



Braulio Sebastião Alves Fernandes

A estética de invenção na obra dos irmãos Campos

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro

Maio de 2019



Braulio Sebastião Alves Fernandes

A estética de invenção na obra dos irmãos Campos

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profª Marília Rothier Cardoso

Orientadora

Departamento de Letras — PUC-RJ

Profª Celia de Moraes Rego Pedrosa

Instituto de Letras — UFF-RJ

Prof. Leonardo Davino de Oliveira

Instituto de Letras (ILE) — UERJ

Rio de Janeiro, 02 de maio de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Braulio Sebastião Alves Fernandes

É bacharel e licenciado em Letras (Português e Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor do Colégio Pedro II e atua como editor. É autor de material pedagógico na área de literatura e produção textual.

FICHA CATALOGRÁFICA

Fernandes, Braulio Sebastião Alves

A estética de invenção na obra dos irmãos Campos / Braulio Sebastião Alves Fernandes ; orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2019.

139 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia concreta. 3. Pós-concretismo. 4. Vanguarda e modernidade. 5. Ocaso das vanguardas. 6. Tradição do novo. I. Cardoso, Marília Rothier. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 80

A minha mãe, Ede,
minha esposa, Aline,
meus filhos, João e Antônio.

A meu pai, Antônio, e irmã, Maria Dicimília, *in memoriam*.

Agradecimentos

Agradeço muitíssimo à minha orientadora Marília Rothier Cardoso, pelo estímulo e ajuda nesta minha volta à pesquisa acadêmica.

À CAPES e à PUC-Rio e a todo o Departamento de Letras pela oportunidade dada.

Aos meus amigos incondicionais Eustáquio Amazonas, Fernando Nolasco, Vinícius Lopes, Cláudio Assumpção Guimarães, Alberto Mussa, Carlito Azevedo, Jorge Marques.

À Prof^a Helena Martins, cujas aulas representaram, para mim, encanto, desafio e, sobretudo, limites que ainda terei de superar.

Ao Prof. Fred Coelho, que abriu perspectivas futuras e mostrou que não somos nós, mas nossos trabalhos que são avaliados; e que há sempre um modo de melhorá-los.

A toda a equipe do Departamento de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II, em especial à do Engenho Novo II.

Ao João Pedro Moura Alves Fernandes, pela ajuda inestimável e pela admirável interlocução intelectual.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

RESUMO

Fernandes, Braulio Sebastião Alves. **A estética de invenção na obra dos irmãos Campos**. Rio de Janeiro, 2019. 139p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O foco principal desta dissertação é a investigação das propostas estéticas para a poesia que se desdobram do segundo ciclo das vanguardas no Brasil, especificamente as da poesia concreta, em uma perspectiva de sua importância no contemporâneo. Tomando como referência a produção de Augusto de Campos e Haroldo de Campos, o objetivo é identificar o conjunto conceitual e criativo ligado aos postulados de uma “poética de invenção” que, desde a criação do concretismo em meados da década de 1950 – mas sobretudo depois, na condição de pós ou ex-concretos –, vem inserindo informações significativas no debate estético do fim da modernidade. O espectro dessa atuação é amplo, orientado tanto pelo espírito transgressivo próprio da vanguarda quanto pela recuperação de uma tradição do novo amparada em um paideuma estético-teórico, tradutório. O trabalho se orienta pela hipótese de que a proposta de uma estética de invenção como tarefa incondicional da criação artística sobreviveu (e sobrevive) ao ocaso dessas mesmas vanguardas. Nesse sentido, uma parte da pesquisa busca avaliar as soluções formuladas pelos irmãos Campos — soluções que incidem sobre o princípio de uma poética de invenção vinculada à atuação no limite da linguagem pautada pela experiência incondicional do novo. Outra parte, que é o que buscamos avaliar, é a medida dessa perspectiva hoje: se ela consegue significar mais do que informações vindas de experiências de uma vanguarda histórica; se há elementos suficientes para postular que o legado de invenção, tal como proposto desde o instante inaugural do concretismo, continua a ser referência incontornável também no contemporâneo.

Palavras-chave

Poesia concreta; pós-concretismo; vanguarda e modernidade; ocaso das vanguardas; tradição do novo.

ABSTRACTS

Fernandes, Braulio Sebastião Alves. **The aesthetics of invention in the Campos bothers**. Rio de Janeiro, 2019. 139p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

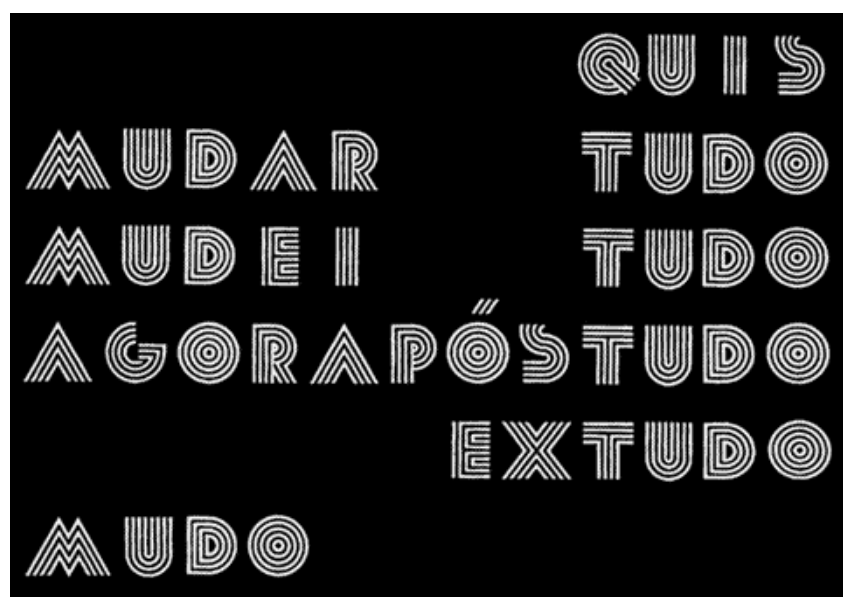
The main focus of this dissertation is to investigate the aesthetic proposals for poetry that unfold from the second cycle of avant-garde in Brazil, specifically those of concrete poetry, from a perspective of their effects on present days. Taking as a reference the works of Augusto de Campos and Haroldo de Campos, the aim is to identify the conceptual and creative set connected to the postulates of a “poetics of invention” which, from the moment of the creation of concretism in the middle of the 1950’s – but especially afterwards, in the condition of post or ex-concretes –, has been inserting significant information in the aesthetic debates of the end of modernity. The scope of this action is broad, oriented both by the transgressive spirit of the avant-garde and by the recovery of a tradition of the new sustained in an “aesthetic-theoretical, translational paideuma”. This work is guided by the hypothesis that the proposal of a new aesthetic of invention as an unconditional task in artistic creation survived (and survives) the decline of these same avant-gardes. In this sense, a part of the research aims at evaluating the solutions formulated by the Campos brothers — solutions that focus on the principle of a poetics of invention bound to acting in the limits of language based on the unconditional experience of the new. Another part, which is what we aim to evaluate, is the measure of this perspective today: if it can mean more than information coming from experiences of a historical avant-garde; if there are enough elements to postulate that the legacy of invention, as proposed since the inaugural moment of concretism, remains an unavoidable reference also contemporaneously.

Keywords

concrete poetry; post-concretism; avant-garde and modernity; decline of the avant-garde; the tradition of the new.

SUMÁRIO

Introdução	9
Parte 1. Breve passeio contextual	17
Primeiras impressões (pessoais) sobre poetas concretos	17
Diálogos – zonas de aproximação e de atrito	23
O contraponto como desafio – divergências do contemporâneo	36
Ressalvas em torno do adjetivo “concreto”	39
Parte 2. Poesia concreta: história e transhistoricidade	46
Poetas concretos no contexto de sua modernidade	47
“Geração de 45”, João Cabral e poesia concreta	60
Alguns pontos da ruptura	69
Parte 3. Do concretismo ao pós-concretismo	81
“Paideuma” e poéticas sincrônica: eixo evolutivo das poéticas de invenção	82
A sacada original	84
Poéticas sincrônicas e de tradução	91
O legado das poéticas sincrônicas	97
Parte 4. As apropriações sincrônicas como utopia e pós-utopia em Haroldo de Campos	100
A reescrita da tradição e pluralidade da concreção da linguagem	101
Experiência pós-utópica	109
Parte 5. Augusto de Campos e a poética da recusa	115
Fidelidade ao projeto verbivocovisual	116
Invenção como condição transhistórica	124
Conclusão	130
Referências	135



(Augusto de Campos. Folhetim. *Folha de São Paulo*. 27/01/1985)

“Já fiz de tudo com as palavras
Agora quero fazer de nada”

(Haroldo de Campos. *Minima Moralia*. In. *Educação dos cinco Sentidos*.
Brasiliense. 1985. p, 25)

“O Novo não é uma moda, é um valor, fundamento de toda crítica: nossa avaliação do mundo já não depende, pelo menos diretamente, como em Nietzsche, da oposição do nobre e do vil, mas da do Antigo e do Novo. Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: fuga para frente: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida.”

(Roland Barthes. *O prazer do texto*. Perspectiva. São Paulo. p. 54)

INTRODUÇÃO

A questão desta dissertação é o novo, o rigor do novo e da invenção em poesia; especificamente o conjunto conceitual sobre linguagem experimental que emerge das poéticas de invenção, no Brasil, a partir de meados do século XX – identificadas, por isso, com os debates do segundo ciclo das vanguardas –, mas a partir de um outro enfoque de leitura: o da pós-vanguarda, o do contemporâneo.

A hipótese da qual partimos é a de que as trajetórias dos poetas concretos Augusto de Campos e Haroldo de Campos, que ocupam um lugar central no controverso debate daquele momento, constituem um campo singularíssimo de experimentação que o transcende; de modo que muitas das propostas presentes em sua produção não podem hoje ser mais pensadas apenas do ponto de vista de uma modernidade historicizada – ou, como se queira, da “morte das vanguardas”. Por essa hipótese, postulamos que a produção poética, crítica e tradutória dos irmãos Campos pode ser, ou já é, uma das referências das poéticas contemporâneas. Resta saber se na perspectiva do museu, ou de uma incontornável exigência do novo, ainda não tão delineada na produção atual – sendo esse o segundo campo de investigação a que, por ora, só podemos formular sob a forma de uma questão: o novo é uma necessidade intrínseca do fazer poético; portanto, também do contemporâneo, como o foi desde sempre, antes mesmo do tempo das vanguardas? Ou esse novo, especificamente o reivindicado pelos irmãos Campos, constitui apenas um valor da modernidade e não há muito o que fazer em relação à sua herança – uma herança merecedora no máximo de um valor de *stock*, uma herança-museu de que entre tantas apáticas contribuições um poeta ou teórico do séc. XXI até pode lançar mão?¹

¹ Não pretendemos, aqui, uma definição muito especializada do conceito de museu. Parece-nos importante apenas pensar o modo como teorias e produções artísticas recentes se relacionam com a dinâmica da circulação do objeto artístico/trabalho de arte. Acompanhamos a seguinte posição de Arthur Danto: “O Museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos de tal modo que sugira ou apoie uma tese. [...] mas o gênero é hoje quase lugar-comum: o artista tem livre acesso ao museu e organiza, a partir de seus recursos, exposições de objetos sem qualquer conexão histórica ou formal entre eles, a não ser aquela fornecida pelo artista. De alguma forma o museu é causa, efeito e materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte.” (DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte*. São Paulo: Edusp, 2006.p.7). Sob a perspectiva do museu, a experiência dos poetas concretos seria um entre tantos instrumentos de organização da experiência poética e artística nas mãos de cada criador.

No sentido dessas primeiras proposições/inquietações, três encaminhamentos se configuram como centro orientador do trabalho:

a) Justificar as escolhas dos poetas concretos Augusto de Campos e Haroldo de Campos (por que exatamente esses dois nomes?) como propositores de uma poética de invenção relevante. Nesse sentido, parece incontroverso o fato de que tanto as suas obras como aquelas com que dialogam (via tradução, resgate paideumático e apanhado crítico) têm a marca da radicalidade dos criadores que ousam experimentar para além do já criado. Postular essa relevância pressupõe, antes de tudo, uma necessária pesquisa em perspectiva de questões que desde a poesia concreta são postas problematicamente em boa parte dos debates do último ciclo do modernismo. Essas questões implicam obviamente formular e, em alguns casos, reformular, mesmo que sem um necessário ineditismo, uma compreensão de conceitos caros ao debate que envolve os dois irmãos: a “superação do ciclo histórico do verso”, a “poética verbivocovisual” até a que, talvez, seja a de mais difícil tratamento, a subjetividade da obra em uma poética que propõe a “desaparição elocutório do eu” – questão certamente presente no horizonte de criação de boa parte dos poetas contemporâneos. Será necessário, também, pôr em perspectiva a diferenças marcante entre o projeto de Haroldo e o de Augusto; uma diferença que parte, é verdade, da unicidade agregada aos aspectos programáticos (e mesmo dogmáticos, para alguns) do movimento concreto e seus manifestos ao modo das vanguardas, mas que se bifurca, ao longo de um percurso de mais de cinco décadas, em projetos individuais bastante distintos, com os quais pretenderam, cada um a seu modo, o atravessamento do que Octavio Paz chama “ocaso das vanguardas” para um momento pós-utópico (Haroldo), ou pós-tudo (Augusto), no qual o espírito de invenção pudesse continuar a marcar sua presença incondicional.

b) Encontrar um porquê teórico que sustente o ponto de vista de que as poéticas de invenção — sobretudo as especificamente analisadas neste estudo — configuram um valor de distinção da linguagem poética, e não um ornamento dispensável ou consequente de um contexto; um valor inerente a muitas tradições poéticas, antes mesmo de que estivesse colado à “tradição de ruptura” que configurou, segundo o mesmo Octavio Paz, a experimentação e a transgressão do novo como o próprio modo de ser da modernidade. Nesse sentido, o conceito de *paideuma* e a produção tradutória de Augusto e de Haroldo são um esforço — em

nossa concepção, uma demonstração — dessa atemporalidade das poéticas de invenção. Trata-se, acreditamos, de uma imposição que mais cedo ou mais tarde ganhará, ao seu modo próprio, maior corpo na produção contemporânea. Até porque não são poucos os poetas que (via tradução, inclusive) percebem a necessidade de formação de um paideuma, seja como recusa, seja como alternativa, seja como ampliação daquele sugerido pelo grupo Noigandres — a partir do qual procuram criar aberturas para um campo de experimentação em sua própria poética.

c) Pensar/encontrar em uma fatia da produção de crítica e de poesia contemporânea uma disposição em que a contribuição dos irmãos Campos tenha alguma ressonância. É importante anotar, desde já, que este trabalho não se orienta pela ingênua pretensão de traçar uma linha direta entre a dialética da transgressão e a produção atual de arte e poesia, muito menos condicionar um juízo de valor sobre esse parâmetro. Afinal, não estamos mais no campo das oposições que caracterizaram os discursos das vanguardas; pelo contrário, a pluralidade de formas e temas é o aspecto que, por ora, define as artes contemporâneas. E mesmo a diversidade das experiências e temas da última produção de Augusto de Campos e Haroldo de Campos, na condição de poetas pós-concretos, encaminha uma complexa configuração de questões postas em que não há mais espaço para afunilar/condicionar toda a criação de arte a conceitos puros e imutáveis de novo (o que seria uma aporia). Por isso mesmo, qualquer poeta razoavelmente comprometido com a abertura para novas possibilidades pode encontrar na produção dos poetas concretos conceitos importantes para a poesia — entre outros, são relevantes os temas da autonomia da arte poética (problemática, hoje); da liberdade e, simultaneamente, do rigor de construção poética; da curiosidade formal e da experimentação permanente; da consciência contextual da modernidade e do inevitável uso das novas tecnologias. Elementos que podem repotencializar, no contemporâneo e ao modo de um paideuma, as propostas das vanguardas do século XX.

Esse último encaminhamento pressupõe, certamente, uma compreensão teórica e crítica de questões e impasses da poesia contemporânea. Nesse sentido é importante que, desde já, se anote a não pretensão de apontar leitura muito diferente das de alguns críticos que se vêm ocupando de pensar a produção atual de poesia, sobretudo as suas demandas frente a um contexto complexo, que induz ao diverso, à heterogeneidade. O objetivo principal deste estudo — enunciados em (a) e (b) —,

repetimos, se implica o contemporâneo, não visa a outra coisa que não seja a possibilidade de pensar a presença, em termos de vitalidade e influências, possíveis e/ou necessárias, da produção dos irmãos Campos no panorama que se apresenta. Contudo, entendemos haver uma necessidade de escolha, sem a qual ou corremos o risco de uma generalização, ou o de uma adesão desatenta a posicionamento teórico que venha convergir para a nossa tese, mas que se mostre deficiente quanto ao entendimento da poesia contemporânea que não se encaixa no quadro da experimentação enfeixado aqui.

Estamos falando, então, de construir a análise a partir de considerações acerca do que tem sido posto por críticos como Marcos Siscar, Flora Sussekind, Heloísa Buarque de Hollanda, Célia Pedrosa, no plano das análises locais; e por teóricos brasileiros e estrangeiros leitores do trânsito da modernidade para o contemporâneo (Ocatavio Paz, Peter Bürger, Arthur Danto, Wladimir Kryszinski, Silviano Santiago, Leyla Perrone-Moisés...) Esse conjunto crítico-teórico, agregado ao trabalho de Augusto e Haroldo de Campos – o de sua própria autoria e o que lhes subsidia –, certamente, configurará o entroncamento de onde pretendemos construir a nossa reflexão principal.

Embora dispensável, em função de ser óbvio, precisamos indicar também a necessidade de selecionar entre poetas contemporâneos aqueles/aquelas que, de algum modo, portam a marca da consciente experimentação e invenção; a maioria, certamente, leitores não só dos concretos, mas de Cabral e outros tantos que compõem o eixo do modernismo. No entanto, é certo que para a nova geração, reconhecidos os antecedentes, a poesia concreta foi o mais radical dos movimentos poéticos brasileiros, tornou mais difícil escrever poesia e, principalmente, pôs em circulação um repertório sem precedente de linguagens poéticas não visitadas entre nós, traduzidas criativamente do original de diversas línguas e épocas.

Não são poucos os que podem ser visitados segundo esse parâmetro de influências, embora também não sejam todos. Talvez tenhamos que escolher um ou dois entre, por exemplo, Carlito Azevedo, Duda Machado, Antônio Risério, Josely Vianna Batista, Arnaldo Antunes, Fabiano Calixto. É claro que não interessa a filiação direta aos procedimentos específicos dos irmãos Campos, mas a inquietação frente ao novo, a presença de desafios autoimpostos quanto à recusa da simples referencialidade, ainda que suas práticas convivam em um contexto de

apaziguamento frente a outras poéticas menos atentas ao experimentalismo de que tratamos — um apaziguamento ausente nas vanguardas, por certo.

Enfim, postulamos que, depois do fim do séc. XX, é possível apreender, melhor do que no momento em que a modernidade construía seus múltiplos discursos, a radicalidade do que fizeram Augusto de Campos e Haroldo de Campos. A nossa aposta é a de uma perspectiva que o teórico canadense Vladimir Krysinski denomina transhistórica², segundo o qual

Pode-se ver melhor hoje que antigamente: a modernidade assumia sua continuidade pelos aparecimentos em série de novidades pontuais. Reconstituídas em estruturas que lhe garantiam as textualidades variáveis, mas acolhedoras, as novidades condicionavam a coerência de diferentes modernidades. (...) Apreender seu movimento para a transformação evolutiva é reconhecer o fato de que a causa principal da evolução da literatura é a transgressão. (...) O novo transgride através dos gestos criadores e da desestabilização do “sempre o mesmo” (Das Immergleiche – Adorno)³.

O conceito de “evolução” e suas ocorrências derivadas, como em “transformação evolutiva”, colocados por Krysinski em sua reflexão sobre a modernidade, serão aqui aproveitados sob a perspectiva da transformação, do desdobramento em diferenças e novas singularidades poéticas e estéticas. É importante que não se tome a ideia de evolução como sendo afim ao de uma herança que desde o séc. XIX opera o conceito no campo semântico do “aperfeiçoamento” e do “progresso” cujo entendimento, seja na perspectiva da dialética hegeliana, seja na do cientificismo positivista, traz implicações hermenêuticas e ontológicas conflitantes com a maneira de pensar a sobrevivência mesma dos conceitos de criação e do novo. Para o ponto de vista de que este trabalho é pensado, as mudanças semântico-estético-críticas compreendidas entre a *Iliada* de Homero e *Os cantos* de Ezra Pound, por exemplo, não fazem deste um poema mais satisfatório e de efeitos

². Krysinski, em *Dialética e Transgressão*, desenvolve uma ampla reflexão a favor da continuidade das questões da modernidade no contexto contemporâneo, tomando como ponto de partida uma indagação sobre os elementos que tornam uma obra transhistórica. A dificuldade dessa prospecção, segundo o próprio autor, está em encontrar as qualidades diferenciais da obra, identificada com o transgressivo em seu contexto, que permitam a sua transhistocidade; o que, de alguma maneira, significa repensar e superar a oposição posta por Baudelaire entre a eternidade da obra (o clássico) e a seu estado de moda (o moderno).

³ KRYSINSKI, Wladimir. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. XX.

estéticos mais impactantes que aquele – pelo menos, não do ponto de vista de “evolução” histórica ou “natural” das sociedades e das formas artísticas. No entanto, os gestos de produção de novas singularidades e diferenças que se desenvolveram entre a *Iliada* e *Os cantos* na compleição de suas proposições podem mover o “sempre o mesmo” em direção a estéticas responsivas à mudança dos tempos, oferecendo-se a mecanismos críticos e interpretativos renovados. Haroldo de Campos também sistematiza essa posição:

Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea, e que pode ser analisada tanto de um ponto de vista ontológico como de uma perspectiva existencial, é a da provisoriedade do estético. Enquanto que numa estética clássica, a tendência seria considerar o objeto artístico *sub specie aeternitatis*, a arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser. Esta consideração de ordem modal, não está em contradição com o reconhecimento de certos valores permanentes na obra de arte, que a podem projetar para além do tempo histórico e das condições sócio-econômicas em que ela foi criada: o que fez Marx e a crítica sociológica interrogarem sobre a perenidade da arte grega; o que nos faz fruir esteticamente a modernidade de um Dante, por exemplo. Realmente, como repara Max Bense, a qualidade estética nada tem a ver com a fugacidade ou a eternidade do objeto estético.⁴

Por essa ótica, as experiências dos poetas concretos Augusto de Campos e Haroldo de Campos continuam sendo uma estrutura conceitual e axiológica, ainda mais significativamente funcional hoje. Elas precisam, então, ser revistas e epistemologicamente retrabalhadas – a nosso ver, segundo a hipótese de que havia e há nos componentes de transgressão da estética concreta as qualidades que permitem a condição transhistórica da obra.

O conceito de transhistoricidade é controverso, mas o seu uso por Wladimir Krynski em *Dialética da Transgressão* coincide com a nossa orientação. A condição aludida leva em consideração não uma noção de períodos artísticos compartimentados e delimitados no tempo, de que participam um certo conjunto de autores com pouco mais semelhança entre si que a coincidência de terem atuado em momentos semelhantes; autores cujas individualidades são reduzidas para se pensar o ambiente mais amplo de uma literatura geral de que supostamente fazem parte, que

⁴ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 15-16.

dialogam não entre si enquanto autores, mas com escolas e propostas coletivas – e, em certa medida, poder-se-ia reduzir a vanguarda concreta a essa perspectiva, o que seria a nosso ver um equívoco. A condição de que uma poética possa ser lida de uma perspectiva transhistórica, portanto, relaciona-se não só às soluções estéticas relativamente à sua predominância em um dado campo eventual, mas também, e principalmente, à possibilidade de que possam circular de maneira efetiva (como sobrevivência, rastro, ou cânone) para além do seu evento: como Marlowe e Goethe, como Shakespeare, Cervantes e Machado de Assis; como Drummond, como Sousândrade.

O que Krynsky se propõe analisar é o modo como as estéticas transgressivas que deram feição à modernidade – especialmente as dos dois ciclos das vanguardas do séc. XX – podem, depois do seu fim, ser apreendidas segundo o mesmo espírito transgressivo, mas de uma outra conjuntura contextual, de outros impasses. Para o crítico canadense:

Considerada como totalidade, a literatura (estrutura constituinte, espiritual, escritural, social, artística) transforma-se e se desloca estruturalmente para o diferente. Apreender seu movimento para a transformação evolutiva é reconhecer o fato de que a causa principal da evolução da literatura é a transgressão. Ela pressupõe um avanço do persistente na ordem das normas estabelecidas. O persistente é um termo usado por Theodor W. Adorno, “sempre o mesmo”. A transgressão possui uma parte ligada ao novo e ao moderno. O novo transgride através dos gestos criadores e da desestabilização do “sempre o mesmo”. (...) apesar de uma agressividade evidente dos que desejavam aniquilar a modernidade, e apesar de um certo cansaço dos grandes defensores desta (Habermas, para quem a modernidade é um “projeto inacabado”), a modernidade continua sendo, a meu ver, uma estrutura conceitual e axiológica ainda mais significativamente conceitual e heurística.⁵

Trata-se, portanto, de avaliar o gesto de transgressão pelo novo em suas intermitências, em sua determinação no gesto do próximo autor, do próximo tempo, de modo que se possa prospectar a continuidade de um diálogo que justifique a série de novidades como o móvel “transhistórico” da arte. É importante pontuar que o diálogo, nesse caso, não é crivado de uma certeza da validade da transgressão no tempo de seu evento; pelo contrário, é na dialética do presente que se dá a seleção das contribuições que melhor correspondem aos aportes de novidades necessárias –

⁵ KRYNSKY, Wladimir. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo, Perspectiva. 2007. p. XXI.

como nos lembra o Borges de “Kafka e seus precursores” e “Pierre Menard, autor do Quixote”: é o autor que determina as suas influências e acaba exercendo sobre elas a fundação de tradição de que elas participam.

PARTE 1. BREVE PASSEIO CONTEXTUAL

As décadas de 1980-90 constituíram o tempo da urgência de reconhecimento do fim da modernidade em função de sinais objetivos (históricos, tecnológicos, sociais) de um esgotamento de modelos que, por sua vez, não encontraram substitutos culturais suficientemente sólidos – uma lacuna que, por isso, encontrou no nome “pós-modernismo” uma via de entendimento.

Foi a época em que as últimas vanguardas já não impulsionavam seu projeto utópico, nem no nível das rupturas estéticas, nem no da penetração transformadora dessa ruptura no imaginário da cultura – a não ser sob o signo de agitações performáticas reconstruídas em outras perspectivas: a do mercado, principalmente. Foi, enfim, o período em que mais se procurou contabilizar, no campo do último modernismo, o alcance do projeto de invenção inaugurado no concretismo, já que se encerrava por ali sua função. Mas também foi o instante em que os irmãos Campos, aceitando e dialetizando o horizonte de mudanças, continuaram a ampliar o campo de seu projeto de invenção, dessa vez para além do enquadramento vanguardista em que os teóricos da modernidade, em substituição aos orgânicos das décadas anteriores, pretenderam aprisioná-los.

Nesta primeira parte do trabalho buscaremos reconstituir um panorama do período, inclusive a partir de impressões pessoais – o que deve ser feito sem uma exigência de exatidão ou exaustiva enumeração de dados, em consonância com as impressões mesmas de quem entrava em contato, pela primeira vez, com duas poéticas de invenção cujo lastro se deveria investigar a fim de que, a partir daí, pudesse entender seus inequívocos efeitos no debate da poesia.

Primeiras impressões (pessoais) sobre poetas concretos

Talvez seja reprovável escrever uma dissertação de mestrado que, para expor seu objeto de pesquisa e as teses que pretende defender, tenha como ponto de partida a explicitação do modo como seu autor se aproximou do tema e se afeiçoou a ele. Contudo, há nessa opção uma funcionalidade que, se verá, não é tão personalista; a finalidade é outra: postular uma análise crítica de um dos movimentos poéticos mais

polêmicos do último modernismo brasileiro contornando certos posicionamentos historicizados tidos como obrigatórios (e excludentes entre si), construídos pela crítica literária em torno desse tema.

Falo do primeiro modo como, no início da década de 1980, entrei em contato com as primeiras e poucas produções disponíveis dos irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos, além da de Décio Pignatari e de outros poetas participantes de um movimento de vanguarda brasileiro que, àquela altura, já não existia enquanto tal. Esse primeiro contato objetivamente se deu pela aquisição de um fascículo de banca de jornal, *Literatura Comentada – Poesia Concreta*⁶, seguido de *O Balanço da Bossa*, de Augusto de Campos, e *Poesias reunidas*, de Oswald de Andrade, com estudo introdutório de Haroldo de Campos, impactante para qualquer jovem que o lesse, dada a acuidade com que o autor posicionava o mestre antropofágico no eixo de uma tradição de invenção. Como se vê, poucos poemas e alguma teoria de iniciação. É preciso, nesse caso, ter em mente o fato de que, embora desde meados da década de 70 já existissem algumas edições comerciais dos poetas concretos, especialmente de trabalhos críticos e tradutórios, as exigências gráficas de um livro de poemas concretos estavam além do que uma editora comercial poderia (ou quereria) fazer, de modo que essa informação era bastante difícil em uma era pré-digital e pré-internet, principalmente a um estudante que ainda se preparava para entrar na universidade.

De qualquer forma, não era preciso ler a apresentação nem os comentários teóricos em tom didático – importantes exatamente por isso – do fascículo da *Literatura Comentada* para compreender e refletir sobre o impacto que a poesia concreta teria gerado comparativamente a qualquer outro tipo de poesia que se tinha feito no Brasil. O contato puro e simples com um poema concreto significa muitas coisas, todas elas certamente desconcertantes, porque oriundas de um fato radical: estamos diante de uma nova linguagem da poesia, uma nova representação do poético.

⁶ A coleção “Literatura Comentada”, publicada pela editora Abril na década de 1980, pode ser considerada um dos principais mecanismos de divulgação da literatura brasileira para um público amplo na época. O mecanismo orgânico de vendas – preço baixo, presença em bancas e livrarias de cidades grandes e pequenas – e sua penetração em livros didáticos são fatores que contribuíram para a consolidação da compreensão geral de um “cânone” contemporâneo. Uma breve apresentação da coleção, bem como a análise de seu impacto sobre o ensino de literatura no ensino médio, pode ser lida em artigo constante em artigo de Maria Amélia Dalvi na revista *Texto Poético*, disponível em: <revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/337/295>. Acesso em: 13 set. 2018.

Entre as várias implicações da perspectiva posta pelo grupo Noigandres, afora a surpresa e estranhamento com poemas que não se pareciam – e não se parecem ainda hoje – com quase nenhum outro, havia a transgressão do discurso lírico-subjetivo e, acima de tudo, a decretação do fim do ciclo histórico do verso, especialmente em seu modo mais paralisado, clássicizante, como era o praticado pela chamada geração de 45. Em um momento de radicalidade que foi o das neovanguardas das décadas de 1950-60, essas rupturas representaram uma inegável e, para os concretos, necessária afronta. Mas afronta maior, pelo acompanhamento de alguns debates em torno do assunto, era o fato de uma produção poética orientada por um ideário de vanguarda – portanto, com manifestos que pressupunham uma atuação coletiva de artistas e poetas respondendo ao seu tempo histórico (e a poesia concreta foi apenas um dos movimentos artísticos e poéticos daqueles anos 1950-60, ávidos de rupturas estéticas frente ao estado geral da arte e aos desafios de uma nova era da modernidade industrial) – ter-se estendido pelas décadas de 1970 e 1980 pelas mãos, por exemplo, de Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Agora, livres do chamado “ciclo histórico da poesia concreta”, mantinham-se engajados ao ideário inicial, sempre reivindicando a bandeira de invenção como se ela mesma tivesse de ser a condição própria da criação artística, independentemente de ser concreto ou não o poema. Por meio de uma intensa atividade poética, tradutória e crítica ampliaram o alcance de uma poética que postulava uma condição transhistórica capaz de ir além do ciclo das vanguardas.

