastros" por seu trajeto, enquanto presença?

A própria noção de *começo* se torna problemática quando, por exemplo, Blanchot coloca a originalidade da obra como sua possibilidade de eterno recomeço. O início é o que a data, o que coloca limites, e a potência cíclica do

ato de recomeçar-se a envolve num parâmetro de continuidade, cujo começo e fim se tornam impossíveis de detectar.

O poema – a literatura – parece vinculado a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é. O poema não é essa fala, é começo, e ela própria jamais começa mas diz sempre de novo e sempre recomeça. Entretanto, o poeta é aquele que ouviu essa fala, que se fez dela o intérprete, o mediador, que lhe impôs o silêncio pronunciando-a. (Blanchot, 2011, p.29)

A citação blanchotiana joga com a questão da originalidade. O poema estaria próximo de uma origem, mas o original aqui é aquele que pode sempre se repetir, sempre recomeçar: “o que é original é à prova dessa pura impotência do recomeço”. Como construir um *sistema literário* se a própria literatura – poesia – foge da lógica sistêmica? Para fins didáticos, pode ser útil uma análise cronológica e linear de autores, contexto social, datas, porém para uma finalidade crítica e literária, observar os eternos *recomeços* de cada poema e a abertura à possibilidade de se recomeçar originalmente coloca um entrave ao pensamento lógico tradicional.

Logo, teríamos que contar com outro tipo de padrão de pensamento, outro tipo de lógica para darmos conta dessas inúmeras considerações a respeito de um poema. O poeta – enquanto criador – cria a partir dessa originalidade repetida, cria uma obra original que sempre recomeçará. A necessidade do início é a necessidade do desvendamento de uma origem. E a originalidade de um poema nem sempre será marcada pelo que ela traz de novo, mas pode ser marcada pelo que ela recomeça em determinado momento.

Outro tipo de lógica – expressa por Valéry para a poesia – seria a *analógica*. Um tipo de raciocínio que privilegiaria as capacidades relacionais do indivíduo, criativas. É o mesmo sugerido e priorizado por Charles Sanders Peirce. Há uma controvérsia quanto ao criador da Semiótica e quanto ao

próprio nome desta (também chamada de Semiologia). Isso porque a Teoria Geral dos Signos “teve dois pais”, como afirma Pignatari: Saussure e Peirce, dois contemporâneos que não chegaram a se conhecer.

Sabe-se que Saussure é o pai da Linguística e que não chegou a criar propriamente uma semiótica, como aponta o autor, mas sim indicou, por meio de seu *Curso de Linguística Geral* (que não chegou a escrever e foi publicado por meio das anotações de alguns alunos) a falta de uma ciência dos signos e a necessidade em se criá-la. Batizou-a de Semiologia. Fundou seus conceitos linguísticos baseados em noções dicotômicas a respeito do signo, sob os moldes da lógica tradicional, tais como “*significante/significado, denotação/conotação, língua/palavra (fala), paradigma/ sintagma*”. (Pignatari, 1979, p.10)

Uma das principais diferenças, no entanto, é que Peirce trabalha, em sua semiótica, com tricotomias. Introduz um terceiro elemento, no que diz respeito ao processo do significado e classificação dos signos. De acordo com essa tricotomia, o signo seria classificado em categorias como: primeiridade, secundidade e terceiridade apontando, respectivamente, o signo, o objeto e o interpretante; o ícone, o índice e o símbolo. A primeiridade seria o espaço da criação, aberto a inúmeras possibilidades. O que ocorre, no entanto, em se tratando da prosa comum é que ela se afasta de uma possível iconicidade para se prender a um subjetivismo regido pela lógica tradicional, em uma linguagem repleta de símbolos (terceiridade), que pretende explicar algo e não mostrar o que algo é. A secundidade seria o modo de ser de algo, sem ter relação nenhuma com algum terceiro. A terceiridade estabelece uma relação entre um segundo e um terceiro.

O processo de associação por contiguidade costuma ocorrer nas línguas ocidentais, em que as frases são formadas por justaposição de palavras, que se encadeiam segundo o princípio de predicação. As unidades predicativas se articulam por meio de elementos de ligação. Há uma hierarquia, subordinação ou hipotaxe. Já na associação por similaridade prevalece uma não-hierarquia ou parataxe. Em lugar de subordinação, temos aqui coordenação, analogia,

simultaneidade. Na linguagem ideogrâmica, oriental, o processo predominante é o da similaridade.

De acordo com *O que é a Comunicação Poética*, resumir é a forma mais utilizada, principalmente pelas escolas, para tentar explicar e decifrar um poema. Dissecar todas as suas peculiaridades, todos os seus mistérios para tentar enquadrá-lo na racionalização do nosso pensamento ocidental e, assim, fazer sentido. Isso, contraditoriamente, faz com que a essência do poema se perca dissolvida em subjetivismos desnecessários e conclusões simplistas, dando foco, sempre, à expressão.

A arte é uma coisa viva. 'Art is a joyous thing', disse Pound. Uma coisa alegre. É tempo de libertar a obra de arte criativa da tralha das matracas e da mística do pecado original com que o conformismo das estéticas 'paradisíacas' procura ferreteá-la para garantia da salubridade convencionada de suas estâncias de ócio fungível: 'intelectualismo', 'formalismo', e outros tantos falsos pejorativos [...]. (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p.47)

No ensaio "A ilusão da Contiguidade", de *Semiótica & Literatura*, Décio começa o texto com uma advertência: a linguagem é ali utilizada em seu sentido mais amplo, como diz fazerem atualmente muitos dos semioticistas. Isso deve constituir, de alguma forma, um avanço contra o que ele chama de "imperialismo verbal", termo cuja concepção de linguagem acaba se restringindo à própria palavra (escrita, principalmente). Tendência fortemente ocidental, em vias de ser, aos poucos, rompida. Nesse contexto, vale lembrar, como Décio ressaltou, que a unidade "letra" foi isolada antes da unidade "fonema". Tal fato manifesta a ilusão da contiguidade no Ocidente. Contém nela uma lógica aristotélica e linear, criada desde o idioma grego.

Essa ilusão nasceu dos sistemas linguísticos ocidentais, que consideram o pensamento por contiguidade como mais lógico e mais científico do que o pensamento por analogia, tido como mais simples, mais primitivo. Peirce, no entanto, critica essa visão, defendendo a associação por similaridade como

mais complexa e relacional que a por contiguidade. A similaridade está relacionada à primeiridade, ao ícone, aos processos hipocônicos, à paronomásia (semelhança entre os sons das palavras). A contiguidade está relacionada à terceiridade, ao símbolo, à metonímia, à ciência, à lógica e também à linguagem ocidental, cujo código verbal rege a nossa forma de pensamento.

Além disso, continuamos com certa obsessão metonímica, tipicamente ocidental, na qual enxergamos o todo pela parte e assim o explicamos. Já o eixo paradigmático ou por semelhança trata a linguagem como metafórica, explorando suas diversas analogias e conotações semânticas. Vale constar que essa divisão serve mais para fins didáticos e, na realidade, esses dois eixos se inter cruzam e se confundem.

Essa nova forma de pensamento e de raciocínio sugerida por Peirce, Valéry e levada às obras de Augusto, Haroldo e Décio, colocam uma questão problemática e que, a partir de então, tem de ser considerada pela crítica como elemento de estudo de seus textos. Um pensamento analógico, que aproxime palavras com similaridades sonoras, que seja conciso, desafia a “quadratura do círculo” (como no texto de Haroldo), mas é esse o desafio que nos foi herdado – aos críticos, estudiosos, poetas – e que não pode mais ser ignorado como elemento fundamental ao entendimento de suas obras. Para ler poemas pertencentes a uma outra tradição, faz-se necessário também outra teoria, outra bagagem literária, outro paideuma.

Além dessa postura inovadora, trazendo o modo de escrita ideogrâmico para as línguas ocidentais, a poesia é levada a outro patamar pelos concretos. Levando a cabo a analógica, a *transcrição*, há um rigor de pensamento, uma preocupação estrutural que constrói a forma e a atribui um papel fundamental para a poesia. Este rigor trouxe questionamentos que, por vezes, se estenderam para além da questão poética, trazendo consigo reflexões filosóficas mais profundas do que habitualmente se encontra no espaço reservado à literatura. “Se encontramos profundidade em um poeta, essa profundidade parece ter uma natureza completamente diferente da de um

filósofo ou de um sábio” (Valéry, 2011, p.209). E por que isso ocorre? Qual está sendo a mais valorizada aqui?

Parece, de fato, que há pouco espaço para a poesia na filosofia. A impressão que se tem é de haver uma incongruência entre o modo de raciocínio poético e o modo de raciocínio filosófico, sendo estes separados em categorias distintas. A poesia é habitualmente tomada como produto da inspiração de um indivíduo, portanto, sem a rigidez necessária, ao passo que a filosofia é o espaço em que o rigor é instaurado como forma e como atestado de validade, é o espaço da lógica.

O ato de *pensar sobre*, reservado à filosofia, não é, no entanto, sua propriedade exclusiva. A preocupação com a forma e com a estrutura, a que tanto se atentaram Pignatari e os irmãos Campos, levou a poesia a um lugar outro, normalmente não ocupado por ela. A teoria por trás de seus trabalhos poéticos está, de alguma maneira, embutida neles mesmos (embora retratada de forma explícita e com detalhes em muitos de seus escritos).

A brincadeira foi, portanto, bagunçar a própria noção estabelecida do que é a poesia e de que lugar ela ocupa no mundo das disciplinas e do conhecimento. Isto não foi feito sem consequências, que duram até hoje, porém a importância do *gesto* de rigor da poesia enfatiza uma abertura a novas possibilidades de entendimento poético, aproximando-o do campo filosófico.

O modelo semiológico, articulado por Antonio Candido para descrever a formação da literatura brasileira, privilegia as funções EMOTIVA e REFERENCIAL, acopladas na função COMUNICATIVO-EXPRESSIVA de exteriorização das “veleidades mais profundas do indivíduo” e de “interpretação das diferentes esferas da realidade”. (Campos, 2011a, p.35)

A noção que vai de encontro ao tradicionalismo de um sistema literário não descarta Gregório de Matos como parte fundamental da construção de nossa literatura. De acordo com a *Formação*, ele não existiu literariamente em

seu próprio período barroco, constituindo-se apenas como literatura no seu resgate romântico feito posteriormente. Segundo Antonio Candido, os pré-requisitos para que algo passe de manifestação literária e chegue a ser literatura não foram preenchidos no período barroco, por não haver o público necessário, a recepção devida. Haroldo coloca em evidência uma “perspectiva histórica e ideologia substancialista” e a desconstrói, questionando a própria estrutura e validade de um modelo linear.

Resolver tais questões no plano recepcional não pode consistir em simplesmente postular que, onde não haja um público “sistêmico” (denso, concorde, integrado), não haverá literatura propriamente dita e digna de registro – não haverá história avaliável em termos formativos – mas tão somente “manifestações literárias”, cenário “ralo” e “esparso” [...]. (Campos, 2011a, p.50)

Novamente, as polêmicas teóricas que os três poetas (Augusto, Haroldo e Décio) travaram ao longo do tempo contribuíram para o aprimoramento de um debate literário e filosófico no país, em que fizeram o resgate de nomes pouco conhecidos e trouxeram à tona questões muitas vezes deixadas de lado ou tomadas como pouco importantes por grande parte da crítica literária nacional.

Décio Pignatari e Paulo Mendes Campos

Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos eram denominados, pela crítica literária do começo dos anos 1950, de “novíssimos”, junto a outros poetas como José Paulo Paes, publicados pelo Clube de Poesia. A recepção aos seus trabalhos que, de início, foi amplamente favorável (com direito a resenhas de Sérgio Buarque de Holanda dos livros *O Carrossel* e *O Auto do Possesso*), logo mudou de rumo, fazendo dos três motivos de críticas mais ferrenhas e agressivas, a partir da revista *Noigandres*.

Um dos debates literários mais inflamados ocorreu entre Paulo Mendes Campos e Décio Pignatari. Este último ficou conhecido, posteriormente, também por seu temperamento polêmico e aguerrido – necessário, todavia, principalmente no início, pelas batalhas que travaram e pelas respostas incisivas que deram, nem sempre na forma convencional de uma resposta, mas, muitas vezes, deixando que seus próprios trabalhos o fizessem – e escreveu uma carta a Mendes Campos, que não foi publicada, cujo acesso foi cedido pelo poeta Augusto de Campos. Neste espaço de um endereçamento mais tradicional, portanto, Pignatari responde a uma coluna do crítico Paulo Mendes Campos na revista *Manchete*, com questionamentos sobre sua visão acerca da poesia. A carta é de 1954 (abaixo, na íntegra):

“Paris, 24 Nov 54

Prezado Sr. P.M.C.,

Algumas intrusões rudes:

1. O Sr. continua a conciliar (ocultar) a sua perdição intelectual no banho mole das considerações “emocionais” e, sem o saber, a se aproveitar da ignorância do povo brasileiro, para ir em frente com esse lirismo piegas, molhado de mentalidade de funcionário público (compromisso), negando a esse mesmo possível povo (leitor) aquilo que DEVE SER, acacianamente, um dos grandes bens do indivíduo, em particular, e da nação, em particularíssimo: CULTURA, supondo – a seu favor – a capacidade de auxiliar a concedê-la. Assim diz o Sr. (“Manchete”, 13-11-54): “Escolhemos os nossos poetas segundo a nossa vida e nossas paixões”. Por força, isso não passa de um conselho furtivo “Da Mulher para a Mulher”, porque o Sr. mesmo DEVE saber que só o conhecimento (livros) habilita à distinção entre bons e maus poetas. O que o Sr. chama de “nossa vida e nossas paixões” entra em “accrochage” dinâmica com o conhecimento, para produzir indivíduos-membros conscientes, histórico-culturais, e não um indivíduo (isto é, qualquer poeta brasileiro, por exemplo) que leu 3 livros,

chutou 5 e escreveu outro, onde gravou os fastos desencantados que houveram por bem suceder “ao longo de sua existência”.

2. O seu conformismo intelectual, eivado daquele aristocracismo hesitante que acusa o estado de coma do individualismo intransitivo a sonhar com uma utópica cidade de “todo mundo feliz e o poeta também”, condena-o à morte, desde já, com: “Nenhum esforço artificial poderá adiantar-nos diante de uma poesia que não nos reflete”. E o porventura lúcido leitor que, mais adiante, lê “que faltará sempre a uma obra anti-progressista uma das dimensões da beleza”, fica sem saber se deverá engolir a tábua ou o prego. Até parece que o Sr. está empenhado em pregar a ignorância para o alheio, afim de poder afofar-se na própria, e ficar calmamente cogitando “num mundo e numa sociedade extremamente hostis ao bem-estar do espírito”.
3. A pobre moça (?) que lhe perguntou “que poetas deve ler”, esteja ela realmente interessada no assunto e verá facilmente que o Sr. escamoteou a questão, preferindo desandar, por ossos do ofício ou do coração, ou da política literária e outras (compromisso), nesse oil-lyricism morno, tipo casa & jardim, à la Rubem Braga, “em torno do assunto”. Estivesse ela um pouco mais enfronhada no osso, e se perguntaria de onde vem o medo do Sr. em citar nomes, e explicar porque escolhe este e não outros poetas. Sim, PORQUE: razões técnicas, artísticas – não “humanas”, emocionais etc. (As “pessoas” dos artistas simplesmente não interessam). Mais um pouco e ela chegaria à conclusão de que: **TODOS OS ARTISTAS QUE NÃO POSSUEM PRINCÍPIOS ESTÉTICOS FALAM DO “HUMANO”**. O Sr. apenas tentou, por boas e belas, tornar mais aristocrático, “profundo”, este fabuloso slogan popular de fechar conversa: “Gosto não se discute”. Pílulas! Se se trata de paladar, vá lá. Mas, no campo artístico, Gosto se chama Estética – e aqui ele é discutido, sem dúvida alguma. E se afina, “nel fuoco”.
4. Que o tipo de lirismo acima citado constitui obstrutivismo cultural, e que ele é sintoma de lento e deleitoso suicídio intelectual (pelo menos), vê-se por algumas frases incríveis de sua “Conversa”: “inicias outra alma na intimidade dos livros” e “vamos mudando de poetas preferidos ao longo da existência” – **AO LONGO DA EXISTÊNCIA!** – é de travar, um verdadeiro teatro “de cortininhas azuis”, e se assemelha estranhamente à linguagem de Géraldy de Almeida, de que se pode ler um estupefaciente exemplo à pag. 50 do mesmo nº da revista, onde um sutil pudor (acredito) – que não será compreendido pela maioria dos leitores – suprimiu a indicação “A Poesia é Necessária”. (Ainda que se trate de uma mera “tirada sociológica” – isenta

de outros compromissos – e não de ignorância – o Sr. Rubem Braga tem 3 ou 4 páginas que afastam essa hipótese -, nem por isso as águas ficam menos turvas. Se Rubem Braga não tem nada que ver com isso, o problema não muda, pois estamos aqui a discutir idéias e não a acusar pessoas). E dizer que o Sr., se não erro, chega a citar, em sua secção – ou pelo menos citava nos bons tempos, isto é, há meia dúzia de meses atrás – James Joyce... Yes, JAMES JOYCE, esse mesmo que disse: "I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland or my church" – que o Sr. poderá traduzir para os seus leitores, algum dia. Sim, porque o Sr. por certo não ignora que existe uma ética-estética: "More writers fall from lack of character than from lack of intelligence" – Ezra Pound. Isso também o Sr. poderá traduzir para os seus leitores, para nós, algum dia.

5. Sim, e poesia é um fato cultural, e cultura se ensina e aprende: os gregos eram PAGOS para assistir às tragédias. Não se pode ensinar alguém a fazer poesia, pode-se ensinar um poeta a fazer melhor poesia, e um leitor a apreciar melhores poetas. O Sr. obstrui a cultura: "Mas não creio que ninguém possa encontrar uma total satisfação poética em um poeta de outra língua". Que diabo pretende o Sr. com isso? Que poeta moderno brasileiro, ou antigo, me dará o Sr. em troca de Cummings-Pund-Joyce-Mallarmé (Un Coup de Dés) ??????? (Nota: não o Cummings dos sonetos não-inventivos e desbragadamente românticos, mas o das grandes invenções espaciais e tipográficas). Essa poética casa & jardim serve apenas para entupir, engordar de grossura esse povo infeliz, com a grossa e opaca baixela da casa, para que ele não consiga atravessar o muro do som (oco) da ignorância.
6. O Sr. tem 2 colunas, e bem poderia aproveitá-las alinhando 3 ou 4 coisas concretas, CONCRETAS, por semana, em lugar de dopar os leitores com pseudo-rilkeanismos pessoais. Não é possível que o Sr. não perceba que uma tal atitude frente à literatura, e à cultura, brota das ambiências intimisto-crepusculares de um suicídio geral masturbatório! Sebastianismo de um Paraíso Perdido que não se perdeu, porque ainda está por ganhar-se. O que é preciso é IMPERSONALISMO, como medida primeira de lavagem, ainda que o Sr. tenha de perder alguns leitores, no início. Sim, porque todo mundo gosta de fazer e receber cócegas, ninguém gosta de estudar o assunto e imbuir-se do fato de que arte é FORMA, e não conversa ao pé do fogo para osmose mais ou menos intelectuais, e NÃO injeção fotofagógica

destinada a despertar no leitor aqueles “swarms of inarticulate feelings”, de que fala Eliot, e de que se utiliza lucidamente Hugh Kenner para explicar as diferentes repercussões provocadas pelas obras de Eliot e Pound (in “The Poetry of Ezra Pound”). Sim, arte é FORMA, estrutura dinâmica, e há tanto prazer e aventura em penetrar num belo livro difícil, como numa bela mulher. Leia o Sr. e mande o povo (!) ler o “ABC of Reading”, de Ezra Pound, como iniciação – que lá estão alguns elementos concretos para distinguir um poema bom de outro que não presta. “É doloroso, mas infelizmente é a verdade” – disse Orlando Silva: a sua “Conversa Literária”, meu caro Sr., é uma confusão em disponibilidade: tem de tudo para todos, como a Sears Roebuck. Só não tem livros: como a Sears. “Sentimentos” e “humano”, aí no Brasil, como aqui, abundam: o que está faltando é rigidez intelectual sem puritanismos de espécie alguma (não o cadáver fedorento do “new criticism”, so called “close-reading”). É por falta da “nutrition of impulse” poundiana que os artistas brasileiros que podemos considerar “grandes” (intra muros) entram em decadência depois dos 50 anos. Enquanto isso, “Un Coup de Dés”, “Finnegans Wake” (para não falar no “Ulysses” que o povo brasileiro conhecerá sabe a ignorância quando) e os “Pisan Cantos” são obras da maturidade de Mallarmé, Joyce, Pound. Lendo esses grandes é que se pode conceber o que é o humano, e não lendo os pretendentes bastardos, colaterais, ao trono da poesia cordial do tipo “somos todos irmãos” – esses miseráveis impostores que, em suas obras, tomam atitudes previdentes para aliciar leitores previstos.

7. Em língua portuguesa? Algo de Sá de Miranda. Tudo de Fernando Pessoa, especialmente ele mesmo. João Cabral, começando pelo “Engenheiro” e acabando antes do “Rio” (que o leitor poderá ler mais tarde, para comparar). Drummond (menos as circunstâncias, os sonetos, as coisas de Ouro Preto ou algo assim, menos a prosa jornalística, e menos outras coisas que não lembro). Mário de Sá-Carneiro (que, com Pessoa, esgota, em altitude, esse lirismo da decadência que os brasileiros diluem em prosa e “versos livres”). Camões, “Sôbolos rios” e alguma lírica mais (sonetos e épica, mais tarde). E só. Mais uma e outra poesia esparsa, cá e lá. Mário de Andrade tinha visão universal, seus maneirismos e a consciência “aberta a tudo” do papel que representava, arruinaram-no. Mas o “Rei dos Reis”, se assim se chama, deve ser lido. (Observe o Sr., “en passant”, a procissão das epidemias poéticas no Brasil: a) sonetos “Modernos”, rilkeanos de preferência; b) poemas de onde se pode deduzir, com régua de cálculo na mão, a “pseudo-angústia do vago”; c) romanceiros. E tudo em crepe solene e “aplomb”

pundonoroso, com algum pitoresco quando muito – tal como convém a um lirismo provinciano. Ninguém consegue manipular com sutileza, digamos um verso irônico (não falando de outras pesquisas) numa linguagem econômica. Só conheço um poeta que realizou muitos deles e bons, plenamente: Augusto de Campos – se bem que suas pesquisas atuais sejam muito mais extraordinárias. Como o homem é meu amigo, acuse-me o Sr. de suspeição político-afetiva quantas vezes quiser, conquanto que LEIA a obra (se a encontrar ou tiver): chama-se “Ad Augustum per Augusta”).

Depois disso, o leitor lerá o que lhe der na telha: já PODERÁ JULGAR. E aprenderá quantas línguas lhe for possível, vivas e mortas, inclusive a portuguesa: há mais pessoas estrangeiras sabendo a língua hieroglífica dos egípcios, grego ou latim, do que a nossa. Os brasileiros e o cruzeiro é que vão (?) por a língua portuguesa no mercado, junto com “cangaceiros”, café e guaraná – nossas fitas de mocinha, fordes e coca-cola – respectivamente.

E o leitor lerá os grandes dessas línguas estrangeiras e da sua, começando pelos modernos (“the age demands”) – e o Sr. Paulo Mendes Campos ajudará, pela coluna que deus lhe deu, o brasileiro a cumprir essa tarefa.

Então, o leitor começará a compreender o que se deve fazer no Brasil em matéria de literatura.

Fora isso, creio que o Sr. está munido das melhores “boas intenções”, e se dispõe de outros recursos igualmente bons.

E se o Sr. crê no “fair-play” cultural, então aceite o abraço

de um leitor

(rubricado) DP.

P.S. – Não sei como o Sr. vai tomar esta coisa. Por via das vias (o mundo é grande!), autorizo-o a divulgá-la como lhe calhar, se isso lhe for útil. Ou não a divulgue, se isso também lhe for útil. Isto é, útil na sua tarefa educativa.

Notas

1. O Sr. P.M.C. respondeu à carta acima em sua “Conversa Literária” (“Manchete”, nº 147, de 12-2-55). Não há nada de propriamente ofensivo em sua resposta, tendo em vista a cordialidade brutal da minha, e lhe agradeço mesmo o ter divulgado alguns itens do meu desancar-de-lenha “sem importância”. Mas eu abro o jogo, para exibir o descalabro-descalibre que vai entre os propósitos da minha carta e o jornalismo mendescampesino, cujo triunfo se chama: chauvinismo.
2. Quanto à fantasia que o Sr. Mendes Campos resolveu envergar (talvez a contragosto) – a de Xenófobus Brasiliensis, e quanto à sua pretensão de identificar-se com o Brasil (nada menos!), para ventriloquismos de herói cobrado retumbante, digo: torpe demagogia.
3. Se eu tivesse de escrever a carta agora (3 meses depois), eu me corrigiria num ponto: a) “O Rio”, de João Cabral de Melo Neto, é uma obra significativa na recente produção poética brasileira, e deve ser legitimamente incorporada à sua bela produção anterior. Contra a Poesia Casa & Jardim, ele contribui com uma crítica social positiva, numa linguagem límpida, irônica e dolorida. Sublinharia outro ponto: b) o critério seletivo proposto por Ezra Pound é útil para os leitores de poesia (ou de prosa), como iniciação – porque, em última análise, o seu caráter pragmatista se mostrará insuficiente. E, provavelmente, no que se refere ao “humano”, eu faria: c) uma referência expressa ao recente discurso proferido por Robert Oppenheimer, na Universidade de Columbia (Nova York).
4. Fica claro, pelos termos da carta mesma, que os poetas de língua portuguesa escolhidos, ainda que tomados como paradigmas, constituem um programa mínimo, propor esses autores, segundo um critério objetivo, baseado na comparação das obras e na sua maior capacidade de invenção e de estruturação da linguagem, em busca de um isomorfismo-perfeito entre a coisa a ser dita e o modo de a dizer – isso é o que o Sr. Mendes Campos chama “afirmar com sereníssima empáfia”. Ora pelotas! – a minha carta a ele foi justamente motivada pelo fato de o colunista de “Manchete” não ter respondido ABSOLUTAMENTE NADA à moça que lhe perguntou: que poetas devo ler?

5. O Sr. P.M.C. insiste em querer acreditar que eu sou “muito jovem”, problema perfeitamente destituído de interesse. Parece, todavia, que ele leva a sério o postulado clássico e tácito do funcionalismo literário brasileiro: promoção por antiguidade.
6. Sobre um outro aspecto do problema (que ficou nos bastidores), é bom esclarecer que um Pound e um Joyce estão longe de ser inatacáveis (o fascismo de um e o misticismo masoquista de outro – por exemplo). Mas a técnica de construir aviões à reação, em suas linhas gerais (acredito), é a mesma nos Estados Unidos e na URSS, na França e na Inglaterra... e Joyce e Pound contribuíram com novas técnicas para o aperfeiçoamento da expressão-comunicação literária.
7. Não há oposição entre boa literatura e construir escolas e sanear o país, nem uma questão de precedência se faz necessária, sob pena de simplificar o problema: o verdadeiro problema é a realização de ambos em complexo. Um só livro pode obrigar a que se abram mil escolas, ou um milhão. Ça dépend. E no filme russo “A Queda de Berlim”, ora em exibição em Paris, vê-se uma professora – em conversa com um operário siderúrgico – dizer uns versos, cujo autor o operário reconhece imediatamente: Mayakovski”.

A questão não deixa de ser controversa, e o pensamento binário parece, novamente, se sobressair nesse tipo de discussão. O que tentamos considerar, no entanto, é a união desses dois tipos de postura literária, que não precisam se excluir. O principal da obra não deve apenas ser a escolha pelo “humano”, como prioriza Mendes Campos, pois assim, perde-se a **operação** da obra – o seu pensamento, o seu rigor, a sua forma – que, em momento algum, está dissociada do sentimento ou da fruição que ela provoca, mas existe como elemento fundamental e intransponível da poesia.

De acordo com esse ponto de vista, não dá para pensar em poesia sem pensar em forma. Não é possível ignorar, desde *Un coup de dés*, de Mallarmé, todo o questionamento do verso e o espaçamento da página, com as inúmeras possibilidades que isso acarreta para o fazer poético. Tentar apagar este rastro na história da poesia mundial é dar as costas às invenções e às elaborações poéticas mais relevantes até então. Logo, não é possível voltar atrás, como muitos querem. Não nos é mais possível viver na era de sonetos ou alexandrinos, porque a mesma poesia “tradicional” que reivindica o passado se beneficiou imensamente das inovações e mudanças trazidas pelo concretismo. Entre elas, consideremos a visualidade do poema, a sua concisão e a sonoridade, as paronomásias, etc.

Uma poesia que emocione, portanto, não equivale a uma poesia que foque apenas no conteúdo e esqueça a forma, pois o conteúdo é a forma e é essa espécie de “revolução” poética que abre as possibilidades para novos rumos. A poesia concreta ou a poesia inventiva, em sua essência, pode, sim, causar fruição e emocionar, mesmo sem priorizar o “humano”. E, nesse ponto, não faz sentido pensar binariamente, ou excluir uma coisa da outra, visto que elas podem coexistir no mesmo ambiente poético. O que está em jogo no espaço literário e no gesto escritural vai além dessa dicotomia.

Décio faz, à maneira de Ezra Pound em *ABC da literatura*, uma recomendação de autores ao público, criando, assim, o seu paideuma – não necessariamente apenas seu, mas de toda uma geração poética que pretende instaurar outro tipo de tradição no cenário literário, que fuja dos modelos

canônicos ditando as regras até então. Ele exclui, certamente, muitos nomes tidos como fundamentais, mas também resgata outros de um obscurecimento histórico e os coloca no mesmo páreo de importância para a poesia, traçando um roteiro poético cujas relevância e capacidade inovadora mostraram resistir ao tempo. Nomes como e.e.cummings, Mallarmé, Joyce, Pound e, entre os brasileiros, Augusto de Campos, João Cabral e “algum” Drummond são apontados como uma incursão básica e inicial às leituras poéticas. Seja para o leitor que busca se aperfeiçoar poeticamente ou apenas para exercer a crítica literária, o conhecimento da obra desses autores faz-se pré-requisito.

Além de traçar um paideuma, outras considerações são feitas por Pignatari e o que ele e Paulo Mendes Campos – cada um a seu modo – representam, nesse contexto, diz respeito à tradição poética à qual estão vinculados. E este vínculo, embora em muitos casos tenha sido negado por críticos ou poetas, está presente na obra de cada um. O que Augusto, Haroldo e Décio fizeram e que, até hoje, é alvo de críticas, foi assumir, desde o início, a tradição a qual pertenciam e que pretendiam dar continuidade. Não havia confusão quanto a esse aspecto nem disfarces para acobertar suas intenções ou interesses. Essa abertura, por vezes, ao contrário de esclarecer, gerou mais controvérsia, principalmente com pessoas que não se assumiam ao lado de uma tradição canônica.

O que a carta de Pignatari diz, no entanto, e que sua obra diz, vai ao encontro de toda a teorização poética que os três, desde o início, tiveram e ajudaram a divulgar no Brasil. Este pertencimento a outro tipo de tradição os fortaleceu, inicialmente, enquanto grupo, até o ponto em que a produção dos três se encaminhou para rumos distintos. Eles conseguiram, de fato, calcar outra linha poética no Brasil, outro tipo de pensamento. Assumiram-se, desde o início, divulgaram suas influências, seus autores nacionais, internacionais e acabaram por se instalar, eles mesmos, na tradição que, desde o início, ajudaram a perpetuar.

A carta de Pignatari começa com um ataque a Paulo Mendes Campos e a toda a tradição poética que ele, admitindo ou não, acoberta e perpetua. É

contra uma tradição empedrada, que não altera seus heróis nem evolui com o passar do tempo. O pressuposto é de que a “cultura” é um bem a ser compartilhado, não deve ser encarada como item de luxo ou como pertencente a apenas um grupo de indivíduos privilegiados, mas aberta a todo um público que, através de leituras, indicações e estudos, podem acessá-la.

O Sr. continua a conciliar (ocultar) a sua perdição intelectual no banho mole das considerações “emocionais” e, sem o saber, a se aproveitar da ignorância do povo brasileiro, para ir em frente com esse lirismo piegas, molhado de mentalidade de funcionário público (compromisso), negando a esse mesmo possível povo (leitor) aquilo que DEVE SER, acacianamente, um dos grandes bens do indivíduo, em particular, e da nação, em particularíssimo: CULTURA, supondo – a seu favor – a capacidade de auxiliar a concedê-la. (Pignatari, 1954, f.1)

A crítica de Décio dialoga, diretamente, com a coluna de Mendes Campos publicada na revista *Manchete* de 13 de novembro de 1954. A frase que Pignatari pretende desconstruir ao longo de sua carta é uma citação desta coluna: “Escolhemos os nossos poetas segundo a nossa vida e nossas paixões”. Para Décio, o que está por trás dessa frase é um grande problema, pois distancia a formalização, a teorização, de uma poesia que tenha a capacidade de emocionar seus leitores.

Esse tipo de formulação, para Pignatari, é irresponsável, pois deixa de disseminar que, por meio de leituras e do conhecimento teórico, podemos também mudar nossas escolhas e posturas, com um melhor embasamento do que teríamos se apenas nos restringíssemos a ler segundo nossos interesses pessoais ou paixões. A perda desse aperfeiçoamento teórico, que exige um certo nível de leitura, pode ter consequências mais sérias quando se trata do campo cultural brasileiro, no geral. No aspecto profissional da área – críticos, poetas, autores – isso pode trazer uma grande defasagem de informação à sociedade.

Décio Pignatari possui não apenas controvérsias teóricas com Paulo Mendes Campos, como também elas se manifestam na própria poesia de cada um. Enquanto a poesia de Mendes Campos, em sua maior parte, não tem uma preocupação rigorosa com a forma – exceto em seus sonetos – ela também prioriza um “sentimentalismo” ou uma predileção por temas em torno do humano, como vemos, por exemplo, no poema “Sentimento do tempo”:

Os sapatos envelheceram depois de usados
Mas fui por mim mesmo aos mesmos descampados
E as borboletas pousavam nos dedos de meus pés.
As coisas estavam mortas, muito mortas,
Mas a vida tem outras portas, muitas portas.
[...]
Fugi e encontrei a cruz do assassinado
Mas quando voltei, como se não houvesse voltado,
Comecei a ler um livro e nunca mais tive descanso.
Meus pássaros caíam sem sentidos.
No olhar do gato passavam muitas horas
Mas não entendia o tempo àquele tempo como agora.
Não sabia que o tempo cava na face
Um caminho escuro, onde a formiga passe
Lutando com a folha.
O tempo é meu disfarce.
(Campos, 2014)

O poema revela o passar do tempo, do tempo na própria experiência do poeta, da passagem à velhice e como a leitura o acompanhou durante esse processo. O tema é usual na tradição poética, já foi dissecado de Shakespeare a Fernando Pessoa e continua sendo. É uma das temáticas fundamentais da poesia e do “humano” e foi, de certa forma, banalizada por seu excesso, justamente por ser uma das grandes angústias do indivíduo, na sua eterna perda contra essa batalha.

O foco principal do poema é seu conteúdo. É justamente contra esse tipo de poesia que Décio escreve a carta e se posiciona: contra o tipo de poeta “que leu 3 livros, chutou 5 e escreveu outro, onde gravou os fastos desencantados que houveram por bem suceder ‘ao longo de sua existência’” (Pignatari, 1954, f.1). Para Décio, é preciso que as publicações culturais

veiculadas a jornais ou revistas tenham, ao menos, a responsabilidade de não “obstruir a cultura”, isso significando a divulgação de diferentes tipos de autores, não apenas os pertencentes à tradição canônica.

Não é que Pignatari e os irmãos Campos restrinjam a poesia apenas aos nomes mais inventivos – visto que os três já traduziram uma grande variedade de autores, muitos deles mais tradicionais – mas eles encontram, ao divulgá-la, ao divulgar seus poemas, traduções, artigos, ensaios, um certo bloqueio da mídia, aumentando, inclusive, com o passar do tempo, no que diz respeito ao espaço nos jornais, por exemplo. Como recurso contra essas medidas, Augusto de Campos passou a contar cada vez mais com os portais virtuais para divulgar seus trabalhos. Em entrevista à revista *Magma*, o poeta demonstra uma postura otimista, apesar de tudo, a respeito do espaço proporcionado pela internet:

Por outro lado, a internet abriu as portas aos poetas, cada vez mais raros nos jornais, e as novas tecnologias baratearam e viabilizaram as edições de poesia. Você pode, e poderá cada vez mais, fazer uma edição digital, doméstica, com tiragem pequena, mas expansiva e de baixo custo. (Campos, 2012, p.21)

A crítica corriqueira de “elitismo” apareceu no início da produção intelectual dos três autores da *Noigandres* e, como um mantra, foi se repetindo até os dias atuais. O que fortalece esse tipo de crítica é também esse bloqueio midiático proposital que os restringe na divulgação de seus materiais. Hoje, com a internet, isso pode ser mais facilmente acessado e muitos sites especializados em poesia concreta ou em poesia inventiva, com estudos, dissertações, poemas, fazem o papel de difusão que os jornais e revistas, em geral, não permitem. Outro aspecto que fortaleceu a crítica de “elitismo” foi a própria dificuldade de seus poemas e textos, dos autores escolhidos para as traduções. Pignatari, na carta, deixa claro o papel da mídia em “educar” leitores, aproveitando o espaço – cada vez menor – dedicado à poesia, para colocar em circulação autores e ideias. Ele mesmo escreveu um livro altamente

didático – *O que é comunicação poética* – para esclarecer algumas das dúvidas mais comuns dos leitores que estão iniciando seu caminho na incursão poética.

Sim, e poesia é um fato cultural, e cultura se ensina e aprende: os gregos eram PAGOS para assistir às tragédias. Não se pode ensinar alguém a fazer poesia, pode-se ensinar um poeta a fazer melhor poesia, e um leitor a apreciar melhores poetas. O Sr. obstrui a cultura: “Mas não creio que ninguém possa encontrar uma total satisfação poética em um poeta de outra língua”. Que diabo pretende o Sr. com isso? (Pignatari, 1954, f.2)

O que Paulo Mendes Campos diz, em sua coluna, corre o risco de reduzir o conhecimento poético internacional de um leitor, seja aprendendo e lendo na língua original, seja desfrutando e conhecendo um poeta por meio das traduções. Esse tipo de postura favorece o comodismo intelectual, restringindo a pequenos grupos de autores toda a noção de poesia. Décio Pignatari se opõe à ideia de Mendes Campos de que não seja possível a um brasileiro encontrar “total satisfação poética” em um poeta de outra língua, visto que essa “satisfação total” não vem do entendimento completa da obra de um autor, ainda mais em se tratando de poesia, visto que a fruição ultrapassa a compreensão da totalidade do texto, mesmo que seja em nossa própria língua. Portanto, um autor considerado difícil – como é o caso de Décio, Augusto e Haroldo – encontra barreiras para a sua leitura, barreiras essas que são reforçadas por pensamentos de que só conseguiremos encontrar prazer na leitura mais “acessível”.