Assim, chegávamos à década limite entre a modernidade e o chamado pós-modernismo (estamos falando da década de 1980) impulsionados a pensar (discutir, aceitar ou refutar) a viabilidade daquelas pautas nascidas mais de 20 anos antes, como as que aparecem no manifesto medular, o “plano-piloto para a poesia concreta” (1958): “dar por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)”, a utilização do “espaço gráfico como agente estrutural”, “um método de compor baseado na justaposição direta de elementos”, ou a criação de uma “área linguística específica: verbivocovisual”.⁷

⁷ O “plano-piloto”, de 1958, é o manifesto-síntese do programa da poesia concreta. Em 1956, foi publicado, ao lado de outros manifestos e textos teóricos, em *Teoria da poesia concreta*. A edição que usaremos aqui é a mais recente: CAMPOS, Augusto de., CAMPOS, Haroldo de., PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

Foi importante – embora, certamente, não visto como tão necessário hoje – acompanhar as polarizações do debate. De um lado, uma parte da crítica e da teoria historiográfica da poesia brasileira, desde o primeiro instante do Movimento de Poesia Concreta, posicionava-se sobre o esforço de anulação de um projeto tão radical, inclusive com os argumentos mais propícios a esse intento: o de considerar sempre concretos, no sentido restrito das propostas daquela vanguarda coletiva, poetas que já tinham dado por encerrado o chamado “ciclo histórico” do movimento, em uma simplificação niveladora da trajetória individual de cada um; ou o de ler os manifestos da fase mais combativa, especialmente o “plano-piloto para a poesia concreta”, com extração daquilo que, desacompanhado do próprio poema e dos respectivos contextos, parecia em uma primeira leitura um sistema dogmático-matematizado do fazer poético e, por assim dizer, sem qualquer perspectiva de funcionamento no campo da criação. Augusto de Campos define muito bem o equívoco dessa compartimentação:

A expressão Concretismo, de fato, foi e é usada indiscriminadamente para conceituar tudo o que fazemos, os integrantes do movimento, e muitas vezes de propósito para anonimizar e confundir as nossas personalidades. A expressão é útil para caracterizar um período definido. Mas só isso. Não sou poeta concretista, sou poeta.⁸

Mesmo em uma leitura mais receptiva ao projeto de invenção que se estendia para além da poesia concreta, era comum se postular que não havia por que, se se pensa a partir da continuidade e predominância da forma verso, considerar a fixação do movimento no debate de longo prazo da poesia brasileira, nem mesmo que seus criadores principais, os irmãos Campos e Décio Pignatari – além de Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald – pudessem ampliar muito mais sua prática poética para além dos pressupostos que eles mesmos estabeleceram na fase histórica do movimento, entre as décadas de 1950 e 1960. Uma vez que a tradição de invenção é cíclica – e curta, como a de qualquer vanguarda, como foram os caligramas de Apollinaire, ou *Un coup de dés*, de Mallarmé –, um poema executado segundo o programa concreto do grupo Noigandres não seria exatamente poético de maneira duradoura. Os elementos visuais seriam símbolos de um gesto vanguardista por demais deslocado e, por isso, datado.

⁸ Entrevista com Augusto de Campos por Mayra Berto Massuda e Antônio Donizeti Pires publicada na revista *Texto Poético*, Volume 11, 2º semestre de 2011, e disponível em: <docplayer.com.br/113827044-Revista-textopoetico-sumario.html>. Acesso em: 13 mar. 2018.

Era que o comportamento crítico e analítico predominante nos anos 50 em relação à poesia concreta não previa que aquela experiência limítrofe, sob qualquer enfoque, seria incorporada às estratégias poéticas disponíveis à experimentação a partir de então. Como afirma Wladimir Kryszinski, “A poesia concreta dialetiza transgressivamente a representação do poético”⁹. As propostas dos manifestos têm maior alcance, consistência e complexidade do que poderia querer (ou mesmo enxergar) a crítica da época; a diversidade da produção de Augusto e Haroldo de Campos, àquela altura, já o demonstrava. Assim como o *Un coup de dés* deu partida a buscas por experimentações de linguagem que de modo algum implicavam seguir exatamente as formas de Mallarmé, mas a inquietações que em nome da invenção obrigam-se a tarefa da criação, do novo, os projetos dos dois irmãos abriram um campo de questões estéticas para a poesia que simplesmente não existiriam caso não tivessem sido formuladas no nível de complexidade em que formularam; e nem mesmo algumas das linhas poéticas que a eles se opunham teriam pensado dialeticamente o seu lugar crítico-criativo em uma perspectiva mais ampla e duradoura.

Por outro lado, não era difícil encontrar, na esteira desse primeiro contato, o contrário: um conjunto textual (poetas, críticos, teóricos) que formava uma linha de defesa tanto da importância da poesia concreta, em sua fase programática (a dos manifestos e atuação coletiva), quanto da ideia de que uma estética como a dos irmãos Campos, ou a de Décio Pignatari, sustentava uma continuidade vigorosa alicerçada na invenção, principalmente porque livre do ciclo histórico daquela vanguarda, embora muito tributários dela e do melhor de seus manifestos.

Um exemplo desse gesto pode ser exemplificado com Paulo Leminski, em resenha dedicada ao recém lançado livro de Augusto de Campos, *Viva vaia: poesia 1949-1979*, publicada na revista *Código* (1980),

Poemas de oposição. Oposição ao conservadorismo. Ao academicismo. À inércia. (...) Os acadêmicos não conseguem ver sentimento na poesia experimental (eles só enxergam o experimento), assim como não conseguem ver realidade na prosa experimental.¹⁰

⁹ KRYSZINSKI, Wladimir. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva. 2007. P. xxxi.

¹⁰ A revista *Código*, publicada em Salvador-Bahia entre 1973 e 1989 pelo poeta e artista gráfico Erthos Albino de Souza e por Antonio Risério, foi um importante instrumento de divulgação das ideias da vanguarda fortemente influenciada pela poesia concreta. O texto de Paulo Leminski pode ser acessado em: < http://codigorevista.org/revistas/pdf/codigo04_digital.pdf >.

Se estamos a descrever o modo como o tema desta dissertação se afigurou no passado ao seu autor, é importante dizer que, por último, e isto era muito positivo, houve o desafio de gradativamente conhecer o colossal conjunto de informações produzido pela própria pena do grupo Noigandres (os irmãos campos e Décio Pignatari)¹¹, sem que se caísse, parafraseando Kant, no “sono dogmático” que aquelas novidades por sua força pudessem influir. O que não era possível considerar é a insinuação de que essa vasta produção tinha por objetivo criar base de sustentação e justificação dos próprios projetos da poesia concreta. Hoje, não há mais dúvida sobre o quanto esses estudos críticos e de traduções – Joyce, Mallarmé, Pound, Valéry, Maiakovski, Arnault Daniel e tantos outros – contribuíram para enriquecer e direcionar o debate poético brasileiro.

Enfim, a vida universitária permitiu o contato significativo, e rápido para a época, com cada vez mais poemas concretos, à medida que edições comerciais começavam a aparecer nas livrarias, e principalmente com ampliação do campo teórico para além, mesmo, do que tinham escrito os próprios concretos. E se, por um lado, o jovem estudante não possuía um lastro acadêmico (e até bibliográfico) maior, por outro, intuiu ser importante contornar as separações taxativas entre detratores e epígonos do concretismo, embora fosse nítido então (e mais nítido é hoje) o fato de que, quando se escolhe pensar o movimento e os seus desdobramentos, como afirma Lucia Santaella, “não há como falar, pairando ingênua ou sobranceiramente acima dessas críticas”¹².

¹¹ Por volta de 1980, o conjunto crítico-teórico-tradutório dos irmãos Campos e de Décio Pignatari era já bastante vasto. De maneira bastante incompleta podem-se citar: de Haroldo de Campos — *Metalinguagem* (1967), *A arte no horizonte do provável* (1969), *A operação do texto* (1976), *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem* (1977); de Augusto de Campos — *Re/visão de Kilkerri* (1971), *Poesia antipoesia antropofagia, Reduchamp* (1976); de Décio Pignatari — *Contracomunicação* (1971), *Semiótica e Literatura* (1974), *Comunicação Poética* (1977). Em conjunto: *Revisão de Sousândrade* (1964), *Poesia russa moderna* (1968, com Boris Schnaiderman), *Panorama do Finnégans Wake* (1962), Mallarmé (1974).

¹² SANTAELLA, Lucia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1985. p. 5.

Diálogos – zonas de aproximação e de atrito

Algumas questões postas ainda naqueles anos 1980 precisam ser relacionadas antes que passemos às partes subsequentes deste trabalho.

A partir de 1983 a editora Brasiliense passa a publicar alguns poetas da geração posterior à poesia concreta. Na verdade, já publicavam desde as duas décadas anteriores, mas ganhavam edições comerciais (de grande tiragem inclusive) só agora. Na mesma coleção, *Cantadas literárias*, foram publicados poetas que se dividiam entre aqueles que assumiam um necessário diálogo (ou mesmo filiação) com o concretismo, como Paulo Leminski, que publica *Caprichos e relaxos* em 1983; e poetas que atuavam em um campo oposto ao das preocupações formais daquela vanguarda, como Chacal, com *Drops de abril* (1983) – ligado à “geração mimeógrafo”, ou marginal, cujos integrantes produziam num sentido diametralmente oposto ao do rigor concreto. Na verdade, a sombra que se estendia na continuidade do debate implementado pela vigorosa produção – poética, crítica e teórica – dos agora ex-concretos Augusto de Campos e Haroldo de Campos passou longe de Chacal e parceiros, mas seria injusto negar-lhes o espírito de contestação modernista. Em uma linhagem oswaldiana quase que intuitiva, recuperaram com propriedade criativa, naqueles tensos anos 70, o humor e seu vigor crítico, a tirada criativa, o desbunde.

Vale lembrar o papel importantíssimo da antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje* que, em meados da década de 70, reuniu amostras de alguns dos principais poetas identificados com a (ou próximos à) “geração marginal”. O saldo dessa publicação implicou de imediato duas questões: a de levar para o debate acadêmico e teórico um certo tipo de poesia antes ignorado e a de repor no debate a volta das formas líricas, com presença marcante do “eu” no centro da criação poética. Mas era um lirismo leve, livre da tradição poética e da sua velha aura sublime, significando uma zona de atrito mais com a “antilira” cabralina do que propriamente com a visualidade concretista, na medida em que se aproximava de um Manuel Bandeira do primeiro modernismo. Um olhar positivo da poesia marginal e, simultaneamente, uma estocada no experimentalismo concretista mostrasse, por exemplo, em Silviano Santiago:

Para determinar a situação atual da poesia jovem no Brasil, é preciso caracterizar primeiro como se deu a passagem de um domínio das vanguardas (Concreto, Práxis, Processo, etc.) para a abertura dada por Oswald de Andrade. Em que momento e por que os jovens, em lugar de ler os textos propriamente criativos da vanguarda dos anos 50, começaram a dar mais importância aos poemas e manifestos de Oswald de Andrade? A esse mesmo Oswald que fora lançado e analisado com rigor pelas próprias vanguardas. Os jovens leitores da Poesia pau-brasil interessam-se mais pelo discurso crítico em torno da Antropofagia, criado basicamente por Haroldo de Campos, do que pela leitura e obediência aos princípios impostos por “planos pilotos”, ou por “instaurações práxis”. Dessa maneira é que se poderia começar a caracterizar o deslocamento e reviravolta geral que se operam na concepção que se tinha dos poemas (do discurso, ou do não-discurso poético), cujos frutos estão sendo publicados agora.¹³

Enfim, a chamada “geração mimeógrafo” teve algo a dizer e o que disse, no campo estético, foi por uma outra ótica, também, uma forma de invenção. Mas pode ser que dez anos depois o mesmo Silviano Santiago não ousasse ser tão enfático. Como contraponto, parece ser oportuno transcrever a opinião de Geraldo Carneiro, um dos escolhidos de *26 poetas hoje*:

Oswald é a mãe da poesia dos anos 70. O pai, provavelmente, é Manuel Bandeira. Essa maternidade tem seus prós e contras. (...) Qualquer historiadorzinho rastaquera dirá que a influência de Oswald se vê nos poemas-piadas e nos instantâneos do cotidiano. Esta me parece ser justamente a pior das influências oswaldianas. Onde ela é menos visível e mais fecunda é no culto à paródia e à devoção crítica do discurso histórico ideológico brasileiro. “*Minha terra tem palmares / onde gorgéia o mar*”. Essa parelha de versos constitui uma afronta simultânea ao convencionalismo poético, à historiografia da classe dominante e à semântica. Convenhamos, são três divindades difíceis de se encarar de uma vez. Oswald teve essa incrível força poética. A poesia dos anos 70 em geral não fez senão diluir essas lições – ou melhor, essas demolições de Oswald. Com seu elogio ingênuo das coisas da vida, a moçada dos 70 – entre os quais se inclui, em parte, o modesto locutor que vos fala – confundiu o lance de dados com o lance de dedos. Mas teve no mínimo a sensibilidade e rebeldia para fazer de Oswald a nossa Mamãe do Céu.¹⁴

¹³ SANTIAGO, Silviano. “O assassinato de Mallarmé”. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. P. 112.

¹⁴ CARNEIRO, Geraldo. “A influência da obra oswaldiana na poesia dos anos 70 e no tropicalismo”. In. MENDONÇA TELES, Gilverto. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Ed Uerj, 1995. p. 59

E deve-se considerar que a retomada oswaldiana chegou à geração marginal remixada pelos tropicalistas que, por sua vez, o fizeram a partir dos poetas concretos, especificamente pelo estudo de Haroldo de Campos de 1958. Os tropicalistas já tinham retirado certa poeira filosófico-literária do mestre modernista, incorporando antropofagicamente os seus elementos vanguardistas ao campo da cultura de massa; ressaltando-se que esse processo constituiu uma teoria cultural suficientemente forte para fecundar no campo futuro da música popular brasileira a relação entre vanguarda, cultura popular e indústria cultural – um processo que justificou a própria tropicália como movimento cultural inserido na tradição crítico-criativa modernista.

Passado o contexto daquela polarização, parece que um dos motivos de crítica aos poetas concretos resultou em um espantinho de época sem sustentação hoje. Esse motivo era o de uma poesia que, do fundo de sua espontaneidade, se fez contundente ao reagir à frieza e ao rigor formal do experimentalismo, representados pela esterilidade cabralina/concretista, devolvendo à poesia brasileira o campo pelo qual afinal pulsa o sentido do poético: a afirmação dos valores vitais. Como se os cantos de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, ou o *Poetamenos*, de Augusto, ou, ainda, no caso de Cabral, *A educação pela pedra*, entre outros tantos exemplos, fossem destituídos dessa força.

É comum, em todas as épocas, essa divisão entre as poéticas da linguagem e as da vida, em que se concebe que a opção por uma via inviabiliza a outra. Chacal chega a marcar essa divisão claramente em uma entrevista: “Concretismo: dez em matemática. Dez em política. Zero em português. / Poesia marginal: zero em português. Dez em biologia. Zero em matemática”.¹⁵

Cacaso – tão próximo do desbunde, de Oswald e da alma de sua geração – mostra-se mais contundente em seu repúdio bem humorado ao eruditismo dos poetas concretos:

Estilos de época

Havia
os irmãos Concretos
H. e A. consanguíneos
e por afinidade D.P.,
um trio bem informado:
dado é a palavra dado
E foi assim que a poesia

¹⁵ In: MARQUES, Fabrício. *Dez conversas - Diálogos com poetas contemporâneos*. SP: Gutenberg, 2004. p. 25.

deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)
em sutil lance de dados:
se o triângulo é concreto
já sabemos: tem 3 lados.¹⁶

A intuitividade lírica forja, certamente, obras de grande qualidade e até capazes de soluções novas que se tornam referências para o futuro. A reafirmação do verso como elemento estruturador básico da linguagem poética verificada não só entre os poetas da geração marginal obriga a olhar com boa dose de atenção para os principais poetas daquela geração. No entanto, o que não é possível considerar é a ideia de as suas propostas estéticas serem suficientes para produzir um apagamento das poéticas de invenção dos irmãos Campos que, naqueles mesmos anos 70, dialogavam com o verso sem, contudo, abrirem mão de reelaborá-lo sob a perspectiva de uma concreção da linguagem, por meio da qual é possível buscar novos limites para a poesia e, mesmo, para o lirismo.

Nesse sentido, pode ser que, se Torquato Neto, Ana Cristina César e Cacaso estivessem vivos, o alcance de influência dessa via lírica reunida nos *26 poetas hoje* fosse mais nítida. Mas, nos casos mais específicos de Torquato e Ana C, aos quais se pode pensar também em Leminski, um ótimo exercício de imaginação estética seria o de projetar o modo como suas obras teriam realizado a confluência entre os marcos formais oriundos do concretismo e de Cabral e a informalidade que vigorou nos anos 70 – uma informalidade que tem seu lastro em correntes vigorosas do modernismo: Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Ferreira Gullar.

Entre 1988 e 1991, Augusto Massi (ele mesmo um dos autores) foi responsável por um dos mais importantes lançamentos editoriais da década, a coleção “Claro enigma” que publica poetas do calibre de José Paulo Paes, Orides Fontela, Sebastião Uchoa Leite, Ronaldo Brito, Francisco Alvim, Paulo Henriques Britto e Duda Machado. Trata-se de criadores que nunca descartaram, a seu modo, a busca pelo novo e o fizeram muito competentemente pela continuidade do verso, sem por isso

¹⁶ BRITO (CACASO), Antônio Carlos de. *Beijo na boca e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 106. O poema citado faz referência a diversas entidades trazidas para o centro do debate deste trabalho, a saber: Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari; ao poema "Um Lance de Dados", de Mallarmé e, por fim, ao verso 'flor é a palavra flor', de João Cabral de Melo Neto (em "Antíode") que se não é especificamente considerado aqui, ronda a trajetória do discurso como um fantasma, como toda a obra mais densa e urgente do poeta.

escantearem a invenção como forma de expressão – assumindo, grosso modo, os impasses postos pelas poéticas de Cabral e Drummond, pelo menos. Logo, não haveria motivo para arrolar esses criadores nas questões relativas ao experimentalismo nascido da poesia concreta; entretanto, depois de três décadas, eles mesmos, ainda que para negar a sombra dos irmãos Campos, reconhecem que a poesia concreta, em uma interpretação menos simplista dos pontos de seus manifestos, levou-os enquanto poetas-críticos à necessidade de transgredir, pelo verso, a tradição do verso e sua condição de veículo da voz lírica.

A compreensão da poesia concreta, no sentido da vanguarda que foi, significou uma maneira de armar um novo olhar sobre a poesia e os poetas, especialmente aqueles para os quais a conjunção poesia-crítica pressupõe uma consciência estética de paradigmas a serem tratados como impasses, superação e proposição do novo – e não há a obrigatoriedade de que essa atitude esteja atrelada ao programa concreto. Pelo contrário, como já se disse, Torquato Neto e Leminski construíram sua poética assumindo o diálogo e até filiação concreta e, ao mesmo tempo, absorveram o clima de desbunde da década de 1970 em clara semelhança com o que se via na “geração marginal”. Outros, como Carlos Ávila, José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite transitaram pela experiência formal do concretismo sem que, em nenhum momento, houvesse sinal das inquietações relativas à linha do verso, com que também tiveram que confrontar a criação diante dos impasses cabralinos. Houve ainda os que assumiram a refração em relação ao concretismo, como Paulo Henriques Britto, para o qual o movimento teria sido mais um superego repressor do que outra coisa – uma perspectiva de que não escapa a conclusão irônica, como no poema “Para Augusto de Campos”:

podar o sentido
 pudor
 não recitar
 citar
 citar apenas
 “nada a dizer”
 esta a suprema forma
 de escrever¹⁷

¹⁷ BRITTO, Paulo Henriques. *Mínima Lírica*. São Paulo: Duas Cidades, 1989. p. 89.

O mesmo Paulo Brito, cujo trabalho de tradução também se vem tornando uma referência, reconhece a contribuição dos irmãos Campos como um divisor de águas no campo da tradução, um disparador, não só pela qualidade, mas principalmente por terem trazido para a criação poética brasileira a formulação dos nexos mais complexos entre tradução, crítica e criação: uma das chaves do projeto de invenção de que se deve servir qualquer poeta que possa valer-se desses instrumentos, em clara penetração da ideia do poeta-crítico da modernidade no contemporâneo. Em livro dedicado a análise da obra de Augusto, Paulo Britto afirma:

Creio que não seria exagero dizer que para os tradutores de poesia da minha geração a leitura das traduções poética feitas por Augusto de Campos e seus colaboradores nos anos 60 e 70 constituiu a parte mais importante de nossa formação profissional. No meu caso particular, li também com atenção os escritos teóricos sobre o tema produzidos por eles (principalmente Haroldo de Campos), bem como os ensaios sobre poesia e música popular de Augusto.¹⁸

Reconhecer os nexos ou rompimentos geracionais não significa, mesmo quando se observam as modulações diferentes do fazer poético, que se deva embrenhar pela ideia de uma descontinuidade incapaz de identificar entre poetas contemporâneos aquilo que sobrevive das propostas apresentadas pela geração anterior; sobretudo se essas propostas ainda portam a carga acentuada de experimentalismos criativos em aberto – se se aceitar, no caso em questão, o fato de que os trabalhos de Augusto e Haroldo já não eram, nos anos 70, mais concretos e sim desdobramentos das possibilidades vanguardistas em novos horizontes de criação, inclusive o de retorno à palavra linear, como no caso de Haroldo mais especificamente.

De todo modo, é significativo observar como cada poeta dos anos 70/80 se posicionou em relação aos polos que, no período posterior ao concretismo, enquadravam os poetas da linguagem, de um lado, e os poetas da fala lírica, de outro. O certo é que o caráter acentuadamente voltado ao novo, assim como a discussão teórica persistente dos irmãos Campos depois do momento vanguardista proporcionou esse conflito inevitável. Talvez a poesia mais consistente daquela geração tenha sido produzida exatamente por aqueles que, assumindo dialeticamente

¹⁸ BRITTO, Paulo Henriques. “Augusto de Campos como tradutor”. In. SUSSEKIND, Flora, GUIMARÃES, Júlio Castañón. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 323.

a tensão, conciliaram a dicção poética do verso com o desafio concretista de sua reinvenção. Conflito que, longe de ser negativo, constituiu um momento privilegiado de reflexão sobre os caminhos da poesia brasileira, ainda que acompanhado de certa angústia. Uma entrevista de Paulo Leminski a Régis Bonvicino em 1976 é extremamente representativa nesse sentido:

Minhas ligações com o movimento concreto são as mais freudianas que se possa imaginar. Eu tinha dezessete anos quando entrei em contato com Augusto, Décio e Haroldo. O bonde já estava andando. A cisão entre concretos paulistas e neoconcretos cariocas já tinha acontecido. Olhei e disse: são esses os caras. Nunca me decepcionei. Neste país de pangarés tentando correr na primeira raia, até hoje eles dão de dez a zero em qualquer um desses times de várzea que se formam por aí. Só que descobri que há uma verdade e uma força nos times de várzea, nessa várzea subdesenvolvida, que eu quero. A qualidade e o nível da produção dos concretos é um momento de luz total na cultura brasileira, como diz [Antonio] Riserio. Mas eles não sabem tudo. A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei.¹⁹

Assim como Leminski, poetas como Régis Bonvicino, Alice Ruiz, Antonio Riserio e Waly Salomão acabam por constituir, também durante a década de 1980, esse diálogo tensivo, em um contexto cultural que, em tese, não mais lidaria com os pressupostos que caracterizam as vanguardas. Para que se possa entender a continuidade, no caso desses poetas, é importante reconhecer alguns pontos de ação. O primeiro é a convivência dialética com procedimentos não lineares da arte moderna na produção contemporânea – fato que caracteriza, já naquela década, a ideia de um pós-modernismo que vê o passado como estoque; que traça diferenças, mas ainda como legado, sem o gesto de ruptura próprio do modernismo. O segundo diz respeito justamente à impossibilidade de contornar o pensamento crítico-teórico – ampliado em muitos casos pela tradução de poetas que se tornariam referência nova e igualmente incontornável às novas gerações – dos irmãos Campos e de Décio Pignatari que, àquela altura, já comportava um leque que ia de Max Bense a Peirce, de Benjamin a Jakobson, sempre a favor de postulados estéticos que reforçam a ideia de que a função poética se dá pela materialidade da linguagem – sem cuja consciência

¹⁹ LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis, *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (org. Régis Bonvicino e Tarso de Melo). 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 208.

nenhum criador conseguiria construir a criticidade de sua obra em relação ao seu tempo histórico. O lema maiakovskiano da fase participante dos anos 60 retorna agora mais forte do que nunca e certamente com uma significação mais estética do que política: “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”.

Augusto e Haroldo AC e HC sempre foram professores e militantes. Seu paideuma teórico-crítico-tradutório foi aprendizagem e treino da literatura. A motivação é sempre a mesma: revigoramento, revitalização do “make it new” do nosso próprio tempo. Sua crítica se destinava, primeiramente, a outros escritores, e é precisamente nesse aspecto que eles exercem uma força de influência sobre tantos poetas – embora rejeições também para tantos outros, quando a militância é confundida com doutrina. Por conta desse fato, suas obras talvez estejam entre as menos dispensáveis do *corpus* crítico de nosso tempo.

Contudo, o novo privilegiado e constantemente reproposto pelos concretos representou, para os mesmos poetas, algumas formatações que poderiam impedir as suas próprias dicções e, principalmente, o desejo de encontro desarmado com a multifacetada variedade poética com que também se identificavam, entre elas a representada pelos poetas da MPB e pelos desdobramentos da geração marginal. Assim, a despeito de todo o tributo aos concretos, os criadores em questão transitam já por um campo que se pode caracterizar como pós-moderno ou contemporâneo.

Visto de hoje, aquele panorama dos anos 80 indiciava, muito em consonância com os anseios de uma época de retomada democrática, uma “pluralidade de propostas” que se afirmaria como característica extensiva à poesia brasileira que se faria a partir da década de 1990, entre cujos poetas podem-se citar, por exemplo, Carlito Azevedo (*Collapsus Linguae*, 1991), Josely Vianna Batista (*Ar*, 1991); *Corpografia*, 1992), Arnaldo Antunes (*Nome*, 1993), aos quais se acrescentam Lu Menezes, Cláudia Roquete-Pinto e outros que ao longo da década publicam seus primeiros livros. Trata-se de uma geração posicionada entre as fronteiras da modernidade e do contemporâneo, em relação à qual a crítica literária assumiu, pelo que se foi observando, a certeza de uma crise provocada também pela supressão dos impasses e desafios da velha polaridade estético-ideológica que vinha demarcando os debates – como aquela entre, de um lado, a linha construtivista de Cabral e concretos e, de outro, a “informalista”, de tradição modernista, mas ativada com força

na década de 1970 (sem falar em tantas outras questões relacionadas às mudanças radicais consequentes da revolução das tecnologias digitais sobre todos os afazeres humanos, de que sobrou para o campo artístico uma sensação de diluição a que se quis dar o nome, naquele instante, “pós-moderna”).

A despeito das diferenças de perspectiva acerca do julgamento da crítica sobre os fatos, o que afinal caracterizou esta geração que dá início ao que hoje se define como poesia contemporânea – e felizmente não se atribuiu o termo pós-modernista a ela – foi o modo muito peculiar com que os poetas assumiam o diálogo com a tradição. Nesse diálogo, encontra-se a presença, às vezes simultânea, tanto de retomadas do surrealismo quanto das vanguardas construtivas, bem como das linhas do modernismo e do concretismo, da MPB e da poesia marginal, ou mesmo de poetas do séc. XIX. Essa marca de pluralidade é bem definida por Domício Proença Filho como um “movimento de dispersão”²⁰ em que se podem observar quatro frentes: a tradição revitalizada, com cada poeta concebendo o seu “paideuma”, a tradição modernista revisitada, ecos das vanguardas dos anos 50/70 e a emergência de segmentos preocupados com a afirmação de identidade cultural.

Sem que haja intenção de evitar as demais vias de análise – e tendo em vista o objetivo de avaliar o conceito de invenção iniciado no concretismo – assumimos como tendo sido o caminho mais fecundo o que abriu diálogo com as poéticas de invenção dos irmãos Campos: Leminski, Sebastião Uchoa Leite, Antonio Risério, Arnaldo Antunes, Carlito Azevedo, Ricardo Aleixo, Josely Vianna Batista, por exemplo. Trata-se de criadores que se impuseram impasses estéticos consistentes em suas trajetórias e, consequentemente, mas não só por isso, procuraram dar respostas ao legado de invenção, ainda que por vias plurais, entre as quais o modo dos irmãos Campos era apenas mais um elemento de diálogo – havia Cabral, Oswald, Murilo e, principalmente, o próprio paideuma que cada um arregimentou como instrumento de suas próprias questões criativas, sendo que a consciência dessa organização pessoal, formal e tematicamente interessada, cosmopolita (no sentido do fato estético despido

²⁰ FILHO, Domício Proença (org.). *Concerto a quatro vozes*. Rio de Janeiro: Record. 2006. p. 14. No ensaio, Domício Proença reúne quatro grandes nomes da poesia brasileira contemporânea, motivado pelo objetivo de unir poetas que trafegam na tangente (à revelia de grupos ou movimentos literários), cada qual com seu matiz, revelando várias tendências do que chama de ‘Movimento de dispersão’.

de critérios e valores locais ou intrafronteiriços), é também uma contribuição dos inventores do grupo Noigandres.

Esta breve contextualização historiográfica – atravessada de uma visada pessoal – representa apenas um entre tantos recortes possíveis e o intuito é o de expressar o modo como percebemos, entre as décadas de 1980 e 1990, os deslocamentos do foco da bipolaridade que norteou o debate estético em torno da poesia. Um deslocamento entre um antes (décadas de 1970-80) em que se podia observar o trabalho de poetas como Paulo Leminski (ou Antonio Risério, ou José Paulo Paes) em direção a uma poética própria sem abrir mão da condição de herdeiros/interlocutores assumidos da poesia concreta (ainda que não seguissem estritamente os seus pressupostos) e um agora, décadas de 1990 e 2000, orientado pela pluralidade sobre a qual a crítica se desdobra em avaliações positivas e negativas pontuais e provisórias. Foi, talvez, a época em que o contexto de fortes mudanças mais ofereceu instrumentos para os que procuravam arrefecer, diluir, dar por superado, apagar mesmo o ímpeto com que se combateu, por causa da poesia concreta, a favor da estética de invenção.

A questão é que o projeto dos irmãos Campos continuava (e continua) a reverberar no centro de um debate que se foi fazendo cada vez mais imprescindível ao entendimento da contemporaneidade: o do fim das vanguardas. Se desde a década de 1970, poetas críticos e teóricos do nível de Octavio Paz e Peter Bürger davam como encerrado o ciclo histórico das vanguardas, os trabalhos de Haroldo de Campos e Augusto de Campos parecem assimilar o fato, sem, contudo, desistir de um projeto transhistórico calcado no rigor do novo. Haroldo publica em 1984 os 50 “cantos” ou “rapsódias” (como ele as definia) que compõem o inclassificável *Galáxias*, escritas entre 1963 e 1973. Considerada uma “prosa do demo” por João Guimarães Rosa, ou “proesia” por Caetano, evidencia um projeto de invenção, livre da economia da forma concreta, o qual caminha em direção a uma proliferação barroca que não arrefece o espírito de consciência crítica integral da linguagem. E quando Haroldo volta ao verso em obras posteriores, como em *Educação dos cinco sentidos* (1985), por exemplo, o faz a partir de parâmetros arrojados em termos de inovação de tal forma que os poetas daquela década e os da posterior não pudessem ignorar, já que a onipresença do conceito de invenção fez-se sentir até nos poemas considerados mais comuns, como que a comprovar a vitalidade dos pontos radicais do programa

concreto como portadores de múltiplas possibilidades de invenção, para além mesmo da imagem que se faz de um poema concreto.

Opúsculo goetheano

manter a enteléquia
ativa
quero dizer
como o fósforo
(branco)
que acende dentro d'água
como o fogo no pórfiro
(dentro)
a pala d'oro
[...]
é o mesmo fogo no signo do
leão
para a combustão desta página
virgem
o mesmo soco no plexo solar
a mesma questão (combustão)
de origem
[...]

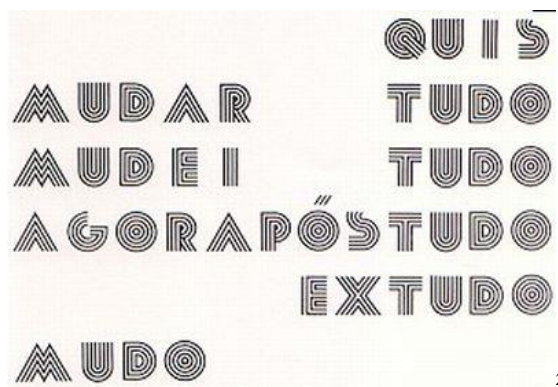
um írisum cisco
luminoso
um último rugitar de neurônios
farfalhados um nu de urânio
alumbrando
sensório: pala d'oro
ou a chama que tiritita
no âmago do pórfiro
[...]
poeira radiosa
quartzo iridescente
a natureza incuba a metáfora
da forma
e tresnatura: formas
em morfose
ativa:
a enteléquia ativa: a
música das esferas ²¹

Augusto, por sua vez, publica o poema “pós-tudo” (1985) que, de imediato, deu início a um polêmico debate – a começar pela forte crítica de Roberto Schwartz²² –, mas também elogios; principalmente daqueles que entenderam o quanto havia de visceral em um poema-crítico no limite entre o moderno e o pós-moderno. O teórico canadense Wladimir Krysinski, em poucas palavras, define o alcance do breve “póstudo: “pode ser considerado uma alegoria da arte moderna e pós-moderna no sentido mais amplo da palavra. Engloba literatura, pintura, música, poesia, teatro. Realiza uma síntese intelectual e poética do presente”.²³

²¹ CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.28-31.

²² Trata-se do artigo “Marco histórico”, publicado por Roberto Schwarz, no suplemento Folhetim, do jornal Folha de S. Paulo, em 31 de março de 1985. O texto é uma crítica, em forma de análise em perspectiva histórica, ao poema de Augusto de Campos publicado no mesmo suplemento em 27 de janeiro de 1985.

²³ KRYINSKI, Wladimir. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo, Perspectiva. 2007. P. 32.



24

A partir desse ponto a produção de Augusto acentuará as características visuais de uma poesia do menos, da recusa, do “não” como resposta às diluições de uma época orientada pelo projeto de dispersão do mercado – um mercado com cuja lógica a poesia concreta dialoga sem, contudo, abrir mão do distanciamento crítico.

Em sintonia com a atividade crítica e tradutória, prolífera tanto em Augusto quanto em Haroldo, a atitude combativa ganha novos contornos e permite pensar em projetos que assumiriam o compromisso com o tempo histórico das vanguardas, mas mantinham o fôlego transvanguardista sustentado no vigor do diálogo com a tradição, via paideuma, e na incondicional defesa estética da linguagem de invenção como o instrumento próprio da atualidade histórica da arte.