Esse tipo de pensamento corrobora com um certo nacionalismo redutor, que considera a estrangeiridade um fator intransponível. É por esse mesmo raciocínio, guiado por um fator emotivo, que a poesia também é reduzida a uma questão de gosto: é a “poética casa & jardim”, como Décio a classifica na carta, do trauma formal e estrutural à predileção por uma temática mais explicitamente “humana”.

O que Décio, na carta, chama de “conformismo intelectual” expõe essa postura da crítica ao se estagnar com uma visão relativamente confortável de mundo, com crenças cristalizadas no espaço e no tempo, galgadas a posições vitalícias contra as quais não se pode romper. Mesmo no Brasil, grandes poetas foram desprezados por um não entendimento ou por uma não aceitação das características inovadoras de suas obras, como foi o caso do poeta maranhense Sousândrade, por exemplo.

Pignatari também questiona, na carta, por que Mendes Campos não responde à jovem que lhe pergunta quais poetas deve ler. A acusação consiste e insiste em esclarecer opções estéticas e não evitá-las ou escamoteá-las, colocando todos os poetas num mesmo lugar amorfo, cujas diretrizes são iguais e giram em torno da questão do “humano”. O gosto pessoal e o afeto pouco dizem sobre o escrever poético e sobre o embasamento teórico e filosófico que se *excreve* dele. Décio ainda lembra, nas notas finais da carta, que o paideuma poundiano prioriza uma *iniciação* poética do leitor. Logo, não deve ser tido como algo imutável ou restritivo. Passada a iniciação, as leituras naturalmente tendem a se expandir e a ampliar seus horizontes literários.

Em contrapartida, a acusação da crítica a Pignatari e aos irmãos Campos é a de uma frieza emocional no ato de fazer poemas, descartando sentimentos em prol da estrutura. É apenas, no entanto, outra maneira de se fazer poesia. A poesia concreta teve como grande influência a construção ideogrâmica da palavra, tentando transpô-la às estruturas linguísticas da língua portuguesa. Suas poesias funcionam sob a lógica ideogrâmica da sugestão através da forma. Embora muitos poemas da fase ortodoxa do concretismo sejam mais explícitos, ainda assim funcionam sob a lógica ou *analógica* gestaltiana de uma ambiguidade ou relativização do desenho-texto. O que vemos, portanto, é uma das possibilidades que se tem de enxergar e ler o poema: o processo ideogrâmico de sugestão da forma não nos proporciona uma correspondência fisiognômica direta com a realidade, mas sim múltiplas maneiras de se enxergar um mesmo texto, ao contrário de um caligrama, por

exemplo. Assim, as possibilidades interpretativas passam a ser escolhas poéticas.

Dando prosseguimento à carta, Décio coloca, com bastante destaque, que “TODOS OS ARTISTAS QUE NÃO POSSUEM PRINCÍPIOS ESTÉTICOS FALAM DO ‘HUMANO’” (Pignatari, 1954, f.1). Esse humanismo, portanto, funciona como um escape às reflexões linguísticas e filosóficas acerca da poesia. Em se tratando das formas poéticas mais convencionais, Augusto de Campos também já se utilizou dos sonetos quando, em “Sonoterapia”, fez uma espécie de anti-homenagem aos críticos literários que, porventura, demoram a se libertar da recusa aos poetas inventivos (“na geleia geral da nossa história/ sousândrade kilkerry oswald vaiados/ estão comendo as pedras da vitória”).

O soneto, no caso, é questionado numa reinvenção conceitual. Augusto de Campos mantém a forma, mas homenageando diferentes poetas que não fizeram parte do cânone literário, como Oswald de Andrade, Sousândrade e Pedro Kilkerry – relegados ao esquecimento pela crítica. Este mesmo esquecimento é responsável por moldar e selecionar os autores literários de um período, enrijecendo a sua tradição, com uma escolha que nada tem de arbitrária.

As elites, geradas pelo sistema e encarregadas da seleção, sempre se mostraram carentes de informação estrutural. Não compreendendo o presente, acreditam poder compreender o passado: cegueira leda e ilusória. A mesma estrutura aristocrático-rural que levou Mauá a falência, exaltou Castro Alves e Mário de Andrade; enterrou Sousândrade por noventa anos; defendeu o tipo contra o protótipo, a pretexto de brasileiridade; enriqueceu Portinari e subestimou Volpi, o mais brasileiro de todos os pintores (nascido em Lucca); tirou Oswald de Andrade da jogada durante décadas; e está aguardando que o tempo “legitime” a poesia concreta, para metê-la dentro dos ossários da história da literatura, de algum modo. (Pignatari, 2004a, p.131)

Ainda na “Sonoterapia”: “quem não se comunica dá a dica:/ tó pra vocês chupins desmemoriados/ só o incomunicável comunica”. Só o incomunicável,

portanto, o que ultrapassa as nossas concepções de entendimento e a nossa sede por interpretação semântica, é capaz de efetuar uma comunicação poética, é capaz de dar cabo ao gesto escritural com a sua necessária abertura ao acaso, à redescoberta e aos desconhecidos caminhos percorridos na leitura de uma obra. Logo, herméticos, não. Não mais que o próprio ser da poesia, não mais que seus dizeres que extrapolam a lógica e o sentido. O julgamento de hermetismo foi uma das razões a se excluïrem tantos poetas importantes e inovadores do meio literário.

**CAPÍTULO 2 - A palavra que escapa ao tédio: a
poesia anticorpo da revista *Noigandres***

“O Desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma”.

Edgar Degas

Há vida antes do concretismo – isto é, vida literária dos três fundadores do movimento no Brasil, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Há livros escritos a partir de 1950 e a revista *Noigandres* a partir de 1952. É uma vida, no entanto, ainda não bem explorada, muito devido à importância e reverberação do concretismo dentro e fora do Brasil. Adentremos, portanto, esse caminho inóspito, escrito em versos e aparentemente tradicional.

A indecifrável palavra da revista *Noigandres* aparece primeiramente no Canto XIII do poeta provençal Arnaut Daniel e também está presente nos “*Cantos*” de Ezra Pound. Nos anos 1950, no Brasil, serviu como nome à revista de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, com participações de Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. A proposta inventiva da revista proporcionava um espaço de “voz” e de “comunidade” entre eles que, por meio dessa união inicial, trilharam, depois, seus caminhos distintos e singulares, embora recorrentemente entrelaçados. *Noigandres* teve cinco edições, sendo a primeira publicada em 1952 e a última em 1962.

A relação de comunidade estabelecida pelos três poetas nasce em um momento de unificação e comunhão entre os trabalhos de cada um, anonimizando-os sob o nome *Noigandres* para criar este marco poético que viria a romper com a estrutura tradicional da poesia e romper também com a ideia estabelecida de tradução e crítica literária. Em termos semânticos, apesar

do mistério em torno da palavra, ela se decompõe em *enoi* (tédio) e *gandres* (proteger), como explica Augusto de Campos em seu livro *Mais provençais* (Campos, 1987, p.111). Portanto, *Noigandres* é a palavra que evita o tédio, a palavra que faz o tédio fugir. Fugir do tédio seria um ato de “sair” do habitual. Sair, no caso, implica uma nova postura filosófica e escritural diante da poesia. A poesia como o que “expõe ao se expor”, blanchotianamente.

A comunidade não é o lugar da Soberania. Ela é aquilo que expõe ao se expor. Ela inclui a *exterioridade* de ser que a exclui. Exterioridade que o pensamento não amestra, mesmo que lhe desse nomes variados: a morte, a relação com outrem, ou ainda, a palavra, quando esta não é redobrada em maneiras falantes e assim não permite nenhuma relação (de identidade nem de alteridade) consigo mesma. A comunidade, enquanto rege para cada um, para mim e para ela um fora-de-si (sua ausência) que é seu destino, dá lugar a uma palavra sem partilha e, no entanto, necessariamente múltipla, de tal sorte que ela não possa se desenvolver em palavras: sempre já perdida, sem uso e sem obra e não se magnificando nessa perda mesma. (Blanchot, 2013, p.24)

Neste apelo comunitário feito pelos três poetas, não couberam relações soberanas. Quebrou-se a hierarquia, seja por meio da espécie de “anonimização” feita sob o título de *Noigandres*, que se portou como uma voz em uníssono, seja pela priorização do sistema paratático de frases. A não-hierarquia, o não-privilégio de poder da palavra sobre a palavra. Elas agora organizadas em coordenação, independentes e autônomas, cada uma com a própria voz. A voz-*Noigandres* foi um marco literário e artístico que impulsionou as carreiras poéticas de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

A decisão por um sistema paratático foi feita em prol do rompimento com as estruturas tradicionais de leitura. A leitura frasal, baseada numa continuidade linha após linha para adquirir sentido, foi dispersa quando, num poema, há mais de uma possibilidade de leitura para um verso. Há, inclusive, múltiplas possibilidades de leitura com a mesma multiplicidade de sentidos. Deparamo-nos com uma poesia, portanto, que tem como objetivo disseminar

este olor que elimina o tédio, que o combate, com suas inovações e formas. Uma poesia que se coloca num lugar fora da poesia: num lugar outro que tem múltiplas vias de acesso. Este lugar, aporeticamente fechado em sua própria abertura total, recebe com hospitalidade e hostilidade o leitor que se aventura a percorrer suas palavras, a ler sua poesia constantemente, continuamente, com devoção e autonomia.

Lemos a poesia-*Noigandres* como quem busca escapar ao tédio, mas não encontramos respostas dadas que possam esclarecer os seus mistérios. A maneira de se pensar uma poesia como esta também foge da leitura mais usual e interpretativa dos poemas. Temos que pensar como Valéry e sua serpente iconizada: “acostumar-se a pensar como Serpent que se come pela cauda. Pois aí está toda a questão. Eu ‘contenho’ o que me ‘contém’. E eu sou sucessivamente continente e conteúdo” (Campos, 2011b, p. 10-11). Ficamos presos, ao passo que libertos, no pensamento circular de serpente, ao ponto de confundirmos cabeça e cauda e ao ponto de se misturarem os limites, as fronteiras e as definições.

Roland Barthes, em *O prazer do texto*, aponta a preferência da linguística pela fraseologia. O autor narra certa vez em que, numa mesa de bar, tentava enumerar todas as linguagens sonoras ao seu redor. Ele começou a se portar como “um lugar público”, através do qual diversos barulhos se adentravam, se demoravam e depois partiam. Tornou-se um compartimento auditivo para todas as intervenções do acaso (à maneira do músico americano John Cage), um portador dos ruídos exteriores, que passavam por este recipiente (o corpo) e logo fugiam para outro lugar. Com todos esses ruídos externos, deparou-se com a incapacidade de formular uma frase, ou ainda, uma frase que fizesse sentido, cuja hierarquia e ordem constituíssem uma semântica conhecida e compreensível. “Eu mesmo era um lugar público, um *souk*; em mim passavam as palavras, os pequenos sintagmas, as pontas de fórmulas, e *nenhuma frase se formava*, como se fosse a lei desta linguagem” (Barthes, 1987, p.64).

A incapacidade de alguma frase se formar consiste em outro tipo de pensamento. Condiz com uma linguagem analógica cujas relações entre coisas, pessoas, lugares e ideias se apresentam desordenadamente, cada qual com a sua importância e independência frente às outras, mas possibilitando todas a coabitarem o mesmo espaço e o mesmo corpo. Os ruídos menores e os detalhes que passavam pelos ouvidos de Barthes juntavam-se aos outros ruídos predominantes no local. Contrariando a lógica tradicional, eles não se apresentavam como frases e não podiam ser compreendidos como tais. Esta outra possibilidade de leitura foi proporcionada também pela *Noigandres*, a poesia-anticorpo que resistia à formulação das frases, à obsessão linguística e ocidental pela fraseologia e que se portou como este recipiente sonoro atento às novidades poéticas apresentadas na linguagem.

[...] esta *não-frase* não era de modo algum algo que não tivesse tido poder para chegar à frase, que tivesse existido *antes* da frase; era: aquilo que existe eternamente, soberbamente, *fora da frase*. Então, virtualmente, toda a linguística cairia por terra, ela que só acredita na frase e sempre atribuiu uma dignidade exorbitante à sintaxe predicativa (como forma de uma lógica, de uma racionalidade). (Barthes, 1987, p.64)

A não-frase barthesiana, no paralelo com as relações analógicas proporcionadas pela revista *Noigandres*, não é um ponto de partida a um processo evolutivo até se chegar à frase. Não é, portanto, como se ela não tivesse o *potencial* de uma frase, mas sim ela é o seu *fora*: o que está fora da fraseologia padrão, o que está fora do sentido como o entendemos e fora da continuidade linear, esta rompida por meio de mais de uma possibilidade de formulação paratática.

A não-frase é, portanto, o lugar da não-hierarquia. O lugar onde não caberiam as relações subordinadas, hipotáticas. A frase se apresenta, para Barthes, como o lugar do acabamento, lugar em que as ideias são finalizadas e existe começo, meio e fim. Logo, a não-frase tem um maior potencial poético,

pois exige que não haja este acabamento e por meio da abertura que ela proporciona, outros espaços são capazes de existir.

Outro ponto importante no texto de Barthes diz respeito ao que ele chama de “escritura em voz alta”, em consonância com a proposta da *Noigandres*. A verbalização das palavras, em uma leitura não-teatral e não-expressiva (cujo foco não é dramatizar ou interpretar), mas sim numa leitura que consiga captar os outros elementos acidentais do poema, o acaso controlado, as pausas poéticas, os diferentes timbres de acordo com as diferentes fontes, pois, além de poemas, são “partituras verbais” (na expressão de Cage), com escritos não só para serem lidos, mas para serem ouvidos. Mais adiante, os irmãos Campos também lançaram livros junto a CDs, em que puderam incorporar música e poesia num só espaço.

A criação desse novo espaço poético, como na citação de Blanchot, “expõe ao se expor”. A exposição de seu conteúdo enquanto forma gera uma abertura às leituras e estabelece em si mesma (poesia) tudo o que se deve falar sobre ela. Não é fundamental, portanto, para o “entendimento” do poema (se é que é possível compreender ou decifrar uma obra em sua completude) que se busquem dados da realidade histórica do período ou explicações para as possibilidades semânticas, pois o “querer dizer” do poema está concentrado em suas próprias palavras e em sua própria forma. As relações analógicas criadas são criadas pelas palavras, por como elas funcionam no poema, sendo capazes, no entanto, de manter a sua independência coordenativa.

O lugar do acabamento é também o lugar da finitude, onde as relações são feitas e se encerram ali, num fechamento semântico. A frase é esse lugar de representação, de subordinação, regido pelas leis do código tradicional. A poesia vem não para quebrar de vez com essas leis ou para transportá-las aos outros espaços comunicativos, o que se tornaria um problema para a vida cotidiana. Ela não apresenta uma solução tampouco dá respostas. A poesia de que aqui se trata cria novos “problemas”, novas abordagens linguísticas, novos caminhos estéticos e uma abertura semântica que não se finalize na frase.

O *hipertexto*, com seu uso prioritário da parataxe, também desconstrói a noção linear usual que temos do texto. Sobre isso, podemos tomar o pioneirismo do artigo do cientista norte-americano Vannevar Bush, de 1945, intitulado “As we may think”, no qual ele discorre sobre o modo de raciocínio humano e a ideia do hipertexto e sua relação com a tecnologia. Com o advento e o aprimoramento da última, passamos a ter um novo suporte para a linguagem, no caso, o computador, o que criou, por sua vez, novas relações linguísticas assim como novas formas de comunicação e de exposição de conteúdo. Bush afirma que a mente humana não funciona linearmente, mas sim por um processo de associação. Este tipo de associação ou analogia, no entanto, nem sempre são levados em conta quando avaliamos um texto literário e nos fixamos apenas na cronologia narrativa.

A mente humana não funciona assim. Ela opera por associação. Com um item a seu alcance, ela pula instantaneamente para outro que é sugerido pela associação de pensamentos, de acordo com uma intrincada rede de rastros transportada pelas células do cérebro. Isso tem outras características, claro; rastros que não são frequentemente seguidos tendem a sumir, os elementos não são completamente permanentes, a memória é transitória. Ainda assim a velocidade da ação, a complexidade de rastros, o detalhe das imagens mentais, é mais inspirador do que tudo na natureza. (Bush, 2014)

As associações feitas, portanto, são múltiplas e simultâneas. Ao lermos um poema, cada palavra nos desperta um turbilhão de pensamentos que se sobrepõe e se confundem, tornando quase impossível que consigamos organizar a ordem de tais pensamentos de maneira linear. Isso, no entanto, ao contrário do que possa parecer, não prejudica a leitura, mas a enriquece. Leva-a a outros caminhos trilhados por essa rede de associações e, como não conseguimos nos concentrar em apenas uma saída para o poema, permanecemos nele e nos demoramos em sua pluralidade.

O semiótico e matemático americano Charles Sanders Peirce criticava os psicólogos de sua época por priorizarem a associação por *contiguidade* em

detrimento da associação por *similaridade*. Quem primeiro fez essa distinção entre os dois processos foi David Hume. A associação por contiguidade é tipicamente ocidental e representa o pensamento científico, herdado de uma concepção lógica aristotélica e linear, criada desde o idioma grego. Essa “ilusão da contiguidade”, na expressão de Décio Pignatari, nasceu dos sistemas linguísticos ocidentais, que consideram este tipo de pensamento mais lógico e científico do que o pensamento por analogia, tido como mais simples, primitivo. Peirce, no entanto, questiona essa visão, defendendo a associação por similaridade como mais complexa, visto que possui uma ampla e não-linear rede de analogias, que se constroem simultaneamente na leitura de um texto, por exemplo.

Assim, vemos que a fuga à lógica da norma padrão não significa uma percepção incorreta da realidade, mas mostra, no entanto, um tempo marcado pela simultaneidade, pela não-linearidade dos acontecimentos e pela própria percepção do leitor, capaz de reorganizar as incongruências da desproporção ou da simultaneidade para atribuir a ela diversas conotações semânticas. Temos, portanto, um gesto escritural que, a despeito de se projetar ao *fora* (da norma, da sintaxe, da lógica), se basta em si mesmo. Não necessita se fechar em uma interiorização profunda em busca de sentidos, em uma *psicologização*, assim como não é necessário que procuremos explicações externas ao poema para interpretá-lo.

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. (Foucault, 2001, p.269)

Como ela basta a si mesma, não precisa de subterfúgios externos ou de explicações exteriores. Ela pode, no entanto, se portar como esse *fora*, colocar-se em um lugar outro que não encerre suas possibilidades na palavra. Ela pode se abrir a múltiplas leituras, mas há que sempre se recorrer ao texto, pois a resposta, se é que há uma, está ali. Distante do jogo e da lógica da expressão, ela foge aos anseios subjetivos e interpretativos ocidentais – que querem desvendá-la – e se projeta, paradoxalmente, a este *fora* do espaço do poema, que se volta, infalivelmente, a ele.

Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, ao fazerem um apelo à comunidade, criaram também uma nova interpelação poética. Uma nova relação entre leitor e leitura, envolvendo uma análise teórica, fugindo de “achismos” e interpretações, e sim priorizando a objetividade enquanto instrumento de leitura. O arcabouço teórico e filosófico foi disponibilizado em obras mais especializadas por Augusto, Haroldo e Décio, como, por exemplo, na *Teoria da Poesia Concreta*. Porém, a própria poesia dos três se tornou a principal fonte de tal exposição teórica. A fuga à interpretação é também uma fuga ao tédio. O ato de interpretar um poema, habitualmente escolhido pela crítica brasileira, comunga com um pensamento lógico e linear que não compactua com as transgressões poéticas propostas.

Mais do que isso, uma única interpretação encontrada com a retirada de um “véu” revelador da verdade do poema e a contínua obsessão pela busca de sentidos e explicações do que é fatalmente inexplicável afastaram a crítica literária das questões disseminadas pelos poetas da revista *Noigandres*, questões essas que consistiam em deixar o poema falar por si só e não reduzi-lo a somente uma interpretação, mas sim captando a multiplicidade de caminhos que podemos seguir em uma mesma palavra, em um mesmo espaço em branco, que pode nos dizer mais do que a lógica contínua consegue transmitir. Conceitos como a ruptura com a linearidade, a multiplicidade de sentidos provocada, a forma como conteúdo do poema e a simultaneidade do tempo foram bastante explorados por estes autores a partir da década de 1950.

Há uma ruptura com a linearidade que trabalha de maneira a desordenar a leitura. O leitor, com participação nas escolhas que fará sobre como ler o poema, pode optar por uma ou outra possibilidade, mas não precisa se restringir a nenhuma delas. Assim como no poema “Salto” (1954), de Augusto de Campos, as possibilidades atravessadas da leitura não podem ser feitas por meio de linearidades. Se assim o fossem feitas, o primeiro verso consistiria apenas nas letras “e e”. Para que seja feita a leitura, ou ainda *uma* leitura, é necessário romper com a estrutura hierárquica da frase e procurar, em outros espaços, lugares de consonância e de revérbero. Juntando-se as vogais de cima com as consoantes colocadas abaixo, podemos formar a palavra “mesmo”. Esse fator, que nada tem de banal, nos ensina não só um novo tipo de poema como um novo tipo de pensamento que lida com o material poético de maneira diferente.

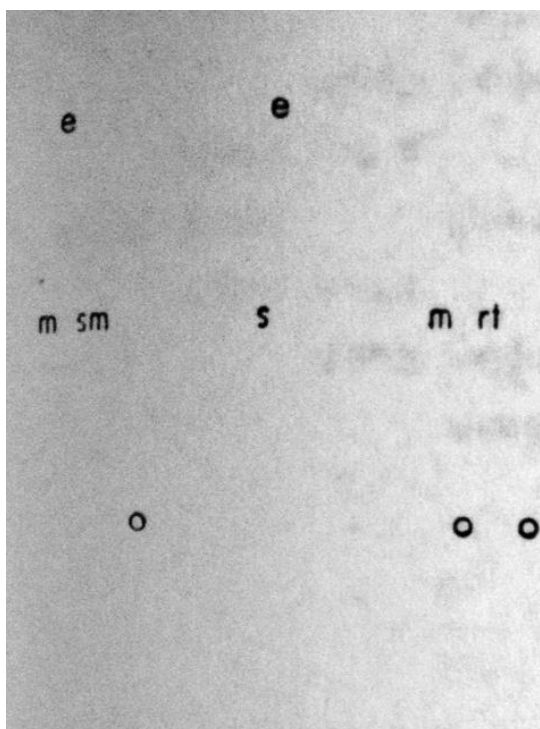


Figura 2

A fuga então proposta não se dá por meio do disfarce ou da dissimulação, pois é uma fuga enquanto resposta poética. É uma fuga que se apresenta enquanto silêncio, enquanto espaço em branco. Esta fuga mostra um outro caminho poético, uma nova solução de leitura. Não podemos mais juntar e+e num mesmo verso. É necessário a partir de então reorganizar um pensamento para que o poema se realize. Há que se quebrar com a ideia de continuidade para a concretização do salto, seja ele para a vanguarda, para o futuro ou em direção à própria poesia.

O salto é a própria imagem desse deslocamento. Não apenas como metáfora, pois o poema obriga o leitor de fato a realizar um salto por entre letras e palavras a fim de que o poema abra a sua cripta. Com letras embaralhadas e soluções plurais, a construção é feita aos poucos, os saltos de letra a letra se dão criando versos em ordens aparentemente disparatadas e abertas. A cripta se abre justamente em direção ao salto. O desvendamento de palavras não é possível ser completamente feito no poema. Há letras faltando, há espaços abertos, há sugestões mais do que propriamente palavras. Dessas sugestões não surgem, portanto, soluções para a cripta. É preciso fazer o salto à abertura poética total mesmo sem a certeza semântica e lógica. Os espaços em branco regem o poema, jogando a responsabilidade ao leitor para lidar com o acaso ordenado das letras. O desenho é construído como uma curva no poema, por meio da forma dos espaçamentos das letras, curva esta que permite o impulso ao salto poético, finalizando-o com incertezas encriptadas que não tiram o mérito do poema, mas o jogam a um novo lance de infinitas possibilidades.

Não existe também primeiro ou segundo verso, já que um está de tal maneira interligado ao outro que o primeiro verso é também o segundo e o terceiro. Ou todos ao mesmo tempo. A forma do poema é uma circularidade que se expande ao passo que a leitura é feita. O último salto mortal do poema é o arrebatamento rumo a uma silenciosa abertura em branco. A abertura melódica do poema encontra agora pausas poéticas, silêncios feitos com palavras e palavras que nada mais são que espaços em branco. O silêncio e a

palavra se confundem na mesma voz e o revérbero causado no leitor necessita de uma ruptura melódica para se fazer música. Depois do salto mortal, tem-se o abismo: ou uma nova poesia.

A não-linearidade também propicia uma indistinção entre passado, futuro e presente, visto que as relações analógicas se misturam e coabitam o mesmo espaço. Da mesma forma, o caráter *verbivocovisual* abarca as três dimensões sensoriais proporcionadas pelo poema, que não mais fica restrito aos limites da contiguidade e da simbologia ocidentais, podendo, portanto, ampliar o seu alcance.

A concepção de estrutura pluridividida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética, torna perempta toda relojoaria rítmica que se apoie sobre a *rule of thumb* do hábito metrificante. (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p. 49-50)

Como Haroldo de Campos analisa no comentário acima, o poema-constelação mallarmaico quebra a simetria, a linearidade, a métrica enrijecida da tradição poética ocidental. A diferente concepção de tempo e de espaço adotada pelo concretismo reverbera em outras áreas da poesia e aparece, desde livros como *O Carrossel* (1950), *O Auto do Possesso* (1950) e *O Rei Menos o Reino* (1951), como espectro ou rastro do que iria se desenvolver mais radicalmente a partir de 1956.

O raciocínio analógico, na percepção semiótica peirceana, nos permite fazer conexões múltiplas, aumentando assim as possibilidades do poema ao entrarmos em outro espaço-tempo, em um espaço *curvo/turvo* e indefinido. Diferentemente de Saussure, que trabalhava com noções dicotômicas a respeito da linguagem, Peirce, utilizou-se, para sua semiótica, das tricotomias.

Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: 'ler' um quadro, 'ler' uma dança, 'ler' um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial, não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o Oriente, não compreende poesia e arte. A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso *do* poder, mas nunca um discurso *para* o poder. Mas o ícone, como diz Peirce, é um *signo aberto*: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras. (Pignatari, 1979, p.12)

E essa é a tarefa da poesia, segundo Décio: ela deve mostrar o que não pode ser dito através das explicações subjetivas, através da linearidade das informações e da sucessão do tempo. Ela pode simplesmente mostrar o simultâneo, o incompreensível, o objeto, sem precisar recorrer à mania conteudística. Em vez da lógica, a analógica. Em vez do símbolo, o ícone – signo da poesia. A fuga ao automatismo verbal do símbolo, da prosa: o espaço livre da criação.

Dito de outro modo, o que interessa para Décio Pignatari, em termos de poesia, é o que não é poesia (“Interessere”). Sempre o interesse fora das amarras estruturais do livro ou da palavra. Está apenas no rastro da. Há que se buscar o sentido fora do poema, se é que há apenas um sentido para ele. A poesia da recusa, termo muito utilizado por Augusto de Campos posteriormente, começa aqui na recusa do entendimento linear dentro da forma estrutural de um verso. O que importa é a margem da margem. O fora do fora. Outra concepção de tempo para outra concepção de poesia e forma.

A palavra múltipla e *desobrada* (no termo blanchotiano) permeia os escritos iniciais de tais poetas, principalmente por meio de uma circularidade enquanto forma (no exemplo do poema “O Carrossel”, de Pignatari) ou por meio da repetição de refrões que vão se estabelecendo poeticamente não mais como palavras, ao passo que perdem ali algo de sua obra, criando uma exterioridade outra para si, que foge do nível semântico e é abrigada numa

exterioridade à compreensão contígua, em comunhão com uma maneira analógica de se pensar o poema.

As quatro sílabas poéticas em cada verso que percorre “O Carrossel” nos fazem também girar poeticamente neste círculo que não tem início nem fim. Memórias de infância, reflexões pessoais, cenas cinematográficas, mundos oníricos nos são jogados sem ordem ou nexos no circular do carrossel e o leitor, ao girar conforme o ritmo dado, acompanha sem acompanhar a dança por entre as palavras.

Já em casos como no poema “Altar-Menor”, também de Pignatari, as ondulações melódicas são produzidas não pela circularidade poética, mas pela repetição de um refrão: “Meu hemocanto é sem revérbero” (Pignatari, 2004b, p.50), e vão, nesse canto extra-sanguíneo do poeta, ironicamente, se reverberando e se fazendo revérbero e revérbero apenas. Destituídas de significação por meio da repetição excessiva, as palavras se compõem melodicamente e criam algo como pausas entre um verso e outro. O refrão aqui é onde a pausa é feita, o descanso entre um pensamento e outro, entre uma linha e outra. Descanso feito por palavras que já não são palavras (são os *desobramentos* das palavras), que ressoam no leitor por meio do poema e marcando um ritmo. Transformar essas palavras em uma espécie de *pausa poética*, fazê-las corroídas pelo silêncio, fazer silêncio onde não há, são alguns dos principais fatores inventivos da poesia-*Noigandres*.

Na própria silabação de “Meu hemocanto é sem revérbero”, temos, para além do processo de anáfora, um /e/ fechado, que por meio da própria repetição ao longo do verso chega a se abrir. É similar ao processo que o próprio verso faz em relação ao restante do poema. Tal característica rompe com a possibilidade interpretativa tradicional, visto que agora os versos do poema estão permeados de silêncios compostos de palavras e que também exigem a oralidade da leitura, com todas as suas peculiaridades, incorporando as nuances de um canto antimusical e de um silêncio pronunciado.

Este poema foi publicado no livro *Rumo a Nausicaa* (1952). É uma espécie de devoção litúrgica, de canto-poema herege ofertado aos céus. Há um componente ritualístico em sua forma, com divisões específicas dos versos. Assim como o canto gregoriano, monódico, é acompanhado somente pela repetição da voz principal, temos, no poema, o verso-refrão que se repete monodicamente ao longo dele. Da mesma forma que o texto é fundamental para o canto gregoriano, os versos de Pignatari compõem o poema, ao passo que o transcendem também enquanto possibilidade de música, de canto, instaurados numa atmosfera ritualística da poesia.

Seu refrão é uma espécie de bloco único, sólido, que em princípio, aparece como um acaso ou uma improbabilidade do próprio poema e, por meio de sua repetição, firma-se como um ícone singular dentro da forma poética. Entre *Introitus*, *Offertorium*, *Antiphona*, *Communio* e *Post-Communio*, as fases ritualísticas se completam, o ciclo religioso-musical termina e recomeça, e, nessa infinitude, as respostas aparecem como *chegantes* e somem ao longo da leitura, deixando um rastro inatingível. A resposta seria apenas o próprio poema. A extensão da vida até a morte, ou até o pós-morte, e no fim, o poeta junto às catacumbas ecoando num urro póstumo sua angústia: “E estiro-me na catacumba/De um sono imorredouro à flor da escória,/Enquanto um grito póstumo retumba nas/Torres de Tombo da Memória” (Pignatari, 2004b, p.51).

A veia religiosa gera uma atmosfera de sagrado que transpassa o poema e que é quebrada com a improbabilidade de versos hereges. Sua “hóstia de enxofre e aleivosia”, mais que uma simples transgressão antilitúrgica, é a quebra do sagrado instaurada na própria atmosfera do sagrado. O canto de seu sangue é sem revérbero. Sua voz é solitária. Continua ofertando-se ao outro, na mais profunda angústia, se abrindo no campo escritural ao silêncio de um canto, à reverberação sem revérbero. Este último acaba vindo de um lugar *fora* do poema. Essa abertura ao acaso e ao inesperado é justamente o que pode fazer reverberar a voz solitária do poeta. É o “sim” ao estrangeiro, ao *chegante*.

[...] o outro sempre assina, o absolutamente outro, e todo outro é absolutamente outro. É o que chamamos de Deus, não, o que se chama Deus quando, necessariamente, ele assina em meu lugar, mesmo quando acredito nomeá-lo. Deus é o nome dessa metonímia absoluta, o que ela nomeia deslocando os nomes, a substituição e o que é substituído nessa substituição. (Derrida, 2010, p.133)

Estranhamente, o sim ao outro é feito aqui por uma poesia da recusa, por uma poesia à margem da margem, uma poesia que não se enquadra em nenhuma outra de sua época e, portanto, precisa da invenção de um nome para si. Os “novíssimos” poetas romperam com a “geração de 45” e criaram a *Noigandres* inclassificável, gerando um ambiente e um espaço para a própria reverberação sem revérbero.

O silêncio marcado e ritmado, martelado por meio da repetição, causa um processo de “ressensibilização poética” (na expressão de Augusto de Campos). Um novo patamar estético. Uma *proto-estética*. Vale ressaltar que os dois poemas citados anteriormente, de Pignatari, por terem sido escritos antes da fase mais ortodoxa do concretismo, ainda não possuíam muitas de suas características tidas como radicais, apesar de apresentarem indícios de inovação poética que já desconsertavam o cenário literário da época.

Uma das inovações poéticas trazidas pelos autores não é tanto uma inovação quanto é um resgate: o resgate da voz, da melodia, da musicalidade como parte do poema, no sentido de expandi-lo para além dos limites do livro e da leitura solitária. A sonoridade melopica foi fundamental para a *Noigandres*, tendo um grande destaque nas contribuições poéticas da revista. O revérbero criado sonoramente, depois de uma tradição de poesia cada vez mais distante da oralidade, presa apenas ao “linha-pós-linha” e à leitura silenciosa e individual no papel, é aqui valorizado por meio de leituras feitas pelos próprios poetas de muito do seu material escrito.

Restaurando a tradição de se ouvir a poesia, quebra-se também a lógica clássica de pensamento, abrindo (ou reabrindo) um espaço para outra reflexão acerca da língua e do papel do poeta. O “poeta-engenheiro”, à maneira

cabralina, e também arquiteto, como Pignatari, músico, como Augusto e erudito como Haroldo: o poeta que expande a própria palavra, deslocando-a para fora do papel. A engenharia de uma poesia que priorize a sonoridade como parte integrante do poema, com a leitura oral como consequência do gesto escritural e como possibilidade de expansão poética. Livros junto a CDs, vendidos com as leituras musicadas dos poemas. É poema e música, simultaneamente. É uma dança ondular entre a musicalidade e a melodia apresentada. “Meu hemocanto é sem revérbero”, martelando como silêncios em *Noigandres*. A fuga do tédio pelo revérbero. O efeito máximo dos ouvidos para a poesia. Reaprender a ouvir um poema seria agora pensar de outra maneira o poema. E pensar na forma como o próprio conteúdo poético, coisa que os três discutiram à exaustão no *Teoria da Poesia Concreta*. A palavra joyceana *verbivocovisual* como proposta da abertura de um porvir. O endereçamento perpassado pelos três sentidos torna a poesia algo mais complexo que uma leitura num quarto solitário. Ela é lida e pensada em sua espacialidade e sonoridade. É material de exposições artísticas, é música e objeto. As inspirações poéticas que lhes serviram para criar seus próprios poemas e transcriar outros marcaram a chegada de um escape ao tédio. Este que apareceu como temática no primeiro livro de cada um e que buscou soluções até chegar a uma poesia que expulse o tédio por si mesma, que se torne a própria fuga:

“Mártir inédito do Tédio,
Meu hemocanto é sem revérbero.”
Altar-Menor (Décio Pignatari)

“ANGÚSTIA: eis a flor marcada a ferro
Que um vento solitário, o DESESPERO,
Incrustou numa pedra nua, o TÉDIO.”
O Rei Menos o Reino (Augusto de Campos)

“Magreza do domingo, poupas. Conta tuas horas em ossos
descarnados o manusciba roendo as unhas do seu ócio.”
Claustrofobia (Haroldo de Campos)

O tédio aparece mais explicitamente nesses versos, mas, em forma de angústia e sofrimento, permeia o restante dos poemas de cada autor. Essa

angústia de sofrer o tédio de uma geração que não encontrava ressonância ou revérbero em seu próprio período acabou por transgredi-lo, instaurando um movimento poético de vanguarda no Brasil que, pela primeira vez, estava em consonância com o restante das produções inventivas internacionais.

É lançado, portanto, o tédio, numa espécie de jogo poético, que mistura as noções de controle e de acaso. A poesia se torna, nesse processo escritural aparentemente desordenado, o auge do controle e da intuição, da desordem e da rigidez. É uma espécie de acaso ordenado, de disciplina do caos. É um lance de dados com um resultado certo e previsto: o impossível. É nesse espaço em que transitam Augusto, Décio e Haroldo e criam, recriam e transcriam uma poesia não mais fruto do tédio, mas fruto das novas demandas revolucionárias de sua época.

Apesar do aparente paradoxo, é como Haroldo de Campos descreve a poesia de Mallarmé, em *A Arte no Horizonte do Provável*:

Mallarmé – sempre Mallarmé – foi ainda o pioneiro e continua o mestre. Preocupado com o controle do acaso, ao mesmo tempo em que afirmava a impossibilidade da abolição deste, insinuava dialeticamente – sob a chancela relativa de um *talvez* – a viabilidade da própria possibilidade negada, através da obra-constelação, evento e momento humano. (Campos, 1977, p.17)

Mallarmé criou essa fundamental obra-constelação – “Um Lance de Dados” – que desconstrói a questão do acaso e da sua importância na constituição de um poema. O acaso não será abolido, apesar da consciência do autor, e algo dele estará presente, enquanto rastro, no poema. A rigidez matemática do concretismo, por exemplo, não é capaz de extinguir os acidentes de percurso do acaso, ao contrário do que pensa a maioria dos críticos, e nem pretende extingui-lo. O aspecto intuitivo e, digamos, mais passional, pode coabitar com o lado mais formalista, dentro desse espaço aporético.

O grande problema da poesia, portanto, não é com a emoção em si nem com o excesso de “construção” poética, mas sim, de acordo com Augusto de Campos em entrevista à revista *Magma*, é com o aspecto mais automático da linguagem, ambiente no qual as palavras não são pensadas nem formuladas com outros objetivos que não o da comunicação instantânea. Augusto de Campos coloca como função do poeta recriar um código linguístico. A poesia está aí como o estrangeiro. Como uma exterioridade chegada, “ressensibiliza” as pessoas, transportando-as para outro lugar de fala, outro espaço escritural que o código tradicional não oferece.

Tendo a ver a poesia como um anticorpo ou um corpo estranho, que contesta a automatização da linguagem cotidiana. Contesta-a não com a pretensão de substituí-la ou destruí-la, mas para criar espaços de liberdade para a imaginação humana, momentos-luz em que a expressão humana pode liberar-se das amarras que a constroem ao código contratual. Contesta-a para ressensibilizar as pessoas, embotadas pela preguiça e pela padronização repetitiva a que as submete a comunicação de massa. Alguém tem de criar esses espaços que quase já não existem mais. Esse é papel do poeta, voz minoritária, marginalizada em “reservas” ou “guetos”, mas resgatada hoje pela internet, que reúne e multiplica os “catacumbicos”, quebrando as regras do jogo, e ensejando o que chamo de “comunicação interguética”, nos seus blogs e sites de poesia e literatura. (Campos, 2012, p.14-15)

A poesia-anticorpo (ou a *anticorpoesia*) cria uma resistência inicial, resistência vista no tratamento dado ao movimento concretista pela crítica nacional, enquanto muito já se assimilava das mudanças no campo escritural internacionalmente. Esta resistência vem de um novo apelo criado. A rosa de amigos em comunidade (*rosa/roda/ronda*) fez um novo apelo poético e conjuntamente assinado por meio da indecifrável *Noigandres*, resistindo como anticorpos às amarras do código tradicional. Este corpo estranho que nos chega como um acontecimento não é previsto e se instaura, no ato de escrita do poeta, recusando o automatismo verbal e mostrando um novo caminho.

Esse caminho é trilhado por uma nova poesia, construída com uma nova musicalidade, com outro tipo de canto. Em *Eupalinos ou O Arquiteto*, Paul

Valéry encarna as sombras de Sócrates e Fedro, colocando os dois mortos a discutirem nos infernos sobre temas diversos, muitos dos quais a conclusão não se deu enquanto estavam vivos e outros, no entanto, que continuam gerando confusão e abertura a diferentes possibilidades de resposta. Ao equiparar a música à arquitetura, Eupalinos, narrado por Fedro, costuma dizer que há alguns edifícios que “fazem cantar”. O mesmo se dá com a poesia: há alguns poemas que fazem cantar. A melodia no poema ultrapassa as palavras. Elas se unem à melodia, criando o próprio canto, que reverbera no leitor.

A continuação da música se dá pela leitura de outrem. Há um revérbero no leitor que transporta a voz do canto ou sua “força cantante” para outro patamar, ultrapassando os limites da escrita dos versos. Ultrapassando os limites do papel. Esse é um dos efeitos comuns do gesto escritural, que não cabe apenas nas folhas de papel e se abre a outros caminhos, a outros suportes e em outras direções, não em busca de sentido ou interpretações, mas sim introjetado numa aporia. E muitas dessas vozes vindas de fora do poema acabam por ser tentativas de se dizer o inominável. O que não é possível nomear, nomeia-se *Noigandres*. E faz-se uma poesia do indizível *dito*, do espaço em branco da página trabalhando junto ao espaço escrito (à maneira mallarmaica), da seleção e da edificação musical de cada verso, até que a melodia ecoe para fora do poema.

Ainda no mesmo livro, Valéry coloca a sombra de Sócrates narrando a vez em que, muito jovem, caminhando na beira da praia, se deparou com um objeto indecifrável. Tal fato lhe despertou tamanha inquietude e perplexidade, que gerou uma cadeia de pensamentos confusos na tentativa de desvendá-lo. A forma do objeto não era conhecida e ele questionava sua origem, se era advindo da construção humana, se era algum capricho da natureza ou apenas um acidente do acaso. O objeto pareceu ter sido rejeitado pelo mar, flutuando nas ondas até estacionar-se na areia e perturbar a paz momentânea de Sócrates em sua caminhada.

No entanto, na anedota criada por Valéry, foi propriamente este objeto que causou sua opção pela filosofia. A tentativa de desvendar seu significado

gerou tantos pensamentos férteis que Sócrates não parou de desenvolvê-los ao longo do tempo, amadurecendo-os e criando métodos racionais para eles. O poema, portanto, seria como esse objeto estranho encontrado na beira da praia. Nota-se de longe sua existência, identificando-a e aproximando-se dela por meio da leitura, até que pensamentos e devaneios são criados por sua presença e permanecemos na tentativa de significar o insignificável poético. No discurso de Sócrates:

[...] Sim, uma dessas coisas rejeitadas pelo mar; uma coisa branca, da mais pura brancura; polida, e dura, e suave, e leve. Brilhava ao sol, docemente aflorada pelas águas, sombria e semeada de faíscas. Tomei-a em minhas mãos; soprei sobre ela; rocei-a em meu manto, e sua forma singular deteve todos os meus pensamentos. Quem te fez? refleti. *Não te assemelhas a nada e, no entanto, não és informe.* (Valéry, 1999, p.111, *grifo nosso*)

O objeto, por mais desconhecido que fosse, tinha uma forma. Uma forma também desconhecida e irreconhecível, mas que se fazia presente no mundo. O inominado, o inominável é o indizível de cada poema. O que não se nomeia e não se pode dizer e, no entanto, possui uma forma.

Também é Valéry quem nos mostra, em *sua Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, que através da visão, no geral, a faculdade analógica é mais utilizada do que através de outros sentidos. No entanto, apesar dessa maior facilidade, as pessoas, no geral, “percebem antes de conformidade com um léxico do que de acordo com suas retinas” (Valéry, 1998, p.35). A importância, portanto, de outros sentidos enquanto parte integrante do poema foi um dos motivos pelos quais a poesia da *Noigandres* se expandiu e conseguiu abarcar o *verbivocovisual* em uma só instância. A tendência ocidental prioriza o léxico e sua linearidade, numa espécie de continuidade sintática e hierárquica, baseada no método hipotático de raciocínio, que prescreve possibilidades de leitura, mas não abre essa mesma leitura à sua própria impossibilidade aporética. Nessa poesia-anticorpo, a audição conseguiu atravessar uma barreira de sentidos imposta pela lógica, migrando a outros

espaços além do recebimento e endereçamento tradicionais direcionados aos ouvidos.

A ideia de luto é analógica a tal processo de similaridade, pois a morte seria como essa travessia a outros espaços, inabitáveis por nós, mas alimentados com imagens constantes no imaginário coletivo. A figura de uma entidade vestida de preto e carregando uma foice se instaura como uma resposta lógica e esquemática a uma travessia através da qual não se vê. A morte se faz presença constante na poesia, como chegância que nunca chega e quando chega já não mais nos pertence. A imagem do indivíduo se apaga e resta apenas o nome impronunciável, pós-tudo. “[...] A figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecível entre o visível e o invisível. O espectro é aquilo que se *pensa ver*, “pensar” desta vez no sentido de “acreditar” (Derrida, 2012, p.68).

A audição espectral da *Noigandres*, portanto, ultrapassa as fronteiras do ouvir e se coloca também no campo de outros sentidos. Não pelo simples ato de criar imagens poéticas com metáforas que remeteriam a outras imagens por nós já conhecidas e já visualizadas, mas ao se aventurar num campo de visão-auditiva cujas imagens ainda não estão bem definidas. Elas, como o espectro na citação de Derrida, hesitam entre o visível e o invisível. São “quase-imagens” do invisível (o objeto socrático encontrado nas areias de uma praia deserta, cuja indefinição traz, em si, sua própria poeticidade). É a materialidade concreta de traços invisíveis e indecíveis, jogando-se de um sentido a outro, ou em um *entre-sentido* enquanto lugar inabitável, incorporando duas facetas de uma linguagem gerada por meio da instância poética.

Ainda sobre essa questão, o livro enlutado de Jacques Roubaud, *Algo: Preto*, apresenta um verso que mostra essa espectralidade indecível: “A luz me ultrapassa pelos ouvidos” (Roubaud, 2005, p.41). Nesse espaço enlutado, silencioso, isolado, há um movimento contrário ao anterior. Do campo da visão, passa-se ao da audição. A luz que ultrapassa pelos ouvidos se inicia como luz e culmina em outra coisa. Em algo preto. Indefinido. A figura da esposa morta vai se apagando com a luz que cega e deixa vestígios apenas aos ouvidos. A

indescritibilidade do espectro transita por entre esses espaços vistos e ouvidos, no “pensar-ver” (na expressão de Derrida).

Ao citar Nietzsche na conferência “Pensar em não ver”, Derrida evoca seu espectro e evoca também essa segunda visão que vai além da primeira e ainda uma terceira visão, para além da segunda. Afastando-se aqui da lógica clássica, consideremos essas visões que transitam “através” dos ouvidos, assim como melodias poéticas que nos fazem “pensar-ver” o invisível. Dentro dessa disforme indecidibilidade, a poesia se movimenta por meio de uma ritmação vista, de imagens ouvidas e rompe com o espaço destinado a ela. No Brasil, esse rompimento ocorreu já com os primeiros trabalhos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Noigandres é a própria indecidibilidade, é o nome indecifrável que porta uma poesia, na época, sem lugar. É também a palavra poética por excelência. Uma palavra que não significa, cujos ritmo e melodia, ao serem inseridos num poema, ultrapassam as barreiras semânticas e as distinções entre os sentidos. O ato de pronunciar as palavras se torna a fuga das margens do papel por meio do dizer do insignificável.

Em seu primeiro livro, publicado em 1951, Augusto de Campos ainda não gerou as polêmicas que apareceriam posteriormente com o concretismo, sendo inclusive recebido positivamente pela crítica, reação que iria mudar em poucos anos com suas inovações expostas de maneira mais explícita. O poema que dá nome ao livro, *O Rei Menos o Reino*, é longo, dividido em sete partes, e ao mesmo tempo conciso. Nos versos abaixo, apresenta um padrão estrutural que nos permite novas reflexões por meio de uma leitura analógica:

Por isso	minha voz esconde outra
Que	em suas dobras desenvolve outra
Onde	em forma de som perdeu-se o Canto
Que	eu sei aonde mas não ouço ouvir

Assim como no texto de Derrida “Mas..., não mas..., jamais..., e no entanto..., quanto aos meios de comunicação”, os versos aqui selecionados mantêm a mesma estrutura de resposta. Diferentemente, porém, aqui não é dito a quem ou ao quê se responde. É uma resposta prévia a uma pergunta. É a antecipação do ainda porvir. Há uma aparente redundância de conectivos que supostamente subordinam os versos, ligando-os hierarquicamente. O que acontece, no entanto, é que os conectivos começam a agir de forma paratática, com estruturas que se completam, mas ainda estão abertas na coordenação igualitária das sentenças, criando a comunidade do “eu” e do “alguém em mim”, ou melhor, dos muitos *alguéns* em mim, impossibilitando a distinção de fronteiras (“Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos”).

Digo “alguém em mim” porque somos muitos, os senhores sabem, e “eu” começaria reivindicando a pluralidade, à beira das vertigens, especialmente jurídicas e políticas, que já “em mim” me transtornam a cabeça: posso formar comigo uma comunidade e, além disso, ainda outra coisa, uma comunidade *civil* num foro interior que não chega a encerrar-se em si mesmo? (Derrida, 2004, p.208)

É preciso, então, “tomar a palavra”. É quando o poeta, ou precisamente, *outro* tipo de poeta (não o da *poesia-lágrima*, mas o da *medula e osso* que carrega o potencial inventivo da linguagem) a toma para si. É preciso, então, reinar no próprio reino, ser o rei mesmo sem reino. Fazer-se resposta antes da pergunta e responder às demandas poéticas no lugar da ruína e da fundação. Lá está o abismo que permite a maior abertura possível ou a *abertura*

impossível de uma resposta ao mundo. Na inauguração da poesia de Augusto de Campos, inaugurou-se também a resposta às perguntas que viriam tempos depois (feitas, em sua maioria, pelos críticos e pela teoria literária). O aspecto teórico ministrado por ele e por Haroldo de Campos e Décio Pignatari foi necessário como resposta às demandas críticas posteriores.

A “arte ou a técnica do *tomar a palavra*”, citada por Derrida em sua carta-resposta à enquete da revista *Lignes*, é usada aqui não como mera retórica, mas como forma poética, como medida de invenção. Reconhecendo o lugar apropriado ou desapropriado por uma poesia inventiva, se reconhece também os outros poetas unidos por uma mesma concreção ou por uma mesma radicalidade e forma-se uma espécie de *reino sem rei*. Funda-se um local cujos poetas-habitantes são inscritos e *ex-critos* em torno dele. São o *fora do mundo*, ocupam outro lugar e partem de uma instância que não a da linguagem comum. Por meio da poesia, constroem um mundo para si (para os muitos *sis*) a partir de um fora e fundam a geografia de uma poesia impossível de ser e necessária que seja habitada.

É preciso tomá-la “num lugar de resistência e de restância absolutas”, como coloca Derrida. Isso significa também um lugar sem concessões, sem instrumentos didatizantes ou preocupações com a lógica restrita do sentido. A imposição desta última é o que faz com que a urgência de interpretação tome conta da análise crítica dos poemas.

Nos versos “Esta é a pedra feroz que se faz gente/ - Por milagre? De mão e palma e pele” (Campos, 1951, p.13), retirados do poema “O Rei Menos o Reino”, de Augusto, a aparente falta de sentido ilustra outro tipo de poesia, preocupada com a forma poética, com a analógica de Peirce e do poeta Paul Valéry. Ocupa um lugar que não o da resolução metafísica; nada além do ser, apenas uma poesia que é. A sequência de substantivos coordenados consegue, ao tomar a pergunta, também coordená-la. A resposta vira uma espécie de sequência da pergunta, pois não responde da maneira padrão, o que nos faz tornar de volta à pergunta, à procura de respostas. A pergunta e a resposta se encontram, portanto, no mesmo patamar, o que é capaz de inverter

a ordem das sentenças e alterar toda uma forma de pensar ocidental. A pergunta pode ser propriamente a resposta e esta como antecipação ao questionamento da outra, fundando, no poema, a associação por analogia. O *mas* inicial é o que, de fato, demanda uma resposta.

Derrida declara sua paixão pela expressão francesa “*une fois pour toutes*”. Ela indica a singularidade absoluta de um acontecimento, ao passo que não descarta que dele se abrem múltiplas vias que deslocam o sentido a outros lugares. O ineditismo dessa singularidade, no entanto, se faz, paradoxalmente, por meio da repetição. É através dela que se dá a chance de algo novo, a oportunidade de um acaso, o inesperado de um porvir. “*Une fois pour toutes*”

[...] expressa com bastante economia o acontecimento singular e irreversível d(o) que só acontece uma vez e, portanto, não se repete mais. Mas, ao mesmo tempo, ela abre para todas as substituições metonímicas que a levarão para outro lugar. O inédito surge, quer se queria, quer não, na multiplicidade das repetições. (Derrida, 2004, p.331)

É necessário esse “engajamento inventivo”, essa iterabilidade, o surgimento do outro por meio da repetição. No último verso da primeira parte do poema – *Que eu sei aonde mas não ouço ouvir* –, pela semelhança sonora entre *ouço* e *ouso*, poderíamos ter diferentes leituras. Na possibilidade de lermos o verso com o verbo *ouso*, dentro de uma instância lógica linear, o verso, aparentemente, faria mais sentido. Sonoramente, inclusive. Para o ouvido adestrado às normas da língua e contando com o privilégio da semelhança sonora entre as duas palavras, poderíamos facilmente cair nesse “erro” de leitura, o erro aqui visto como a obsessão ocidental pela lógica semântica, usada para dar sentido ao conteúdo do poema. O poeta que sabe aonde, mas não ousa ouvir. Em outra leitura, porém, tem-se, além de um aparentemente banal jogo entre duas formas de um mesmo verbo, o verbo *vir* substantivado, com a possibilidade de lermos: o *vir*. *Que eu sei aonde, mas*

não ouço o vir. O poeta que antevê os passos de um futuro não mais tão distante e que, de alguma maneira, está mesmo ali presente. Há um rastro, uma passagem. O porvir aporético indicado pela impossibilidade de se cumprir o verso. Como ouvir o vir? Como anteceder os passos de algo/alguém que não chegou, está sempre a chegar? Na negação/passos derridiana(o) – *Il y va d'un certain pas* – temos sinteticamente, um verso que se completa em si mesmo e que se diz. Há um intruso no poema, um outro, que está sempre a chegar, não se sabe aonde, mas se ouve o vir.

Há um quadrado semiótico nesse verso, com suas diferentes possibilidades, deslocando os sentidos possíveis (*mas não ouço ouvir, mas não ouso ouvir, mas não ouço o vir, mas não ouso o vir*). Percorre-se, portanto, um caminho de possibilidades lógicas, porém com muitas imagens sonoras abertas a um porvir poético.

A poesia (espécie singular de tradução) já vive, para ele [Valéry], de uma “necessidade particular e algo insólita”. Implica a “solução única” de um problema combinatório, solução imposta ao poeta por uma “força cantante” e que não lhe exprime “fielmente” o pensamento, mas, antes, parece-lhe “estranha, estrangeira, preciosa”, algo que um pensamento por si só não teria o condão de produzir. (Campos, 2013, p.74)

Algo no poema é, portanto, estranho ao outro, mas é também estranho a si mesmo e ao próprio autor. Há algo de incompreensível e ilegível que o habita, ou, para dizer de outra forma, há algo que não se lê *com os olhos*. Alguma coisa da própria linguagem estética que o poema utiliza ultrapassa o sentido tradicional, trazendo algo do acaso, do imprevisto, algo da esfera do acontecimento para o espaço poético.

Haroldo de Campos, no ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (2013), analisa as instâncias colocadas por Max Bense a respeito da informação. Ela é dividida pelo último em informação documentária, semântica e estética. A primeira reproduz fatos observáveis, enquanto a segunda, indo

além dessa ideia, apresenta um elemento novo, não-observável, algo como as noções de verdadeiro ou falso. Já a informação estética transcende as outras e se coloca no campo do acaso, do imprevisível, até mesmo do improvável no que concerne à organização dos signos. Enquanto as duas primeiras informações implicam uma forte noção de redundância, visto que todos os seus elementos podem ser substituídos, a última trabalha com a impossibilidade de codificação, pois nenhum de seus elementos é passível de substituição, nenhum pode quebrar a ordem dos signos em vista da perda da forma. Isso dá um caráter de fragilidade ao passo que gera fascínio e produz sua singularidade.

A necessidade de singularidade num poema, no entanto, vai além da originalidade. Quando o poema, no entanto, cria com suas repetições algo de tão singular que nos é ainda estranho, incompreensível, ainda não conseguimos ler, tem-se então uma finalidade primordial da obra de arte, segundo Valéry: “uma obra de arte deveria sempre nos ensinar que não tínhamos visto o que vemos” (Valéry, 1998 p.35). Portanto, a recusa a *ver* imagens e sons da forma habitual acaba por gerar um novo léxico, sem propósitos semânticos estritamente comunicativos e que serve para compor a própria estética do poema, regendo suas combinações de “forças cantantes”, até que elas comecem a coordenar sua própria melodia. “O singular sempre inaugura, ele chega mesmo, de modo imprevisível, como o ‘chegante’ mesmo, por meio da repetição” (Derrida, 2004, p.331). A repetição garante a imprevisibilidade do chegante e sua singularidade.