O mais importante é observar, por uma série de fatores, uma significativa mudança de atitude em torno da recepção dos poetas concretos nas últimas décadas: pode-se afirmar uma melhor aceitação e até incorporação apaziguada da contribuição ampla de Augusto e Haroldo de Campos, tanto por parte dos poetas que surgem a partir do início deste século, quanto pela publicação de estudos bem meditados e diversificados em relação aos diversos aspectos da poética dos concretos, não mais vistos como um monólito.

Três décadas depois, que é o hoje em que se desenvolve esta dissertação, orientamos assim o estudo que ora se inicia: podem-se evitar certos aspectos daquele debate mais antigo, sobretudo uma confusa crítica que repeliu a poesia concreta e seus desdobramentos com base em turvos pressupostos ideológicos cujas exigências passavam antes pela responsabilidade orgânica da arte, como se essa

²⁴ CAMPOS. Augusto de. “Póstudo”. In. *Folhetim: Folha de São Paulo*. 27/01/1985.

responsabilidade fosse apenas a da referencialidade e não um ato estético inerente à própria arte. Não se trata de desprezar a força e importância de um embate local que se estendeu por décadas – e, vez ou outra, reacende-se como que insuperado –, mas o de evitar uma revisão sobre o já sabido, cujo fim significaria, pela própria escolha do tema, a defesa da importância de uma produção poética que de fato foi e continua sendo muito importante.

A nossa não é uma opção por uma revisão panorâmica, comprometida com a análise de documentos de época e com as mudanças gradativas na postura dos próprios poetas concretos durante a existência de sua vanguarda e depois; muito menos a de refutar as refutações feitas aos poetas concretos. Partimos do princípio de que a historicidade do poema não existe apenas em relação às circunstâncias do seu espaço-tempo, sobretudo quando o que está em jogo é o engajamento em abrir caminhos novos para a arte – e nesse caso a relação com a história se dá sob a forma de uma tensão incessante, uma tensão em que a criação tende a corroer a própria história para a realização de um projeto fundado na invenção de uma forma nova, de uma nova linguagem.

Por outro lado, não se trata de dissolver as interdependências entre as esferas que compõem a estrutura cultural de uma sociedade, em um gesto de isolamento da experiência poética pela análise de sua linguagem como sendo um fim em si. Mas é importante frisar que o tempo histórico das poéticas de invenção é marcado pelo grau de seus componentes intertextuais, devendo-se considerar exatamente no campo do estético o modo como elas se impõem sobre as manifestações simbólicas da cultura, entre as quais a da própria esfera ideológica, bem como a da técnica. É pelo caminho da provocação estética que a arte dialetiza no campo do debate ideológico o seu lugar e seus questionamentos.

Assim, a poesia concreta enquanto vanguarda – seus manifestos e sua prática – jamais foi alienada, na medida mesma em que assume essa postura combativa de abrir no terreno da linguagem as suas rupturas, posicionando no seu momento histórico essa corrosão. Mais importante ainda, para este trabalho, é a hipótese de que as trajetórias individuais dos irmãos Campos – que, como já o dissemos, é o tema deste estudo – ampliam essa perspectiva, instauram a invenção e o novo como uma tarefa incondicional do poeta e, por isso, atravessam o tempo histórico das vanguardas e do fim da modernidade.

O contraponto como desafio — divergência do contemporâneo

O itinerário proposto, ao postular a influência do trabalho de dois poetas identificados com a última modernidade na poesia contemporânea, evidentemente terá que contornar alguns impasses. O primeiro e mais evidente é o fato mero de que trabalhamos para dar validade ao passado, mais exatamente a um passado cuja origem tem mais de meio século. É muito tempo e, evidentemente, a questão teórica mais significativa é exatamente esta: serão as estéticas transgressivas ainda possíveis? Se não, por quê? Em caso de afirmativa, em que condições, segundo quais parâmetros e quais modalidades de seu funcionamento?

Por mais que o nosso ponto de vista seja o contrário, precisamos lidar com a hipótese de que as propostas do novo podem ter envelhecido — desatualizaram-se e não aderem mais ao real de nossa época. Sob essa perspectiva, o novo, ao se viabilizar no projeto da modernidade, justificando-a e justificando nela o seu princípio, inviabilizar-se-ia em sua ambição de constituir uma estética transhistórica. A favor dessa percepção, Octavio Paz, em *Os filhos do Barro*, já tratava do caráter paradoxal da modernidade, essencialmente conflitada entre paixão e crítica, tradição e ruptura, duração e eterna utopia transgressiva.

A modernidade identificou-se com a mudança, identificou a mudança com a crítica e as duas com o progresso. A arte moderna é moderna porque é crítica. Sua crítica se estendeu em duas direções contraditórias: foi uma negação do tempo linear da modernidade e foi uma negação de si mesma. Na primeira negava a modernidade; na segunda, afirmava-a. Diante da história e suas mudanças, postulou o tempo sem tempo da origem, o instante ou o ciclo; diante de sua própria tradição, postulou a mudança e a crítica. Cada movimento artístico negava o precedente e, através de cada uma destas negações, a arte se perpetuava. (...) Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação.²⁵

Assim, uma arte comprometida com a transgressão seria um advento evanescente, insustentável em sua constante busca do novo — e o novo não permanece, a não ser como promessa ou utopia. Em *Os filhos do barro*, Paz acresce que, para além dessa razão lógica, os anos finais do séc. XX já evidenciavam a inviabilidade do pensamento utópico; essa evidência é perceptível na crise que vem de várias direções e que dispensa teóricos para ser percebida por todos.

²⁵ PAZ. Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 189-190.

Nesse sentido, se for levado em consideração o trânsito quase solene agregado à chancela Augusto de Haroldo de Campos em sua tríplice atuação: tradução, teoria, poema – que um grupo acessa com avidez e um outro sequer se interessa em avaliar – precisaríamos, sim, considerar o que diz Paz:

Há anos suas negações (a dos modernos) são repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da arte moderna.²⁶

Há uma segunda desconfiança: se a modernidade foi o receptáculo de variações do novo, qualquer novidade obviamente não é sinal infalível do moderno. O novo a qualquer custo, o seu culto desmedido, pode até ser marca do moderno, mas durante o tempo cronológico da modernidade — com duração, sendo uma vanguarda, limitada ao tempo de suas rupturas. Não obrigatoriamente para sempre, não na pós-modernidade, exausta e descrente do “museu de grandes novidades” que se oferece.

Se pensarmos especificamente em Haroldo e Augusto de Campos, há nesse sentido um oportuno posicionamento de Antônio Cícero:

Tenho uma admiração pessoal imensa pelo Augusto e pelo Haroldo de Campos. Tenho até medo de dizer certas coisas e magoá-los, mas é preciso dizer. Acho que essa hierarquia poundiana que coloca os inventores de um lado e os diluidores de outro é absolutamente errada. Não se deve pensar a poesia assim. Na poesia, não é a novidade que conta, mas o imponderável. Goethe, por exemplo, não escreveu o primeiro Fausto, mas fez o melhor. Essa hierarquia poundiana acaba sendo injusta.²⁷

Acresça-se a essa observação a evidência de que o debate em torno das ideias dos poetas concretos foi subsidiado por eles mesmos, ou por meio de um vasto conjunto de ensaios críticos e teóricos — especialmente Haroldo, cuja obra ensaística compreende 18 livros, segundo a listagem fornecida pelo próprio autor em *Crisantempo* –, ou por atividade tradutória de reforço a um paideuma que converge para o interesse de suas propostas estéticas²⁸; ou, ainda, por outros

²⁶ PAZ. Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. P. 190.

²⁷ Constante na coluna de José Castello em O Estado de São Paulo, 22/12/1996.

²⁸ É evidente que essa interpretação do paideuma é inconsistente e só é mencionada aqui porque, por outro lado, não é equivocada a sua conjectura. No entanto, mesmo um olhar muito crítico não será capaz de recusar a imensa contribuição do conceito para a compreensão da poesia, bem como a relevância dos autores recuperados segundo um recorte sincrônico que foi capaz de posicionar, no

teóricos que pudessem legitimar o paradigma da experimentação em arte – Octavio Paz, Walter Benjamin, Roman Jakobson, Max Bense, para ficarmos nos mais unânimes.

Por fim, as múltiplas rejeições críticas às propostas transgressivas dos poetas concretos, somadas à ausência de maior interesse por parte de alguns bons poetas do verso, podem dar margem para outra afirmação: o movimento concreto, como toda vanguarda, propôs interferências, sim, no eixo da tradição da literatura brasileira, recusando modelos envelhecidos e resgatando autores e obras que de fato eram potencialmente mais centrais e decisivos – Oswald é o caso mais emblemático desse resgate –, sendo eles mesmos, os poetas concretos, o elemento aglutinador desse novo eixo. No entanto, na ponta dessa reorganização, o poema do tipo concreto, verbivocovisual, minimalista, antidiscursivo e antilírico, não seria capaz de conformar toda a tradição da poesia que continua a existir, e com boa qualidade, nos versos de poetas que surgiram depois – como os já mencionados Francisco Alvim, Cacaso, Paulo Henriques Brito, Ana Cristina Cesar. Sob essa ótica, a presença das experimentações cabralinas seria muito mais fecunda. Como toda vanguarda, o projeto dos poetas concretos teria apontado caminhos, mas não uma redefinição do panorama artístico pretendido. Teria ficado aquém da ruptura modernista de 22, principalmente porque era singular demais em suas propostas radicais no nível da forma e de menos em termos de projeto cultural de grande envergadura.

Como temos afirmado desde o início, o nosso propósito é orientar a análise no sentido contrário. Se a poesia dos tempos do agora (a que tem sido produzida a partir das décadas de 1980/90), como tudo indica, já que não poderia deixar de ser, instaura-se na tensão entre a referencialidade e a forma de sua representação, existe nela uma consciência de que seu espaço se situa numa rede plural de possibilidades de escrituras e suportes. Assim, seus procedimentos tendem a resgatar também o gesto inventivo e revolucionário que caracterizou nosso último movimento de vanguarda, embora não obrigatoriamente com as mesmas soluções estéticas. A

presente, uma compreensão da ruptura que promoveram em seus tempos. Sem contar com uma prática tradutória que exerceu um verdadeiro papel de divisor de águas nas discussões sobre tradução no Brasil. Por razão dessa centralidade, reservamos uma análise específica para para o “paideuma concretista” no corpo deste trabalho.

experimentação de novas linguagens, hoje, no campo da poesia implica a consciência da instabilidade e do caráter histórico da linguagem com a qual se defronta o poeta, entendido não mais como indivíduo livre e subjetivo, mas antes um participante ativo de invenções.

A poesia de hoje, como a de todas as épocas, há de recusar-se à mera referencialidade que o cotidiano sempre ameaça exercer sobre a linguagem poética – recusa que tem constituído uma especificidade do campo da poesia mesmo quando, para questionar essa especificidade, gestos desconstrutivos operam a mera referencialidade ou a extra-referencialidade, seja através de *ready mades*, poemas feitos com o auxílio da internet ou extraídos de notícias de jornal. Os projetos individuais de Augusto de Campos e Haroldo de Campos, por si só e em diálogo entre si, permitem questionar as restrições polifônicas descritas anteriormente. Suas atitudes transgressivas estão no ponto exato do atravessamento do último modernismo para o contemporâneo e elas mesmas, obra a obra, oferecem os instrumentos dessa travessia.

Ressalvas em torno do adjetivo “concreto”

Não poderíamos sair desta primeira parte sem responder às seguintes questões: por que pôr no horizonte de análise dois nomes e não apenas um – e, senão um, por que não três, acrescentando-se aí o terceiro poeta do grupo Noigandres, Décio Pignatari? Por que invariavelmente se usará o termo “poeta concreto Augusto ou Haroldo de Campos”, se eles mesmos deram por encerrado o ciclo histórico do concretismo já na década de 60, sendo o adjetivo “concreto” aplicado muitas vezes por seus críticos para acusar neles a inviabilidade dogmática de uma vanguarda datada?

No que diz respeito à ausência de Pignatari, há uma justificativa simples: a fragilidade de nosso conhecimento sobre sua obra poética, crítica e tradutória. Soma-se a essa limitação básica o fato de que, embora sempre citado com muita admiração por Augusto de Campos pelo grau de inventividade e densidade crítica, o projeto de Décio incide sobre propostas de invenção que de algum modo são cobertas pelos nomes de nossa escolha, pelo menos naquilo em relação a que pretendemos analisar aqui. Contudo, não haverá como ignorar a trinca de poetas em

algumas análises deste estudo, dada a relação que Augusto relembra em recente entrevista:

(...) 1949. Eu com 18, Haroldo 19 ou 20, Oswald de Andrade sacramentaria essa união ao nos dar, depois de uma conversa animada em sua casa, um dos poucos exemplares do "Serafim Ponte Grande" que lhe restavam, com a dedicatória: "Aos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) – firma de poesia". E assim permanecemos não só nos trabalhos em comum, "Re-visão de Sousândrade", "Panorama do Finnegans Wake", "Ezra Pound", "Mallarmé", "Maiakóvski", "Poesia Russa Moderna", "Os Sertões dos Campos", mas como se fôssemos um a extensão anímica do outro. Haroldo, ridente, exuberante, expansivo, eu parco, melancólico, à beira do silêncio, ambos explorando a palavra em todos os limites, para fora e para dentro. Um completando o outro. Com Décio Pignatari, poeta-inventor, fanomelogopaico, atrevido e imprevisível, formaríamos o trio-base da poesia concreta e de outras aventuras literárias.²⁹

Sobre a segunda indagação, cumpre frisar que este trabalho não é sobre o concretismo histórico, ainda que suas marcas iniciais tenham sido um norte no processo de reelaboração e ampliação no percurso posterior dos irmãos Campos. Pode-se falar até mesmo em contradição, dados os distanciamentos entre a proposta de uma poética dominada pela construtividade do olhar, presente no programa concretista dos anos cinquenta, e a que pelo menos Haroldo de Campos fará depois: uma poética eminentemente sustentada no verbal, barroquizante até. Sobre Augusto de Campos talvez seja mais fácil identificar uma fidelidade maior ao primado da poesia verbivocovisual do início; no entanto, um olhar mais acurado observará uma trajetória que, sem abandonar a forma programática de antes — fundada, segundo Gonzalo Aguiar, no modernismo estético neoplasticista e na escola da Bauhaus —, sua produção posterior aponta para limites impensados da visualidade, feita de desvios, ruídos, restos, excessos e, sobretudo, minimalismos perturbadores da ordem poética.

Com esse distanciamento, Augusto de Campos afirma que “manifestos não são decretos. São projetos. A teoria surge em determinados momentos, como decorrência de um projeto coletivo de grandes transformações. Nasce da prática e

²⁹ Publicado na Folha de São Paulo, domingo, 14 de setembro de 2003, e disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1409200306.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

vai sendo alterada por ela”³⁰. Para ele, tanto quanto para Haroldo de Campos, a herança concretista só poderia existir se sobre ela pudessem produzir autoquestionamentos e rupturas – vistos por boa parte da crítica contemporânea das diversas etapas de suas trajetórias como lances oportunistas. Assim, o encerramento do ciclo histórico do concretismo e o salto participante verificados nos anos 60 significariam, segundo essa crítica, dois movimentos: a capitulação de um projeto vazio de história e uma tentativa de dar sentido ao que, por seu exagerado esteticismo, nunca poderia produzir respostas ao seu tempo. Hoje, com maior distanciamento, percebe-se que essa acusação é que estava equivocada. A começar por não se perceber que o lema maiakoviskiano, “não existe arte revolucionária sem forma revolucionária”, foi um referencial sério e veio a perpassar todas as etapas posteriores da atuação dos dois irmãos. Como afirma Décio Pignatari: “Pois a poesia concreta só pode mudar, ser concreto histórico.”

Em síntese, em nenhuma hipótese escaparam aos poetas concretos, no fecho da modernidade que foi o segundo ciclo das vanguardas do séc. XX, as questões que foram postas em seu início pelos românticos alemães: a dimensão crítica (ou de criticidade) do fazer artístico, atenta às demandas do contexto, em aliança com sua autonomia estética – origem da postura de combate e, simultaneamente, de ironia.

A invenção de formas poéticas poderosas produziu estruturas críticas também poderosas dirigidas não só ao interior do debate da arte, mas também ao seu tempo. Exemplos não faltam e, de lembrança, muitos poemas saltam aos olhos se pensarmos apenas nos *Popcretos* de Augusto de Campos: “terra”, “luxo”, “beba coca cola”, “servidão de passagem”, “portões abrem”, “estela cubana”, “olho por olho”. O projeto concreto e o posterior, embora tendo a autonomia da linguagem poética como um dos seus postulados, e a sua resposta formalista ao fato histórico como um corolário, não foi infenso aos eventos significativos do seu tempo e do seu país. O que não existiu, em nenhum momento, foi a retórica panfletária do aplauso fácil, derramada de sentimentos identificados com o modo como certa crítica pressupunha deveriam ser tratados, pela arte, os arquivos ideológicos. Nesse sentido, os poetas concretos não estiveram sozinhos; havia Hélio Oiticica, Caetano

³⁰ Entrevista de Augusto de Campos a Jardel Dias Cavalcanti em 24/3/2003, disponível em: <digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993&titulo=Entrevista_com_o_poeta_Augusto_de_Campos>. Acesso em: 02 fev. 2018.

Veloso e Gilberto Gil, Zé Celso, cada um a seu modo – ou ao modo oswaldiano – promovendo abalos/rupturas nesses arquivos.

Tecer esta breve consideração em que figura mais o apanhado histórico que o propósito de pensar a fecundação do projeto dos irmãos Campos sobre as poéticas do contemporâneo pode significar um desvio de propósito; no entanto, é esse o modo como pensamos justificar o fato de ao longo deste trabalho usarmos a designação poetas concretos para Augusto e Haroldo de Campos sem que se os esteja enquadrando na perspectiva programática do movimento concretista.

Em um determinado momento houve, sim, pelas razões apontadas, a necessidade de que os percursos autônomos do período pós-concreto, a partir de meados da década de 60, não se confundissem com o projeto coletivo do concretismo, uma vez que haveria aí uma série de implicações limitadoras: a de sacrificarem projetos pessoais, conformar a criação a um programa, trabalhar em um horizonte datado, formular propostas que, a despeito do debate, não mexeram tanto com a tradição da poética do verso. Principalmente em função de uma crítica afeita a análises superficiais, tanto em relação ao conjunto das propostas do concretismo quanto à abertura de novas perspectivas dentro do campo da experimentação das fases posteriores, seria prudente evitar o adjetivo “concreto”.

A questão é que, a partir de finais dos anos 80, o debate em torno do concretismo não se dá mais no campo de discussões locais, mas em um mais geral, o do pós-moderno, que estabelece com justificativas suficientes não só o fim das vanguardas, mas também do arcabouço inteiro da modernidade. A partir dessa nova configuração de debate, sob um novo enfoque histórico, o projeto concreto passa a ser percebido – tanto para os irmãos Campos quanto para os teóricos que se dobraram com mais cuidado sobre os atores desse fim – como uma ponta-de-lança oswaldiana de onde nunca deixaram de tirar as orientações do rigor, do novo e da invenção; elementos que são, enfim, o referente incondicional de toda uma atuação criativa, crítica e tradutória.

Augusto de Campos, em entrevista recente, declara:

A crítica à minha poesia, a partir da publicação dos primeiros poemas concretos, em meados dos anos 50, se mostrou muito incompreensiva. Como era algo muito novo, chocou todo mundo e apanhou a crítica despreparada, já que utilizava uma linguagem interdisciplinar e os padrões críticos eram muito compartimentados, muito “uniliterários” e conservadores. Pesou muito

também o “sociologismo” ortodoxo predominante em fortes setores universitários, igualmente conservador e preconceituoso. Hoje, passado meio século, embora ainda haja muita antipatia e resistência em certas áreas tanto da universidade quanto da imprensa, há maior receptividade. A tecnologia e as novas mídias acabaram por derrubar a maioria dos preconceitos e a exigir uma visão mais abrangente e interdisciplinar da poesia. A expressão Concretismo, de fato, é usada indiscriminadamente para conceituar tudo o que fazemos, os integrantes do movimento, e muitas vezes de propósito para anonimizar e confundir as nossas personalidades. A expressão é útil para caracterizar um período definido. Mas só isso. (...) Não sei se o que faço é ainda poesia concreta. Certamente não se enquadra na fase “ortodoxa” dos poemas minimalistas bauhausianos, que foi até o início dos anos 60, pautada pelo projeto (não decreto) do “plano-piloto para a poesia concreta”.³¹

Para Augusto e Haroldo, o “ocaso das vanguardas” preconizado por Octavio Paz significou um outro compromisso: o de continuarem a postular a necessidade de uma poética de experimentação de códigos em uma perspectiva transhistórica. O concretismo dogmático e histórico, por conter uma radicalidade que não deixa de ser comprometida com a tradição (fato que o distingue, em certa medida, das vanguardas centradas na destruição e ruptura), pode ser, se se considerar a obra inteira de Augusto e Haroldo de Campos sob essa denominação, a chave da transhistoricidade presente nos conceitos de “pós-utopia” e “pós-tudo” – merecedores de parte da análise que desenvolveremos no corpo deste trabalho.

Algo semelhante se deu em torno dos criadores do tropicalismo musical. Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo, precisaram marcar uma fronteira entre o movimento iniciado em 1967 (sem que durasse, considerando-o como acontecimento histórico, sequer dois anos) e o trabalho individual de 70 em diante. Era necessário frisar, muitas vezes, que sua arte não estava condicionada pelo contrato tropicalista, que criavam segundo novas perspectivas, informações e influências. Ao marcarem essa fronteira e, simultaneamente, processarem o direito a uma outra heterogeneidade, a atitude coincidia, enfim, com o espírito tropicalista. Ao recusarem o dogma, foram mais tropicalistas que nunca. Até hoje, com mais de 70 anos, nunca abriram mão de um projeto crítico que se organiza basicamente em três frentes de criação: a experimentação de novas formas, o diálogo com os meios

³¹ Entrevista com Augusto de Campos por Mayra Berto Massuda e Antônio Donizeti Pires, em 28 de agosto de 2013, disponível em: <gttextopoetico.com.br/entrevista-com-augusto-de-campos/>. Acesso em: 13 mar. 2018.

e formas de seu tempo — em clara superação das oposições maniqueístas entre mercado e cultura, alienação e engajamento, universalismo e localismo — e a retomada da tradição musical brasileira, tanto em uma perspectiva diacrônica (como a de reconhecer a Bossa Nova como antecessora inevitável), quanto sincrônica, cuja combinação contribuiu para revitalizar boa parte da tradição musical, revelando o novo que estava nela, desde antes.

Assim como os poetas concretos, Caetano Veloso assume o tropicalismo como projeto e, com Gilberto Gil, grava “Tropicália 2” (1993), em um gesto de múltiplas interpretações por trás da aparente comemoração de uma data de aniversário do movimento. Um terceiro tropicalista, Tom Zé, é resgatado do ostracismo ocasionado pela pecha de ser tropicalista graças ao fato de continuar fiel ao projeto de invenção — segundo a própria crítica, ele é, em si, o próprio tropicalismo inteiro e em todas as suas implicações culturais, justamente por ser capaz de ampliar seus experimentos estéticos em música e performance.

Cabe lembrar, em função da oportunidade, que uma relação produtiva se construiu com base na amizade entre os irmãos Campos, especialmente Augusto e Caetano, da qual resultaram experiências bastante radicais e marcantes na diversidade de suas produções, uma vez que se inaugurava na prática a perspectiva de uma arte intersemiótica e verbivocovisual postulada por Augusto. Dessa colaboração resultaram peças poético-plástico-musicais esteticamente arrojadas, belíssimas e, sobretudo, inimagináveis no terreno da música popular — exceto depois, com Walter Franco, Arrigo Barnabé, Arnaldo Antunes e alguns outros músicos experimentais. A audição das canções *Acrílico*, *Alfomega*, algumas do disco *Jóia* e praticamente todo o *Araçá Azul* revelam, como afirma Lucia Santaella, “um modo de formar palavras-sons seduzido pela plasticidade sonora.”³² Interseção mais completa entre compositor e poeta são as traduções musicais de Caetano sobre poemas *Dias-dias-dias* e *Pulsar*, de Augusto de Campos — o qual, em troca, homenageia o compositor baiano com o poema-quadro *VIVAIA*.

Por tudo isso, é que usaremos o adjetivo “concreto”, para Haroldo e Augusto de Campos, sem que muitas vezes se esteja remetendo ao concretismo histórico e seu programa.

³² SANTAELLA, Lucia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel. 1985. P. 3.

Podemos terminar esta reflexão reproduzindo o depoimento de Augusto de Campos em homenagem a Haroldo, por ocasião de sua morte. Nele há, de certa maneira o elogio da convivência de divergências.

"Irmãos siamesmos" era como ele gostava de se referir a nós dois, nos bons tempos, anulando as nossas naturais diferenças e extremando na sua palavra-valise a tradução que eu fizera dos versos do "Epitáfio" de Corbière: "Ninguém foi mais igual, mais gêmeo/ irmão siamês de si mesmo". E tinha razão. Por mais que os nossos caminhos poéticos divergissem nos últimos tempos – ele, em seu refinado neobarroco, afirmando e reafirmando que havia mais de 30 anos não fazia poesia concreta, irritado por ser ainda chamado de concretista, eu, teimosamente levando as propostas verbivocovisuais dos anos 50 para o computador –, tínhamos um sólido denominador comum, que nos manteve unidos e solidários o tempo todo. Éramos, talvez, um o avesso do outro. Mas um avesso reversível. Côncavo convexo. "Discordia concors." Ele, extrovertido, eu intro. Ele mais logopaico, embora excelente no melo e no fanopaico. Eu melo e fano, pouco logo.³³

Uma nota explicativa

Este trabalho tem como centro os projetos dos irmãos Campos; por isso, pode ser que pareça excessiva, sobretudo quando viermos a falar do momento coletivo da poesia concreta, a atribuição a eles de propostas que se deram em grupo, muitas vezes com méritos que nem deveriam ser-lhes atribuídos, ou de que eles não seriam o melhor caso a exemplificar. Mais ainda, a ausência de referências a outros nomes talvez possa configurar uma falha indesculpável, já que caracteriza não a parcialidade da escolha, mas a falta mesma da informação essencial.

Por esse motivo, é preciso que, no mínimo, fique claro o fato de que o movimento de poesia concreta, além de Augusto, Haroldo e Décio, contou com dois outros integrantes, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo – bem como, o de que em alguns momentos, Augusto de Campos dividiu a autoria de algumas obras com parceiros importantes, como Julio Plaza. É de máxima importância que não se veja qualquer intenção de exclusão desses nomes como sendo uma decisão arbitrária outra que não seja a que simplesmente se caracteriza pelo enfocamento da análise nas figuras dos irmãos Campos.

³³ *Folha de S. Paulo*. Caderno *Mais*. São Paulo. Em 14 de setembro de 2003.
< <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1409200305.htm> >

PARTE 2. POESIA CONCRETA: HISTÓRIA E TRANSHISTORICIDADE

Reservamos para esta segunda parte do trabalho a análise dos aspectos evolutivos das poéticas dos irmãos Campos sempre em função da hipótese principal realçada desde a introdução: a defesa de que mantiveram sua atualidade forjada na invenção, atravessaram o tempo das vanguardas e, por isso, devem ser consideradas como poéticas vivas, e importantes no diálogo visto cada vez mais como necessário entre o contemporâneo e a modernidade.

Seguir esse percurso implica buscar sustentação para os três aspectos também enunciados na introdução, tomando como primeira tarefa a análise dos dois primeiros: a) origem estética e social dessas duas poéticas, ou seja, a avaliação das primeiras proposições de sua atuação coletiva durante o ciclo histórico da poesia concreta, tendo em vista a perspectiva de apreensão de uma ruptura fundamentalmente calçada no plano da forma poética, sem que, por isso, deixasse de dar respostas críticas ao seu tempo e sem que haja dúvida sobre a sua atualidade crítica no panorama cultural e no do debate poético brasileiro; b) a produção pós-concreta dos irmãos Campos e a atualidade de uma poética do novo, o que implica discutir as propostas estéticas (ou teóricas) iniciais como possibilidade evolutiva que – ao ganharem novas ampliações e adequarem-se a experiências criativas diferentes daquelas restritamente encaixáveis no padrão “poesia concreta” – deem margem à nossa percepção de sua vitalidade para além do momento vanguardista; e de modo que se possa afirmar o que o crítico canadense Wladimir Krysinski chama condição “transhistórica” das poéticas de transgressão de que os casos de Haroldo e Augusto de Campos seriam exemplo; c) a perspectivação da invenção na poesia contemporânea, o que pressupõe um lugar de diálogo em que as poéticas do novo ocupem algum espaço de representação.

A questão é que esses três tópicos mostram-se tão imbricados que passa a ser difícil mesmo encontrar um fio da meada por onde começar, a não ser que optemos por uma linearidade centrada apenas no acompanhamento das datas. Nesse sentido, embora nos pareça um risco metodológico, consideramos serem improdutivas as séries históricas que vasculhem o significado de poéticas transgressivas ou de vanguarda tomando por base a catalogação dos seus pontos e, a partir daí, a busca

de elementos de contexto mais ou menos consensuais, em sua maioria não tão necessários ao intento deste trabalho – embora, por outro lado, seja importante ressaltar que esse tipo de avaliação forneça provas de que os trabalhos dos irmãos Campos jamais podem ser descolados das questões postas pelos contextos de que fizeram parte.

Por último, precisamos dizer que assumiremos uma certa liberdade em relação ao compromisso convencional de avaliação da “era das vanguardas” (que é também uma das tarefas deste trabalho) a partir da recapitulação de leituras já consagradas sobre o fim dos seus ciclos – como o fizeram emblematicamente teóricos e poetas do nível de um Octavio Paz, Peter Burgüer ou Antoine Compagnon, entre outros. Embora saibamos que uma dissertação de mestrado é o espaço em que as referências (e citações) às fontes podem ser mais importantes propriamente do que o arroubo, tido muitas vezes como ingênuo, de formular como original o já sabido (pior, de maneira superficial), não nos agrada construir um percurso textual cuja função seja costurar pontos de vista de teorias exaustivamente lidas. Jorge Luis Borges afirmava que preferia poupar o leitor dos longos e enfadonhos romances que sua mente concebia, oferecendo a eles uma forma resumida, uma resenha comentada, que eram os seus contos. Tentaremos, aqui, fazer o mesmo: resumir mais do que citar, principalmente quando se trata de repisar o já sabido pelo leitor afeito ao conhecimento acadêmico, que é o que virtualmente leria estes escritos.

Estas observações servem para sinalizar para o fato de que assumimos como estratégia a abordagem por tópicos; pontos referenciais a partir dos quais possamos cobrir os raios contextuais e, simultaneamente, pôr em diálogo, ainda que em uma perspectiva fragmentária, as pontes entre o histórico e o transhistórico.

Poetas concretos no contexto de sua modernidade

No ensaio “A ‘poesia pura’ como paradigma da tradição”, Marcos Siscar chama a atenção para o modo como teóricos e críticos de arte, de literatura e de poesia formulam, a fim de sustentar suas avaliações, descrições que acabam por

“organizar o sentido da tradição”³⁴. Segundo ele, algumas exclusões de valores que se atribuem a tendências da modernidade são efetuadas por movimentos críticos externos, como, por exemplo, o fazem os Estudos Culturais, e não raras vezes formulam posições parciais que passam a ser pautadas como valor absoluto; mas na maioria dos casos as exclusões são produtos de elementos internos, de convenções cristalizadas ao longo da própria formação do acontecimento artístico e se propagam sobre as avaliações futuras como referência mais ou menos consolidada e, por isso, também equivocadas e até negativas. O que afinal o ensaio questiona é a maneira como se consolidou a imagem de que, por um ideal seu do sublime ou da técnica, a poesia se caracterizaria pelo desejo de renúncia do real:

[...] o tratamento recebido pela noção de “poesia” em algumas obras críticas, especificamente obras que ajudaram a estabelecer um padrão de leitura do texto poético como aquele que vira as costas para a referências, recusando igualmente o cálculo da realidade; ao aspirar ao lugar de exceção, de distinção, a poesia se confundiria com a própria ilusão ou presunção de autonomia. [...] Esse lugar comum, que tem levado inclusive à busca de “saídas” da poesia, é vinculado frequentemente com a ideia de sua moderna “crise”, isto é, com a afirmação da perda de sua relevância social. A crise da poesia estaria muito próxima (como causa ou como efeito) de seu suposto *afastamento da vida*.³⁵

Tomando como referência a análise de alguns teóricos – Adorno (“Palestra sobre lírica e sociedade”, 1957), Hugo Friedrich (*Estrutura da lírica moderna*, 1956), Michael Hamburger (*A verdade da poesia*, 1969), Afonso Berardinelli (*Da poesia à prosa*, 1994) – o ensaio avalia e questiona o modo como esses autores partilham os espaços poéticos a fim de que possam definir, segundo suas afeições, as linhas da modernidade que se distanciaram (e se distanciam) da atitude crítica, da responsividade histórica e social, enfim, da “experiência vivida”.

A cristalização do divórcio entre poesia e referencialidade é avaliada por Siscar em um espectro mais amplo do que possa interessar a este estudo³⁶. No

³⁴ SISCAR, Marcos. “A ‘poesia pura’ como paradigma da tradição”. In. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016. p. 137.

³⁵ SISCAR, Marcos. “A ‘poesia pura’ como paradigma da tradição”. In. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016. p. 137.