O inédito surge, quer se queira, quer não, na multiplicidade de repetições. Eis o que suspende a oposição ingênua entre tradição e renovação, memória e porvir, reforma e revolução. (...) O que conta é a trajetória, o caminho, a travessia, numa palavra, a experiência. A experiência é então o método, não um sistema de regras ou de normas técnicas para supervisionar uma experimentação, mas o caminho que se está fazendo, o trilhamento da *rota*. (Derrida, 2004, p. 331-332)

No percurso de Augusto de Campos, o início, embora não seja colocado frequentemente em evidência, dialoga com sua obra posterior. Nos versos analisados (*Por isso minha voz esconde outra/ Que em suas dobras desenvolve outra/ Que em forma de som perde-se o Canto/ Que eu sei aonde mas não ouço ouvir*), o sentido predominantemente usado é a audição. A abertura para a analógica vem do próprio som, vem da voz do poeta. Uma voz em comunidade e em consonância com Haroldo de Campos e Décio Pignatari, mas ainda “sem voz” no cenário literário-artístico de 1950. Os “novíssimos”, como foram os três chamados pela crítica da época, logo se fortaleceram no grupo *Noigandres* (a palavra propriamente indecifrável) e diferenciaram sua voz da anterior geração de 45.

A profundidade da voz sugerida pelos versos de Augusto aponta um outro lugar para ela, quiçá um não-lugar. Há apenas um rastro de voz. Ela esconde outra, que desenvolve outra, que perde o Canto e que não ouvimos ouvir. Este aparentemente ingênuo “jogo” entre as palavras, que vai repercutir com mais força no concretismo, com a troca e a simultaneidade de sentidos às vezes em uma única palavra, tem seu início já no primeiro livro de Augusto. O deslocamento da voz para outro lugar que não o da própria voz toma forma já nestes versos e se concretiza neles. A “força cantante” (de Valéry) aparece aqui se apropriando dos versos e deslocando-os para outro lugar de novas possibilidades do ouvir. A música é muito importante na formação do poeta Augusto de Campos e na construção de seus poemas. Há uma dança envolvida entre os versos que os transferem para um lugar inovador. Para um lugar em que ainda não sabemos ouvir. Há uma coreografia transposta nos versos que os fazem dançar segundo outro tipo de revérbero sonoro. A sua poesia inaugural se configura nessa resposta prévia aos questionamentos críticos, teóricos e poéticos que viriam depois. E que, após quase sessenta anos, ainda geram controvérsias nos circuitos literário e poético.

Noigandres é o indecifrável por excelência. O “doce olor do tédio” perpassa os primeiros trabalhos dos poetas, imbicando, após poucos anos, na revista de mesmo nome e com reuniões de poemas dos três autores. Antes

disso, porém, a palavra *Noigandres* era, de alguma maneira, antecipada no que havia de indizível em seus poemas inaugurais. No calar de uma voz por meio do canto, no ritmo assimétrico de alguns versos e na estranha colocação de determinadas palavras em meio às estrofes.

O poema “Claustrofobia” (1952), de Haroldo de Campos, consegue, por exemplo, aproximar a distância entre poesia e prosa, colocando-se num limiar entre as duas. Com uma linguagem joyceana, encontramos neologismos, tmeses e uma mistura entre diferentes línguas (mortas e vivas), numa mesma estrofe-parágrafo, num mesmo verso-linha. As múltiplas referências, mitológicas e literárias, abrem os caminhos, quando parece já não haver mais saída em meio à dificuldade gerada pelo próprio poema e sua linguagem barroca. Vemo-nos, então, fazendo, analogicamente, associações livres com o que tais palavras nos despertam e, passo a passo, conseguimos traçar um caminho próprio dentro do labirinto, sem, contudo, jamais desvendá-lo.

Derrida, em seu *Aporias*, analisa a enigmática frase: *Il y va d'un certain pas*. Este *pas* implicando tanto o passo quanto a própria negação. Este passo pode significar o acontecimento futuro, ou a própria ideia de futuro, de *porvir*. No livro *Física e Filosofia*, Mario Bunge faz uma aproximação entre as duas disciplinas, encaradas como distantes ou mesmo opostas, e, no que diz respeito ao tempo, Bunge coloca o problema da nossa conceituação: “No mais das vezes, a confusão provém do fato de se conceituar o tempo como alguma coisa que flui, isto é, da identificação de fluxo e tempo, em vez de se construir o tempo como o passo do vir-a-ser” (Bunge, 2007, p.331).

Esse passo do vir-a-ser, aporético, é também a negação de um tempo convencional que, no âmbito de um poema, se mostra através de sua própria simultaneidade analógica. Esse porvir temporal nos desloca da ideia cronológica dos eventos e nos deixa à espera do *chegante*, do inesperado, construído, por entre negações e passos, dentro da demora no labirinto poético.

O próprio poema se torna claustrofóbico, com um tempo e um espaço que asfixiam. *Cactusvicioso. Clavicórdial*. Perdemos-nos no labirinto de tais palavras, arrastados pelo fio de Ariadne, embora sem achar a saída. *Escurotenebrosa, vulcanamoroso, purpurnoetivagos*. O labirinto de palavras se constrói na fronteira entre a prosa e a poesia, claustrofóbico, pois sem pertencimento. E é justamente esse não pertencimento que lhe dá a abertura ao outro para atravessá-lo, mesmo que dentro de um universo aparentemente preso e amarrado.

O tempo cronológico, em seu sentido tradicional, não dá conta da multileitura simultânea. As “malventuras” claustrofóbicas de um domingo transitam num espaço inclassificável e nos desafiam a continuar com a leitura, dentro de invenções e de uma pluralidade de línguas, que nos transportam a outro espaço e tempo. Se não contamos com a possibilidade do pensamento analógico, asfixiamos-nos, claustrofóbicos. Ficamos presos a apenas um sentido, a apenas uma via; os outros caminhos não-explorados gritam nos versos de Haroldo e nos obrigam a enxergá-los.

Este *prosopoema* não tem a concisão sintética da fase mais radical do concretismo, mas possui, em sua forma, uma certa improbabilidade do verso. Primeiro, por ele ser apresentado dentro de uma estrutura com parágrafos, típica da prosa, mas também por, em alguns momentos, haver quebras de palavras que as desconstroem e as abrem a outras junções e possibilidades semânticas e sintáticas: “E preso em rosas. Claustrofobia do domingo. Chuva, primeira vinda, prima verrã. Don’t believe in cages for beasts. Claustrofobo. Dizer: preso – a ferros ou a rosas – o mesmo. Carcereiro, e u sou?” (Azeredo; Campos; Campos; Grünwald; Pignatari, 1962, p. 61).

O “neobarroco” de Haroldo parece, por vezes, um anacronismo, se comparado à capacidade sintética do concretismo ou às necessidades urgentes e aforísticas demandadas pela tecnologia. No entanto, Haroldo em sua dança logopaica das palavras, nos transporta para todos esses tempos. Múltiplos. Simultâneos. Crisantempos. A pluralidade de sentidos vai ao

encontro da simultaneidade analógica, que torna a poesia haroldiana pré-1956 uma espécie de “barroquismo-concreto”.

No “delírio lúcido” (expressão de Pierre Boulez) haroldiano, contamos com a concreção e com o barroquismo, os aparentes opostos, se demorando no mesmo espaço poético. O estruturalismo intervindo na dança logopaica da linguagem. O intelecto profuso em rupturas, em palavras-valise, em tmeses. Claustrofobia: o sentir-se preso no tempo e no espaço/ex-passo. Perdurar numa demora aporética. A aporia está na *possibilidade da impossibilidade*. Em Haroldo, a possibilidade de *nascer, morrer, renascer, remorrer, desnascer e desmorrer* confere uma abertura ao porvir, ao desconhecido, ainda que “presa” na própria capacidade de renovação constante.

A palavra indecifrável, não à toa, foi a palavra de ordem dos três poetas, muito importante, aliás, para o resto de suas trajetórias e significativa para suas produções. Uma produção que espantou o tédio, que visou à criatividade e à radicalidade como presenças constantes em seus espaços poéticos. Além disso, na época do surgimento da revista, em 1952, a palavra os unificava, fortalecendo seu movimento no cenário poético e provendo um espaço ainda inexplorado dentro da geleia geral brasileira – expressão de Décio Pignatari: “Na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso” (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p.235).

Medula e osso foram, no entanto, Pignatari e os irmãos Campos. Escreviam com aparente frieza em seus poemas matemáticos e calculados, algo que a crítica brasileira interpretou como ausência de sentimentos. O que os críticos falharam em perceber foi que a construção poética, aliada a um lado mais racional e engenhoso, em nada tirou o impacto (o revérbero) de seus poemas. Junto ao lado mais racional, havia nas poesias inaugurais dos três autores uma reclamação de profundo tédio, ao mesmo tempo em que procuravam ser a própria palavra que afugentasse o tédio. A *poesia-Noigandres*. Uma poesia múltipla e plural, em que quanto mais fundo cavamos, mais nos vemos novamente na superfície aberta, numa circularidade espaço-temporal. Talvez a resposta à *Noigandres* seja a própria *Noigandres* (poesia

que cura o tédio) e a busca pela significação não caiba nesse lugar, pois a significação se faz presente pelo próprio mistério do poema.

**CAPÍTULO 3 - A MELODIA IDEOGRÂMICA DE
AUGUSTO, HAROLDO E DÉCIO**

A poesia inicial de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e de Décio Pignatari continha elementos pouco usados na época (cortes, troques, paronomásias, parataxe), que seriam desdobrados em sua radicalidade no período concretista. Uma das questões fundamentais para o entendimento de sua poesia diz respeito ao ideograma e à sua relação com a construção, com a “montagem” do poema. Inspirados pelo texto de Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* – resgatado pelo poeta Ezra Pound – passaram a levar em conta como certas características da língua chinesa tinham algo de poético que as línguas ocidentais perdiam.

A proposta não era a de que o ideograma alterasse as normas e estruturas da linguagem cotidiana, mas sim que pudesse trazer, para a poesia, contribuições interessantes e distintas, no que concerne à objetividade, à simplicidade e ao traço pictórico. Os próprios *Cantos* de Pound, apesar de longos, evocam imagens que, ao fazerem associações múltiplas e distintas entre si, compõem uma espécie de “ideograma ocidental”, conseguindo trazer uma simultaneidade dificilmente encontrada numa linguagem subjetiva.

Sentei-me nos degraus da Dogana
(Gôndolas muito caras, aquele ano)
E não havia “aquelas moças”, havia um rosto,
E o Bucintoro a vinte metros bramindo “Stretti”,
Vigas iluminadas do Morosini, aquele ano,
Talvez pavões na casa de Koré.
(Pound, 1983, p.157)

Podemos observar, nesse trecho do *Canto III*, a simultaneidade do tempo, com várias imagens, todas sendo descritas como pertencentes a um

mesmo momento e criando uma imagem complexa da cena. A disposição do tempo é alterada pela linguagem, que tira o seu traço linear e cronológico e dá ao leitor essa simultaneidade das ações, que se confundem e se misturam, criando, assim, uma linguagem ideogrâmica.

Apesar da questão da estrutura do ideograma estar intrinsecamente relacionada à poesia concreta, podemos perceber, na produção anterior dos autores estudados, indícios desse conceito. Da mesma forma que Ezra Pound, um dos principais e mais controversos poetas do século XX, utilizou-se de tal método para a composição de seus poemas, observamos que o uso do ideograma na poesia não depende exclusivamente da síntese, no seu sentido mais aparente. Ela pode ser uma poesia fundamentalmente objetiva e sintética, mesmo que longa, como é o caso dos *Cantos*. O estudo de Fenollosa traz, portanto, uma nova abordagem: a aproximação entre os ideogramas e a linguagem poética, ideia contestada pela maioria dos sinólogos da época. “A questão é como pode o verso chinês implicar, *enquanto forma*, o elemento que distingue a poesia da prosa?” (Fenollosa, 2000, p.113).

O ideograma contém, em si, a união *verbivocovisual* da palavra, com sua materialidade e seu sentido explorados para além da semântica, mas também trabalhados em sua própria materialidade e fisicalidade. Não só as imagens dos pictogramas podem, pelas menores mudanças, alterar o significado de uma palavra, como a sua sonoridade tem igual importância nesse processo. O som pode, então, não apenas alterar o sentido e o significado de uma construção, como criar uma forte relação de similaridade entre as palavras, o que gera novas consequências ao fazer poético.

Na tradução para uma língua ocidental da poesia chinesa, isso deve ser levado em consideração: como *transcriar*, em nosso idioma, por exemplo, toda a amplitude de características ideogrâmicas e como representar as nuances sonoras e pictóricas com recursos limitados para tal? “O tradutor deve tentar encontrar uma forma básica, fundada em sua própria língua e literatura, que seja apta a preservar ou refletir a forma básica do poema chinês” (Mcnaughton *apud* Campos, 1977, p.123). Os autores da *Noigandres*, encontraram, portanto,

por meio da paronomásia, ou seja, da semelhança entre os sons das palavras, uma forma de expandir o sentido da metáfora, incorporando elementos sonoros.

Os problemas que se colocam ao tradutor de poesia chinesa assentam-se parte em conhecimentos empíricos, parte em intuições. Suas soluções, correspondentemente, devem originar-se tanto do conhecimento empírico quanto do intuitivo. Visto que a intuição tem um papel tão relevante na apreensão da poesia chinesa. (Tscharner *apud* Campos, 1977, p.125)

Assim, Tscharner ressalta a importância da intuição para o tradutor da língua chinesa, entrando em conflito com toda a lógica aristotélica ocidental, que prioriza o pensamento científico em detrimento do intuitivo – a intuição pode aqui ser interpretada como o acaso mallarmaico incontrollável, as intervenções e acidentes cagueanos, a parte do poema responsável por torná-lo indecifrável, o que também favorece um tipo de pensamento relacional e analógico, conectando imagens e sons.

Ela fala de imediato com a vividez da pintura e a mobilidade dos sons. Num certo sentido, é mais objetiva que ambos, mais dramática. Lendo o chinês não temos a impressão de estar fazendo malabarismos com fichas mentais, e sim de observar as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino. (Fenollosa, 2000, p.115)

Fenollosa cita o exemplo de uma pessoa que, primeiramente, vê um homem na janela, depois o vê olhando para algo até perceber que ele olha para um cavalo. Ele expõe como essa mesma situação seria descrita por uma língua ocidental e pela língua chinesa. Na última, os ideogramas apresentam, através de sua pictografia, a visualidade da cena. Conseguimos enxergar a situação proposta, sem que precisemos analisá-la mentalmente em excesso ou subjetivá-la. Ela é, portanto, mais objetiva e consegue *mostrar* um homem

vendo um cavalo em vez de apenas explicar com palavras e descrever a cena. E é justamente esse aspecto da linguagem chinesa que é tão importante para a poesia, essa visualidade e sonoridade que, muitas vezes, foram abandonadas em nome de um pensamento subjetivo, diacrônico e lógico, que prioriza a linearidade das informações e sentenças, em detrimento da iconicidade poética.

Nisso, o chinês mostra a sua supremacia. Sua etimologia fica constantemente visível. Conserva o impulso e o processo criadores à vista e em ação. [...] Seus ideogramas são como para um velho guerreiro estandartes de campanha manchados de sangue. Entre nós, o poeta é o único para quem os tesouros acumulados das palavras da raça são reais e ativos. A linguagem poética é sempre vibrante das ressonâncias de sons harmônicos e de afinidades naturais; mas, no chinês, a visibilidade da metáfora tende a elevar tal qualidade ao ápice de sua força. (Fenollosa, 2000, p.129)

A paronomásia, portanto, é uma forma de transposição do ideograma para uma língua ocidental. Ela aproxima tanto graficamente sílabas, palavras ou versos, quanto sonoramente. Para Décio Pignatari, em seu livro *O que é Comunicação Poética*, a paronomásia utiliza todos os recursos da metáfora, mais a semelhança sonora, de acordo com os exemplos: “José é águia/Aguiar é águia”. No primeiro exemplo, temos uma metáfora corriqueira, regular, comparando um indivíduo a um pássaro. No segundo, porém, além de haver uma comparação, há uma similaridade sonora entre as duas palavras, que complementa a metáfora, acrescentando-lhe um novo elemento e ainda, num poema, a similaridade sonora induz a uma similaridade semântica.

Dessa maneira, a forma de um poema começa a atuar enquanto seu conteúdo. O rigor formalista, geralmente associado ao concretismo, é retratado no livro *O gênio não original – Poesia por outros meios no novo século*, de Marjorie Perloff. Ela analisa como a máxima *forma=conteúdo* foi tida, por parte de alguns críticos, apenas como um estágio cratiliano poético. O que Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos fizeram, no entanto, ultrapassa esse estatuto e

vai além, por exemplo, dos caligramas de Apollinaire. Não é apenas um poema sobre a chuva com as letras como pingos caindo em uma folha de papel, como no caso do poema abaixo:

Il pleut

Figura 3

Apesar da relevância de Apollinaire para o cenário poético, seus caligramas ainda não atingem um gesto escritural que permita uma maior reflexão sobre os aspectos linguísticos e ideográficos. A influência do ideograma pode ser facilmente vista por meio da “semelhança fisiognômica” entre o desenho e o tema, mas esta relação, em vez da naturalidade com que é tratada na escrita oriental, torna-se forçada a fim de se encaixar numa imagem pré-concebida.

É certo que se pode indagar aqui do valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre as palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente. Mas, ainda assim, cumpre fazer uma distinção qualitativa. No poema de Mallarmé, as miragens gráficas do naufrágio e da constelação se insinuam tênue e naturalmente, com a mesma naturalidade e discricção com que apenas dois traços podem configurar o ideograma chinês para a palavra *homem*. Da mesma forma, os melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando a uma espécie de sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema. Já em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os “caligramas”, em que pese a graça e o “humor” visual com que quase sempre são “desenhados” por Apollinaire. (Campos; Campos; Pignatari, 2006, p. 38)

Assim, a perda da naturalidade ideogrâmica ocorre pela imposição de uma forma cujo conteúdo tenha uma representação gráfica similar, enquanto as constelações poéticas mallarmaicas são mantidas em um processo de sugestão, de insinuação, cujo mergulho na leitura, além de lançar dados ao acaso, nos lança nas possibilidades plurais do poema, com um leque de relações analógicas a serem ali construídas.

Como Perloff defende em seu livro, a poesia concreta se mostra, ao contrário do que certos críticos literários afirmaram, mais complexa do que apenas uma falácia cratiana em seu estágio preliminar. As múltiplas relações que podem surgir por conta das similaridades fonêmicas, além de priorizarem uma musicalidade e sonoridade poéticas, trazem novas relações entre as próprias palavras e seus significados.

O argumento cratiano, como podemos ver agora, não é uma “falácia” no sentido em que Caroline Bayard a interpretou, pois a questão toda é que a poesia é justamente o discurso em que *astre* e *désastre* se aproximam, ainda que, no discurso ordinário, não haja qualquer relação significativa entre as duas palavras. (Perloff, 2013, p.129)

A poesia, então, por meio de uma engenhosa artificialidade escritural, amplia sua atuação para outros espaços. Essa fuga não se dá exclusivamente

pelo uso da técnica, priorizando a metrificação ou a rima. Por um viés não tradicional, mesmo antes da poesia concreta ser oficialmente lançada e divulgada no Brasil, as nuances introduzidas pelas obras inaugurais de Augusto, Haroldo e Décio deixaram um legado de questões pensadas a respeito da forma de se escrever poesia.