³⁶ Em verdade, é no pensamento estético de Kant que está a origem dessa questão que não deixa de envolver o amplo debate de autonomia da arte. Para o filósofo, a apreciação estética pressupõe uma independência em relação a todo interesse; o que equivocadamente implica que a apreciação estética

entanto, a questão levantada parece-nos importante ao campo específico de nosso tema, sobretudo se pensarmos no modo como se constituíram algumas verdades em torno da poesia concreta e do período que a antecede, o da formação do grupo Noigandres – entre essas verdades a de que o fundamento de sua ruptura sustentou-se em um valor superlativo dado de tal maneira à linguagem, que a realidade, o “cálculo da realidade”, ficou de fora. A favor dessa leitura, no caso da poesia concreta, recortam-se os próprios manifestos do movimento, uma vez que neles proliferam as prédicas de um formalismo intenso que apela para a referencialidade fundada no próprio lance da linguagem. Uma breve recapitulação dos fatos, contudo, anula mais essa leitura cristalizada.

O início da década de 1950 se caracteriza, no campo da arte, por um ambiente propício às tendências construtivistas, sobretudo havia o desejo de assumir um diálogo, senão uma influência, com as formas de retomada da arte construtiva na Europa do pós-guerra. Fundador da Escola de Ulm, Max Bill tornara-se uma referência antes mesmo do acontecimento da poesia concreta, desde sua visita a São Paulo e Rio de Janeiro, 1951; seu nome reverberado nas primeiras bienais de arte moderna. Os jovens artistas manifestavam uma clara aversão ao predomínio de uma arte figurativa que representava um retrocesso em relação às conquistas do modernismo de 22. A urbanização funcionava como um elemento de agitação cultural cosmopolita que se refletia nos projetos coletivos e individuais.

É nesse ambiente que se forma o grupo Noigandres, cujo nome é retirado, via Pound, dos escritos do poeta provençal Arnault Daniel. Em 1952, Haroldo, Augusto e Décio Pignatari conhecem Waldemar Cordeiro, que capitaliza os debates em torno da produção abstracionista-concreta. Também nesse anos, já como dissidentes da “geração de 45” – cujas marcas de aproximação, embora pequenas, podem ser constatadas na publicação dos dois primeiros livros (o de Décio e Haroldo) pelo Clube do Livro, veículo de divulgação da referida geração – divulgam a revista Noigandres, contendo a seleção dos melhores poemas compostos até aquela data³⁷.

é puramente formal, desprezados conteúdo e contexto. Logo, a autonomia move o desinteresse pela referencialidade; o objeto de apreciação estética não tem, por isso, nenhuma função prática, moral ou cognitiva. Parte da arte moderna, para Adorno, replica esse modelo esteticista.

³⁷ É importante observar que, dez anos depois, em 1962, é publicada o último número: *Noigandres 5: do verso à poesia concreta*. Trata-se de uma publicação emblemática que permite observar – mais do que o tamanho da revolução formal promovido pela poesia concreta –, não a capitulação ou

A formação do grupo se deu muito em função do contato com o experimentalismo formal das artes plásticas e da música – deve-se anotar a presença, no Brasil, do maestro e professor Koellreutter cuja influência será decisiva também para a formação do grupo de artistas baianos que na década de 60 integrarão o campo das experiências tropicalistas, especialmente Tom Zé. Ao optar pelo construtivismo, baseado no abstracionismo na pintura, e na desconstrução do sentido de tonalidade na música, o grupo de poetas segue as vanguardas da década de 1950 em seu sentido de reverter o modelo dominante do surrealismo de finais dos anos 1930, presente na poesia de Murilo Mendes, por exemplo, e até mesmo no primeiro Cabral. O certo é que ambas as tendências, a de linhagem surrealista e a construtiva, dialogam criativamente com a tradição. Segundo Gonzalo Aguilar, “as vanguardas não negam a tradição, simplesmente a transformam de sujeito em objeto, de diacronia reverenciada em sincronia estratégica, de história necessária em invenção artificial”³⁸.

Contudo, deve-se atentar para uma certa dificuldade com que se deparou o grupo Noigandres em relação ao diálogo com as tradições construtivistas. Em contraste com os artistas plásticos e músicos experimentais, não se adotou imediatamente o termo concreto em poesia. E chega a ser curioso que, em 1953, bem antes do Movimento de Poesia Concreta, Augusto de Campos surpreenda com o inaugural *Poetamenos*: seis poemas que saíram na Revista *Noigandres* nº 2. Inspirados na “melodia de timbres” de Anton Weber e nas camadas visuais mallarmeanas, os textos privilegiavam os elementos sonoro-musicais em uma medida inédita na poesia brasileira:

retorno ao verso exatamente, mas o diálogo com suas possibilidades, atravessado, agora, pela crise provocada pelo poema concreto.

³⁸ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005. P. 40.

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cima eu baixela
 e coraçambos
 d u p l a m p l i n f a n t u n o (s) e m p r e
 semen(t)em ventre
 estesse aquelele
 inhumanoutro

dias dias dias
 sem
 uma
 esperança linha deum só dia
 expoeta expira: minh ahcartas
 sphynx e a n ã o p artas
 gypt y g mor - E avião voas ?
 - Heli s sim sem ar
 L E M B R A S amemor fim confirm sim
 es DEMIMLYG IA e far par avante
 se stertor AR
 rticula: se p a r a m a n t e
 ohes OH SE ME tele NÃO
 se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt
 segur sos se só segúramor
 L E M B R A E Q U A N T O

Por portarem uma objetivação da forma, de que resulta em primeiro plano a elaboração do material de trabalho e a impessoalidade, a não-representatividade, os dois poemas, pelo colorido e exploração do espaço, são claramente identificáveis como produto da linhagem concreta: iconicidade, método ideogrâmico,

verbivocovisualidade. No entanto, o termo “poesia concreta” é adotada apenas dois anos depois, em 1955, por Augusto de Campos:

Em sincronização com a terminologia adotadas pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, arte concreta, diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. (...) eis que *os poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, à disposição do poema”.³⁹

Ampliamos a citação para além do que era necessário em função do ensino de também relacionar a primeira referência feita a um outro conceito fundamental que pode ser tomado como paradigma da poesia concreta: a expressão Joyceana, “verbivocovisual”. No campo da poesia, essas definições compõem uma ruptura em termos realmente impactantes, mas nada que não fosse resultado de um contexto em que o debate das ideias vanguardistas em direção à arte construtivista não tivesse posto.

No ensaio-manifesto, Augusto indicia o mais didaticamente possível a genealogia e os desdobramentos do “poema concreto”, além de sua relação com as artes visuais e música de vanguarda. O novo poema é sustentado sobre a consciência do signo, segundo uma noção sartreana, e das possibilidades verbivocovisuais – uma síntese experimental das associações sonoras (Joyce), da espacialização visual (Mallarmé), da montagem ideográfica (Pound) e da atomização do verso (cummings); além da arquitetura construtiva cabralina.

O que realmente deve ser pensado como prenúncio de um forte sentido de ruptura no campo da poesia é a consistência e o tom enfático presentes na sequência de textos e suas proposições estéticas antes da consolidação propriamente do Movimento de Poesia Concreta. Entre 1953 e 1955, o campo teórico do grupo Noigandres surgia sólido e, dada a juventude dos três poetas na casa dos seus vinte anos, suas investidas pareceram a muitos como arrogantes. No entanto, deve-se

³⁹ CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. SP: Ateliê Editorial, 2006. P. 55.

observar que os primeiros ensaios-manifestos são publicados apenas a partir de finais de 1956 – sintomaticamente não em uma revista literária, mas em *Arquitetura e decoração* – e o “plano-piloto para poesia concreta” apenas em 1958, no nº 4 da revista *Noigandres*; três anos depois do texto em que Augusto menciona pela primeira vez uma ideia de “poesia concreta” e seis anos depois dos movimentos concretos das artes plásticas e da música.

Esse breve panorama mostra que, ao contrário de um entusiasmo de jovens que acompanhavam o vácuo dos modelos construtivistas das primeiras vanguardas – agora recuperados por artistas de diversos países no após-guerra –, Haroldo, Augusto e Décio formularam uma arrojada e inventiva proposta para a poesia; principalmente quando se põe em foco o fato de que, enquanto para as artes plásticas era farta a herança de material das vanguardas construtivas – que desde o início do séc. XX já tinham consolidado seus valores estéticos mais importantes em obras consagradas, como o não figurativo, a elaboração de formas puras, o abstracionismo geométrico, com Mondrian, Kandinsky, Malevich –, no campo da literatura houve os *Caligramas* de Apollinaire, algumas experiências do cubo-futurismo russo e, no mais, apenas uma sucessão de reivindicações pelas novas formas e “palavras em liberdade” das linhagens futuristas; reivindicações desacompanhadas efetivamente de uma produção criativa à altura. Não houve antes uma poesia de vanguarda propriamente “construtivista” ou “concreta”. Mas houve Waldemar Cordeiro, um dos formuladores do “Manifesto Ruptura”, cujas obras respaldadas por elementos teóricos profundamente pensados tangenciavam o território da poesia. Certamente foi um ponto de luz para o grupo *Noigandres* em sua aproximação com as artes plásticas.

Como consequência da escassez de vanguardas poéticas construtivas do início do séc. XX que pudessem informar alguma coisa mais sustentável, o desafio foi, nesse hiato de seis anos, criar os próprios paradigmas de seu movimento, primeiramente pela forja de poemas que concretizassem a viabilidade de suas pretensões programáticas e, concomitantemente, pela escolha de criadores que portassem o emblema da invenção em suas produções. Forma-se o “paideuma concretista”. Sua concepção é tão necessária à compreensão do debate poética posterior ao concretismo que transcende o campo específico do movimento. Sobre essa constituição medular será importante abrir mais adiante um espaço maior a fim

de que se possa esclarecer o quanto, à medida que iam incorporando novos poetas-críticos-inventores, Haroldo de Campos e Augusto de Campos preparavam os elementos teóricos e estéticos para usá-lo, o paideuma, além do momento propriamente concretista em direção a um estado criativo permanente e permanentemente comprometido com o rigor do novo. Trata-se, na verdade, do principal instrumento de orientação relativamente ao postulado de uma tradição de poéticas de invenção que justificaria o objetivo maior da poesia concreta.

A realização, em dezembro de 1956, da Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM representa o momento extrínseco mais significativo do ponto de vista do movimento, por reunir artistas plásticos e escritores que, naquele momento, encontravam alguns pontos de convergência: Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar, Wladimir Dias-Pino, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari. O que é mais importante, contudo, são as divergências. Reconhecida a poesia concreta como uma vanguarda por si só, identificada com as tendências construtivas, porém bastante autônoma em seu programa, nem dois anos depois, passou-se a considerá-la dogmática e inviável; uma estética tão afrontosamente sustentada em pressupostos amplos, por um lado, e restritos (dogmatizadores, até), por outro, que sua ruptura teria perdido a capacidade de dialetizar até mesmo para ser contra qualquer tradição que merecesse questionamentos. Ferreira Gullar, por exemplo, será um dos primeiros a demonstrar suas divergências por concluir que o movimento levaria ao abandono do vínculo entre a palavra e a poesia.

Enfim, em 1956 tem início a fase ortodoxa do movimento⁴⁰ e em 1958 é publicado o “plano-piloto para a poesia concreta”, que é, em certa medida, uma síntese do conjunto de ideias elaboradas nos ensaios-manifestos anteriores. Eram os anos JK, em cujo símbolo maior – a concepção racional de uma nova capital, Brasília, fundada sobre um plano piloto arquitetônico – o manifesto buscará uma aproximação de contexto. E é preciso que se anote, por meio de uma declaração de Haroldo, a relação entre as propostas estéticas e momento:

⁴⁰ Aguilar divide didaticamente a história da Poesia Concreta em três períodos: 1. (1956-1960) Fase ortodoxa. Termina com a construção de Brasília. 2. (1960-1966) Fase participante e militante – que corresponde aos anos iniciais do governo militar e à publicação da revista “Invenção” e à criação dos Popcretos. 3. (1967-1969) Fase do crescimento dos meios de comunicação e do surgimento da Tropicália.

A vanguarda não é só uma postura estética, é também uma postura política. Nós fazíamos uma poesia pensando uma linguagem geral para um país mais justo. Foi nos anos 50 e não se deve esquecer de que havia uma metáfora epistemológica da capacidade de inovação do artista brasileiro que era a construção de Brasília; claro que os nossos detratores sempre diziam que os poetas concretos são a expressão do desenvolvimentismo juscelinista. Embora fôssemos muito jovens, a poesia concreta não tem nada que ver com um deslumbre do desenvolvimentismo, porque não havia essa conexão. O que havia, sim, era um momento histórico, um *zeitgeist*, um espírito do tempo. Inclusive, o país estava incorporando mais gente no processo democrático e a poesia concreta não deixa de estar ligada àquele contexto.⁴¹

Deve-se ressaltar o fato de que as primeiras concepções de um poema concreto ocorrem nos anos imediatamente precedentes à era JK; um momento marcado por crescimento democrático e afirmação cultural propício às operações dos poetas de Noigandres, que buscavam conciliar formalismo, tecnologia e relevância social. Vinícius Dantas afirma que “era do interesse da declarada vanguarda fazer uma poesia à altura de uma sociedade moderna”⁴². Por outro lado, como a própria fala de Haroldo de Campos sinaliza, a identificação com aquele momento se deu em um campo espiritual e não no político-partidário; não há um índice de filiação dos poetas concretos a qualquer projeto cultural identificado com grupos específicos de poder político ou de oposição a eles. O mais importante, em se tratando de uma reflexão sobre a relação entre poesia concreta e seu acontecimento, é não enclausurá-la nesse único horizonte.

A produtividade pretendida pelos poetas de Noigandres mostrou-se, como se soube ao longo dos anos subsequentes, muito ambiciosa e deve ser tratada tendo-se como referência o primeiro postulado do plano-piloto: “poesia concreta. produto de uma evolução crítica de formas”. Nunca existiu, nem naquele momento nem em nenhum outro, a conexão com o pensamento institucional da época. Como toda vanguarda, havia um claro gesto utópico apontado ao futuro. Um gesto que, mesmo quando encontra alguma ressonância no contexto, sempre foi o da ruptura no plano

⁴¹ Haroldo de Campos em entrevista no Roda viva, em 1966. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag&t=1076s](https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag&t=1076s)>. Acesso em: 19 jan. 2018.

⁴² DANTAS, Vinícius. “A Nova Poesia Brasileira & A Poesia”. In: Novos Estudos CEBRAP: São Paulo, n.º 16, p. 40-53, dez. 86.

estético-artístico contra a tradição discursiva e suas marcas paralisantes percebidas em qualquer presente. Em todas as situações, a orientação, a principal função, sempre foi a de ofertar novas formas poéticas – e deve-se incluir aí a totalidade da produção dos irmãos Campos para além do advento da poesia concreta. Se observadas as mudanças ocorridas no projeto a partir de 1962, quando o clima político mais conturbado passa a demandar novas posturas da arte, o desafio passa a ser o de equacionar as propostas de vanguarda experimental em um país subdesenvolvido e desigual, sem que se recuasse do compromisso de ruptura estética – donde o lema maiakovskiano emerge como verdadeira bandeira adaptativa: “não existe arte revolucionária sem forma revolucionária”.

Embora não seja exatamente imprescindível à análise principal deste trabalho, faz-se necessário mencionar as aproximações entre o caso brasileiro e o movimento internacional de poesia concreta. Os diálogos entre os rapazes de São Paulo e o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, líder do movimento de poesia concreta na Alemanha, são bastante férteis e pode-se afirmar mesmo um desejo de alinhamento de projetos em função da pretensão de internacionalização das ideias concretistas. Contudo, ao longo do tempo o que se observará é uma grande diferença de profundidade e fecundidade a favor da poesia concreta brasileira – ainda que, nesse caso, se deva somar a contribuição teórica posterior dos poetas do grupo Noigandres, cujo volume de informação a favor de um programa estético de ruptura talvez não tenha paralelo na literatura. Sobre essa questão, assumimos uma posição parecida com a de Charles Perrone:

Sob muitos aspectos, o movimento internacional de poesia concreta dos anos cinquenta e sessenta surgiu a partir de iniciativas brasileiras. No Brasil, nação periférica, falante da língua portuguesa, teoria e prática da poesia concreta desenvolveu-se mais intensamente que em qualquer outro lugar; e os controversos experimentos e inovações do Grupo Noigandres, de seu início até os atuais debates sem resolução, tiveram talvez seus mais significativos efeitos na prática poética no Brasil. Em 1958, correntes nacionais e internacionais fluíram juntas no *plano-piloto para poesia concreta*, uma ampliação de ideias e interdisciplinaridades contidas em manifestos e artigos anteriores.⁴³

⁴³ PERRONE. Charles A. O imperativo da invenção: poesia concreta brasileira e criação intersemiótica (1992). In. *Garrafa*. Vo. 15. n. 43, julho-dezembro 2017.2. p. 108

Em torno do diálogo com as vanguardas internacionais, Haroldo produz reflexões interessantes acerca das possibilidades de uma “literatura de exportação” a ser produzida a partir das circunstâncias de país periférico. Para ele, as relações com as vanguardas internacionais revalidaram na poesia concreta o projeto visceral da “deglutição” oswaldiana sob a forma de incorporação da informação estrangeira reelaborada em termos locais de maneira mais vigorosa e inventiva que a fonte de onde ela buscava seus diálogos. Um projeto cultural de uma vanguarda, em circunstâncias como a brasileira, assumiria como parte de sua tarefa crítica a capacidade de inversão da lógica de importação cultural, na medida em que não se subjugava a produtos acabados, exigindo de si a geração de objetos satisfatórios às novas demandas históricas. Nesse sentido, Haroldo de Campos afirma, em 1962:

em condições brasileiras, no convívio com uma realidade urbana (tão nacional como a rural), onde se podia meditar a máquina, a civilização técnica, a relação homem (operário)-máquina, a relação homem (operário)-nova arquitetura, e respectivas contradições, em condições que não poderiam ocorrer, por exemplo, a um barbudo artista da *Rive Gauche*...⁴⁴

Hoje, o tema da exportação cultural é mais do que esgotado. Entre tantas, a poesia concreta é apenas mais uma referência constante nas discussões acerca dos rumos da poesia em nível internacional e, por isso, não caberia mais mensurar o que significou (e tem significado) o crescente interesse internacional pela poesia concreta. As trocas de informações dão-se em diversa direção entre as poéticas nacionais, as traduções tornam inútil a investigação sobre o fluxo das influências. Contudo, pairando sobre, há o fato incontestável da radicalidade tecnológica do poema concreto, de sua referência sobre os modos de pensar os meios de produção, da questão da técnica sob o foco da revolução no aparato produtivo da arte, da concreção da linguagem nos limites da experiência intersemiótica, da exploração, muito antes das redes digitais, das possibilidades oferecidas pelos *mass media*. O abalo provocado nos repertórios de recepção da arte, se reverberaram como um corpo muito estranho na realidade brasileira dos anos 50-60, não deixam de reverberar hoje com grande interesse nos repertórios de recepção e circulação da arte – e ainda com algum estranhamento e, sobretudo, como desafio até aos que pensam o poema sob a forma do verso.

⁴⁴ CAMPOS, Haroldo de. A Poesia Concreta e a Realidade Nacional. In: Revista Tendência 4. Minas Gerais, 1962. p. 86.

Por ora, fiquemos com a seguinte síntese: a gestação do movimento de poesia concreta e sua efetiva existência se dá integralmente dentro do espírito das vanguardas de meados do séc. XX. Ao romper com as formas do presente, em um momento histórico propício, os poetas concretos rompem igualmente com o estado de coisas estabelecido; e o fazem em um nível de proposições estéticas tão radicais que, como se sabe, projetam os limites do fazer poético em um campo de soluções para o poema até então desconhecidas. É dessa atitude transgressiva que surge toda a dificuldade que até hoje cerca não só o período vanguardista, mas o percurso de seus integrantes, inclusive o vasto trabalho posterior dos irmãos Campos.

Haroldo de Campos, em texto de 1960, “Contexto de uma vanguarda”, tece uma explicação:

Não há panorama mais fiel do mundo contemporâneo, cujas distâncias diminuíram, cujos problemas se interligam, cujo patrimônio mental é cada vez mais posto em termos universais, como se verifica cotidianamente no campo da ciência. Surgem nele as condições para uma linguagem comum. Por que deveria a arte estar fora desse quadro? Um produto de luxo, a ser cultivado numa estufa artesanal, salvaguardado dos contatos com o mundo exterior como uma flor exótica? Os grandes poetas da língua, na fase áurea do mundo luso, como Sá de Miranda e Camões, não foram porventura homens contemporâneos em seu tempo, vivendo com a informação adequada, importando provençais, italianos e espanhóis e exportando poesia em língua portuguesa criativa e qualitativamente enquadrada no contexto da época? A poesia concreta fala a língua do homem de hoje [...]. Pela primeira vez [...] a poesia brasileira é totalmente contemporânea.⁴⁵

Um olhar mais distanciado sobre aquele momento será capaz de identificar não a inviabilidade dos limites estéticos de uma vanguarda, mas os seus desafios – que não significam que existam apenas sob a obrigação de execução de um poema concreto –, as suas aberturas para a experiência de invenção como uma condição mesma da poesia. Por isso, não é exagerado o balanço mais recente feito por Augusto de Campos: “A poesia concreta foi o mais radical dos movimentos poéticos brasileiros, tornou mais difícil escrever poesia, pôs em circulação um repertório sem precedente de linguagens poéticas não visitadas entre nós”.⁴⁶

⁴⁵ CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de., CAMPOS, Haroldo de., PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 209-214.

⁴⁶ Entrevista de Augusto de Campos a Jardel Dias Cavalcanti em 24/3/2003, disponível em: <digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993&titulo=Entrevista_com_o_poeta_Augusto_de_Campos>. Acesso em: 02 fev. 2018.

Nesse sentido, o movimento não congelou a história literária segundo uma ordem de radicalidade sem data (ou datada como moda vanguardista), fechada no âmbito de suas próprias proposições. O lastro poético do grupo Noigandres, diferente do que fizeram algumas vanguardas, nunca foi o da destruição; ele se funda em uma consciência plena dos eixos de tradição de invenção – uma consciência que, embora negada por uma crítica uniliterária, permitiu a atualização constante do movimento, sem que contudo as suas bases principais fossem negadas. Nesse sentido, concordamos com Diana Junkes Bueno Martha:

Essa diferença é crucial para entender a singularidade das ações e a renovação propostas pelo Grupo Noigandres. A religião do concretismo, se houve, não foi a futurologia pura e simplesmente, mas a de seu tempo. Para os poetas concretos, o significado de “ser absolutamente novo” dizia respeito não apenas à radicalidade da experiência – coletiva e programática, no âmbito do concretismo –, mas ao mesmo tempo, a um discurso que não deixa de rever o próprio discurso das vanguardas. Em gesto de leitura crítica que caracterizou a poesia concreta, liga-se ao passado de modo íntimo e inventivo, para ampliar o repertório.⁴⁷

Enfim, se o que interessa aqui é rastrear não a gênese em si da poesia concreta, mas a poética de invenção fundada no seu gesto transgressor e vanguardista, a análise precisa, recuperar alguns aspectos que dominaram os anos 50 (quando os poetas Noigandres formularam sua teoria) em uma perspectiva diferente, pós-concreta, que é o melhor modo de, com certa equidistância no tempo, identificar o que foi de fato uma estratégia de posicionamento de uma vanguarda e o que pode ter constituído os fundamentos de uma poética de invenção mais duradoura na literatura brasileira. Dessa forma, estaremos de algum modo justificando os projetos dos irmãos Campos, que foram encontrando, encerrado o ciclo histórico da poesia concreta, suporte para seu trabalho em outros teóricos e linhas poéticas sem que em qualquer momento tivessem de negar as propostas iniciais – propostas que anteciparam questões que até hoje são centrais não só no campo da poesia mas também no das artes.

⁴⁷ MARTHA, Diana Junkes Bueno. “Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos”. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea n. 51, p. 155-181, maio/ago. 2017.)

“Geração de 45”, João Cabral e poesia concreta

As motivações iniciais do grupo Noigandres, como se viu, estão profundamente relacionadas ao contexto das vanguardas construtivistas da década de 1950, ainda que, como vimos, a poesia concreta seja marcada por algumas difrações significativas em relação aos modelos que teriam pautado as artes plásticas. Contudo, apenas a percepção do que aconteceu a partir de um ambiente vanguardista seria insuficiente para aferir a situação da poesia concreta em relação ao debate em torno das saídas formalistas que à época eram formuladas em direção à superação da chamada “geração de 45”.

É certo que os jovens poetas do grupo Noigandres, à medida que davam à sua atuação uma feição ruptora de vanguarda, desferiram diversos ataques à poesia de 45. No prefácio da *Teoria da Poesia Concreta*, declaravam que “no plano nacional”, haviam restaurado o contato com o modernismo de 22, o qual fora “interrompido por uma contrarreforma convencionalizante e floral”. Se entre as características definidoras da poesia concreta figuram exatamente a rejeição ao subjetivismo e o “fim do verso”, está claro que a “contrarreforma convencionalizante e floral” representava precisamente o retorno ao metro e às formas clássicas propostos pela geração de 45.

A articulação entre poesia concreta e vanguardas/modernismo evidentemente tornou natural a ruptura entre as duas primeiras gerações poéticas do pós-guerra. Contudo, uma leitura mais atenta faz-se necessária, a fim de que se possa posicionar com um pouco mais de cuidado algumas questões que, embora tratadas de maneira inovadora pelos concretos, já eram debatidas desde a década anterior – sobretudo porque algumas das rupturas levadas a cabo pelo grupo Noigandres já se mostravam como emergentes especialmente por João Cabral. E quais seriam as questões centrais desse debate? As que dizem respeito ao conservadorismo formal, ao sentimentalismo lírico que vigiam então e à consequente mudança de percepção do poema como objeto cultural, já que emergia um horizonte de *mass-media* a determinar novas estratégias de recepção da poesia.

É indiscutível o fato de que os paradigmas estéticos da poesia concreta foram mais robustos em termos da ruptura proposta, mas deve-se reconhecer que, em relação a algumas questões centrais, o debate já se vinha travando, não como

embate frontal, mas enquanto sinalização de esgotamento de um modelo poético dominante que, ao romper com o alto modernismo, se mostrava ultrapassado como resposta às questões da modernidade. Uma breve rememoração dos fatos é importante.

Primeiramente, há o dado de que a retomada de um modelo tradicional – métrica, elevação da linguagem lírica, forma fixa – foi empreendida não só pelos poetas de 45, como Péricles Eugênio da Silva Ramos ou Geir Campos, mas também por Carlos Drummond de Andrade (*Claro Enigma*) e Murilo Mendes (*Contemplação de Ouro preto*) até se tornar tendência de uma década. Por trás desse momento formalista pode ser que não houvesse exatamente a “contrarreforma convencionalizante e floral” da acusação concretista, mas uma certa busca pela poesia artesanal que assumira como desafio o trabalho criativo sobre as formas fixas. O crítico Ivan Teixeira, nesse sentido, remete a um texto de Péricles Eugênio publicado em 1947 na *Revista Brasileira de Poesia* – cujos artigos certamente eram de amplo interesse para jovens poetas do grupo Noigandres. Nele, o poeta referindo-se ao programa de seu grupo, criou a expressão “construir com solidez” e acaba por “condenar abertamente o formalismo ‘ultrapassado’ dos parnasianos, propondo com todas as letras, a continuidade da pesquisa formal do último Mário de Andrade”⁴⁸.

Juntam-se à ordem dos fatos fundamentais os artigos de João Cabral, “Poesia e composição” (1952) e “Da função moderna da poesia” (1954)⁴⁹, indicando um modelo de composição adotado em *Paisagens com figuras* e *Quaderna*. Lendo-os, conclui-se que, no mínimo, o “construir com solidez” de que fala Péricles Eugênio constitui um elo entre Cabral e a “geração de 45”. Como afirma Ivan Teixeira:

Amplitude de resultados à parte, podem-se observar os seguintes pontos de contato entre Cabral e os pressupostos da Geração de 45: retomada do verso metrificado, nitidez de elocução, pesquisa da imagem, inclinação surrealista e solidez de construção.⁵⁰

⁴⁸ TEIXEIRA, Ivan Teixeira. “A teoria do poema em João Cabral”. In. *O Estado de S. Paulo*. 07/10/2015 <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-teoria-do-poema-em-joao-cabral,4099>>

⁴⁹ MELO NETO, João Cabral de. Poesia e Composição; Da função moderna da poesia. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. Todas as referências relativas a esse texto se encontram entre as p. 51-101.

⁵⁰ Idem.

João Cabral representa, sem dúvida, um lugar especial no debate poético pautado pelo modelo descritivo da tradição imanente da crítica literária. A partir dele, ficou mais evidente uma certa divisão da atividade poética quanto ao modo mesmo de concepção-composição. Sua reivindicação e prática de construção racional e consciente do poema – o que implica, antes de tudo, a convergência de uma elaboração técnica particular e uma poética da impessoalidade de que resulta um produto construtivamente objetivo, independente da subjetividade do autor – significou uma oposição ao modo intimista e inspirado, ou seja, ao poema como veículo da experiência psicológica do autor: cristalização involuntária revelada em uma estrutura marcada pela imprevisibilidade do impulso inconsciente que o motivou, sendo essa imprevisibilidade a própria marca criativa-inventiva do poema, segundo essa concepção.

Ao assumir a poesia de construção, Cabral elege a necessidade do rigor formal em uma direção experimental totalmente oposta ao formalismo classicizante e rígido do período⁵¹. De todo modo, é preciso reconhecer que a elaboração do poema nos termos cabralinos não era um pleito de um único poeta, mesmo quando se percebe nitidamente a diferença de resultados qualitativos entre seu experimentalismo e as produções mais previsíveis e monocórdicas dos poetas de sua geração. Ivan Teixeira, novamente, é elucidativo ao mencionar um curso de poética, entre 1952 e 1953, promovido pela *Revista Brasileira de Poesia*:

O conceito de poesia como composição consciente, embora obsessivo em Cabral, não é exclusividade dele. Trata-se de preocupação coletiva da época, correspondente à concepção estrutural do fenômeno literário que então se estabelecia no Brasil, como se pode observar pelos demais textos do Curso de Poética, que contou com a participação de Afrânio Coutinho, Wilson Martins, Vinícius de Moraes, Geir Campos e Euríalo Canabrava. Na ocasião, este último não só estudava Joyce, Eliot, Pound e Hoelderlin, como também aplicava noções de semiótica ao estudo da literatura. Geir Campos, ao abordar o princípio da objetividade no

⁵¹ Cabral propõe-se uma enorme dedicação de constrição formal ao realizar sua densa obra nos moldes de uma forma desimportante e quase ausente no sistema literário brasileiro (o octossílabo de rima toante, verso maior em língua espanhola, do épico de Cid, mas raro e inevitavelmente estranho em língua portuguesa), em alternância com a exploração da redondilha maior (que, não raro, desliza em octossílabos). O resultado, além da sua obra em si, tesouro da literatura da língua, é a incorporação do verso antes alienígena, da técnica da rima toante como recurso tradicional e amplamente aceito – não mais como defeito, como foi entendido na época, mas como método conveniente –, e o assombroso modo de expressar assuntos duros de diversas ordens nesse ritmo “capenga”, moldando-lhe um caráter marcante, e em verso “vulgar” (como se pensava a redondilha da música popular).

exame do texto literário, propunha a retomada da retórica e da poética tradicionais, não sem antes passar pela lição renovadora de Ezra Pound. A *Revista Brasileira de Poesia* soube acolher as grandes linhas da inteligência artística do período. Sérgio Buarque de Holanda escreveu para o primeiro número; e Antonio Candido, para dois dos seis primeiros. Além disso, a Revista marcou consideravelmente o repertório dos mais jovens que a procuravam, como é o caso de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, sem deixar de resgatar e manter uma certa tradição de 22, por meio de Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, entre outros. O próprio Oswald de Andrade, que a criticou no começo, tornou-se membro do Clube de Poesia, entidade criada e mantida pela Revista.⁵²

Aos interesses de nossa análise, o que importa observar é o fato de que as tomadas de posição dos poetas concretos, embora radicalmente diferentes, foram igualmente orientadas pela articulação de alguns aspectos que já faziam parte dos desafios de Cabral. O principal deles consiste na articulação entre a retomada do modelo modernista – especificamente Oswald de Andrade no caso dos concretos – e as proposições compositivas amplamente marcadas pelo questionamento do verso tradicional e da subjetividade lírica. A despeito da radicalidade da ideia de “desaparição elocutória do eu” e do “encerramento do verso”, a proposta concreta não se deu em um vazio contextual determinado pela ruptura vanguardista. O debate em torno dessas questões já se vinha desenvolvendo de tal modo que se pode detectar a abertura para a busca de soluções estéticas transgressivas do porte das que foram propostas para o poema concreto. Nesse sentido, a distância entre Cabral e concretos é menos acentuada do que pode parecer, principalmente quando se considera a coincidência de alvo relativo ao que propuseram modificar.

Em “Poesia e composição” (1952), Cabral observa a polarização entre as tendências poéticas de inspiração e de elaboração de arte, o lugar que assumem na poesia moderna, comentando que “no lugar da preponderância de uma ou outra dessas ideias”, prevalece a “coexistência de uma infinidade de atitudes intermediárias”. A conclusão a que chega é a de que seria impraticável a determinação de “uma composição representativa do poema moderno”. A partir dessa constatação, afirma:

⁵² TEIXEIRA. Ivan Teixeira. “A teoria do poema em João Cabral”. In. *O Estado de S. Paulo*. 07/10/2015.

<<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-teoria-do-poema-em-joao-cabral,40996>>

Já que é impossível apresentar um tipo ideal de composição, perfeitamente válido para o poema moderno e capaz de contribuir para a realização do que se exige modernamente de um poema, temos de nos limitar ao estudo do que as ideias opostas de inspiração e trabalho artístico trouxeram à poesia de hoje.⁵³

As “famílias poéticas” são opostas, porém calçadas pelo projeto de expressão pessoal em busca de originalidade, imposição da modernidade. A poesia de inspiração e a de trabalho de arte mostram-se, assim, igualmente aprisionadas à necessidade de dar respostas ao princípio dominante da poesia moderna que engendrou uma fragmentação extremada de poéticas particulares – fragmentação negativa, para Cabral, à medida que admite como linguagem poética toda forma de experiência, mesmo aquelas que dificultam ou esterilizam a comunicação do poema. Nesse sentido, a pulverização do experimentalismo determinado quase que pelo desejo de cada poeta, condicionado que é pela exigência da modernidade, pode ser tão improdutivo quanto a sua ausência nas épocas em que as regras universais clássicas controlavam a mesma polarização pela subordinação a princípios de composição de validade universal – inclusive as que orientavam o conceito de “inspiração”, “expressão lírica subjetiva” e “trabalho artístico”.

No plano dos tipos poemáticos, tudo o que os poetas contemporâneos obtiveram foi o chamado “poema” moderno, esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica, monotonicamente linear e sem estrutura discursiva, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor queira enviar.⁵⁴

“Poesia e composição” constitui um ensaio longo e raro enquanto atividade puramente teórica, sobretudo se se considera o fato de que o exercício crítico em Cabral se realiza intensamente no interior da experiência criativa, dentro da qual também revela o seu paideuma. Por isso mesmo, não é nosso objetivo varrer todo o ensaio a fim de demonstrar as questões e saídas por ele sinalizadas. Consideramos como necessário apenas sintetizar as posições finais de sua reflexão.

⁵³ MELO NETO, João Cabral de. Poesia e Composição; Da função moderna da poesia. In: Prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

⁵⁴ Idem

Basicamente, o poeta constata a perda da dimensão comunicativa da poesia; efeito da dispersão anárquica da composição moderna. É sobre essa reflexão que o ensaio termina por justificar a necessidade de revisão da subjetividade e a centralidade dada à esfera comunicativa do poema de cujo trabalho construtivo dependeria a sua mensagem: aquilo a que seu conteúdo se refere. Nesse momento, Cabral praticamente determina o modelo predominante de composição que se tornará conhecido como o centro de sua poesia. Um modelo que se constitui pela variante inventiva e irregular sobre termos regulares como métrica, ritmo, forma fixa da poesia clássica – de modo que, movido pelo princípio da transgressão e invenção, nem de longe se possa identificar qualquer retomada nostálgica das formas do passado. Pelo contrário, os deslocamentos promovidos sobre essas formas são efetivados em tal nível de experimentalismo e invenção que provocaram no campo poético brasileiro, desde então, uma verdadeira “lição de coisas” cuja especificidade é o modelo de composição rigorosamente estruturado – modelo que, por um lado, se opõe à flutuação extrema dos tipos de composição modernista e, por outro, ao congelamento formalista dos poetas de 45, esteticamente deslocados, desde Cabral, para um plano de menor interesse.

Um último aspecto a se considerar sobre as reflexões de “Poesia e composição” diz respeito ao modo como Cabral reclama uma função para a poesia moderna. Depois de justificar a necessidade de inovações formais, inclusive apontando algumas possibilidades, o ensaio aponta a dificuldade dos poetas quanto à criação de novos tipos poemáticos capazes de conseguir maior comunicação com o homem moderno, isso porque também não sabiam aproveitar os novos meios de comunicação, os *mass media*.

A reivindicação de João Cabral é extremamente significativa se a associamos ao fato de que os manifestos da poesia concreta também explicitam a necessidade de ligação com a indústria cultural e com todas as ferramentas disponibilizadas pelas modernas tecnologias de comunicação de massa. A esse respeito, Paulo Franchetti afirma:

Essa é de fato uma questão de muita importância, mas não só para a compreensão da poesia concreta: ao pensar as relações da poesia concreta com a comunicação de massas – não se está pensando uma relação arbitrária, devida unicamente ao programa do movimento; pelo

contrário: está-se pensando uma relação que se estabelece no miolo da literatura brasileira contemporânea.⁵⁵

Nesse sentido, é muito positivo que tenha sido Cabral, antes dos próprios concretos, a mencionar essa emergência da poesia contemporânea em direção ao advento da expansão dos meios de comunicação. De todo modo, é fundamental estudar a questão dentro da ótica da poesia concreta, uma vez que ela carrega, em função de sua própria formulação estrutural, a condição de interlocutora de várias tendências artísticas que vieram depois.

Os textos reunidos em *Teoria da poesia concreta* são mais curtos e visam ao embate vanguardista, antes de tudo. Por isso, em comparação com o ensaio de Cabral, é importante lê-los com certa reserva no que diz respeito ao aprofundamento do debate. Neles, por exemplo, não há uma argumentação extensa contra a predominância da atitude subjetiva da poesia moderna. No “plano-piloto” vai-se direto ao ataque: “contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível, uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.”

A ausência de uma consideração específica da questão da subjetividade não deve ser vista como uma postura superficializada, movida pelo entusiasmo de ruptura do momento vanguardista. Uma vez que a concepção principal da poesia concreta naturalmente “engole” maiores explicações sobre a superação da dimensão elocutória do eu, essa necessidade de negação já aparece naturalmente integrada à construção integral do poema concreto como objeto constituído por uma “estrutura-conteúdo”, composta simultaneamente das dimensões verbivocovisuais.

Do mesmo modo, também será irrelevante – considerando-se apenas os princípios expostos pelos manifestos e os poemas relacionados propriamente ao período em que vigora o movimento concreto — a ênfase dada ao aspecto temático enquanto dimensão comunicativa. Um dos manifestos diz: “ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um

⁵⁵ FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora Unicamp, 2012. P. 131.

intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas”⁵⁶. Assim, o poema passa diretamente a uma condição metacomunicativa, comunicando simultaneamente no plano verbal e no não-verbal. Uma perspectiva bastante diferente, portanto, da de Cabral, já que nele não existe algum modo que pressuponha a equivalência com a estrutura-conteúdo do programa concreto.

É certo que análise feita é incompleta em relação a tudo o que poderia ser avaliado no tocante às convergências (e divergências) entre o ensaio de Cabral e os manifestos da poesia concreta – carência que mais se evidencia pela ausência de demonstrações poéticas, fartas dos dois lados. Por outro lado, pode-se considerar que nos tenhamos estendido excessivamente sobre uma reflexão cujo intuito seria apenas o de identificar as respostas dadas pelo poema concreto aos impasses da poesia brasileira entre finais da década de 1940 e toda a década de 1950. Mas, já que a análise é esta e não outra, terminamos com o inventário feito por Cabral (em outro de seus textos especificamente teórico) por ser mais um instrumento a permitir a afirmação de um diálogo em que os poetas concretos naturalmente dão continuidade à influência cabralina. Eis o inventário:

a) Na estrutura do verso (novas forças rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e *enjamberment*); b) na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); c) na estrutura das palavras (exploração dos valores musicais, visuais, e, em geral, sensoriais da palavra: fusão ou desintegração de palavras, restauração ou invenção de palavras, de onomatopeias); d) na notação da frase (realce material da palavra, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação); e) na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos).⁵⁷

Como se vê, a poesia concreta representa o desenvolvimento consequente e mais radical de alguns dos procedimentos enumerados. Especialmente os itens que relacionam a estrutura da palavra, a notação da frase e a disposição tipográfica (c,

⁵⁶ CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. SP: Ateliê Editorial, 2006. P. 216

⁵⁷ MELO NETO, João Cabral de. Poesia e Composição; Da função moderna da poesia. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

d, e) podem ser tomados como antecessores de um processo formal que culmina na radicalidade da sintaxe espacial e ideogrâmica:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthétique-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideográfico. joyce (Ulysses e finnegan’s wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no/brasil:/oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”./joão/cabral de melo neto (n. 1920 – o engenheiro e psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. (plano- piloto para a poesia concreta)⁵⁸

Pensadas em conjunto, as propostas só poderiam ter provocado uma série de rupturas, a começar pela superação da organização linear do verso, seguida pela espacialização, fragmentação, decomposição da palavra, ao uso funcional da tipografia (tal como Mallarmé imaginou o seu *Un coup de dés*). Aliás, a fusão improvável Mallarmé/Pound representa a ferramenta de apropriação e transformação do conceito de ideograma em direção à sintaxe espacial ou visual, para além mesmo do sentido específico ensinado por Pound-Fenollosa. A teorização elaborada, como se vê, postula a formação de uma linha formada pela articulação de diversos autores-inventores cujos procedimentos constituem o que

⁵⁸ CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 215

há de mais consistente para o enfrentamento da crise do verso no fim da modernidade.

Essa é a principal frente de invenção da poesia concreta, enquanto movimento coletivo. Encerrado o seu ciclo histórico, observa-se que a dissolução das formas de composição já estava consolidada. A pluralidade é reforçada pelos trabalhos de Augusto e Haroldo de Campos já como ex-concretos. Ocorre, inclusive, o retorno ao verso, mas não mais o linear, o portador de subjetividades líricas da tradição. Talvez esteja na dimensão dessa transformação a resposta para o questionamento formulado pelo crítico argentino Gonzalo Aguilar acerca da poesia concreta como um trauma cultural.

Alguns pontos da ruptura

A proposta da poesia concreta, pelo que se viu, abrange vários tópicos, que se superpõem, apesar de todos transitarem no entorno do experimentalismo de uma nova linguagem artística, o que caracteriza a posição de vanguarda. Não cabe aqui o levantamento completo de cada um de seus aspectos, separadamente, mas consideramos necessário, ainda que de maneira apenas descritiva, sintetizar alguns pontos relevantes para as partes subsequentes de nossa análise.

O signo verbivocovisual e a crise do verso – Não restam dúvidas sobre ser esse o fato formal mais significativo da ruptura concreta frente às poéticas estabelecidas pela fórmula dos versos lineares, calçados na rima e nos jogos sonoros. Estabelece-se uma nova unidade pelo enlaçamento dos três registros – o verbal, o vocal e o visual – em uma inserção de escrita multilinear que recupera e assume como experiência inaugural o *Un coup de dés* de Mallarmé. Em torno dessa organização do pensamento, vê-se o que é o mais aparente no poema concreto: a sua espacialização visual sobre a página. A questão é que sob esse conceito de montagem vão incidir aparatos muito mais complexos a agir como um divisor de águas sobre os limites da linguagem poética: as contribuições de Joyce (como se viu, em quem os poetas concretos pescam o termo “verbivocovisual”), com sua técnica de palimpsesto e de associações sonoras; a desintegração das palavras de cummings; os caligramas de Apollinaire; o método ideogrâmico de Pound, herança

de Fenollosa, permitindo organizar em um mesmo plano semânticas díspares a potencializar formas inusitadas de resignificação.

A crise do verso é uma consequência natural dessa nova forma de linguagem do poema. No entanto, é importante observar que, exceto no momento mais ortodoxo da poesia concreta, nunca houve exatamente um desejo de anulação definitiva. A crise do verso não aponta exatamente para o fim da poesia como arte verbal, mas para um redimensionamento estrutural do poema.

Trata-se de uma reestruturação que já vinha sendo trabalhada desde as vanguardas do início do século; o que os poetas concretos propõem é sua retomada, sob a inspiração de Mallarmé, em um momento propício, uma vez que a abertura estrutural prenunciada pelo *Un coup de dés* continha os pressupostos das linguagens que iriam encontrar um ambiente favorável no contexto das novas tecnologias eletrônicas. Dessa forma, a palavra não desaparece, mas é repensada em sua funcionalidade, já que deve integrar-se à dimensão não-verbal (enquanto imagem e som), passando a ser interdisciplinar, intertextual e muitas vezes interativa, além de projetar-se em parâmetros materiais mais amplos, que devem levar em conta critérios de forma, cor, espaço e movimento. Não há por que excluir o livro ou outros suportes textuais, que seguem o seu curso e até se beneficiam da tecnologia digital no processo de sua feitura.

Quanto às críticas feitas acerca da secundarização do sentido, e para finalizar a exposição, a melhor resposta é dada por Augusto de Campos:

Ora, qualquer um pode ver que uma das características diferenciais da poesia concreta, relativamente a outros movimentos poéticos de vanguarda, é o fato de ela não renunciar à dimensão semântica. VERBIVOCOVISUAL, ela se afirmou desde o início, com isso significando a ênfase simultânea no verbal, no sonoro e no visual, em pé de igualdade, e não apenas nos dois últimos níveis ou só no primeiro. Não fora assim, como explicar poemas como 'terra', 'beba coca cola', 'Servidão de passagem', 'estela cubana', 'portões abre', 'luxo', os "popcretos", para só citar alguns dos mais ostensivamente referenciais e ideológicos? Mesmo poemas de semântica mais abstrata, como 'tensão', polarizando som e silêncio, não deixam de configurar arquétipos vivenciais. Outros ainda, de natureza metalinguística, perscrutam a linguagem poética e tratam de expandi-la em novas articulações, até o limite. Mas sempre mantendo o significado. De linhagem poundiana ("precise definition"), a poesia concreta nunca foi "não-referencial". O que propusemos, a par de reivindicar a autonomia da linguagem poética em relação à linguagem contratual, foi uma nova abordagem da poesia, uma sintaxe tempo-espacial, não-discursiva, mais

consentânea com os desenvolvimentos da ciência e da tecnologia do nosso tempo, e uma nova configuração formal, ao mesmo tempo rigorosa e livre, capaz de projetá-la em dimensões interdisciplinares além-verso e além-livro. O que recusamos sempre, como João Cabral, foi a demagogia sentimental e a retórica panfletária em busca de aplauso fácil. Nosso lema foi o maiakovskiano "não há poesia revolucionária sem forma revolucionária." Como eu digo no meu poema NÃO: "humano autêntico sincero mas ainda não é poesia". O resto é ressentimento.⁵⁹

O poeta e crítico Marcos Siscar⁶⁰, vindo de hoje, observa que a crise do verso promovida pelos concretos constituiu um “blefe produtivo” que, no seu momento, foi interpretado como uma inviabilidade cujo funcionamento só poderia dar-se no esquema verbivocovisual do poema concreto – embora Augusto de Campos já advertisse, no ensaio “Mário Faustino, o último ‘verse maker’”, publicado em 1967, sobre os limites de uma prática reconhecidamente “provisória”. Segundo Haroldo, a radicalidade da proposta haveria de reverberar como um debate para além do desenho concretista, já que o intuito nunca foi o de combater o verso, mas ampliar o círculo de suas relações com os demais aspectos com que, a partir da experiência concreta, os poetas de um modo ou de outro haveriam de lidar, ou seja, a informação visual e vocal que o velho modo de fazer verso tendia a desconsiderar. O blefe dos concretistas não foi supérfluo, na medida em que embora a sua coordenada primeira fosse o modo “concreto” de compreender a poesia, abria-se um “um processo global e aberto de concreção sgnica” que preside todo o trabalho de elaboração criativa no campo de qualquer poema, em qualquer época. Haroldo, assumindo a sua experiência pessoal, afirma:

ensinou-me a ver o concreto na poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sgnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o “ismo” aqui não faz sentido).⁶¹

⁵⁹ Entrevista de Augusto de Campos a Jardel Dias Cavalcanti em 24/3/2003, disponível em: <digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993&titulo=Entrevista_com_o_poeta_Augusto_de_Campos>. Acesso em: 02 fev. 2018.

⁶⁰ SISCAR. Marcos. “A crise do livro ou a poesia como antecipação”. In: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 131-148.

⁶¹ CAMPOS. Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 269.

O método ideográfico – Embora já mencionado, é importante ampliar o entendimento do que significa a composição ideográfica para os poetas concretos, já que ocupa um lugar prevalente na concepção mais vertebral da comunicação do poema. Como se disse, sua base vem de Pound/Fenellosa, mas no caso do poema concreto há uma importante ampliação que potencializa em muito o conceito, já que se pode falar em uma situação de equivalência: ideograma = poema; isso porque ambos se caracterizam pela disposição das palavras no espaço, numa organização em que os significados fazem interseções através das semelhanças fônicas e gráficas dos significantes, os quais são articulados pelas associações que se demonstram como verdadeiras metáforas visuais.

Como esclarece Augusto de Campos, “o poema concreto ou ideograma é um campo relacional de funções, onde “o núcleo poético é posto em evidência, não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema”⁶². Daí a afirmação do poema como “tensão de palavras-coisa no espaço tempo, o que inclui também o movimento”.

Percebidas de hoje, a visualidade e geometrização do poema podem ser associadas a um retraimento da criação, principalmente em função da dificuldade de reorganização da linguagem verbal em detrimento de seus efeitos puramente formais, tornando os poetas, por essa via, reféns de um programa reducionista. Antes de se aprofundar nas produções mais contemporâneas de Augusto de Campos, Marjorie Perloff enxergou nele um dos criadores mais inventivos que conheceu, no entanto, seus poemas pareciam-lhe “magros” de conteúdo, dado que aquele seu experimentalismo diz apenas o que diz a forma do poema. Contudo, como temos insistido, as trocas constantes de posições no campo da experimentação linguística, a atualização contínua do paideuma e a ampliação dos suportes tecnológicos (principalmente no caso de Augusto) contribuíram para desfazer o possível encarceramento do poema, como a própria crítica estadunidense reconsidera. Mais ainda, os novos recursos oferecidos pela chegada dos aparatos gráficos digitais permitiram a Augusto uma dimensão experimental dos recursos

⁶² CAMPOS. Augusto de. Poesia-concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. In. Teoria da poesia concreta. São Paulo, Brasiliense. 1987. p. 50 (publicado originalmente na revista AD - Arquitetura e Decoração, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, nº 20).

ideogrâmicos de uma maneira muito mais complexa do que no tempo da poesia concreta.

A “desaparição elocutória do eu” – Esse postulado mallarmeano evidencia que o questionamento de uma poesia portadora de uma mensagem lírica subjetiva é antigo, anterior mesmo às vanguardas do séc. XX – e, como já vimos, Cabral já abriu uma frente traumática contra essa instância. No caso dos poetas concretos, a produção coletiva já significa, em si, uma proposta de linguagem ancorada na destituição do “eu”. O poema concreto é naturalmente desinteressado por aquilo que possa ser ancorado no sujeito.

Nos poemas de Augusto, quando há um “eu”, um “nós”, ou um “você” – como em “pós-tudo”, “sos”, “pulsar” – o que se observa em essência é um posicionamento de crítica frontal às poéticas do sujeito. Décio Pignatari, por seu lado, considera a instância do “eu”, como uma convenção poética e textual da qual é necessário distanciar-se com violência. E mesmo em suas últimas produções, o sujeito poético aparece em Haroldo de Campos muito mais como persona, na melhor tradição de Ezra Pound / Fernando Pessoa.

Etapas da poesia concreta – não deixa de ser importante acompanhar a divisão que a crítica e os próprios criadores reconhecem sobre o desenvolvimento do movimento. A primeira fase (1953-1956) define o momento “orgânico” ou “fenomenológica”, identificado pelo experimentalismo espacial da página e consequente dispersão da estrutura-verso tradicional – sendo o melhor exemplo as pranchas de *Poetamenos* (1955).

A segunda fase (1956-1961), chamada “ortodoxa” ou “clássica”, caracteriza a prevalência de produção mais fidelizada às propostas contidas nos manifestos, tendo como exemplos *ovonovelo*, *terra*, *nascemorre* (Augusto, Décio e Haroldo, respectivamente), poemas regidos por princípios racionais, “matemáticos”, e pela comunicação intersemiótica, o poema sem palavras. A maior parte da produção dessa fase manteve coerência com essa lógica de composição, fato que caracterizou em certa medida uma dose de sacrifícios em relação a vocações individuais, tudo em nome da revolução da forma e da revisão dos critérios da representação poética.

Prevalece a estratégia da composição em nome de um fazer coletivo recortado exatamente pela especificidade comum de um mesmo objetivo programático.

A terceira fase (1961-1966), a do “salto participante”, caracteriza-se pela flexibilização em direção a um experimentalismo formal que não exclui o diálogo com o verso, nem a necessidade de respostas ideológicas em diversos poemas de natureza sócio-política.

Esse momento é significativo no sentido de permitir possibilidades de criação que, mesmo não tão rígidas, portavam a continuidade da experiência formal em que os conteúdos continuam a se constituir no limite de concreção da linguagem. A esse respeito, cabe mencionar o fato de que será nesse período que começam a se desenhar os projetos pessoais de Augusto e Haroldo de Campos; este, por exemplo, inicia a escritura, em 1963, dos primeiros “cantos” de *Galáxias* (finalizados em 1978), uma experiência que se posiciona no limite oposto ao da economia concreta.

Por outro lado, é importante observar que, após a instalação da ditadura militar (1964), com o crescente acirramento do debate político, ficou evidente que o aspecto mais “limpo” do construtivismo que marcou os anos 50 naturalmente teria de ser modificado – o que se deu, em certa medida, por meio da atitude de devoração antropofágica aprendida do mestre Oswald: os poetas concretos, especialmente Augusto e Décio, passam a dirigir sua carga de invenção a todos os meios de comunicação, dialogando com a mensagem publicitária, o cartaz, o *out-door*. O melhor exemplo dessa atitude são os *Popcretos*, que se estruturam por meio da colagem de recortes de jornais – segundo Augusto, “colhidos e escolhidos no aleatório de *ready made* por vontade concreta” –, de modo a criar novas possibilidade tipográficas, uma explosão-implosão nuclear de palavras, da crônica social à crítica social. No caso de Augusto de Campos, desde o antecipatório poema “greve” (1961), até “olho por olho” “psiu”, “luxo” a mensagem ideológica dentro do campo do experimentalismo formal constitui um dos desafios dessa fase. O mesmo se pode afirmar sobre a produção no período de Haroldo de Campos (“forma de fome”, “servidão de passagem” “topologia do medo”).

Dois fatos importante precisam ser destacados: o primeiro é a conjugação de três diferentes atuações: textos criativos (poemas e manifestos), textos críticos e teóricos sobre a arte e literatura, prática de tradução. Não há por que pensar em divisibilidade de atuação, dado que as práticas não se separam, embora não se

confundam, na medida em que convergem para confirmar o *modus operandi* da invenção, do trabalho em grupo. O segundo é que nenhum dos três poetas do grupo Noigandres fugiu às suas características particulares de composição e inclinações criativas ou teóricas, ainda que o projeto coletivo fosse, desde o início, o objetivo maior: a coerência com o critério teórico da não subjetivação do poema, desde que seu espaço é concedido ao objeto-poema. É a este que o sujeito autor e leitor estariam submetidos.

Quarta etapa / diálogo com o tropicalismo – Gonzalo Aguiar menciona, ainda, uma última fase que, embora não propriamente circunscrita ao ciclo histórico da poesia concreta, é muito importante para o entendimento dos percursos de Augusto e Haroldo de Campos. Trata-se do período entre 1967-1969, em que o crescimento dos meios de comunicação e, sobretudo, o diálogo com os criadores da tropicália contribuirão para uma compreensão mais aberta dos alcances do programa concreto. A partir desse momento, as marcas do concretismo, no nível da criação, da crítica e da tradução, não se circunscrevem mais à modelagem que muitos equivocadamente ainda acreditam ser o protótipo do poema concreto – aquele que até hoje aparece nos manuais, ou seja, o que obedece ao princípio básico da composição ideogrâmica, verbivocovisual etc. Pelo contrário, como se verá mais adiante, o que garantirá a continuidade do projeto transgressivo, experimental e inventivo dos irmãos Campos será justamente a capacidade de ampliação conceitual e criativa dos mesmos conceitos iniciais, como o de iconicidade e de composição ideogrâmica, para dentro do signo verbal; ou o de investir na certeza de que as dimensões visuais e sonoras do poema jamais foram priorizadas em detrimento da semântica.

Potencialmente poesia concreta e tropicália são movimentos diferentes, na medida em que um atuou no campo mais erudito da poesia e outro no da canção popular, com o espaço de uma década entre o seus surgimentos; no entanto, um conhecedor razoável sabe o quanto estão próximos em relação a alguns aspectos importantes da arte e da cultura brasileira, tanto no que tange às intervenções estéticas tensionadas pelo compromisso vanguardista da ruptura e da invenção, quanto no que procuraram resgatar, sob a forma de diálogos entre local e universal, abrindo com isso paradigmas inéditos na cultura brasileira e importantíssimos para

a sua autonomia futura. O modo como promoveram essa abertura é, a nosso ver, o elemento convergente do qual partiram os concretos e os tropicalistas para poderem continuar interferindo no futuro da cultura brasileira.

Assim, embora não deva existir qualquer inferência em nossa leitura acerca de uma ligação direta e linear, a identidade entre poesia concreta e tropicalismo é muito clara, mesmo para os mais desavisados; apenas uma certa familiaridade com a produção criativa e programa crítico dos dois movimentos é suficiente para a percepção, pelo menos, da seguinte convergência: eles propuseram outro estado de coisas, a partir de outros referenciais, ainda não postos em prática na arte brasileira – embora sinalizados pelo mestre comum a ambos, Oswald de Andrade –, a não ser como fato a ser negado. A Poesia Concreta propôs em 1956 uma ruptura e um passo adiante em relação ao estado da poesia brasileira de então, dominada pelo formalismo da “geração de 45”. O Tropicalismo, embora seja um movimento identificado em várias frentes artísticas (cinema, teatro, artes plásticas), promoverá uma estética de ruptura no campo da música uma década depois, em um momento em que a música brasileira, em nome de uma determinada tradição, mostrava-se congelada, folclorizada por um projeto mais ideológico do que estético.

Nesse sentido, o poeta, ainda concreto, Augusto de Campos, capta em 1966 – portanto um ano antes da explosão tropicalista –, a fala crucial de Caetano, a sua famosa declaração sobre a “linha evolutiva” da música popular brasileira. Trata-se do depoimento dado à *Revista Civilização Brasileira*, nº 7:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá violino, tropa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia,

Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral.⁶³

Augusto antevia em Caetano uma postura de recusa igual à dele, evidentemente, não em relação às que levou a poesia concreta a um embate com mais da metade da poesia que se fazia nas décadas de 50/60, mas em relação a uma tendência predominante entre os compositores da Moderna Música Popular Brasileira (não havia ainda o nome MPB) – a de um nacionalismo folclorizante, apegado à tradição paralisada, ligada quase sempre a estereótipos do cotidiano do pobre ou da nação abstrata, sem invenção, sem continuidade, sempre em nome de um engajamento ideológico que sequer percebia a verdadeira revolução estética que, graças aos novos meios de comunicação, se operava nos países centrais do ocidente: o pop, que entre nós se fazia presente, aos olhos dos puristas, nas alienadas manifestações do iê-iê-iê. A esse respeito, Caetano emite uma avaliação significativa:

Ninguém depois de Augusto, até que o tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chave dos problemas específicos da música popular de então. Seu artigo dizia, por exemplo, que os “nacionaloides” preconizavam um “retorno ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico”; que eles queriam voltar àquela falsa ‘concepção verde-amarela’, que Oswald de Andrade estigmatizou em literatura como triste xenofobia e acabou numa macumba para turista.⁶⁴

É importante mencionar que uma das razões desse encontro de interesses relaciona-se ao percurso dos músicos baianos cuja formação intelectual fora marcada por componentes da modernização institucional em que a presença constante da música popular nos meios de comunicação de massa e nas festas populares não se opunha a uma suposta arte mais requintada e comprometida como condição de garantia de qualidade da cultura brasileira. Tom Zé, mais recentemente, faz algumas releituras interessantes da postura dos tropicalistas. Para ele, o fato de que, enquanto os músicos do Sudeste, como Chico Buarque e Edu Lobo, viam a TV

⁶³ CAMPOS. Augusto de. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 63.

⁶⁴ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 209-210.

com certo distanciamento crítico, os futuros tropicalistas a percebiam com um interesse grande, dispostos a experimentar suas novas possibilidades. Admitiam, inclusive, a incorporação dos elementos de espetacularização que, de algum modo, pudessem aproximá-los, sob a forma de cópia ou diálogo, com o “pop”, ou seja, com as determinações da cultura de massa de Inglaterra e Estados Unidos. Os tropicalistas estavam abertos para a TV, para o iê-iê-iê e para qualquer experimentalismo, estivesse ele no teatro de José Celso, nas peças móveis de Hélio Oiticica ou na poesia erudita dos concretos.

Se pensarmos que o jogo das imagens também é central no debate do concretismo, é possível postular que os dois movimentos interpretaram a explosão dos meios como a crise dos arquivos nacionais e folclóricos, a impossibilidade do nacionalismo como resposta artística e sociocultural — sendo essa postura um dos motivos principais do ataque sistemático por parte daqueles que faziam a defesa de que os arquivos música popular e cultura nacional não fossem adulterados, principalmente se pelas chaves deletérias da cultura de massa. Sobre essa questão, afirma Gonzalo Aguiar:

Das inumeráveis facetas que as mudanças tecnológicas tiveram, os tropicalistas processaram sobretudo dois aspectos: a tecnologia como arquivo de imagens e a tecnologia como prótese dos corpos. À medida que sua intervenção cultural tornava-se mais persistente, compreenderam que não só a renovação musical estava em jogo: as imagens da cultura brasileira eram objeto de disputa e, nesse processo, as atitudes corporais se convertiam em fenomenais construções semióticas.⁶⁵

Assim, durante um período menor que dois anos, os tropicalistas se alimentaram de práticas das vanguardas no que se refere a ataques culturais precisos em relação a um estado de coisas. Se os concretos operaram num corte absoluto, orientado pela invenção, os tropicalistas processaram uma atitude paródica, adequada ao seu projeto de dar conta da heterogeneidade e das temporalidades superpostas – a paródia e o pastiche como práticas que se opunham ao sistema de exclusão predominante, não apenas, na produção musical do período. Sobre essa

⁶⁵ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: as Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005. Pag. 143.

operação, Augusto de Campos faz uma afirmação que deslocada para o hoje seria uma das definições do contemporâneo:

Há (no tropicalismo, notadamente em Caetano) uma presentificação da realidade brasileira – não a sua cópia – através da colagem criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto. É uma operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de *bricolage* intelectual [...] técnica empírica, sobre um inventário de resíduos e fragmentos de acontecimentos.⁶⁶

Complementarmente, o contato com os tropicalistas permitiu aos poetas concretos uma distensão do arco radical de um programa inicial muito identificado com o que realmente seria o último gesto do alto modernismo. Já em meados da década de 60 estava claro que o programa concreto chegara à sua própria dissolução. Nesse caso, parece evidente que o diálogo entre os dois movimentos contribuiu, por um lado, para que as ideias concretas encontrassem algum diálogo com artistas da cultura de massa e, por outro, para a sua desintegração como movimento orgânico. Certamente, para os concretos, foi um acaso feliz o intercâmbio com um movimento cuja crítica paródica desestabilizava tanto a cultura popular quanto a cultura de alto repertório em que atuavam.

Os poetas concretos certamente se aproveitaram desse cruzamento que, em certa medida, já era uma demanda posta desde Cabral: a oficialização do gesto vanguardista como arte, o embaraçamento das relações entre alta cultura, cultura popular e indústria cultural/pop, a arte atenta à indústria (vídeo, publicidade, design), o diálogo com as práticas do mercado. No entanto, o olhar evolutivo continuou funcionando como esquema interpretativo, agora não mais em torno do eixo da “desaparição elocutória do eu”, nem do fim da era do verso, nem de nenhum outro conceito derivado da autonomia do poema. A nós, não resta dúvida de que os ganhos dessa aproximação permitiriam aos concretistas escapar estrategicamente do “ocaso da vanguarda”, para mal usarmos o título de um dos capítulos de *Os filhos do barro*, de Octavio Paz.

Assim, a despeito das diferenças, estamos diante de duas movimentações estético-críticas que se utilizam de novos meios (impensáveis no trânsito das ideias

⁶⁶ CAMPOS. Augusto de. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1972. P. 163.

predominantes) com o intuito de promover a abertura de arquivos fechados ou incontaminados da cultura brasileira. Em nossa avaliação, todo esse processamento de que acabamos de falar mudou a cultura brasileira e passou a habitar nela como um de seus entroncamentos.

Enfim, se o que interessa aqui é rastrear não a gênese em si da poesia concreta, mas a poética de invenção fundada no seu gesto transgressor e vanguardista, a análise precisa, a partir daqui, recuperar alguns aspectos que dominaram os anos 50 (quando os poetas Noigandres formularam sua teoria) em uma perspectiva diferente, pós-concreta, que é o melhor modo de, com certa equidistância no tempo, identificar o que foi de fato uma estratégia de posicionamento de uma vanguarda e o que pode ter constituído os fundamentos de uma poética de invenção mais duradoura na literatura brasileira. Dessa forma, estaremos de algum modo justificando os projetos dos irmãos Campos, que foram encontrando, encerrado o ciclo histórico da poesia concreta, suporte para seu trabalho em outros teóricos e linhas poéticas sem que em qualquer momento tivessem de negar as propostas iniciais – propostas que anteciparam questões que até hoje são centrais não só no campo da poesia mas também no das artes. A análise a partir de agora, portanto, será orientada pela escolha de alguns pontos sob essa dupla perspectiva.