Há um “espírito de prosa”, segundo Valéry, que domina os ambientes crítico, literário e poético, e acaba restringindo a própria poesia. A libertação da última desse espectro da prosa se coloca como um desafio aos críticos e poetas, desafio fundamental para que tenhamos uma poesia que não se encontre limitada aos termos da prosa, aos ofícios da expressão e à descrição enquanto ferramenta de entendimento poético. No livro *Variedades*, Valéry mostra como a crítica pode ser responsável por afastar o leitor do poema, ao não compreender um certo tipo de “música particular”, intrínseca a ele. “Por mais que contemos os passos da deusa, que observemos a frequência e o comprimento médio, não obteremos o segredo de sua graça instantânea” (Valéry, 2011, p.187). O aspecto descritivo, portanto, apesar de trazer um alívio momentâneo ao dar a impressão de decifrar o p(r)o(bl)ema, está, de fato, distante disso.

Na citação feita por Pignatari, “resumir uma tese significa reter a sua essência; resumir um poema significa perder sua essência” (Valéry *apud* Pignatari, 1979, p.107), temos que, ao passo que resumir uma tese na tentativa de apreensão de seu conteúdo é não apenas recomendado, como efetivo, o mesmo gesto em direção ao poema faz com que nos distanciemos ainda mais de seu aspecto poético. É por isso que, como Décio menciona em *O que é Comunicação Poética*, quando as escolas e Faculdades de Letras ensinam os alunos a resumir os poemas, isso mostra que elas ainda estão impregnadas por um espírito de prosa dominante, herdada de um pensamento subjetivo e expressivo. O poema “O Carrossel”, que dá título ao primeiro livro de Pignatari mostra, por meio de uma linguagem icônica e analógica, como a poesia pode, por meio de sua forma e de sua construção, se distanciar do domínio da prosa.

Todos os versos do poema, com a exceção de um, possuem quatro sílabas poéticas, o que, durante a leitura, acaba por reforçar a ideia cíclica e de giro, impulsionada pela imagem do carrossel. Não há regularidade no número de versos de cada estrofe, embora haja uma regularidade na métrica. É um poema longo que, com suas quinze páginas, consegue antecipar a iconicidade poética e a linguagem ideogrâmica concretas: “Entre escolher/Montanharussa/Roda-gigante/Ou trem-fantasma,/Eu escolhi/Meu carrossel” (Pignatari, 2004b, p.19). Quanto ao cavalo aparentemente estático do carrossel, ele leva o leitor a diferentes mundos, em sua simultaneidade ideogrâmica.

Na segunda estrofe, temos o “RR” (a letra, o alfabeto, enquanto representação máxima dos símbolos) transformado em ícone. Tem-se aqui um exemplo que se assemelharia a uma hipertaxe, com uma unidade de um estrato inferior agindo em estratos superiores. Décio transforma o “RR” de *feRRo*, *inéRcia* e *pRata* em substantivo (objeto direto de *mastigam*) e, assim, iconiza um símbolo e o projeta nos níveis sintático e semântico, trazendo mais sonoridade ao poema e quebrando a estrutura simbólica usual. Embora o “R” seja usado de maneira diferente nos dois casos, primeiro ele aparece como símbolo, parte da palavra, depois, como ícone, enquanto palavra em si (“Dentes de ferro/Mastigam RR/De inércia e prata”).

Temos, também, iconizado, mastigado, o RR se dissolvendo nas subsequentes “inércia” e “prata”. O RR que, inicialmente, como objeto direto do verso, teria uma função substantiva, acaba por se tornar o que propriamente mastiga, adquirindo uma ação, uma propriedade verbal. Essa troca de funções inverte todo o sentido tradicional de uma frase, cujos verbo e substantivo se diferenciam radicalmente pela função que cada um exerce. O RR, portanto, sai da inércia e passa a agir enquanto verbo, deglutindo-se e gerando, como resultado, a divisão de si nas próximas palavras, como resultado da ruptura.

As trmeses, os cortes abruptos, as palavras-cabide, o poema como montagem e colisão (que com o impacto forma as suas imagens), a presença da linguagem cinematográfica e a contribuição poética da linguagem dos ideogramas para a simultaneidade do tempo e a mistura de imagens que se

confundem entre si são alguns dos recursos utilizados pelo poeta para, num livro extremamente inovador que rompe com a linguagem da geração de 45, trazer todos esses novos elementos ao panorama poético do início da década de 1950.

Além do ser
Pra cá do não sei,
Fica a exaustão.
Com o não sei
Se são, mas salvo.

Bem lentamente
(Tudo é silêncio
E escuridão)
(Pignatari, 2004b, p.26)

Neste trecho, podemos observar elementos sindéticos como preposições e conjunções usados à exaustão nos versos. Tais elementos demonstram, normalmente, a existência da hipotaxe ou da subordinação. Décio, porém, subverte tal lógica, usando os elementos sindéticos para a coordenação ou parataxe. Tem-se, dessa forma, versos que contrariam o suposto movimento gerado pelas orações subordinadas, com a hipotaxe evidenciando um movimento de quebra e colisão, um corte abrupto que nos desvia da linearidade e nos tira do contexto.

Como proposto por Eisenstein em sua teoria da montagem, nem sempre é preciso contextualizar, pois isso impede a simultaneidade espaço-temporal e o impacto poético gerado por meio da colisão. Os versos estanques e a troca da hipotaxe pela parataxe quebram o movimento rotativo do carrossel e lançam o leitor de forma abrupta em outra realidade, para depois, através da dança logopaica entre as palavras, transportá-lo novamente à continuidade circular do carrossel. O limite entre o terreno e o divino: a ironia com o sagrado, a desconstrução de várias imagens tidas como poéticas (céu, estrela, nuvens, galáxias, aurora, sol, infância): tudo se modifica no girar icônico do carrossel.

Eisenstein, inspirado na linguagem ideogrâmica, criou o método da montagem, procurando aplicar, à sua forma de fazer cinema, as características da escrita chinesa. No chinês, dois hieróglifos da série mais simples podem resultar num terceiro, que não seria a soma ou o resultado dos dois, mas sim um produto diferente, uma “cópula”, que teria um valor de outra dimensão. Assim, cada tomada corresponderia a um desses hieróglifos mais simples e, juntas, comporiam uma montagem. Tal processo, como ressalta Eisenstein, é dialético e surge do conflito e da interrupção, além de não ser um processo linear. O autor dá como exemplo algumas formas de construção ideogrâmica, como “um cão + uma boca = ‘latir’; uma boca + uma criança = ‘gritar’”, e, assim, conclui: “Mas, isto é... montagem!” (Eisenstein, 2000, p.151).

No poema, entretanto, não é tão simples e direto o processo de montagem, assim como esta não se dá de forma tão explícita, tampouco seu “produto” final. Não se pensa, a princípio, que “Dentes de ferro/Mastigam RR/De inércia e prata” resultarão em “Move-se o mundo” (Pignatari, 2004b, p.19). Porém, é dessa forma que se constrói a poética ideogrâmica pignatariana, com construções que desafiam a lógica e o conhecido do leitor, levando-o, nesse girar do carrossel, a espaços inabitados e estrangeiros, mesmo ao poema. Os dentes de ferro do cavalo, essa primeira imagem corriqueira, mastigam “RR de inércia e prata”, a segunda imagem, e é o que impulsiona o carrossel e, cria, nessa abrupta junção, o girar de um mundo.

Gira-girando
Gira-girando
Gira-girando
Meu carrossel.
(Pignatari, 2004b, p.19)

O verbo *girar* está no presente, enquanto o gerúndio posterior demonstra a eterna continuidade desse giro, misturando, assim, passado, presente e futuro: é o movimento contínuo explicitado pelo gerúndio que leva o leitor a

uma simultaneidade, em que esses tempos se tornam um só. E estão todos no girar simultâneo do carrossel. Os “Rs” já citados continuam perpetuando esse “giro” eterno, que ocorre através da linguagem e que é uma escolha do poeta. Em “Eu escolhi/Meu carrossel” (*grifo nosso*), o poeta leva um “eu” fechado a se transformar, pelo mover-se de seu mundo, a um “eu” aberto, que culmina no próprio carrossel.

Já no poema “O Lobisomem”, de 1947, de Pignatari, é possível observar um sentimento de inadequação frente ao outro, que se traduz por essa imagem da fronteira, do limite entre a animalidade e a humanidade. O lobisomem é apenas uma no meio de várias imagens construídas no poema e que se sobrepõem simultaneamente. Não há uma distinção clara entre o lobisomem, o Iroquês, a égua chamada Tristeza, o cachorro sem pele ou o próprio poeta.

(O iroquês sabe há muito o caminho e o lugar
Onde estou à mercê:
É uma estrada asfaltada, tão solitária quanto escura,
Passando por entre uns arvoredos colossais
Que abrem lá em cima suas enormes bocas de silêncio e solidão).
(Pignatari, 2004b, p.34)

Seu caminho é, portanto, uma estrada solitária, nesse não lugar onde ele está à mercê. Entre parênteses, temos uma pausa no poema, um corte, uma interrupção que nos desloca a outro lugar de leitura, quase à partilha de um segredo. Esse trecho atua como um fragmento de montagem. Uma colisão feita de “silêncio e solidão” – o próprio (não) lugar do poeta, do qual ele está à mercê, uma estrada escura e solitária, longínqua, que abriga a sua própria inadequação no mundo: “Não sou cão, não sou gente – sou Eu” (Pignatari, 2004b, p.35).

A repetição do /s/ na estrofe reforça a ideia de uma distância silenciosa, quase inatingível. Começa-se com a “crase” do /s/ no primeiro verso – O iroquês sabe – continuando com a “estrada asfaltada”, “solitária” e “escura”,

“passando” por “arvoredos colossais”. Essa espécie de sussurro se apresenta como a própria linguagem à mercê: de um rótulo, de uma classificação, de um lugar, de um espaço. Seu “à mercê” se instala nas margens, nas partes menos vistas, menos ouvidas, de onde sai apenas um sussurro entre parênteses.

Um poeta à mercê: entre a animalidade e a humanidade, sem se identificar, no entanto, com nenhuma. A súplica do poeta à margem, demorando-se em seu caminho obscuro e solitário, preso no próprio lugar de sua inadequação, vestindo a pele de outrem. É tal lugar fronteiro que define o tom do primeiro livro do Décio. Um não pertencer que o exclui do todo à sua volta, ao passo que o aproxima do outro distante, sempre a chegar.

A inadequação no mundo se reflete na inadequação de sua própria linguagem, uma linguagem icônica, que troca a hipotaxe pela parataxe, que subverte a noção cronológica e linear do tempo e rompe com a estrutura de linguagem convencional, criando, por exemplo, uma palavra de duas ou três distintas, com suas tmeses. Ainda assim, é através da poesia que ele pode subverter a própria realidade, se transportando para outros espaços e tempos diferentes, apesar de, aporeticamente, se encontrar à mercê dela para tal.

Nos versos “E partiu encoberto com ela/Atirando-me os poros na cara/ E eu parti travestido de dor” (Pignatari, 2004b, p.34), a repetição do /t/ e do /d/ nas formas africada e oclusiva e o contraste entre estes fonemas retrata, sonoramente, o galope da égua chamada Tristeza, montada pelo Iroquês. O amor, portanto, vem montado a galope e, arrancando a pele do poeta, o desnuda, obrigando-o a procurar por outra. Só a encontra num cachorro, o que causa a sua inadequação social, pois não consegue mais encontrar outra pele entre os humanos.

Nas fronteiras não identificáveis entre o animal e o humano, o poeta cria-se enquanto lobisomem nesse espaço sem resolução. A sua nudez também desperta o sentimento de vergonha, o pudor frente ao outro por perceber a si como um estrangeiro, como o odiável sem pele, fora da lógica e da piedade comunitárias. Ele é visto nu, sem pele, pela mulher, pelo mendigo, que já o

veem como outro, mas ser visto pelo cachorro e vestir a sua pele é o que, de fato, o torna o *completamente outro*, distante, tanto quanto possível, do sentimento de pertencimento.

[...] ver-se visto nu sob um olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez insensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro, o completamente outro que é todo outro mas que em sua proximidade insuportável, não me sinto ainda com nenhum direito e nenhum título para chamá-lo meu próximo ou ainda menos meu irmão. (Derrida, 2002, p.30)

O olhar do outro animal perante a sua nudez é o que desperta, mais que a inadequação e o pudor, como em Derrida – *O animal que logo sou* – desperta a vergonha por sentir vergonha. É o pudor consciente de si, o ser humano com a consciência de estar fora de seu próprio, que se compõe de roupas para cobrir a nudez. Estar à mercê das próprias roupas é também estar à mercê do “próprio” do humano, da primordial característica que o torna, de fato, humano. Despir-se de sua pele é encarnar o *completamente outro*, é dar espaço e voz àquele que não a tem.

O homem seria o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Só seria homem ao tornar-se capaz de nudez, ou seja, pudico, ao saber-se pudico porque não está mais nu. E saber-se, seria saber-se pudico. O animal, este, nu por não ter consciência de estar nu, crê-se que permaneceria tão alheio ao pudor quanto ao impudor. E ao saber de si que isso implica. (Derrida, 2002, p.18)

Ao mesmo tempo, a animalidade se coloca como ameaça, como espectro da estrangeiridade que todos possuímos, mas reconhecemos mais facilmente no outro. Vestir-se da animalidade de outrem é a tentativa poética de se portar *no* outro ou *enquanto* outro. Habitar outro mundo, demorar-se em outra pele. Ser o estrangeiro em um mundo de estrangeiros. Todos à margem: o mendigo, a mulher, o cachorro e, por fim, o lobisomem: esse misto de peles

que ocupa, aporeticamente, o próprio lugar do “inocupável”, do inabitável, do impossível.

Uma vez sem pele, estaria destituída também a condição de sua animalidade? Eis o seu drama, enfim, que faz da imagem confusa do lobisomem de Pignatari uma montagem que retoma o aspecto de um abjeto corpo com uma pele de nervos. Trocar de pele é, ainda, sair de si, buscar uma nova forma. Porém, esse lobisomem, ao deixar sua clara forma anterior, a humana, se demora a encontrar uma outra. Em um indefeso corpo sem pele, ele resta sem lugar entre os viventes. No limite do inumano, ele tenta regredir à sua condição humana [...] Enfim, um desejo de metamorfose não realizado e que, por isso, abre a lacuna do humano para a vergonha de sua nudez sem pele. (Jorge, 2011, p.188-189)

O lobisomem ocupa, portanto, um lugar de indistinção de fronteiras, um lugar que permite demorar-se no inclassificável – como na indecifrável palavra *Noigandres* – e que revela, por meio da negação (“Não sou cão, não sou gente”) a afirmação subsequente (“Sou Eu”). Logo, temos uma poesia que se define, primeiro, pelo que não é para abrir-se, depois, ao que é - *Na poesia interessa o que não é poesia*. Em Décio Pignatari, interessa também o que não é Décio Pignatari. É através de sua poesia que ele nega a geração anterior e abre um novo caminho.

Finalizando o livro, o poema “O Jogral e a Prostituta Negra”, de 1949, também se abre ao novo, ao outro e a diferentes caminhos em relação aos traçados até então. Observamos suas características icônicas e ideogrâmicas de composição.

“O Jogral e a Prostituta Negra” (1949) é outro salto construído de vanguarda, desta vez logrado por um novíssimo, Décio Pignatari. Neste poema, Pignatari lança mão de uma série de recursos ‘concretos’ de composição: cortes, tmeses, ‘palavras-cabide’ (isto é, montagens de palavras, possibilitando a simultaneidade dos sentidos: al(gema negra)cova = alcova, algema, gema negra, negra cova), todos eles convergindo para a temática que é a do poeta torturado pela angústia da expressão. (Campos; Pignatari; Campos, 2006, p.57)

As palavras *gema* e *negra* se relacionam pelo número de sílabas e pelas vogais, despertando sonoramente os vários sentidos disponíveis dentro da *tmese*. Sinônimos como *alcova* e *câmara* são utilizados no mesmo verso, o que, à primeira vista, pode parecer apenas uma repetição. Porém, Décio brinca com os sentidos da palavra *câmara* e com a similaridade sonora com a palavra *câmera*, adicionando o adjetivo *lenta* no verso seguinte, na sua proximidade com a *lente*, além do próprio sentido do poema como se “em câmera lenta”, a ponto de captar todos os detalhes de uma cena, todas as coisas normalmente não levadas em conta no fazer poético, o detalhe, o que é deixado de lado, como resto, mas que, através desse processo de construção poética “em câmera lenta”, seja colocado à frente, seja mostrado e iconizado, num tempo próprio. Além disso, depois do adjetivo, há o verbo *levantas*, que também tem uma semelhança sonora, fazendo, assim, aparecer no plano fônico, o conceito mallarmeano das subdivisões prismáticas da ideia.

Tua al(gema negra)cova assim soletrada em câmara
Lenta, levantas a frente e propalas:
“Há uma estátua afogada” (Em câmara lenta! – disse)
“Existe uma está-
tua afogada e um poeta feliz(ardo
em louros!) Como os lamento e
como os desconheço!
Choremos por ambos”.
(Pignatari, 2004b, p. 45)

Pignatari também destrincha a palavra *estátua*. Ele a utiliza em sua forma substantiva e depois a desmembra, na quebra de um verso, em um verbo (*está*) e um pronome (*tua*). Assim, ele usa da hipotaxe de uma forma inovadora, transformando um substantivo em verbo e criando uma oração dentro da oração; há também, no entanto, uma hipertaxe. Os dois eixos, o de contiguidade e o de similaridade indicam, respectivamente, a hipotaxe e a parataxe. As duas, no entanto, não são opostas entre si. Na última edição da *Moderna Gramática Portuguesa*, de Bechara, duas outras propriedades são

introduzidas: a hipertaxe e a antitaxe. A primeira é oposta à hipotaxe e a segunda é tida como uma substituição, podendo ser representada na fala por uma retomada ou antecipada de discurso. Para Bechara, há um “falso paralelismo” entre subordinação e coordenação, o que ocorre quando se ignora essas outras propriedades. A hipertaxe, no caso do poema, faz com que o verbo mude sua classe gramatical e funcione como substantivo no verso. Além disso, o pronome desmembrado *tua* aparece no início da estrofe. A tese seguinte – um poeta feliz(ardo em louros) – funciona como uma ironia do poeta felizardo, que “arde” em louros, o símbolo da vitória e do sucesso.

Entre outras, a dúvida hamletiana também está presente no poema, como foi apontado por Augusto de Campos:

É a dúvida hamletiana aplicada ao poeta e à palavra poética: até que ponto ela exprime ou deixa de exprimir, ‘vela ou revela’? Eis o poeta, clown-sacerdote a compor de cartilagens e moluscos a poesia-prostituta negra-hazard que aqui – como o ‘mudaria o Natal ou mudei eu?’ do soneto de Machado de Assis – explode em um único verso: ‘cansada cornucópia entre festões de rosas murchas’. (Campos; Pignatari, 2006, p.57)

O *velar* ou *revelar* é a dúvida que rege o poema e o jogo feito entre parênteses, entre rupturas e tmeses é o que rompe com as nossas expectativas de revelar, descobrir o poema e nos joga em direção ao ocultamento de seus significados, através de sua abertura máxima. O último verso do poema – “Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas” – culmina na sua própria definição de poesia, enquanto revela no ato de velar, enquanto se mostra naquilo que esconde. É o inatingível que, apesar da aparente exposição, não conseguimos alcançar. É a “silenciosa moenda do crepúsculo”. O crepúsculo retrata aqui esse entre-lugar, o limite entre o velar e o revelar. É a poesia-limite trabalhando como colisão, que implode no entre-lugar poético e afasta o poeta da sociedade, assim como no exemplo anterior do lobisomem. A poesia pela negação, que vela o seu nascimento e revela a

sua própria morte, expandido os limites da linguagem: “É à hora carbôni-/ca e o sol em mormaço/entre sonhando e insone” (Pignatari, 2004b, p. 44).