PARTE 3. DO CONCRETISMO AO PÓS-CONCRETISMO

Até aqui, a análise recaiu sobre as motivações iniciais do grupo Noigandres, o que denota a orientação por justificar a gênese de uma estética voltada ao novo mais restritamente inserida ao contexto específico das vanguardas de meados do séc. XX e à de ruptura com o estado da poesia brasileira de então. Entretanto, se precisamos conduzir o trabalho em direção aos objetivos expostos na introdução, será importante, e em aproveitamento do que já se disse, estabelecer algumas leituras em torno dos desdobramentos dos percursos.

Nesse ponto, esbarramos com uma certa dificuldade metodológica: a inter-relação dos elementos em análise não permite uma ordem de exposição que possa naturalmente garantir uma melhor apreensão ou hierarquização dos aspectos avaliados; de modo que não podemos construir uma linearidade relacional dos pontos escolhidos, ainda que haja uma organização por tópicos a fim de amenizar a dificuldade. Há, entretanto, a necessidade de análise segundo um eixo agregador e o que propomos é o seguinte: os desdobramentos do período posterior ao chamado “ciclo histórico da poesia concreta” constituem tensões e continuidades sem cuja compreensão não seria possível postular uma ideia de totalidade dos trabalhos dos irmãos Campos. Não haveria mesmo como identificar teoricamente aquilo que, no entanto, os dados factuais evidenciam com toda a clareza: cada um dos irmãos é dono de uma das propostas estéticas mais ricas e influentes da modernidade recente, tanto quanto foi a dos grandes poetas que a tenham marcado em qualquer uma de suas épocas.

O que chamamos totalidade depende da aceitação da hipótese de que seja possível identificar no período coletivo da vanguarda concreta algumas presenças fundantes das poéticas de Augusto de Campos e de Haroldo de Campos (é necessário marcar as individualidades antes de se pensar nas convergências), as quais passarão por modificações, ampliações e recontextualizações necessárias à atualização de seu projeto de invenção. Dito de outra forma: existe uma coexistência dialética entre o instante vanguardista do concretismo e as etapas posteriores da produção dos dois irmãos – de modo que se pode analisá-las não como segmentações por fases, mas como uma continuidade cuja compreensão é necessária – se pensamos o caso de Haroldo de Campos como exemplo – para se

entender a presença ampliada de suas poéticas de “concreção da linguagem” no momento final de seu trabalho, o chamado “pós-utópico”, a despeito da imensa distância entre essa última produção e os poemas da fase concreta – o mesmo também se pode dizer de Augusto de Campos, encampando-se, nesse caso, a ideia de uma poética “pós-tudo”.

No sentido dessas observações, as reflexões que se seguem serão estruturadas sob a forma de algumas indagações que, mesmo não construídos segundo uma estrutura frasal interrogativa, procuram orientar as respostas a serem dadas a cada tópico trabalhado nesta parte. Trata-se de indagações que já há algum tempo são as que fazemos para entender os alicerces que sustentam as poéticas transgressivas dos irmãos Campos. Por elas, pleiteamos o direito a uma análise que englobe a gênese do procedimento de invenção das poéticas de Augusto e Haroldo e o seu efeito contemporâneo, sem que nos obriguemos à exatidão de dados contextuais ou formais que, de alguma forma, se encontram fartamente documentados em vários trabalhos.

Paideuma e poéticas sincrônica: eixo evolutivo das poéticas de invenção

Qualquer leitor medianamente informado sobre a literatura brasileira moderna e contemporânea já se deparou com o conceito de paideuma e sobre ele formou um entendimento acerca de sua função extraordinária nas questões que envolvem o diálogo entre as poéticas do presente e a tradição. Saberá também que os poetas concretos se valeram desse conceito de forma tão estratégica que se deve conceder a eles uma patente: “o paideuma concretista”, por meio de cuja elaboração se pode afirmar que dele dependeu a existência mesma da poesia concreta, das operações tradutórias e de teoria de seus três poetas-críticos.

Se é preciso entender a origem e o significado do paideuma segundo a sua emergência a partir da poesia concreta, disso não há dúvida e nem é mesmo difícil esclarecer sobre essa demanda. Mas o que realmente importa é a avaliação dos desdobramentos, especialmente o processado no nível teórico por de Haroldo de Campos, em direção a uma concepção de poética sincrônica: evolução e

aprofundamento de conceitos que em grande medida foram o instrumento central de agregação e, simultaneamente, superação do momento concretista em direção a uma poética que indefinidamente pode ser reorganizada no campo da invenção.

As perguntas que se devem fazer basicamente sobre esse tópico são as seguintes: as formações do paideuma e, posteriormente, da poética sincrônica seriam responsáveis por uma situação incontornável das poesias do final da modernidade e depois, as do momento contemporâneo, uma vez que por meio de seu investimento, Augusto e Haroldo (e se exclui Décio apenas por não ser ele o objeto de nossa análise) “ensinaram” o conceito, antes mal compreendido, de que a invenção é a condição mesma da poesia, para além de qualquer rótulo modernista ou vanguardista?

Reconhecidos os antecessores que formam o paideuma concreto, muitos dos quais passam a circular AMPLAMENTE no debate poético brasileiro só a partir daí, seria possível negar que, nem que fosse apenas por isso, as presenças dos irmãos Campos já seriam por si marcas de grande influência, independente dos debates de adesão ou rejeição a seus postulados e suas criações?

Cada poeta contemporâneo vê-se comprometido com a formação de um paideuma próprio sobre o qual, tendo instrumentos, deve exercer o filtro crítico-teórico-tradutório capaz de dialetizar a favor de sua própria atividade criativa? E, sendo afirmativa a resposta, em que medida ele assume a herança dos poetas concretos como elemento de influência e tensão necessárias?

A nossa posição mais geral é a seguinte: Augusto de Campos e Haroldo de Campos sempre foram professores e militantes; sua crítica se destina, primeiramente, a outros escritores e é precisamente nesse aspecto que eles exercem uma força de influência sobre tantos poetas – embora rejeições também para tantos outros, quando a militância é confundida com doutrina. O paideuma foi, assim, aprendizagem e treino da literatura. A motivação é sempre a mesma: revigoramento, revitalização (como em Pound) do “make it new” da literatura do nosso próprio tempo. Por conta disso, pode-se considerar que as obras de AC e HC se encontram entre os menos dispensáveis *corpus* crítico de nosso tempo.

A sacada original

O paideuma, como se sabe, é o principal alicerce de sustentação não só de todas as propostas da poesia concreta, como também de todo o trabalho posterior dos irmãos Campos nos três níveis de sua atuação: o de criação, o de teoria e, fundamentalmente, o de tradução. Sua concepção é derivada de Ezra Pound, que assim o define:

Paideuma: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.⁶⁷

Gonzalo Aguilar, explica o significado da palavra grega: “ensino, aprendizagem, aquele que se educou.” Pelos poetas do grupo Noigandres, a primeira defesa de um paideuma formador se dará em um texto de 1956, em *Teoria da Poesia Concreta*:

elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas.

POUND – método ideogrâmico léxico de essências e medulas (definição precisa)

JOYCE – método de palimpsesto atomização da linguagem (palavra-metáfora)

CUMMINGS – método de pulverização fonética (sintaxe espacial axiada no fonema)

MALLARMÉ – método prismográfico (sintaxe espacial axiada nas “subdivisões prismáticas da idéia”)⁶⁸

Em outro texto, Augusto de Campos especifica um pouco mais as contribuições desses escritores para a mudança do paradigma da poesia:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” joyciana e a mímica verbal de cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma - uma organoforma - onde noções tradicionais como início-meio-fim, silogismo, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização

⁶⁷ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 161.

⁶⁸ CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 53.

O conjunto das três definições é suficiente para que se conclua sobre o objetivo principal da formação do paideuma concretista: organizar os antecessores, a linha de frente dos escritores-inventores e poetas-críticos que, ao promoverem rupturas em relação à tradição da poesia em seu tempo, serviriam para instrumentalizar a própria ruptura de que eles, poetas concretos, estavam imbuídos. Pelo paideuma, garantia-se o programa amplo de renovação da linguagem, projeto principal e fundante – a começar pelo questionamento do verso e das estruturas sintáticas de sua organização tradicional. O paideuma foi o elemento mobilizador das propostas do grupo Noigandres em direção à poesia concreta; pontos luminosos da tradição ajustados estrategicamente ao programa de ruptura de uma vanguarda – o que, em certa medida, configura o que Octavio Paz aponta como uma de suas aporias. Mas no caso da experiência iniciada com a poesia concreta, seu gesto revolucionário enquanto arte moderna não foi somente solidário à lógica linear desenvolvimentista do progresso como avanço no tempo. Foi também crítico a ela. Não procurou apenas superar o passado no futuro, mas encontrar o vigor do novo no antigo.

O acrescentamento de novos autores, inclusive brasileiros – além de Mallarmé, Joyce, cummings, Pound, acrescentam-se os futuristas, os dadaístas, Oswald de Andrade, Cabral, a poesia-ideograma (Pound/Fenollosa), Sousândrade (para Haroldo, o patriarca de todas as vanguardas), e tantos outros –, dá-se à medida que o movimento de poesia concreta vai absorvendo outras questões de forma e de contexto; por exemplo, a contribuição de Maiakovski, “não existe arte revolucionária sem forma revolucionária” na chamada fase participante. A ampliação nunca deixou de acontecer, nem durante o ciclo histórico do concretismo, nem depois, quando a palavra “vanguarda” era pouco a pouco abandonada: o paideuma constituiu o elo teórico-criativo entre concretismo e pós-concretismo e essa é a grande sacada para a manutenção do futuro das poéticas que se impuseram uma condição transgressiva de que o novo seria a condição.

⁶⁹ Idem.

Evidentemente, há os que veem nessa ampliação constante um lance oportunista; uma seleção feita segundo um conceito de invenção apropriado aos ventos para onde soprava a produção dos poetas concretos. A questão é que, como afirma João Alexandre Barbosa, nunca houve, no paideuma, a substituição de um poeta por outro, nunca houve uma negação; assim como Augusto ou Haroldo, por exemplo, nunca rejeitaram o projeto da vanguarda concretista, por mais que tenham se afastado dela enquanto movimento coletivo, porque viam tanto antes quanto depois o elemento comum do novo cuja consciência muitas vezes era dada pela detecção de sua presença nas obras daqueles primeiros antecessores.

Caberia, também, arguir se a construção do paideuma mal esconde uma intenção finalista – teleológica, pode-se dizer –, uma vez que os poetas concretos, pela extensão de sua pretensão inventiva, assumiriam o ponto de uma convergência, como um ápice, de toda a invenção de que fizeram sua seleção crítica uma bandeira. No entanto, essa percepção é um tanto quanto descalibrada. É certo que ambicionaram fazer de si, do movimento coletivo que receberia o nome concretismo, uma ponta de lança da invenção e, em larga medida, a seleção dos antecessores esteve a serviço desse projeto; contudo, há de se considerar, além de uma emergência dialetizada pelo contexto, a pronta ampliação do paideuma em direção a artistas cujas marcas criativas em tudo se distanciavam das estruturas formais da poesia concreta – pelo menos se forem levados em conta seus principais *topoi*: a expressão verbivocovisual, a superação do verso, a antidiscursiva e as rupturas sintáticas, do método de construção ideogrâmica; vistos em Mallarmé, Cummings, Joyce e Pound, mas não em Arnaut Daniel ou Blake, ou Oswald e Cabral, não nos metafísicos ingleses ou nos barrocos do XVI –; artistas que exerceram o novo e a ruptura em outras direções. E mesmo em um nível menos aparente, que é o do conceito de linguagem de poéticas de invenção, os inúmeros posicionamentos críticos, depoimentos, traduções e, principalmente, poemas comprovam a perspectiva de abertura para a experiência poética como a principal função do diálogo entre presente e passado.

Se forem observados os percursos de Augusto de Campos e Haroldo de Campos, ver-se-á que não há nenhum finalismo, nenhum álibi conceitual que conduza à ideia de uma poética de invenção justificando o concretismo na ponta de

um eixo. Pelo contrário, os desafios de renovação são a própria lógica do diálogo paideumático. O depoimento de Augusto de Campos ilustra essa posição:

O diálogo com poetas que exerceram a linguagem de invenção torna mais difícil escrever poesia. Nesse sentido, a poesia concreta pôs em circulação um repertório sem precedente de linguagens poéticas não visitadas entre nós, traduzidas criativamente do original, da antiga poesia hebraica, chinesa e japonesa às vanguardas - trovadores provençais, Dante e Guido Cavalcanti, poetas "metafísicos" ingleses, Mallarmé, Corbière, Hopkins, Pound, Joyce, Cummings, Gertrude Stein, August Stramm e Kurt Schwitters, Kkliébnikov, Maiakóvski e a nova poética russa, entre outros. Nunca se fez isso antes entre nós. Revimos o percurso literário brasileiro, desmontando preconceitos e promovendo os marginalizados pelas histórias e "formações da literatura" oficiais, como Gregório de Matos, Sousândrade, Qorpo Santo, Kilkerry, Ernani Rosas, Oswald, Luis Aranha, Pagu.⁷⁰

A poesia concreta, enfim, construiu sua identidade verbivocovisual e foi buscar nos antecessores os fundamentos de sua sustentação, mas o valor de invenção defendido nunca foi restritamente o que apenas se pareceria com ou seria instrumentalizável pelo poema de feição concretista. A esse respeito, Haroldo afirma:

Ampliação do repertório significa também saber recuperar o que há de vivo e ativo no passado, saber discernir no mole abafante de estereótipos que é um acervo artístico visto de um enfoque simplesmente cumulativo [...]. Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado e da cultura. A apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito, e nesse sentido "quanto mais nós compreendemos o passado, melhor nós entendemos o presente". Uma forma do teórico da comunicação Collin Cherry que casa com o lema poundiano: *Make it new*.⁷¹

O aprimoramento da ideia de paideuma é, assim, o resultado de uma postura responsável e profunda em relação ao projetado por Ezra Pound, mais amplo do que

⁷⁰ Entrevista de AC a Jardel Dias Cavalcanti em 24/3/2003, disponível em: <digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993&titulo=Entrevista_com_o_poeta_Augusto_de_Campos>. Acesso em: 02 fev. 2018.

⁷¹ CAMPOS, Haroldo de. "Comunicação na poesia de vanguarda." In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 131-154.

um valor utilitário a justificar a utopia ruptora de uma vanguarda querendo-se posicionar como mensageira de uma tradição do novo e restrita apenas a isso. A posição concretista consiste na agregação de complexos conceitos de poéticas sincrônicas cujas questões emergem como necessidade, uma imposição mesma, sobre os projetos poéticos de depois da poesia concreta – inclusive com grande grau de importância, hoje, no contemporâneo. É sob essa perspectiva que é preciso prospectar, de maneira instigadora, os procedimentos instaurados pelo concretismo nas décadas de 50/60, a fim de que se possa compreender a dimensão de seu inegável impacto como procedimento das artes até os dias de hoje – e a despeito dos impasses impostos pelas diferenças entre a modernidade e o contemporâneo.

Na linha desse raciocínio, torna-se importante pontuar uma distinção: de um lado, as vanguardas do início do séc. XX, ditas utópicas – entre as quais o futurismo de Marinetti é bastante representativo –, que acreditavam na ruptura definitiva com um passado danoso, já que não se haveria de reconhecer qualquer marca precursora em uma estética que promovia o fetichismo de padrões artísticos em tudo imprestáveis ao presente da técnica; de outro, as vanguardas de atualização e releitura, entre as quais, evidentemente, a poesia concreta. Na verdade, muito do que essas vanguardas de meados do século têm de ruptura relaciona-se ao modo como trataram as proposições da primeira vanguarda com um respeito vizinho ao da admiração. Nas artes plásticas essa postura mostra-se mais evidente; porém, em se tratando da poesia concreta, deve-se observar que os precursores escolhidos são da literatura inglesa, à exceção de Mallarmé. Mallarmé morreu antes do séc. XX; Pound, se fez parte de vanguardas, elas eram inglesas (o imagismo e o vorticismismo) e sua teoria, como se sabe, é de outra natureza em relação ao embate com a tradição.

Quando Haroldo de Campos, admirador de Octavio Paz, de quem traduziu a obra-prima *Blanco*, marca suas divergências em relação a ele – e o faz amistosamente, por exemplo, em texto apresentado em um simpósio no México em homenagem ao amigo⁷² –, é porque o modo de ser do seu projeto transgressivo destoa daquilo que o crítico e poeta mexicano vê em todas as vanguardas: uma “tradição de ruptura” como elemento intrínseco e contraditório cujas consequências últimas seriam a inviabilidade das vanguardas além do tempo utópico da

⁷² CAMPOS, Haroldo de: “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

modernidade, em diversas séries de rupturas que, depois da modernidade, não se sustentariam. No íntimo dessa reflexão presente em *Os filhos do barro*, nota-se uma apreensão do novo apenas como ruptura, em que até existe o diálogo com a tradição, mas com vistas à sua negação, ou a uma “tradição de rupturas”.

O elemento fundante da poética concretista e pós-concretista dos irmãos Campos se dá em sentido oposto: o apreendido em Pound. Veja-se o que, a esse respeito, afirma Haroldo de Campos:

Eu nunca vi a vanguarda como uma coisa iconoclastica em relação ao passado. Nesse sentido, somos discípulos da lição poundiana. Para nós vanguarda significa leitura do passado de uma perspectiva nova, não de demolição. Descobrir no passado aquilo que o passado pode responder criativamente a uma pergunta do presente. Como diz Benjamin, arrisca a desaparecer todo aquele passado que não é capaz de responder a uma pergunta do nosso tempo.⁷³

Pode-se arguir, aqui, sobre o fato de que uma coisa é a radicalidade do projeto concretista, este sim marcado por uma estética de ruptura visível tanto nos manifestos quanto nos poemas; outra é a produção posterior dos irmãos Campos, pluralizada em suas formas criativas muito em função da incorporação de precursores de variada veia criativa, entre os quais aqueles que devolveriam um retorno pródigo ao verso e à referencialidade. É necessário que se reafirme o que já foi dito algumas vezes: um estudo que tenha por objetivo exclusivamente os poemas concretos, ainda que lapidar, não será suficiente para determinar a área de influência da poesia concreta; seria falho naquilo que é o mais medular: a existência de uma dialética de invenção que não permite leituras segmentadas no tempo, dado que seja possível identificar na produção criativa dos irmãos Campos a presença dos elementos fundantes do concretismo em um processo contínuo de desenvolvimento e pesquisa em direção a novas possibilidades criativas, em clara fidelidade ao postulado de um dos manifestos iniciais: “a evolução crítica de formas”. A vértebra unificadora entre os dois pontos da trajetória dos projetos dos irmãos Campos está na coerência de atitude em relação à consciência dialética entre vanguarda e tradição.

⁷³ Antes e depois - uma entrevista com Augusto de Campos. In. Ilustríssima – Folha de São Paulo. 13/12/2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/1717866-antes-e-depois---uma-entrevista-com-augusto-de-campos.shtml>>

Para os poetas concretos, o significado de “ser absolutamente novo” dizia respeito não apenas à radicalidade da experiência – coletiva e programática, no âmbito do concretismo –, mas a um discurso que não deixa de rever o próprio discurso das vanguardas. Situação tida como paradoxal para Octavio Paz e absolutamente clara para os irmãos Campos: mesmo quando elas, as vanguardas, recuam ao passado, também retornam do futuro, reposicionadas pela arte inovadora no presente. No caso da experiência iniciada com a poesia concreta, o gesto revolucionário enquanto arte moderna não foi somente solidário à lógica linear desenvolvimentista do progresso como avanço no tempo. Foi também crítico a ela. Não se procurou apenas superar o passado no futuro, mas encontrar o vigor do novo no antigo.

Pode-se imaginar que, em certa medida, a construção dos antecessores – em se tratando de um projeto de vanguarda – pareceria hoje uma ideia arcaica. Mas não é esse o gesto que empurra a arte contemporânea a olhar para a modernidade como uma tradição de onde se procuram os referenciais de seus possíveis caminhos, ou um dos elementos de seus impasses dialéticos? Apesar de nossa época, fortemente marcada pela expansão comunicacional (textos eletrônicos, escritores midiáticos, e-book, áudio-livro, performances nas redes), os fins da poesia são em parte uma confluência das sugestões de um eixo que vem do passado a ser reorganizado pelos desafios estéticos e contextuais do presente.

Quando se olha para as práticas de muitos poetas contemporâneos, pode-se chegar à conclusão, com razoável grau de certeza, de que esse mesmo gesto de dialogar com a tradição é tão necessário hoje quanto o foi durante o tempo das vanguardas, ainda que as questões existam, como se disse, em uma perspectiva diversa. Na verdade, não há nada a observar sobre essa constatação, já que se trata do próprio modo ontológico da criação literária: o de lidar com as crises do tempo histórico pela pauta dialética entre o presente e o passado.

Mas, se estamos a prospectar o que significa a possível transhistoricidade de um único valor, o interesse pelas poéticas de invenção, é imperativo identificar a medida desse valor no contemporâneo – contemporâneo que é definido pelo arrefecimento do ideário de ruptura, pela multiplicidade de experiências e pelo diálogo não conflituoso entre as linhas de criação que se organizaram exatamente

sobre o conflito. O afeto incondicional à invenção presente no projeto dos irmãos Campos, entre todos o mais engajado a essa bandeira, teria algo a ensinar?

Por enquanto, é possível afirmar que a discussão em torno do que era antes apenas o paideuma concretista evoluiu, ganhou novas perspectivas (inclusive como difração em relação ao dos irmãos Campos) e está no horizonte de observação e prática da maioria dos poetas contemporâneos. A esse respeito, vale citar um dos livros recentes do poeta-crítico Marcos Siscar, *De volta ao fim: o 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea*, que procura – não apenas pela via dos concretos – dimensionar a emergência de um diálogo ainda em aberto.

Poéticas sincrônicas e de tradução

A fundamentação teórica mais visceral em torno da centralidade do diálogo com as poéticas transgressivas da tradição foi formulada por Haroldo de Campos, cujo didatismo contrasta com as complexidades do movimento concretista. Já em seu primeiro livro de ensaios, *A arte no horizonte do provável* (1969), Haroldo retoma e amplia o que estava nos manifestos da poesia concreta: "Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado de cultura. A apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito."⁷⁴ O conceito poundiano foi definido e redefinido inúmeras vezes e uma de suas fórmulas mais concisas é a seguinte:

Aproximação seletiva realizada pela imaginação criadora para "nutrimento do impulso" – ou de maneira mais poética: “pulo tigrino no passado” (Benjamin), ou de maneira mais irônica: “tratamento de cura preventiva contra o respeito reverencial dos historiadores de ofício.”⁷⁵

Ao longo dos anos 60, Haroldo vai repensar os modos de refletir mais complexamente o “traçado poundiano de morfologia cultural” e para tanto encontra em Roman Jakobson (*Linguística e poética*, 1960) os conceitos de diacronia e sincronia com que passa a trabalhar. Por meio deles, questionam-se as limitações de uma história literária estruturada como sequência linear, como catálogo, como

⁷⁴ CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 131-154.

⁷⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Re-operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013. P. 12.

diacronia. A perspectiva sincrônica permitiria de modo mais rigoroso a operação histórica por seleção do material mais vivo, mais significativo para o presente. As reflexões de Bakhtin acerca dos anacronismos que complicam o processo histórico-literário vieram, por sua vez, reforçar a argumentação de Haroldo de Campos contra o "fatalismo linear-evolutivo" da historiografia escatológica. Dessa forma, o modelo poundiano foi-se ampliando com apoio nas disciplinas mais recentes: linguística, semiótica e estética da recepção.

Dada a oportunidade, abre-se aqui uma reflexão acerca do efeito de todo esse complexo teórico-crítico no campo da tradução. O nível de complexidade conceitual movido pelo conjunto prática-tradução-teoria se imporá como um verdadeiro divisor de águas no campo da tradução brasileira – e nesse caso também se encontra o trabalho de Augusto de Campos.

Os irmãos conheciam múltiplas línguas, o que permitiu a leitura de diversas tradições literárias em um estrato profundo, com grande influência em sua formação como poetas. Em depoimento ao programa Roda Viva, da TV Cultura, Haroldo afirma que, como tudo em sua vida foi direcionado ao ofício da poesia, o seu interesse por outras línguas também é uma consequência da necessidade de aprimoramento de sua própria atividade criativa. Assim, traduziram-se, ao longo de mais de cinco décadas, autores de pelo menos uma dezena de línguas. Frisemos que não se trata, no dizer de Benjamin, de uma “tradução inexata de um conteúdo inessencial”. Trata-se do que Haroldo de Campos viria denominar “transcrição” (ou “intradução”, para Augusto) e, por se assemelharem a uma extensão da atividade criativa, salta aos olhos o caráter de reinvenção, em língua nacional, da poesia estrangeira, em uma ousadia de retomada do “make it new” poundiano, reelaborado em suas múltiplas consequências por meio da importação e incorporação de repertórios técnicos e discursivos muitas vezes inéditos.

É evidente que a tarefa tradutória constituiu uma função didática imprescindível ao projeto de invenção, não apenas no sentido de apresentar ao leitor, em transposições artísticas, autores e formas de dizer em poesia desconhecidos – muitas vezes em função de serem difíceis –, mas também como ensinamento estético. Em termos estratégicos de retaguarda da vanguarda concreta, Augusto afirma:

As nossas traduções foram amorosamente programáticas. Era preciso reabilitar e fazer conhecer de verdade Mallarmé, os Cantos de Pound, o *Finnegans Wake* de Joyce, os poemas mais radicais de Cummings. Devotamo-nos a isso conscientemente, com a ideia poundiana da crítica-via-tradução, além de enfatizar esses grandes criadores em nossos artigos e manifestos. Isso foi imprescindível até para o entendimento da virada-de-mesa que estávamos tentando dar na poesia brasileira. Fazia-se imprescindível encontrar um “paideuma” – um elenco de autores básicos para que se pudesse regenerar a linguagem poética. [...] Depois dessa primeira fase do movimento, restabelecido o “equilíbrio ecológico” da recepção dos “inventors” da poesia do nosso tempo, fomos abrindo ainda mais o leque.⁷⁶

Os materiais traduzidos foram concebidos também como “transcriações” ou “trasluciferações”, ou “transculturações”, no caso de Haroldo, ou “intraduções” no de Augusto. Trata-se de uma produção em larga escala: da *Ilíada* ao *Gênesis* da bíblia hebraica (Haroldo), de Arnaut Daniel (Augusto), de Goethe e Hölderlin a August Stramm e Kurt Schwitters (Haroldo e Augusto), a Rimbaud (Augusto), Hopkins e e. e. cummings (Augusto); de ensaios sobre Hegel, Christian Morgenstern e Bertolt Brecht (Haroldo) à “crítica rítmica”, como Augusto chama, a “prosa ventilada” ou prosa porosa usada nos riffs de Augusto sobre Lewis Carroll, Gertrude Stein, Duchamp e John Cage em *O Anticritico* (1986).

O mais importante será o impacto dessa atividade “transcriadora” sobre o campo da criação – como em *Galáxias*, por exemplo, onde se encontram línguas variadas introduzidas em meio ao português materno, constituindo-se assim um livro onde idiomas, tradições literárias e procedimentos estéticos se interpoem como em um “universo de linguagem”. O impacto da incorporação do projeto de tradução a partir da liberdade das retomadas sincrônicas sobre a obra criativa de Augusto e Haroldo é de tal monta que, por si só, já seria suficiente para sustentar a ideia de fecundação de suas poéticas em uma condição transhistórica.

Com as suas práticas de “intradução”, Augusto, remetendo a um “in- / intra-”, chega a ser revolucionário pelo trabalho na fronteira entre a obra original e sua transgressiva reposição em uma outra experiência (inter)semiótica, pela construção

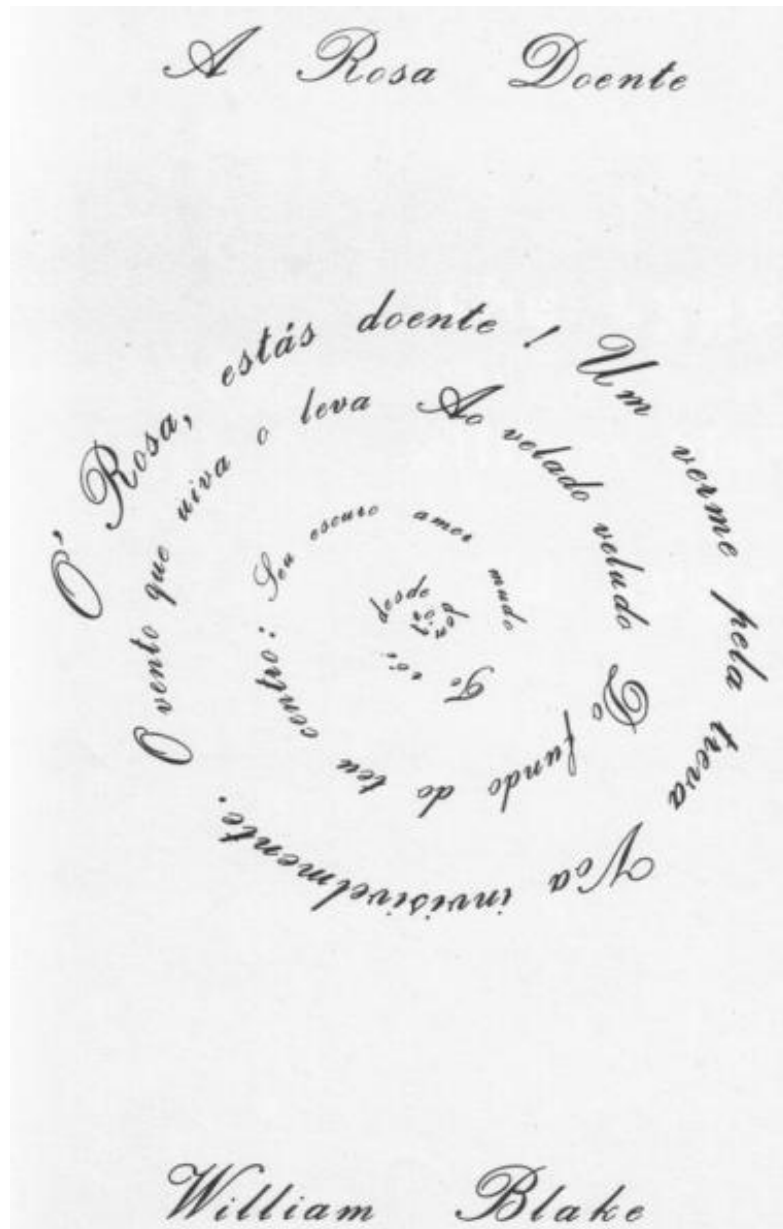
⁷⁶ Entrevista de Augusto de Campos a Álvaro Kassab e Eustáquio Gome. In. *Jornal da Unicamp*. Campinas, 24 a 30 de novembro de 2008. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/sites/default/files/2017-12/JU_417_novembro2008_augusto-campos_20171221.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2018.

de uma mensagem icônica, gráfico-visual, capaz de potencializar o que estava latente no original, ou mesmo ausente da língua do original embora implicado pelo texto, em um procedimento claro de apropriação antropofágica que engrandece o elemento deglutido em novos pontos de comunicação. A título de exemplo, pode-se observar a intradução de “A rosa doente”, de Blake:

The Sick Rose

O Rose thou art sic
The invisible worm
That flies in the nig
In the howling stor

Has found out thy t
Of crimson joy:
And his dark secret
Does thy life destr



Deve-se observar também que a perspectiva aberta pelo paideuma e pelas poéticas sincrônicas foi responsável pela projeção do debate poético, que antes era travado no plano das questões culturais brasileiras, e que passa a se dar em nível de sua atualidade internacional. No prefácio de *A arte no horizonte do provável* (1969), Haroldo chega a dizer:

Não deve causar espécie a presença, aqui, de literaturas de língua, tradição e tempos diversos. No mundo da comunicação acelerada e da compressão da informação, não se pode recusar a contemporaneidade do acervo literário universal, no qual a nossa literatura é o caso brasileiro. Confrontá-la com a experiência de outras literaturas só pode enriquecê-la, ampliar-lhe os horizontes e, por outro lado, definir a especificidade possível de sua contribuição.⁷⁷

Tanto como a obra de Haroldo, a de Augusto de Campos será profundamente tocada pelo horizonte do diálogo com a tradição. Os dois irmãos, individualmente ou em parceria entre si ou com terceiros, organizaram antologias e revisões críticas que há mais de meio século orientam boa parte do debate poético. Trata-se de trabalhos centrais que, com raríssimas exceções, passaram a pautar também o horizonte de informações de poetas, artistas e críticos de variada tendência. Leyla Perrone-Moisés, em uma homenagem a Haroldo de Campos (a nosso ver extensiva ao irmão), converge para essa percepção:

Mais de uma geração de jovens poetas e críticos brasileiros formaram seu gosto e seu juízo crítico, ampliaram seu repertório de leituras e conceitos graças à sua atividade generosa e obstinada. Uma atividade que transbordou das fronteiras nacionais e fez com que ele fosse conhecido e apreciado em todos os lugares onde se cultiva a poesia.⁷⁸

O exercício da tradução arranca essa prática de sua condição de mera intermediadora do conteúdo da obra, para promovê-la à categoria de recriação, trabalho em comum, sobretudo forma privilegiada de crítica e ferramenta de informação para o poeta-crítico-tradutor, que entende tratar-se de um trabalho compreensivo e seletivo de desmontagem e remontagem do texto original. A tradução é, por assim dizer, consequência de uma escolha significativa e, muitas vezes, programática; não sendo por outro motivo a frequente existência de ensaios a acompanhar o trabalho traduzido, como que a demonstrar a dimensão crítica e possível fecundidade da escolha, seja pela contribuição dialética entre poéticas do passado e do presente, seja como ensinamento mesmo de um procedimento de criação que surja instigante enquanto abastecimento de informação nova. Pode acontecer o contrário: a tradução ser referência para um ensaio crítico e para a

⁷⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Arte no horizonte do provável*. S. Paulo, Perspectiva. 1969. p. 9-10.

⁷⁸ Idem.

defesa de uma determinada experimentação – nesse caso, que é o dos irmãos Campos, a tradução funciona como manifesto – segundo alguns teóricos brasileiros e, mesmo, estrangeiros, dentre eles John Milton, em seu *Literary translation in Brazil*, e Álvaro Faleiros, em seu *Traduzir o poema*, um manifesto que funciona como embaixador e disparador de todo um campo dos estudos literários, o da tradução literária, com alguma propensão científica e acadêmica, a partir de que futuros pesquisadores trilharão, por suas vias específicas, seus métodos, sempre em referência e parametrizando com os “originários”.

Ainda que a tradução poética no Brasil seja praticada desde antes das paráfrases de Góngora e de Quevedo feitas por Gregório de Mattos e, de forma mais sistemática, pelos poetas românticos brasileiros, tais práticas não foram, contudo, teorizadas à época. Com efeito, assinala John Milton, em síntese sobre a tradução literária no Brasil [em seu “Literary Translation in Brazil”, *Meta*, XLI, 2, p. 217-222], é apenas na década de 1960, com a teoria da transcrição desenvolvida pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, que surgem as primeiras teorias sobre a tradução poética no Brasil. Eles estariam assim, segundo John Milton, na “origem da primeira escola de tradução literária do Brasil”.⁷⁹

Enfim, sobre a relação entre as poéticas sincrônicas e a tradução cumpre observar que, a despeito do caráter totalmente inovador e especialmente complexo, a excelência dos trabalhos dos irmãos Campos foi poucas vezes questionada, principalmente se comparada às recusas vindas de muitas direções em relação ao campo da produção criativa.

Resgatando o inventivo do passado ou projetando sobre ele a ideia presente da novidade, pelo recorte da tradição e eficácia poética, o que foram traduzindo constituiu uma voz fundamental no diálogo mantido pelos poetas concretistas com seus contemporâneos. De tal forma essa é a verdade que mesmo na novíssima geração de poetas e tradutores a recorrência às marcas dos irmãos Campos é constante e se conserva em graus variados; e os que não foram (ou não são) leitores deles formam um todo muito pequeno, em certa medida deslocado de alguns debates que podem ser tidos como fundamentais sobre o principal estatuto da poesia: o poema. De pronto, naquele primeiro grupo, saltam aos olhos nomes como Marcos Siscar, Carlito Azevedo, Ricardo Aleixo, André Valias, Wanderlei Mendonça, Júlio Castañon Guimarães.

⁷⁹ FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. p.19.

O legado das poéticas sincrônicas

Para pensar a partir do hoje o que significou aquela prática sincrônica, talvez seja necessário considerar o fato de que, embora recente, seus recortes se inscreveram em um presente que agora é passado; e levando em conta o princípio mesmo da formulação teórica haroldiana, que postula um processo de recortes constantes sobre o passado em função de cada presente, um dos desafios atuais dos poetas-críticos (considerando que esse valor da modernidade continua a predicar criadores da atual geração) passa a ser a medida de permanência do moderno no contemporâneo, ou seja, a identificação do que ainda instiga a buscas de soluções para a poesia aos olhos das questões estético-históricas atuais dialeticamente consideradas a partir de informações do passado.

Nesse ponto, caberá prospectar uma nova medida sincrônica que desta vez seja capaz de situar, no seu recorte, a experiência também da última vanguarda poética brasileira, cuja radicalidade transgressiva representa, sim, uma afronta inegável ao futuro – tanto quanto o foi ao presente do final do séc. XX e ao passado sobre o qual promoveu as rupturas e continuidades que delimitam, em grande medida, o imaginário que temos da modernidade como um campo de abertura para poéticas transgressivas costuradas pela necessidade de invenção estética. Trata-se de uma nova sincronia que se dá como defasagem, já que o moderno antecede o contemporâneo (cronológica e diacronicamente falando), e como adesão anacrônica, já que o moderno permanece no contemporâneo (sincronicamente falando). Uma perspectiva que acabará por considerar o legado emblemático dos irmãos Campos de um modo ou de outro.

Parece que, como afirma Marcos Siscar, a discussão acerca da poesia hoje deve superar a velha contraposição entre uma estética poética “visualista” e outra “verbalista”, quando se pensa em legado dos irmãos Campos. A ruptura proposta pelo concretismo nesse sentido não é o que mais importa. A verdadeira ruptura foi o conjunto de proposições programáticas em torno da ideia do novo, da linguagem de invenção, de um rigor que se deve fazer presente em cada constructo poético. Nesse sentido Marcos Siscar afirma:

Parece-me muito mais importante, em época de relativo descaso com uma série de objetos do passado imediato, pensar essa relevância como

modo de relançar a leitura da tradição, de reativar tensões a meu ver não superadas, de atribuir outro sentido a fenômenos cuja interpretação histórica já ficou muito gasta ou indigerível. [...] Em suma, valeria a pena deslocar a opção tradicional entre a nostalgia do retorno (voltar ao que era) e a novidade a todo custo (virar a página). Baudelaire, há 150 anos, já fazia isso, de certo modo. Sua definição de moderno, embora popularizada pela ênfase no presente, no transitório, é tudo menos uma afronta ao antigo. Trata-se, muito mais claramente, da proposição de uma cumplicidade entre dois elementos necessários, apesar de contraditórios.⁸⁰

No campo dessas tensões sem dúvida encontra-se a volumosa produção dos poetas concretos. O que é novo neles é a própria ideia do novo escavado da tradição – uma tradição cujos antecessores, pelo rigor de suas rupturas, compõem a bonita imagem de Augusto de Campos: “A poesia é uma família dispersa de náufragos bracejando no tempo e no espaço”⁸¹.

De todo modo, uma perspectiva sincrônica interessante hoje seria a que pudesse pensar a “história dos efeitos” das poéticas transgressivas. Do Dadaísmo, do futurismo, do surrealismo não é difícil identificar, em tudo quanto há, o seu legado, não importa que esteja em um filme de autor, em um desenho animado infantil, em um reclame publicitário ou em uma música pop vendida em um *streaming*. Não importa. Mesmo em uma perspectiva adorniana, ou talvez exatamente por essa perspectiva, pode-se afirmar que o legado das vanguardas históricas escapa ao museu, embora faça parte dele, assim como quase tudo que já o é. Mas e as neovanguardas, e dentro delas a poesia concreta, brasileira, emaranhada na velha dialética do novo e da tradição? Qual é a possível história de seus efeitos?

Para Augusto e Haroldo, o significado de “ser absolutamente novo” dizia respeito não apenas à radicalidade da experiência, mas, também, ao mesmo tempo, a um discurso que não deixa de rever o próprio discurso das vanguardas. Não se trata de negá-lo, como teriam feito as primeiras vanguardas, mas de tirar proveito de parte desse cânone que merece vigorar para as gerações futuras, nos termos do *make it new* poundiano.

Nesse sentido, as poéticas contemporâneas, melhor dizendo, os poemas criados por cada artista ou grupo de artistas certamente precisam acrescentar aos

⁸⁰ SISCAR, Marcos. “Poetas à beira de uma crise de versos”. In. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp. 2010. p. 103.

⁸¹ CAMPOS. Augusto de. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 8.

desafios de suas crises – e usamos a ideia de “crise” aqui segundo a concepção de Marcos Siscar⁸², que em linhas gerais entende ser esse o estado e o motor da poesia, especialmente depois da modernidade – o modo como dialogarão com a modernidade de que não podem se livrar porque está em todo lugar da cultura e do pensamento, ainda que uma presença fastasmagórica. Principalmente, qual tipo de tradição de invenção será operada e de que modo – como diálogo, fonte de retomada, negação, reinvenção, ruptura. O fim da arte moderna, seus signos, sua linguagem ainda formam o campo imaginário da criação contemporânea. O que não existe mais, isso é certo, o que declinou, é a crença nas ideias de evolução, de progresso e de utopia – ainda que, de outras áreas, essa poeira esteja sendo soprada novamente para a literatura e a cultura, na forma de um fantasma, nos últimos anos, cada vez mais perceptível.

A convivência dialética do ideário dos poetas concretos na poética contemporânea não pode ser percebida como reconhecimento de uma inevitabilidade de uma poesia melhor, ou mais evoluída, ou eterna e encantadoramente inventiva, sobre o que está mal esboçado (que é o que de pior o contemporâneo pode pensar do próprio contemporâneo). Pelo contrário, não há superioridade da poética do passado, mas sua negação também não significará a superioridade ou um passo adiante dos contemporâneos sobre as poéticas das últimas vanguardas. O que talvez seja interessante pensar é que a poesia contemporânea não deve oferecer obstruções em relação justamente àquilo que, pleno na poesia concreta, é necessário (como já teríamos dito): o novo, a invenção, a perspectiva sincrônica. A poesia contemporânea brasileira não precisa promover as mesmas obstruções do passado, fruto de comodismo a arquivos estéticos e ideológicos que sequer aceitavam a ideia do novo como uma necessidade do poema. Obstrução devida a erros de avaliação. Uma obstrução daquele “fluido eterno” da poesia que é a vocação para a transgressão.

⁸² Siscar assume a ideia de crise como uma produtividade reflexiva: “Tenho tentado descrever alguma coisa desse tipo, ao transformar a “crise” em tema de debate, ou seja, aquilo que, em diferentes épocas, constitui o ponto de clareza e o ponto de tensão da poesia em relação aos problemas de seu tempo. Constatamos que a verificação periódica de que as coisas vão mal faz parte do balanço por meio do qual cada época toma pé em sua situação. A crise, não importa a princípio se real – sociológica e estatisticamente falando – tem funcionado como estratégia poética de afirmação da poesia moderna, desde Baudelaire, pelo menos, e remete à tensão sobre a qual se funda ou toma pé sua relação com o presente. In: *Suplemento Pernambuco*. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71-ensaio/1683-estados-da-poesia-contempor%C3%A2nea.html>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

PARTE 4. AS APROPRIAÇÕES SINCRÔNICAS COMO UTOPIA E PÓS-UTOPIA EM HAROLDO DE CAMPOS

Parece oportuno continuar a pensar a proposta de uma poética sincrônica concentrando a atenção sobre seus efeitos no projeto de Haroldo de Campos, a fim de que, dessa maneira, já possamos comentar os impactos do diálogo com as poéticas do passado no desenvolvimento futuro de seu trabalho, ou seja, no momento que se pode definir como “pós-utópico”. É evidente que não se descartará, quando for oportuno, a extensão da análise ao irmão Augusto, sobretudo porque se trata de uma obra igualmente constituída pela mesma perspectiva de busca de diálogos sincrônicos com poetas inventores da tradição.

Mas é necessário assumir o quanto temos certeza de que, ao falar de Haroldo, estaremos sempre sendo muito superficiais. Neste caso, fazemos nossas as palavras de Lucia Santaella:

Embora não possa pairar qualquer dúvida sobre a imortalidade da obra de Haroldo de Campos, essa imortalidade se adensa na medida em que a obra continua a crescer nos textos que falam dela, na busca de revivê-la no presente contínuo da memória coletiva. [...] diante dessa tarefa, uma preocupação teima em rondar meus pensamentos: como me aproximar da grandeza de Haroldo sem a pequenar-la, de um lado, nem escorregar na mera louvação, de outro lado? Que aspecto explorar dentre as multifacetadas realizações de um poeta que foi também prosador, tradutor-transcriador, ensaísta, teórico e crítico da literatura, da arte e da cultura? Facetas que se espraiam por inumeráveis livros, periódicos, revistas, jornais no Brasil e em muitos outros centros do mundo.⁸³

Dito isso, é importante observar que continuamos a pensar o poeta a partir da poética sincrônica que, para Haroldo, não é uma operação de escolha destituída de atenção à condição histórica do autor/obra, tanto em relação à avaliação de seu momento quanto no modo como ele foi percebido ao longo do tempo. Para ele, “só pode assumi-la (a poética sincrônica) um homem datado e inscrito num dado tempo

⁸³ SANTAELLA, Lucia. “Haroldo de Campos: circuito reversível criação-teoria”. In. *Transluminuras. Revista de Estética e Literatura Número 1*, . São Paulo: 2013. Disponível em: < <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/transluminura1.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

histórico, o presente”⁸⁴. Esse posicionamento mostra uma grande produtividade para a própria percepção do que se pode definir como uma diacronia útil, já que não pode ser descartada em função de em sua constituição possuir um valor significativo relativamente à montagem sincrônica. Sob essa ótica, deve-se considerar o modo como certo nome evoluiu no cânone a partir do entendimento de que sua consolidação/consagração se deu de alguma maneira pelos recortes sincrônicos feitos no passado.

A aceitação pura simples da construção diacrônica significaria simplesmente uma capitulação a uma consagração construída por recortes sincrônicos feitos no passado em função de valores estético-históricos outros; o que significa abrir mão de uma verdadeira percepção histórica da arte que, como se disse, tem sua representatividade quando dialetizada como um valor fértil no diálogo demandado pela emergência de cada presente.

Tal busca, em Haroldo, atua por meio de oposição e contraste, segundo palavras de Gonzalo Aguilar, rejeita a tradição literária dominante e dá prioridade à literatura das margens, àquilo que não é representativo, denominado inorgânico e instável, mas também ao grande cânone, que pode ser redevorado e reinventado:

Daí também o seu estatuto relativo, pois, ao contrário do que se poderia imaginar, é o valor relativo funcional, e não o eterno canonizado, que preside a uma História Literária Estrutural, montada sobre cortes sincrônicos. Basta que acompanhem a fortuna literária de um poeta que os manuais tratam como o maior dos líricos gregos – Píndaro – para verificarmos como aquela permanência é, no fundo, feita pela entrosagem diacrônica de leitura sincrônicas do passado. Admirado pela antiguidade latina e pela Renascença, eis que a *clarté* francesa e o racionalismo estrito dos séculos xvii e xviii o rejeitam.⁸⁵

A reescritura da tradição e pluralidade da concreção da linguagem

Marjorie Perloff, crítica literária norte-americana, em “Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde” (“Escrever como reescrever: a poesia concreta como retaguarda”) defende que a poesia concreta foi uma vanguarda diferenciada por ter forjado a sustentação de suas rupturas em um rigoroso processo

⁸⁴ CAMPOS. Haroldo de. *Arte no horizonte do provável*. S. Paulo, Perspectiva. 1969. p. 204-223.

⁸⁵ CAMPOS. Haroldo de. *Arte no horizonte do provável*. S. Paulo, Perspectiva. 1969. p. 204-223.

de organização da tradição e, nesse sentido, o movimento também mereceria ser pensado a partir de suas práticas de retaguarda. Deve estar claro que sua avaliação está livre de toda possível interpretação que insinue a ideia de conservadorismo e de restauração do passado.

Dois aspectos da imagem conceitual que serve à análise de Perloff sobre a poesia concreta, de alguma maneira, já foram pensados aqui, mas vale recolocá-los sob a ótica apresentada por ela. O primeiro diz respeito à ideia de que a retaguarda do exército (para ficarmos no campo da semântica militar que primeiro mobiliza o termo vanguarda) é a parte que protege e consolida o movimento das tropas em questão; portanto, quando as formas de ataque da linha de frente não surtem mais efeito, é preciso reorganizar o campo a partir da retaguarda. Ou seja: “quando as propostas estéticas da vanguarda não são mais novidade, o papel da retaguarda é completar a sua missão, assegurar o seu êxito.”⁸⁶

Qualquer um que conheça minimamente as etapas da poesia concreta, e em especial os contrapontos da poética paideumática/sincrônica traçada, é capaz de perceber que essa foi uma das estratégias do grupo. Olhando mais além, para o momento em que se dá por encerrado o movimento, o que se verá é um constante processo de ordenações e reordenações estéticas com o objetivo de que ficasse bem marcada a ideia de que quaisquer que fossem as diretrizes tomadas pelos poetas, já na condição de ex-concretos, não se tratava de recuos, mas de novas tomadas de posições em defesa da continuidade da invenção. Em uma entrevista de meados de 1960, Décio Pignatari afirma:

A poesia mudou, tem mudado, vai mudar. Não é *ismo*. É preciso saber, delimitar, selecionar o que estamos falando. Qual poesia concreta? Poesia Concreta 1956; Poesia Concreta 1958; Poesia Concreta 1962; Poesia Concreta 1965. E assim mesmo distinguindo peculiaridades (...) pois a poesia concreta só pode mudar, ser concreto histórico.⁸⁷

Não há motivos para que se repita aqui o modo como se deu a dialética entre as apropriações sincrônicas da tradição artística e as diversas etapas a que Décio Pignatari se refere. No entanto, vale mencionar um fato específico: a posição de

⁸⁶ PERLOFF, Marjorie. “Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde”. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

⁸⁷ PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. São Paulo. Perspectiva. 1971; pp. 15-16. Apud Santaella. Lucia. *Converbências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo. Nobel. 1986.

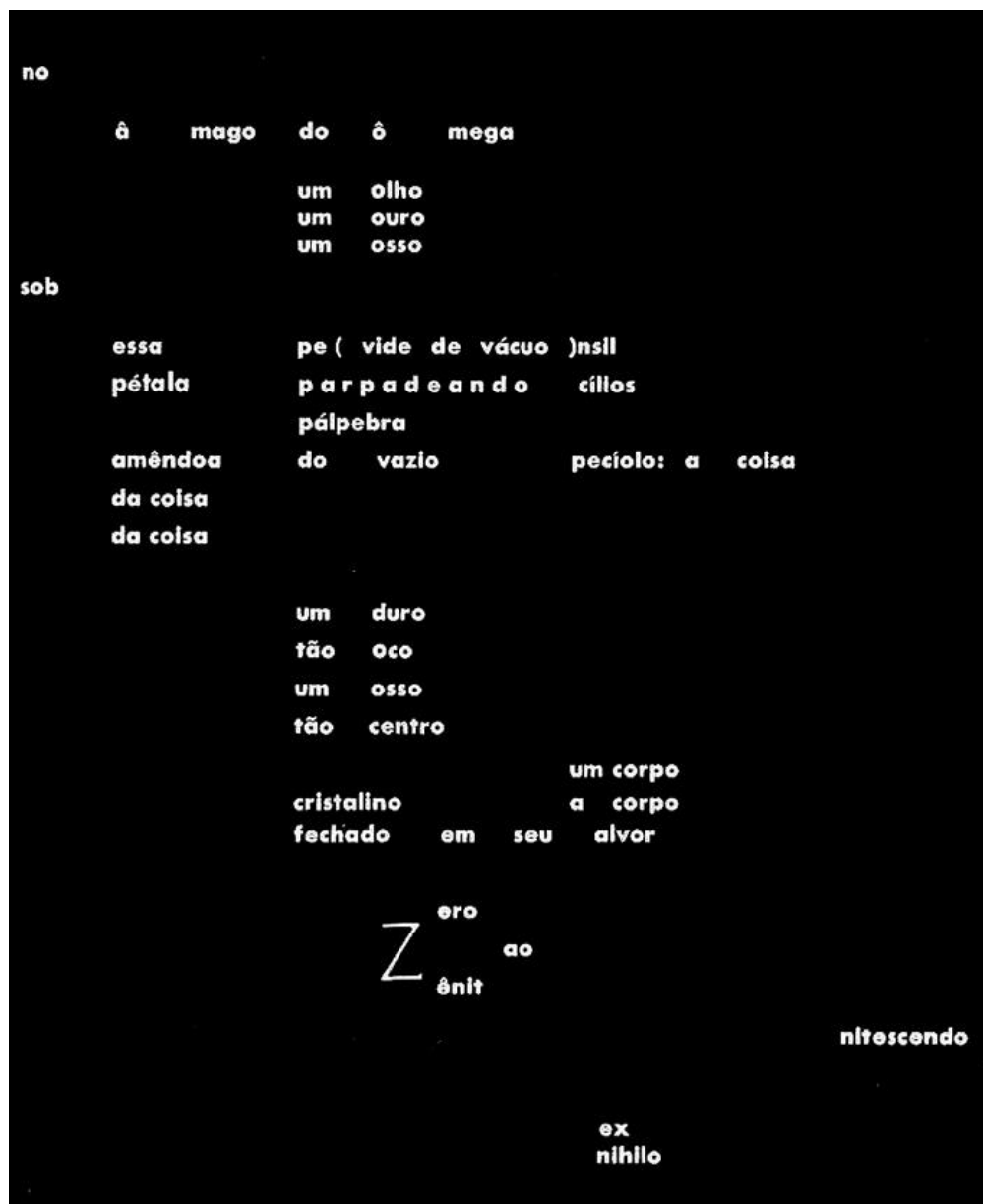
diálogo com a poesia do verso no que se considera a segunda fase da poesia concreta, a do “salto participante” (1962 em diante). O fato não significou um recuo, dado que para os poetas do grupo a questão não é só de ruptura, mas, antes, o de uma evolução acumulativa das formas estéticas balizadas pelo influxo histórico.

Um segundo aspecto do ensaio de Marjorie Perloff relaciona-se à ideia de que a poesia concreta ecoa a afirmação: “A história não me influencia. Eu é que a influencio”. No caso em questão, é preciso considerar a própria abertura do campo poético dos irmãos Campos como um processo contínuo de jogar/trazer para o presente os processos que adotaram antes, modificando-os, atualizando-os, reinterpretando-os à luz de novas tomadas de posição e, principalmente, como efeito de contato com outros antecessores ou contemporâneos nos quais pudessem identificar novas possibilidades de criação inventiva, ou de concreção da linguagem transgressiva. Haroldo de Campos, em diversos momentos, chega a afirmar que, do ponto de vista de seus interesses, concretos foram Homero e Camões, Dante e Fernando Pessoa, basicamente porque todos assumiram em seus processos criativos a problemática da concreção da linguagem.

Note-se que não há um enfrentamento ou capitulação inevitável em relação ao retorno ao “êxito do verso”. A questão que se impunha, em inícios da década de 1960, por exemplo, era real: relacionava-se às respostas a serem dadas a um contexto politicamente denso, frente ao qual a poesia concreta precisava buscar formas de comunicação no campo ideológico, sem que se perdesse o seu centro anterior: a concreção da linguagem. É nesse momento de “salto participante”, que poetas russos são postos em circulação pelos poetas concretos na cultura brasileira, especialmente Maiakovski cuja sentença “não há arte revolucionária sem forma revolucionária” se torna um lema-justificativa.

Os exemplos dessa produção são vários e neles, se não prevalece totalmente a visualidade, pelo menos o modo de estruturação do poema na página recusa a linearidade do verso. Por outro lado, mesmo quando trabalha sob a orientação verbivocovisual, Haroldo de Campos, por exemplo, o faz muito em semelhança aos aspectos apreendidos da poética circular de *Un coup de dés*, ou seja, o signo verbal está ali no poema, e sobre ele é aportada uma concreção fonêmica, ideográfica e para-morfológica significativa. Em seus poemas, mesmo os essencialmente concretos, ocorre uma diferenciação que escapa à pura incidência de colocação de palavras ou tipografia inovadora – que é o modo ainda empobrecido com que

muitos percebem o “típico” poema concreto –, já que se dá por uma relação forma-semântica. Para Haroldo, “cada unidade ‘verbi-voco-visual’ é ao mesmo tempo o continente-conteúdo de todo o trabalho e instantaneamente miraculosa... todo um cosmos metafórico está contido em uma única palavra”⁸⁸. Veja-se, a esse respeito, poemas como “ô mago do ô mega” e “nasce morre”:



⁸⁸ CAMPOS, Haroldo de. *A obra de arte aberta*. In: CAMPOS, Augusto de., CAMPOS, Haroldo de., PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 50.

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remore renasce
 remorre
 re
 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desmorre desnasce
 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre se

(“nasce morre”)

Apesar de essas demonstrações representarem o modo peculiar com que Haroldo de Campos trabalhou dentro da experiência coletiva da poesia concreta, é importante frisar o caminho percorrido em direção a outras formas de experimentação de linguagem. Um caminho que, em larga medida, é importante para desconstruir o equívoco que persiste em relação à poesia concreta, de modo indiferenciado, como uma experiência visual em geral. Embora o aspecto visual que pautou o concretismo – na esteira do paideuma inicial, especialmente pela referência maior que foi o Mallarmé de *Un coup de dés* com o seu ensinamento da espacialidade útil – a visualidade no concretismo é apenas uma consequência, na superfície da página, de uma verdadeira revolução muito mais complexa e visceral à qual o olhar pode apenas não ter acesso. E será Haroldo, em um caminho individual bastante distinto do de Augusto, que assumirá uma responsabilidade teórica e criativa imensa ao levar para o interior do signo verbal as possibilidades antes associadas apenas ao campo visual. Estamos falando do esforço de compreensão da escrita ideogrâmica e do conceito verbivocovisual em uma perspectiva a ser trabalhada no interior do discurso verbal, alfabético, ocidental. Certamente, será ele o que mais significativamente percorreu esse trânsito que, repetimos, nada tem de retorno, mas de novas possibilidades a se abrirem no campo tradicionalmente visto como da linearidade do discurso.

Qualquer análise que parta do ponto de vista de que essa perspectiva deva ser comprovada em trabalhos criativos não terá dificuldade de amostras. A título de

exemplo, basta imaginar o quanto de invenção há em *Galáxias*, cujos “cantos” começaram a ser escritos em meados da década de 1960 (ainda no contexto da vanguarda concretista) e se estenderam até finais da década de 1970. O que se observa com razoável facilidade é a incorporação do que o próprio autor considera uma proliferação barroca – conquistada pelo diálogo com Pe. Antônio Vieira e Gregório de Matos, por exemplo, ou com os mestres espanhóis – ou mesmo com os barroquismos vanguardistas de Guimarães Rosa e Lezama Lima. A visão de uma escrita barroca, aliás, já se apresenta como uma possibilidade experimental no texto “A obra de arte aberta”, de 1955. Nele, Haroldo faz menção a um “barroco moderno”: “talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.”⁸⁹ A experiência resultante de um recorte sincrônico sobre múltiplos barrocos se fará presente em todo o futuro da obra haroldiana, até à *Máquina do mundo repensada*.

No entanto, o ter atingido com *Galáxias* um poema no limite da linguagem poética – sobre o qual, como já dissemos, Guimarães Rosa afirmou: “essa sua prosa é do demo”, e Caetano veloso definiu como “proesia” – é antes uma consequência das reelaborações profundas sobre os procedimentos caros ao próprio Haroldo concretista, entre eles, o repensar do método ideogrâmico, a busca de uma iconicidade no interior do próprio signo verbal, a ampliação das “subdivisões prismáticas” de Mallarmé, das possibilidades joyceanas do verbivocovisual sem a exploração da espacialidade da página. Para Marjorie Perloff,

Galáxias pode ser considerado como um poema visual, não no sentido de caligrafia, como no caso dos caligramas de Apollinaire, ou “Wind” de Eugen Gomringer, mas em sua atenção a letras e morfemas, assim como paronomásia e paragrama. Uma série de “monólogos exteriores” em prosa, *Galáxia* aponta o caminho para alguns dos mais interessantes experimentos verbais dos anos noventa.⁹⁰

⁸⁹ CAMPOS. Haroldo de. “A obra de arte aberta”. In. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê editorial. 2006. p. 53.

⁹⁰ PERLOFF. Marjorie. “Prosa concreta: Haroldo de Campos, *Galáxias* e depois. Disponível em: <http://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/perloff_decampos.html>. Acesso em: 12 de jan. 2018. Perloff se refere à época de tradução do livro para o inglês, anos noventa.

Peguem-se outros trabalhos criativos de Haroldo de Campos e pode-se ver que persiste a ideia de que a permanência do gesto vanguardista reside nessa estratégia de “retaguarda” de que fala Perloff. Nos poemas de *Educação dos cinco sentidos* (1985) encontra-se, por exemplo, “Baladeta à moda Toscana”, com seus versos livres e prosaicos convivendo melopeicamente com o modo da poesia trovadoresca medieval; ou “Opúsculo Goethiano”, cujos versos elaboram-se no limite de formas sintáticas que desestabilizam e implodem as formas conhecidas do verso, justamente porque suas estruturas são atravessadas pelos mesmos procedimentos formais de um poema da fase concretista ou da experiência limite de *Galáxias*.

O que preside, enfim, o processo criativo de Haroldo jamais deixou de ser orientado pela consciência de concreção da linguagem, ou seja, o mesmo parâmetro de invenção e de rigor presentes em livros mais próximos dos procedimentos das décadas de 1960-70 – como *Xadrez de estrelas* (1976), edição contendo sua produção, desde o primeiro *O auto do possessor*; e *Signância quase céu* (1979), em que se observa um conjunto poético mais voltado à atomização dos significantes – ; até chegar aos poemas de Crisantempo (2004) ou aos que farão parte do livro póstumo: *Entremilênios* (2009). Em Haroldo de Campos, o que se vê é uma poética em contato pleno com a perspectiva do primeiro poeta dos três Noigandres a experimentar, já durante o concretismo, o verso depois do divisor de águas do próprio concretismo.

Não há como acusar, no percurso das transformações, uma mudança de atitude que possa significar arrefecimento ou rejeição do rigor inicial. Assim, podem-se ler poemas políticos seriíssimos, como “O anjo esquerdo da história”, ou “poemas de agitação” (como ele os define), propositalmente produzidos em uma linguagem panfletária segundo uma prática estética alinhada à coerência do princípio de uma experimentação transgressiva, inclusive como alargamento de projeto. Haroldo faz questão de frisar que o conteúdo propagandístico não significa um esvaziamento da forma poética: “Acredito que este tipo de produção deve utilizar os mesmos recursos que uma poesia de experimentação estética”⁹¹.

⁹¹ CAMPOS, Haroldo. In: *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais, 28/04/1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/03/mais/29.html>>. Acesso em 6 mar. 2018.

O anjo esquerdo da história

Os sem-terra afinal
estão assentados na
pleniposse da terra:
com-terra: ei-los

enterrados
desterrados de seu sopro
aterrados
terrorizados
terra que à terra
torna
pleniposses terra-
tenentes de uma
vala (bala) comum:
pelo avesso afinal
entranhados no
lato ventre do
latifúndio
que de im-
produtivo re-
velou-se assim u-
bérrimo: gerando pingue
messe de
sangue vermelho
lavradores sem
lavra ei-
los: afinal con-
vertidos em larvas
em mortuá-
rios despojos:
ataúdes lavrados
na escassa madeira
(matéria)
atocaiou-os
mortiassentados
sitibundos
decúbito-abatidos pre-
destinatários de uma
agra (magra)
re(dis)(forme) forma

-fome- a-
grária: ei-
los gregária
comunidade de meeiros

enver-
gonhada a-
goniada
avexada
-envergoncorroída de
imo-abrasivo re-
morso-
a pátria
(como ufanar-se da?)
apátrida
pranteia os seus des-
possuídos párias-
pátria parricida:

que talvez só afinal a
espada flamejante
tória cha-
mejando a contravento e
afogueando os
agrossicários sócios desse
fúnebre sodalício onde a
morte-marechala comanda uma
torva milícia de janízaros-ja-
gunços:
somente o anjo esquerdo
contrapelo com sua
multigirante espada po-
derá (quem dera!) um dia
convocar do ror
nebuloso dos dias vin-
douros o dia
afinal sobreveniente do
justo
ajuste de
contas

O diálogo paideumático do poema é evidentemente travado com Vladimir Maiakóvski (1893-1930), que, segundo Haroldo, utilizava em seus poemas-panfletários a favor da Revolução Russa artifícios literários semelhantes aos de sua poesia lírica, ou seja, uma poesia cujo engajamento não significa abrir mão dos pressupostos da experimentação.

Experiência pós-utópica

Retomando a questão das apropriações sincrônicas que permitiram a Haroldo ampliar o campo de sua poética em direção ao experimentalismo também no nível estrutural do verso – e de maneira não contraditória em relação ao legado da invenção –, parece oportuno perguntar se as mudanças referidas significaram uma desistência da utopia vanguardista, especialmente a partir da década de 1980. Parece que não, e o argumento a favor dessa posição também se encontra em uma prática criativa e tradutória fundamentada no diálogo com o passado por meio das apropriações sincrônicas. Nesse caso, tanto ele quanto Augusto de Campos – e até mesmo tomando o período duro do concretismo – jamais se deixaram seduzir pelo idealismo do futuro. A própria atitude de atualização constante de projetos e visadas sincrônicas sobre a tradição – ou, para continuarmos com a imagem de Marjorie Perloff, o cuidado com a retaguarda – permitem pensar que o futuro buscado como lugar utópico, tão intrínseco às vanguardas, não foi exatamente uma pauta para eles, que sempre procuraram tratar essa questão de duas maneiras: pela atitude crítica quanto ao finalismo da experimentação (ao contrário do que pensam tantos críticos) e pela renovada confiança na invenção em poesia como a condição mesma do seu existir. Assim, o projeto utópico que alimentou a vanguarda é avaliado criticamente por Haroldo em um dos ensaios-chave para se entender aquilo que temos chamado de possível condição transhistórica nos trabalhos dos irmãos Campos – sem que evidentemente estejamos a postular uma segunda utopia capaz de substituir a primeira.