Os próprios parênteses espalhados ao longo do poema já revelam uma técnica de montagem, traduzida na poesia. O refrão “Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas” aparece várias vezes ao longo do poema e exemplifica a colisão que Eisenstein mencionava e que impulsiona o espaço da criação. É como um fotograma cuja imagem volta sempre ao poema. Tal verso é uma colisão, surge de um conflito, do poema que é uma prostituta deitada com as “pernas em M” – aqui encontramos novamente a iconicidade de Décio, utilizando-se de um símbolo como o “M” (sendo o alfabeto o auge da simbolicidade) e transformando-o em ícone ao apresentá-lo como uma mulher de pernas abertas. É o pensamento relacional citado por Valéry que nos ajuda a criar similaridades, que desperta analogias expandindo o sentido poético, e saindo do campo meramente semântico.

Nos versos “compomos um simbólico epicédio A Aquela/ que deitada era um poema e o não é mais” (Pignatari, 2004b, p.45), os dois *A* maiúsculos transformam novamente uma letra em um produto icônico do poema. Os dois *A*, quando juntos, lembram o formato de um *M*, o que faz o leitor retornar à imagem da prostituta, da mulher com as pernas abertas, da cornucópia. Esta *descrase*, porém, a não ligação entre o determinante e a preposição compõe uma parte importante no processo de compreensão no poema: a escolha por não unir, a separação, sugere um contraste, uma aporia, entre a prostituta e o poeta. A *descrase* é o limite entre o velar o revelar. Os dois *A* estão muito próximos e formam a imagem do ícone *M*. No entanto, a divisão mostra que existe um jogo entre o velar e o revelar, no qual, inclusive, o poeta se coloca imerso. É um jogo que aproxima um do limite do outro: até quando se esconde revelando e até que ponto se mostra no ato de velar? A prostituta, assim como o poeta, se demoram nesse entre-lugar, no limite, no limbo, fora das normas sociais, na incapacidade de se situar em um contexto ou outro, permanecendo no sem lugar da poesia.

A imagem da mulher de pernas abertas também se apresenta, além do “M”, por meio de outros elementos, como a própria cornucópia, o vaso em forma de chifre cujas laterais também trazem à tona a mesma ideia. Os festões de rosas murchas complementam a imagem fúnebre da decadência. “Tudo passa neste rio, menos o rio” (Pignatari, 2004b, p.45). Tudo existe no poema, menos o poema. Todo o sentido está fora do sentido. O que existe é apenas uma mulher deitada com as pernas abertas: agora um poema. É, novamente, a poesia construída primeiro por sua negação, para só depois abrir-se, no caso, o abrir de pernas da prostituta-poema, esse abrir-se que foge das normas e se joga ao além, ao desconhecido, ao acidente.

No poema, há também o uso de tmeses – “Inter(ataúde e espelho)morres” – assim como os jogos de palavras que se desdobram, alterando seu sentido: “morres no espelho”, “morres”, “intermorres” (Pignatari, 2004b, p.44). A tmesa aqui é como uma colisão, um corte abrupto entre as palavras, que depois vai se ampliando, até separar uma frase da outra, até construir uma frase dentro da outra, quebrando as regras de subordinação e transformando-a em duas orações coordenadas, por exemplo. Isso é um exemplo de como a antitaxe funciona dentro do poema, atuando como uma substituição entre as orações e uma retomada de discurso, trazendo orações anteriores para tempos futuros, causando, assim, uma simultaneidade no tempo do poema.

Teu lustre em volutas (polvo
barroco sopesando sete
laranjas podres) e teu leite de chumbo
tem as galas do cortejo:
Tudo passa neste rio, menos o rio.
(Pignatari, 2004b, p.44)

A poesia iconizada como o próprio carrossel: um girar incessante, com uma multiplicidade de ideias que suscitam imagens e sons. Não há necessariamente um sentido resguardado por trás do poema; há, no entanto,

múltiplos *espaçotempos* que, nas “subdivisões prismáticas da Ideia” [Mallarmé], vão construindo e proporcionando novos caminhos ao leitor. Assim como o poeta é o lobisomem, o inadequado, o limiar, à mercê da própria pele e à margem do mundo.

Este é um dos poemas mais polêmicos do primeiro livro de Pignatari, que foi recebido – pela crítica – com reações díspares entre comentários elogiosos e agressivos. Como conta Haroldo de Campos, em entrevista ao programa de TV Roda Viva, no ano de 1996, o crítico Fausto Cunha teceu comentários favoráveis ao *Auto do Possesso*, ao passo que fez considerações muito violentas e gratuitas a *O Carrossel*, chamando Décio de “hermético” e dizendo que o poeta “gostaria era de abraços nos bastidores de pessoas que não entenderam o seu livro”. Defendendo Pignatari, Haroldo escreveu o artigo *A irresponsabilidade do comentário* e aquele escreveu, de forma bem humorada, *O poleá e a mosca azul*, brincadeira com o poema de Machado de Assis, fazendo uma analogia de que o crítico acabaria por esmagar a poesia.

Sérgio Buarque de Holanda escreveu, porém, no *Diário Carioca* do dia 10 de julho de 1951, uma resenha favorável a *O Carrossel*. Uma das primeiras coisas que Sérgio Buarque coloca é que a poesia de Décio é uma “poesia da mobilidade”, com uma grande ênfase no ritmo. Para os críticos mais conservadores, ritmo e métrica eram quase sinônimos, mas Sérgio Buarque alerta que, apesar da poesia de Décio não ser marcada, em muitos momentos do livro, pela métrica regular, ela possui um ritmo muito intenso.

O outro tipo de mobilidade, aquele que parece prevalecer nos poemas do sr. Pignatari – e isso não vale dizer que fosse inexistente no modernismo ou antes do modernismo – é proposital e decorre antes de tudo de uma deliberada aplicação a temas e ritmos que ajudam a estimulá-la. A poesia não constitui aqui um instrumento de que se serve o autor para descobrir ou descobrir-se paulatinamente aos outros, mas antes para manifestar-se ou para afirmar de modo mais convincente aquilo que ele já de antemão sabia. (Holanda, 1951)

Décio Pignatari revolucionou o panorama da poesia brasileira da década de 1950, juntamente a Augusto e Haroldo de Campos, apresentando, em seu livro, uma postura original, em vivo contraste com a linguagem convencional da *geração de 45*. Distanciou-se dela, foi acusado pela crítica de hermético e continuou a praticar sua poesia inventiva, ultrapassando os limites impostos pelo conservadorismo poético. Seu livro *O Carrossel* perpassa pela linguagem ideogrâmica, pela teoria da montagem, pela iconicidade semiótica e pelas formas conflitantes da parataxe e da hipotaxe. Sua primeira obra foi o início de uma vasta caminhada literária, que, através do girar icônico de sua poesia, proporcionou a seus leitores um carrossel de signos.

A primeira obra de Augusto de Campos também se mostrou uma poesia da mobilidade, de outra espécie de mobilidade: que usa a cisão, a ruptura, o corte, para continuar a se movimentar. A respeito da primeira parte do poema “O Rei Menos o Reino”, vemos como a cisão pode atuar enquanto elemento poético na composição do texto.

I

Onde a Angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.

Este é o reino do rei que não tem reino
E que -- se algo o tocar -- desfaz-se em pedra.
Esta é a pedra feroz que se faz gente
- Por milagre? De mão e palma e pele.

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.

Por isso minha voz esconde outra
Que em suas dobras desenvolve outra
Onde em forma de som perdeu-se o Canto
Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.
(Campos, 1951, p.13)

O rei menos o reino: a cisão entre o rei e seu reinado, a falta de interlocução. Na falta de, faz-se necessário, mesmo que com o 'si', ou com outra versão de 'si', ocupar o reino: "Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos". Temos a primeira parte do poema extremamente paratática, não apenas em termos frasais, mas em relação à palavra: a "areia areia arena céu e areia", além da repetição, indica uma ruptura justamente através dela. É através da repetição da palavra areia e da proximidade sonora com a palavra "arena", que chegamos à abrupta cisão com o céu: onde a areia termina, o fim do horizonte, o limiar. Depois dele, retomamos o ciclo: volta-se à areia, ao deserto, à solidão de um rei sem reino, em que um acaba tomando ambos os papéis.

O poema se abre, no entanto, a um endereçamento ao outro – e só se completa com a leitura de outrem. Entramos, portanto, enquanto leitores, dentro do deserto, e passamos a somá-lo como parte do reino. O poeta que anuncia a subtração de um reino o ganha, ao passo que se endereça ao outro, ao que o lê e é capaz de completar seu ciclo, de contemplar o limiar entre areia e céu, o lugar limite que expõe o inclassificável. Este lugar indefinível e indecidível, se apresenta em sua própria abertura icônica como lugar da criação máxima, em que a vastidão das possibilidades conturba a diferença entre a areia e o céu e se transforma em potência, no poder ser de algo, na sua pluralidade e na sua simultaneidade.

Como no teatro japonês, citado por Eisenstein (2000), tem-se o método cinematográfico da "representação sem transições", que altera a nossa maneira ocidental de contextualização narrativa e de linearidade cronológica, tendo em vista a resolução de um dado sentido. A súbita mudança de um estado a outro, no exemplo da peça de Kabuki *Narukhami*, mostra como a falta de contexto pode beneficiar a primeiridade icônica, enquanto a cisão, a ruptura, têm a oportunidade de marcar um entre-lugar, que contenha em si ambas as possibilidades, as potências, mesmo que não concretize, de fato, nenhuma: a possibilidade está aberta. O vislumbre do potencial é, no entanto, o que intensifica seu conteúdo poético e o que permite a multiplicidade do texto. Ao

contrário do que se pensa normalmente, portanto, a não contextualização pode ser um fator que contribui ao alcance poético e não que o atrapalhe pela falta de linearidade.

O “soberano de mim” é o “que-fui-feito”, o tempo presente se misturando com o tempo passado, deixando aqui uma indefinição como rastro. Ao passo que o rei e o reino apresentam, à primeira vista, uma relação intrínseca, temos um poema em que justamente essa cisão improvável é conteúdo e forma, é tema e parataxe, é a decisão pelo indecível, no território no qual “em forma de som perdeu-se o Canto”, com uma ambivalência regendo a construção poética. Esse entre-lugar, em que os contrastes se fazem potência e se demoram, talvez não seja apenas desordem, mas sim o caos necessário à organização de um universo.

O primeiro trecho de “O Rei Menos o Reino” lembra, numa cronologia invertida, o poema “Sem saída”, publicado em *Não poemas* (2003), junto a um CD-ROM com animações digitais. Novamente, a noção cíclica de um eterno recomeço é o que confere a originalidade da obra, a sua potência de se fazer recomeçar. A labiríntica voz que “esconde outra”, que “desenvolve outra”, continua a se desdobrar em inúmeras vozes ao ponto de não mais distinguirmos seu princípio. A sua voz, a do poeta, é essa voz que, pelo som e seus silêncios, se desdobra continuamente, revelando várias camadas à instância poética, numa “subdivisão prismática” do próprio som.

A própria repetição das palavras no poema: “areia”, “areia”, “arena” “areia” no mesmo verso, “reino”, “rei” e “reino” no outro, acaba por sugerir o desdobramento de tais palavras, como elas se apresentam em determinados contextos e alteram seu significado ao longo do poema. Desde, por exemplo, seu título, com a possibilidade impossível de um rei sem reino, de um rei que seja ambos, de um “eu” que também se desdobre e crie para si, outras vozes, com ele, contra ele e entre seus dedos, escapando pelas frestas de novas possibilidades.

As frestas também são as rupturas do próprio “eu”, de como ele é multifacetado, olhado através de um prisma pelo leitor, perdendo-se no labirinto de possibilidades que é o poema. O jogo entre velar e revelar aparece aqui e se apresenta por esse desdobramento que esconde ao passo que revela, desse reinado fechado, composto apenas por um, mas que se abre aos muitos “eus” existentes dentro de si.

O próprio do rei é o reino, seu reinado, o que o coloca naquela posição. A não necessidade de tal condição dá a oportunidade ao poeta de construir suas muitas vozes, mesmo que com a angústia a digeri-lo, com a solidão, com o tédio. O remédio contra o último é esse contínuo desdobramento, que nos leva a caminhos outros, abertos numa potência de ser, de voz, de canto, de silêncio, e em direção ao revérbero do outro, indo ao encontro da própria voz do leitor.

Como no “Sem saída”, as curvas, aqui, “enganam o olhar”, elas escondem o que está no porvir, ao mesmo tempo em que alteram seu destino, fazem um desvio, impossibilitam a linearidade e se abrem aos acidentes do acaso e do inesperado. Elas enganam o olhar que espera um caminho em linha reta. Temos que habituar esse olhar a outro tipo de poesia, que nos mostre desvios, que se jogue aos riscos do acaso e que lance os dados ao novo.

O caminho é sem saída, anda-se, mas volta-se ao mesmo lugar, num ciclo infinito que encontra sua saída em seu próprio demorar-se no poema. Essa “des-obra”, essa “não-obra”, é a negação de um caminho tradicional e é a abertura ao ciclo infinito e ao labirinto de outros caminhos, nos quais nos perdemos e nos encontramos, com os muitos “eus” e com as muitas vozes que ali se demoram, na potência do poema.

Rumo a Noigandres, portanto, à poesia inventiva dos primeiros escritos de Augusto, Haroldo e Décio, que apontam novas direções ao contexto literário brasileiro e que, mesmo passados quase sessenta anos, ainda não conseguimos alcançar em sua totalidade. E, ao que tudo indica, nem

conseguiremos. Perdidos numa espécie de labirinto poético, vislumbramos o porvir sem saída e, talvez por isso, estejamos abertos a todas elas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia inventiva dos irmãos Campos e de Décio Pignatari não apenas se realizou na poesia concreta, mas se apresenta, como visto, em seus escritos anteriores. Os muitos elementos inovadores dos quais se dispuseram aparecem na própria forma dos poemas. Portanto, é um momento importante da poesia dos três autores, não só em suas trajetórias pessoais, mas também no contexto histórico brasileiro, pelo rompimento com a geração de 45, impulsionando o surgimento de outro tipo de poesia, aberta a caminhos ainda inexplorados no Brasil. As mudanças no cenário literário, das quais fizeram parte e as quais também criaram, permitiram que o Brasil se alinhasse (temporalmente falando) com as experiências poéticas feitas internacionalmente, colocando o país em consonância com o restante da poesia inventiva mundial.

Além disso, foi o que possibilitou com que novas gerações de poetas tenham agora que tomar como um dos pontos de partida a existência da poesia concreta, mesmo que se direcionem a sentidos opostos, a importância do movimento já foi consolidada. E isso, por sua vez, se iniciou desde *O Rei Menos o Reino*, com sua estrutura paratática, desde *O Auto do Possesso*, com seu pensamento analógico e desde *O Carrossel*, com suas tmeses e montagens. A importância de tais obras não se dá, no entanto, apenas enquanto “sementes” do concretismo. As próprias obras têm seu valor artístico e poético independentes e marcaram um período de mudanças nos rumos poéticos do Brasil.

Tal poesia, anterior ao concretismo, foi, de certa forma, ofuscada pela importância e repercussão que o movimento adquiriu nacional e internacionalmente, mesmo com todas as polêmicas. No entanto, ela já tinha características da obra de cada um dos três autores, presságios dos trajetos que se desenvolveriam posteriormente. Esse trabalho abordou as relações entre a poesia inventiva de seus primeiros livros e das primeiras edições da revista *Noigandres* e uma linguagem ideogrâmica, assim como a relação de melodia e musicalidade exploradas através da paronomásia (e que, futuramente, seriam trabalhadas na forma de poemas musicados). O presente trabalho também considerou a construção dessa poesia *anticorpo*, de uma poesia resistente aos padrões e aos elementos mais tradicionais, às influências canônicas, resistente ao tédio, se tornando a própria poesia que cura o tédio, que o combate por meio da inovação constante e da forma enquanto conteúdo.

No desenrolar do trabalho e das análises feitas dos poemas, foi se tornando mais evidente o quanto a poesia de Augusto, Haroldo e Décio já foi iniciada à margem do que estava sendo produzido no Brasil. É uma poesia que se coloca em tal lugar, fora do cânone, mas que conquista, aos poucos, mais espaço no mundo acadêmico, crítico e poético. Isso altera as configurações do panorama poético brasileiro, ampliando as possibilidades de leitura fora do “conformismo intelectual”, fora da “poética casa & jardim”, nas palavras de Pignatari, e em direção à medula e osso de uma estrutura inovadora, de uma síntese ideogrâmica e do “emparedamento” de uma geração (de mais gerações), que agora adotam a poesia inventiva dos três como um passo nos caminhos poéticos que não pode mais ser desconsiderado.

Por meio da “gentil arte de fazer inimigos”, também conseguiram enriquecer e elevar as discussões literárias a outro patamar, com diferentes referências e discursos, tornando a poesia uma incessante abertura ao que está além do papel, aberta a novos tipos de intervenções e de suportes. Rumo a *Noigandres* e rumo ao novo, na eterna arte de se fazer recomeçar, renovar, dia após dia, pós-tudo e, no passo concreto, a sempre possibilidade de novos rumos, novos mundos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

AZEREDO, Ronaldo; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; GRÜNEWALD, José Lino; Pignatari, Décio. *Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta*. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

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

BUNGE, Mario. *Física e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BUSH, Vannevar. *As we may think*. 1945. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881>>. Acesso em: 15 jun.2014.

CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton. Introdução a um assunto estranho. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. *Entrevista: Augusto de Campos à Revista Magma*. Revista Magma, n.10, 2012. P.14-21. Disponível em: <

<http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/48466/52326>>. Acesso em: 10 jan.2014.

CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMPOS, Augusto de. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *O Rei Menos o Reino*. São Paulo: Clube de Poesia, 1951.

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

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

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *O auto do possesso*. São Paulo: Clube de Poesia, 1950.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011a.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. TÁPIA, Marcelo (Org); NÓBREGA, Thelma Médici (Org). São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Paulo Mendes. *Sentimento do tempo*. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/Brasilsempre/paulo_mendes_campos.html>. Acesso em: 20 fev.2014.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Aporias: DYING – awaiting (one another at) the “limits of truth”*. California: Stanford University Press, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.

DICK, André. *A aceitação do difícil*. Revista Zunái. Edição XII. Ano III. Maio/2007. Disponível em <http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_a_aceitacao_do_dificil.htm>. Acesso em: 01 mar.2014.

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

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE. *Ritmo e Compasso*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1951.

JORGE, Eduardo. Lobisomem, sem ameaças. In: MACIEL, Maria Esther (Org). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MACIEL, Maria Esther (Org). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MILTON, John. *Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções*. Cadernos de tradução, v.1, n.1, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5065>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

PIGNATARI, Décio. *Carta a Paulo Mendes Campos, enviada em 24 de novembro de 1954*. Arquivo Pessoal da Família. Documento Inédito, 4 fls., Paris, 1954.

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

PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação Poética*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

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

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2006.

POUND, Ezra. *Poesia/ Ezra Povnd*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.

ROUBAUD, Jacques. *Algo: Preto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Videografia:

Roda Viva. Entrevista completa com Haroldo de Campos. 1h28min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0LcTkGEiV-U>>. Acesso em: 23 mai.2014.

Grande Sertão Veredas. Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa. 44min28s. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>>. Acesso em: 13 mar.2014.