No ensaio cujo título é “Poesia e modernidade. Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”⁹² assume-se não o fim do princípio-esperança em natural concomitância com o fim das vanguardas – mesmo porque, fosse assim, teria sido substituído pela assunção de um princípio-realidade determinado por tudo o que representa a chegada da pós-modernidade (os esvaziamentos de uma era tecnológico/capitalista a reorientar os sentidos do estético em direção a valores que não são mais exatamente os da arte); assume-se, sim, uma espécie de persistência da inquietação experimental, não importa em que condições, em uma fase pós-utópica. Trata-se da reproposição das velhas preocupações relativas à incondicional

⁹² . In. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro, Imago, 1997. O ensaio em questão foi apresentado em 1984, em simpósio em homenagem aos 70 anos do poeta Octavio Paz, no México.

poética do novo em função da confiança de uma viabilidade vislumbrada nos recortes sincrônicos que motivam quase que inesgotavelmente as linhas de renovação transgressiva da arte. Não se trata, como se disse, de uma nova utopia, mas de uma experiência poética que se fez por essa via.

A síntese do ensaio é a seguinte: a poesia concreta "foi o último movimento de vanguarda coletivo e internacional" que assume o combate ao retrocesso formal então verificado na poesia brasileira, cuja marca teria sido o recuo em relação às conquistas de novas possibilidades artísticas da vanguarda histórica dos anos 20. A teoria dos manifestos não só assumira uma posição aguerrida em relação à ruptura que estava disposta a promover, como também se posicionava como ponta-de-lança "vetorizada para o futuro". Esse seria o arco utópico do concretismo, pertinente e necessário naquele contexto. Mas já em finais da década de 60 a "vanguarda" sofreria os seus primeiros desgastes funcionais, de modo que para eles (Haroldo, Augusto e Décio), incondicionalmente ligados à ideia de transgressão, impôs-se a tarefa de produzir uma estética do novo para além do momento vanguardista. A "obra de vanguarda" continuaria a ser a que portava informação nova, o rigor da invenção, não importa em que recorte sincrônico ela pudesse ser recuperada. Assim, o conceito de "vanguarda", na obra de Haroldo de Campos, não é um conceito historicista (pelo menos não o do historicismo cronológico e diacrônico), mas um valor qualitativo, que só pode ser entendido em relação à prática da "poética sincrônica" (semelhante, talvez, ao historicismo multicamadas do presente, de um Walter Benjamin ou Aby Warbourg).

Enfim, Haroldo percebeu as possibilidades de recolocar alguns dos problemas teóricos motivadores de sua trajetória pós-concreta: as condições de uma criação poética de vanguarda numa cultura derivada e ex-cêntrica; as dialéticas do antigo e do novo, do universal e do particular; portanto, uma aposta em uma poesia pós-utópica "contra os ventos da pós-modernidade, demolidores das grandes teorias e projetos, portadores da desconfiança nas utopias políticas e artísticas." O desafio para o qual o ensaio aponta é justamente o de que as poéticas contemporâneas – à época da formulação do ensaio, pós-modernas – teriam um campo vasto para buscar por sua própria conta (cada poeta individualmente ou em grupo) os meios de organizar retaguardas a fim de avançar.

Não nos cabe aqui fazer um resumo de “Poesia e modernidade”, entretanto, é importante enumerar as propostas para as quais o autor dirige toda uma argumentação. Uma argumentação que se vale de referências a Benjamin, Jauss, Octavio Paz, entre outros, a fim de justificar uma convergência das perspectivas diacrônica e sincrônica em direção ao que mais interessa: a poesia da “agoridade”, capaz de, no espaço da “pluralização das poéticas possíveis”, ser fiel ao seu destino da invenção que é o que, enfim, pode assegurar a sua autonomia e função crítica no contemporâneo.

É importante, também, mencionar o modo como Haroldo posiciona Mallarmé no entroncamento de uma nova tradição. Sabe-se que o poeta francês foi, não só para Haroldo, mas também para Augusto e Décio, a referência fundadora principal. Para ele, Baudelaire está para a modernidade assim como Mallarmé para a pós-modernidade, sendo o “Lance de Dados” o equivalente, no séc. XX, ao que foi a *Comédia* de Dante no limite entre o medievo e a era moderna. O poema seria um “ponto arquimédico”, ou seja, o equilíbrio do qual se pode pensar toda a experiência poética capaz de abastecer também outras constelações que não as da experiência do modernismo. Mallarmé teria, com o seu poema, e sem o saber, organizado toda a interpretação que se pode fazer da história da poesia do séc. XX. O que se vê, enfim, é um Haroldo que novamente mobiliza um precursor para, sincronicamente, demonstrar que uma poesia “pós-utópica” não precisa abandonar os pressupostos de uma radicalidade que sempre está por se fazer:

[...] toda uma história da poesia – uma “Pequena História (Radical) da Poesia Moderna e Contemporânea” – pode ser delineada, avaliando-se apenas as respostas que poetas de várias nacionalidades e línguas (e os latino-americanos entre eles) teriam dado ao poema-desafio de Mallarmé, à pergunta insinuada na breve introdução que o precede: “sans presumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art”⁹³.

Não há como negar o fato de que, ao legitimar Mallarmé como precursor, Haroldo está legitimando o próprio projeto dele e do grupo Noigandres. Mas, nesse caso, para efeito do que é proposto, vale a pena relevar a pretensão e pensar na viabilidade das propostas como reflexão necessária, ou não, à poesia contemporânea.

E basicamente o que é proposto é o seguinte:

⁹³ CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro, Imago, 1997. p. 256.

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente.⁹⁴

Mas o que enfim é importante observar é a incondicional defesa da movimentação inventiva:

Esta poesia, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma “história plural” nos incita à apropriação crítica de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusiva do futuro. Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a ‘poesia concreta’ como ‘experiência de limites’ não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o ‘ismo’ particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem.⁹⁵

Como se vê, é um discurso pós-utópico, na verdade, bastante utópico, na medida em que desafia o poeta contemporâneo à tarefa de responder ao horizonte de sua “agoridade” com outros modos de investigação da linguagem poética sem que deixe de prestar atenção às demandas de uma atualização que considere os recortes sincrônicos capazes de dialogar com poéticas de invenção do passado. Mesmo se descontado o fato de que o ensaio em questão foi proferido em ocasião da homenagem feita ao amigo O. Paz, não há como negar uma ideia de continuidade de invenção cujo diferencial seria o desapego da utopia vanguardista. A despeito do que possa ser criticável na proposta, não é difícil encontrar uma produção poética que já trabalha nessa direção. A um primeiro olhar, pode-se enumerar nomes como Carlito Azevedo, Arnaldo Antunes, Ricardo Aleixo, André Valias, e tantos outros que vêm assumindo a continuidade da criação inquieta sem laços de modernismos utópicos.

Assim, os efeitos do ensaio persistem, hoje, sob a forma de uma interrogação. Algumas respostas ou extensões da mesma questão, inclusive em outras direções e até com certa distância relativamente ao texto de Haroldo, têm sido formuladas por

⁹⁴ Idem. P. 268.

⁹⁵ Idem. P. 269

críticos como Celia Pedrosa, Ítalo Moriconi, Flora Sussekind entre outros. Não podemos, aqui, abrir um espaço de reflexão em direção à avaliação do modo como a crítica atual avalia o(s) estado(s) da poesia contemporânea sob o ponto de vista da “pós-utopia”. Entretanto, vale mencionar o ensaio de Marcos Siscar, “A alavanca da crise: a poesia ‘pós-utópica’ de Haroldo de Campos”⁹⁶, em que, a partir de um ponto de interesse de pensar o contemporâneo, se avalia (sem concessões inclusive) a questão posta por Haroldo.

Além de apresentar um resumo de “Poesia e modernidade”, sem se deter em sua argumentação, Siscar reflete sobre as possibilidades do que Haroldo designa “pluralização das poéticas possível”. Para o crítico, o texto não deixa de ser um manifesto que, a despeito de ser passível de questionamento – já que mal esconde o desejo de estender o protagonismo de uma estética que se vinha fazendo desde antes, não conseguindo, por isso, desfazer-se do dispositivo da vanguarda embora reconheça, ao mesmo tempo, a necessidade de sua superação – obriga, sim, a uma reflexão sobre suas propostas. E as propostas de Haroldo, não há como pensar em outras, são as que reclamam a continuidade do gesto transgressivo.

Textos desse tipo não deixam de ter uma relação com o dispositivo da vanguarda, quando insinuam sua insatisfação com o que acontece, quando sugerem (ainda que de forma mediada, cautelosa, corretiva) que as coisas vão mal: é isso que motiva o projeto, o manifesto, a intervenção crítica ou criativa. Se o tom do ensaio é sereno, Haroldo não perde a oportunidade de marcar a distância que mantém em relação à paisagem sua contemporânea. Embora o pós-utópico seja seu tema, não cita nenhum nome, nenhuma formação discursiva pós-vanguardista, remetendo, no fundo – se pensarmos nos termos com que faz advertências aos contemporâneos – a uma relativa frivolidade.⁹⁷

Entre as diversas restrições de Siscar, as que parecem mais consistentes são as que inserem alguns descompassos no interior da própria obra poética de Haroldo. Nesse caso, o que o estudo observa é a construção de uma poesia, a partir de *A educação dos cinco sentidos* (1985), que deixa de trabalhar no campo específico da experiência da ruptura para buscar possibilidades de inovação inclusive em aproximação ao que em outra época seria atacado como clássico. É o caso, por exemplo, das últimas obras: *Crisantempo* e *A máquina do mundo repensada*.

⁹⁶ In. SISCAR, Marcos. *De volta ao fim. O fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 letras. 2016. P. 42-66.

⁹⁷ Idem.

Outro tema importante na poesia de Haroldo dessa época é justamente o do heroísmo do poeta, ou o do heroísmo mítico associado à poesia. As referências à epopeia são decisivas. Como sabemos, o poeta se dedicou, no final de sua vida, à tradução de textos de Homero e de outros autores da antiguidade. Esse heroísmo é representado, ainda, por outros grandes mitos, como Fausto e Prometeu, ou ainda por nomes associados à grandiosidade literária da tradição (como Dante, Goethe, Hölderlin), tratados como referências ou modelos para a situação presente, sem desconsiderar, evidentemente, o efeito de ironia que aí vai. A simulação da *terza rima*, em *A máquina do mundo repensada* (2000), é apenas o aspecto mais visível dessa tentativa de alinhar-se à húbri dos grandes desafios milenares personificados pela poesia; são ali evocados Dante, Camões, Drummond, entre outros, colocados em paralelo com o desenvolvimento da física moderna e com suas diversas cosmogonias. Se voltarmos a *Crisantempo*, veremos que a própria iconografia do livro aponta para o universo clássico, ao qual também se associa (ainda que menos exemplarmente do que n' *A máquina do mundo repensada*) o mítico e o místico da ciência contemporânea.⁹⁸

Mas se esse for o caso, é para mais uma vez considerar o que Haroldo tem a propor, porque, mesmo dialogando com outras formas, a inquietude inventiva em *A máquina do mundo repensada* flui de cada verso como um diálogo da obra com a *terza rima* de Dante. Enfim, é sobre essa perspectiva de fecundação da obra de Haroldo no contemporâneo que temos pensado ao longo desta análise a sua incontornável influência.

Em síntese, diria que guardei, da poesia concreta *stricto sensu*, na fase em que me encontro, pós-utópica, desde "A Educação dos Cinco Sentidos" (1985), o rigor, o resíduo crítico da utopia e a vocação para a concreção em sentido generalizado, pelo trabalho sobre a materialidade, o lado "palpável" dos signos, tão bem estudado na poética de Roman Jakobson. Nesse sentido geral – e a minha longa prática de tradutor criativo de poesia de variadas línguas e literaturas me autoriza a dizê-lo com conhecimento de causa –, só é poeta, em qualquer época e no âmbito de qualquer escola, aquele que se volta para a materialidade sígnica, a "forma significante", na elaboração de seu poema. Na poesia, não revela – por exemplo – a dor real, a dor que o poeta "deveras sente". Importa sim a "dor ficta", a "dor fingida", vale dizer, formalmente configurada nas palavras do poema. É o que soube ver, melhor do que ninguém, Fernando Pessoa, que também escreveu: "Tudo o que em mim sente está pensando".⁹⁹

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Entrevista de Haroldo de Campos. In. *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 8 de dezembro de 1996

PARTE 5. AUGUSTO DE CAMPOS E A POÉTICA DA RECUSA

Ao contrário do irmão, que seguiu por uma via analítico-ideogramática em direção à experimentação verbal, Augusto manteve com mais rigor a proposta sintético-ideogramática do concretismo, de modo que sua produção do período pós-concreto continua a ser caracterizada pela visualidade, acrescida agora de poemas-objetos, combinações de cores e redesenho de fontes tipográficas operadas a favor do *design* da invenção poética e intersemiótica. Nesse momento, o verso pode até estar no poema, mas nunca desacompanhado de elementos de visualidade e, frequentemente, de sonoridade que, segundo Gonzalo Aguilar, “constroem-se, não por acumulação e rarefação – como em *Galáxias* –, mas por limitação e condensação”.¹⁰⁰

Não é possível inventariar uma poética cujos elementos constitutivos são bastante complexos, tanto por suas elaborações próprias quanto pelas diversas poéticas com que dialoga – a de Mallarmé, Cummings, Gertrud Stein, John Cage, Maiakovski; a dos provençais, metafísicos ingleses e de tantos outros criadores radicais. Sobre essa complexidade, entretanto, vale ressaltar alguns aspectos a fim de que se possa dimensionar o alcance de sua inovação e, sobretudo, desfazer algumas simplificações, entre as quais a que procura identificar na produção pós-concreta de Augusto uma fixação empobrecida a uma unívoca prática verbivocovisual, quando, na verdade, se trata de uma incondicional coerência a um projeto que evoluiu rumo a uma poética mínima (ou, como se queira, uma poética do menos). Uma poética cujos elementos constitutivos – antecipatórios e por isso muito combatidos no primeiro instante – mostra o quanto estamos diante de uma criação potente, inclusive em termos de informação para os poetas contemporâneos em seus desafios frente às novas mídias, tecnologias digitais, possibilidades de criação intersemióticas e interartes.

Quaisquer que sejam as constatações importantes que se proponham para definir os alcances da poética de invenção operada por Augusto de Campos, uma

¹⁰⁰ AGUILAR. Gonzalo. *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 271.

coisa parece ser certa: o seu campo de influência não é uma evidência. Não é um corpo estético mapeável, claramente visível e descritível neste ou naquele poeta contemporâneo – no máximo, pode-se observar uma poética de colaboração que se aproxima de poetas que também atuam no terreno do visual, como Arnaldo Antunes, ou André Vallias, para ficarmos apenas em dois nomes. A poesia essencialmente verbivocovisual de Augusto exerce o seu campo de influência, antes, no conceito geral que subjaz em sua operação de invenção, percebida como informação significativa, mesmo como difração, sobre as gerações mais novas – pode-se falar mesmo em três gerações, já que sua obra transgressiva já dura 70 anos.

Dito isso, consideremos uma análise de questões pontuais que possam, sem qualquer pretensão de esgotamento do assunto, oferecer o perfil do projeto de Augusto de Campos segundo o que desde antes se afirmou como objetivo do trabalho: a possibilidade de uma poética identificada com as últimas vanguardas, em função de sua constituição transgressiva, portar qualidades diferenciais qualitativas que permitam uma condição de permanência, ou transhistórica.

Fidelidade ao projeto verbivocovisual

A produção de Augusto de Campos, como se sabe, é a que mais mantém os nexos com o projeto concreto, pelo menos se for levada em consideração sua proeminência verbivocovisual. Evidentemente, esse aspecto exige algumas análises no sentido de desfazer simplificações.

O uso do termo “evolução” em arte, como aliás em quase tudo, é perigoso. No entanto, o percurso de Augusto de Campos talvez precise ser observado segundo essa perspectiva. A despeito de ter sido ele o poeta do grupo Nogandres que mais se manteve próximo do projeto verbivocovisual do início do concretismo, se não tivesse erigido ondas significativas de evolução, certamente sua produção não teria sobrevivido com o vigor com que se apresenta hoje.

Não custa sintetizar novamente o que foi tecnicamente a poesia concreta, enquanto prática poética cristalizada na década de 50: abolição do verso; apresentação "verbivocovisual", ou seja, a organização do texto segundo critérios que enfatizem também os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras; eliminação ou rarefação dos laços da sintaxe lógico-discursiva em prol de uma

conexão direta entre as palavras, orientada principalmente por associações paronomásticas; esvaziamento da subjetividade lírica. Também faz parte do campo experimental concreto a abertura para modalidades de poesia visual, com elementos não-verbais – como o “olho por olho”, poema de Augusto que pela disposição de ícones e fotografias, sem qualquer signo verbal, mostrou-se extremamente provocativo, engajado, crítico no quadro das tensões políticas da década de 60.

Observada essa síntese, torna-se claro o fato de que boa parte da produção de Augusto de Campos encampou, não só no período concreto, todos os elementos enumerados – e comprova-o a maioria dos poemas presentes na coletânea *Vivavaia*. Mas não se pode falar em uma fidelidade programática que, em certa medida, implicaria limitações de alcance se comparada à “evolução” de parâmetros de criação no momento pós-concreto.

O que se deu, em verdade, a partir já de “Poetamenos”, 1953, é que a poesia de Augusto fixaria alguns valores e impasses que não seriam apenas os seus de então, nem mesmo os da poesia concreta, mas os de uma fenda aberta sobre o futuro da poesia durante a experiência das vanguardas, depois delas e até hoje. Trata-se de um conjunto de seis poemas em que a questão da espacialização realmente assume uma importância fundamental. Embora não sejam icônicos, fundem-se o espaçamento mallarmeano, o trocadilho joyceano e o ideograma de Pound. Há sobretudo o desejo ousado de que fossem também uma “melodia de timbre”, (Webern) – fato que se mostrou surpreendentemente produtivo quando um dos poemas “dias dias dias” foi oralizado por Caetano Veloso.

Augusto comenta, mais tarde, o esforço artesanal da composição:

“Mas luminosos, ou *film-letras*, quem os tivera?” – Eu exclamava há 40 anos, no prefácio de *poetamenos* – um *tour de force* artesanal para a época: a impressão foi feita com tipos manuais (kabel meio preto, caixa baixa) e máscaras improvisadas de cartão para separar as cores, numa tipografia do Brás que imprimia faturas e notas comerciais e nunca estampara um livro de poemas.¹⁰¹

Veja-se a reprodução do poema “Lygia”, poema de amor construído com a justaposição da palavra-título em vermelho com grupos de palavras verde, amarelo, azul e púrpura para criar um conjunto denso de repetições com variações e

¹⁰¹ CAMPOS, Augusto de. “Do ideograma ao videograma”. *Folha de S Paulo*, 16-mai-1993

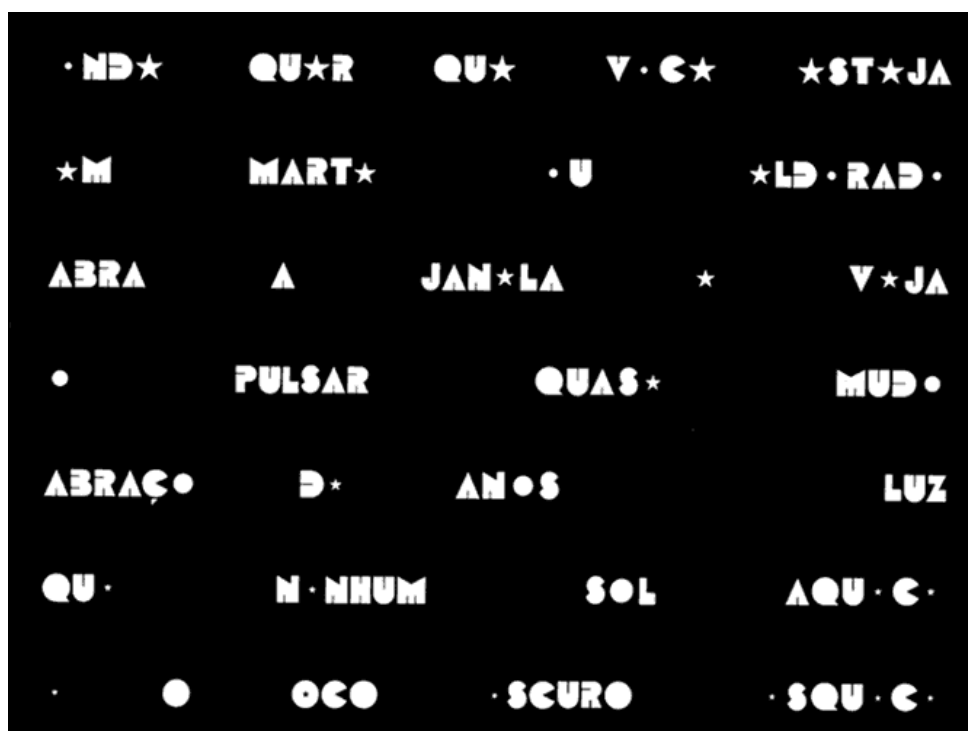
contrastes. O aspecto multilíngue acentua a fragmentação mórfica ao modo, simultâneo, de cummings e Mallarmé.



A questão é que, ao contrário de Haroldo de Campos, que guinda sua obra ao que se pode designar como uma via analítico-ideogrâmica – o que implicou a possibilidade, como já se disse, de uma experimentação formal no nível do signo verbal –, as referências mais conhecidas de Augusto de Campos (o grafismo prismático de Mallarmé, a composição ideogrâmica de Pound e a mímica linguística de cummings, entre outros) convidam à leitura que agrega como significado o aspecto visual de sua obra. Se, por um lado, esse fato implica, positivamente, uma ampliação do horizonte poético para um campo de diálogo intersemiótico e interartes – que, com a chegada de novos suportes tecnológicos, como o computador, permitiu a Augusto uma ampliação imensamente positiva de possibilidades antes limitadas a uma artesanaria primária – por outro, recebe

restrições dos que não estão dispostos a pensar a poesia sob o ângulo de diferentes suportes e performances que impliquem ler o poema fora da linearidade do verso dentro do costumeiro livro; os que não estão dispostos a ponderar e operar ainda com mais aspectos significativos na construção do poema que já não estejam previstos pela tradição. Foi assim durante algum tempo até que se aceitasse o fato de que o mais visual dos poetas do grupo Noigandres também é o que mais convida ao vocal, ao oralizável, ao sonoro, ou seja, o que melhor incorporou a essencial proposta da verbivocovisualidade que orientará, em grande medida, a poesia concreta e, depois, quase que a totalidade de sua produção criativa.

Sobre a questão da oralidade, a própria concepção dos poemas abre possibilidades tão criativas que algumas experiências constituíram um verdadeiro divisor de águas em relação ao que se considera “ler” um poema. Tome-se como exemplo a fantástica recriação de “Pulsar” feita por Caetano Veloso, que consegue repetir musicalmente os elementos visuais que dão força a um telegrama emitido ao espaço sideral.



Ver/ler e ouvir constituem experiências que realmente fazem entender a materialidade das linguagens propostas pelo projeto concreto, ampliadas pela

continuidade do incansável projeto de invenção de Augusto. Na esteira do trânsito do poema gráfico para o seu correlato de oralidade vale lembrar o conhecido poema "cidade city cité" (1963), cuja oralização pelo próprio Augusto de Campos, acompanhado da espacialização móvel/animada dos morfemas (prefixos definidores da cidade/cité/city) em vídeo, torna difícil imaginar melhor aplicação compreensiva de todo um potencial semântico realmente capaz de sensibilizar a realidade urbana paulista. Não se trata de usar o signo como um suporte a serviço de um significado/mensagem; a linguagem como elemento de concreção – sua materialidade, fenômeno sensível – é a realidade do poema, em clara evidência de que as propostas da poesia concreta não são nem inviáveis, nem tópicos vanguardistas adaptáveis apenas ao momento e aos poemas que se fizeram sob seu lema.

Hoje, ao lado do músico e filho Cid Campos, o espaço de realização do poema como performance em que convergem todos os elementos imaginados no momento de sua criação, em sua plenitude verbivocovisual, só comprova a atualidade de uma experiência cada vez mais viável como forma de fazer poesia. Pelo menos por esse caminho, a ideia de crise não significa impasses de fechamento para uma proposta que vem de uma vanguarda. Nem mesmo o livro surge como uma opção fadada ao fim, a se considerar o que pensa o Augusto contemporâneo:

Nada está morto. O livro vive. "Outro" é analógico e é digital. O mundo digital oferece, no entanto, novos e inspiradores instrumentos para a criação poética, livro inclusive, e eu diria que aqueles que assimilam a linguagem digital, que combina o verbal ao não-verbal ou icônico, hão de encontrar nesse ambiente muita motivação para levar a poesia a caminhos que serão sempre imprevisíveis mas não serão nunca o caminho do meio.¹⁰²

Uma tal ênfase na materialidade da linguagem fez com que, erradamente, se formulassem algumas objeções acerca da incomunicabilidade final do poema em termos de uma secundarização dos aspectos semânticos, ou seja, certa crítica via uma parcialidade voco-visual em detrimento do verbal. Evidentemente não há mais

¹⁰² Antes e depois - uma entrevista com Augusto de Campos. In. Ilustríssima – Folha de São Paulo. 13/12/2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/1717866-antes-e-depois---uma-entrevista-com-augusto-de-campos.shtml>>

o que repisar acerca dessa questão, e sobre ela o próprio Augusto apresenta a melhor defesa:

Ora, qualquer um pode ver que uma das características diferenciais da poesia concreta, relativamente a outros movimentos poéticos de vanguarda, é o fato de ela não renunciar à dimensão semântica. VERBIVOCOVISUAL, ela se afirmou desde o início, com isso significando a ênfase simultânea no verbal, no sonoro e no visual, em pé de igualdade, e não apenas nos dois últimos níveis ou só no primeiro. Não fora assim, como explicar poemas como TERRA, BEBA COCA COLA, SERVIDÃO DE PASSAGEM, ESTELA CUBANA, PORTÕES ABREM, LUXO, os "popcretos", para só citar alguns dos mais ostensivamente referenciais e ideológicos? Mesmo poemas de semântica mais abstrata, como TENSÃO, polarizando som e silêncio, não deixam de configurar arquétipos vivenciais. Outros ainda, de natureza metalinguística, perscrutam a linguagem poética e tratam de expandi-la em novas articulações, até o limite. Mas sempre mantendo o significado. De linhagem poundiana ("precise definition"), a poesia concreta nunca foi "não-referencial". O que propusemos, a par de reivindicar a autonomia da linguagem poética em relação à linguagem contratual, foi uma nova abordagem da poesia, uma sintaxe tempo-espacial, não-discursiva, mais consentânea com os desenvolvimentos da ciência e da tecnologia do nosso tempo, e uma nova configuração formal, ao mesmo tempo rigorosa e livre, capaz de projetá-la em dimensões interdisciplinares além-verso e além- livro. O que recusamos sempre, como João Cabral, foi a demagogia sentimental e a retórica panfletária em busca de aplauso fácil. Nosso lema foi o maiakovskiano "não há poesia revolucionária sem forma revolucionária." Como eu digo no meu poema NÃO: "humano autêntico sincero mas ainda não é poesia". O resto é ressentimento.¹⁰³

É evidente que o suporte teórico por trás desse rigoroso e inaugural modo de produzir o poema é profundamente bem estruturado e sobretudo erudito. Augusto talvez seja o mais incondicional discípulo da lição de *Un coup de dés*, que constitui, em sua visão, o cerne do que pode ser lido como o antecedente da produção dos poemas concretos, o que o reafirma como um poema em diálogo com as artes, no caso, a música. A própria consciência musical que Augusto pensa ter presidido a composição de Mallarmé é a mesma que, declaradamente, o orienta. Daí a facilidade com que vem dialogando criativamente com tantos músicos – desde Caetano Veloso e Gilberto Gil, até Gilberto Mendes, Tom Zé, Walter Franco, Arnaldo Antunes e o próprio filho, Cid Campos.

¹⁰³ Entrevista de Augusto de Campos a Jardel Dias Cavalcanti em 24/3/2003, disponível em: <digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993&titulo=Entrevista_com_o_poeta_Augusto_de_Campos>. Acesso em: 02 fev. 2018.

Aliás, sobre os antecessores nos quais Augusto de Campos vai buscar sincronicamente o diálogo de sua criação, vale a pena reproduzir a síntese feita por ele mesmo:

Mallarmé é o limiar da poesia da modernidade. Seu poema “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso” (1897), propagado no enclave de dois séculos críticos, toca em todos os problemas básicos das poéticas dos séculos 20 e 21. Desestrutura e reestrutura o texto, como um mapa visual e como uma partitura. Suas “subdivisões prismáticas” antecipam o cubismo, revalorizam o silêncio e, a longo prazo, sugerem o hipertexto. Poesia tempo-espacial antes do tempo, que tematiza as questões do acaso e do caos e joga os dados para o futuro.

Pound colocou a invenção como parâmetro básico do comportamento poético. Criou uma nova modalidade de crítica. A crítica via tradução, com a qual inventou, modelarmente, chineses e provençais para a poesia moderna. Instaurou novos procedimentos poéticos com seu método ideográfico, que assimila a montagem e a colagem em módulos consequentes mesmo em poemas longos como “Os Cantos”.

Joyce, com suas células vocabulares cambiantes, caleidoscópicas, abriu novos caminhos para a poesia e para a prosa, criando textos indeterminados, polissêmicos, mas ao mesmo tempo rigorosos em sua construção referencial. Romances para acabar com o romance.

Cummings revolucionou a própria palavra, atomizou-a, revitalizou a mortografia cotidiana com sua tortografia, provocou novas relações intervocabulares em minipoemas concisos e precisos, que se desconstroem e reconstroem os textos em modelares móveis verbais de multileituras.

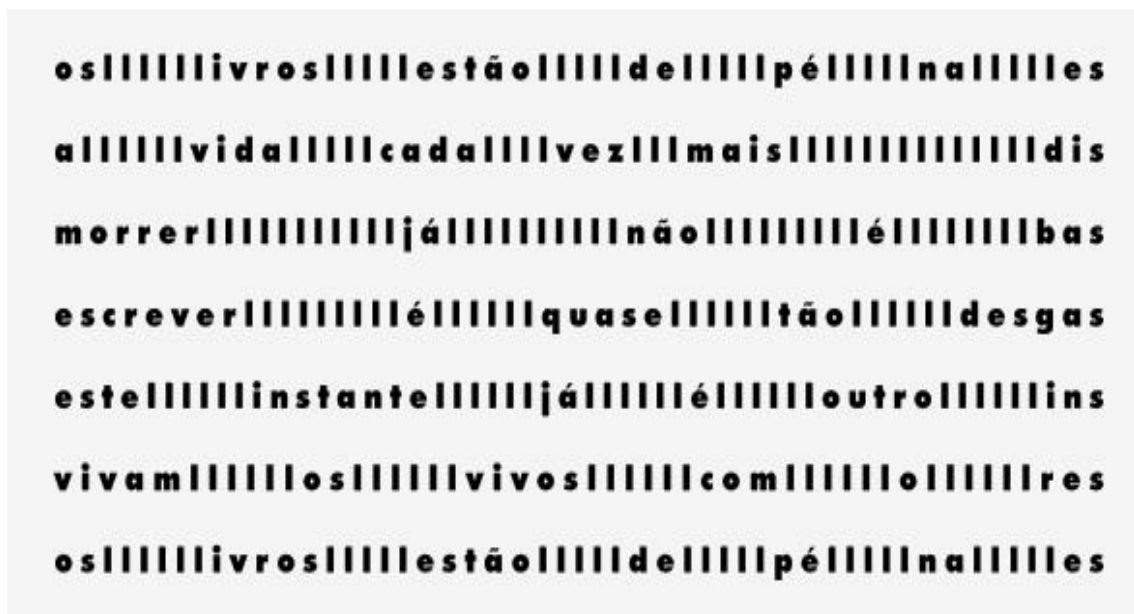
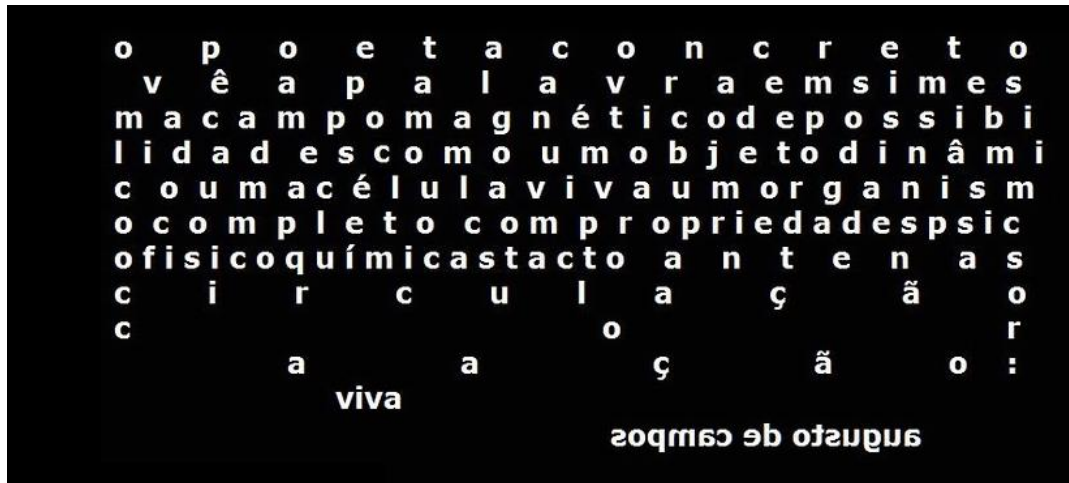
Oswald acerta o relógio e o trem da história para a frente; apanha os óculos na latrina e garatuja versos de quatro letras na lousa megalítica: “humor amor”

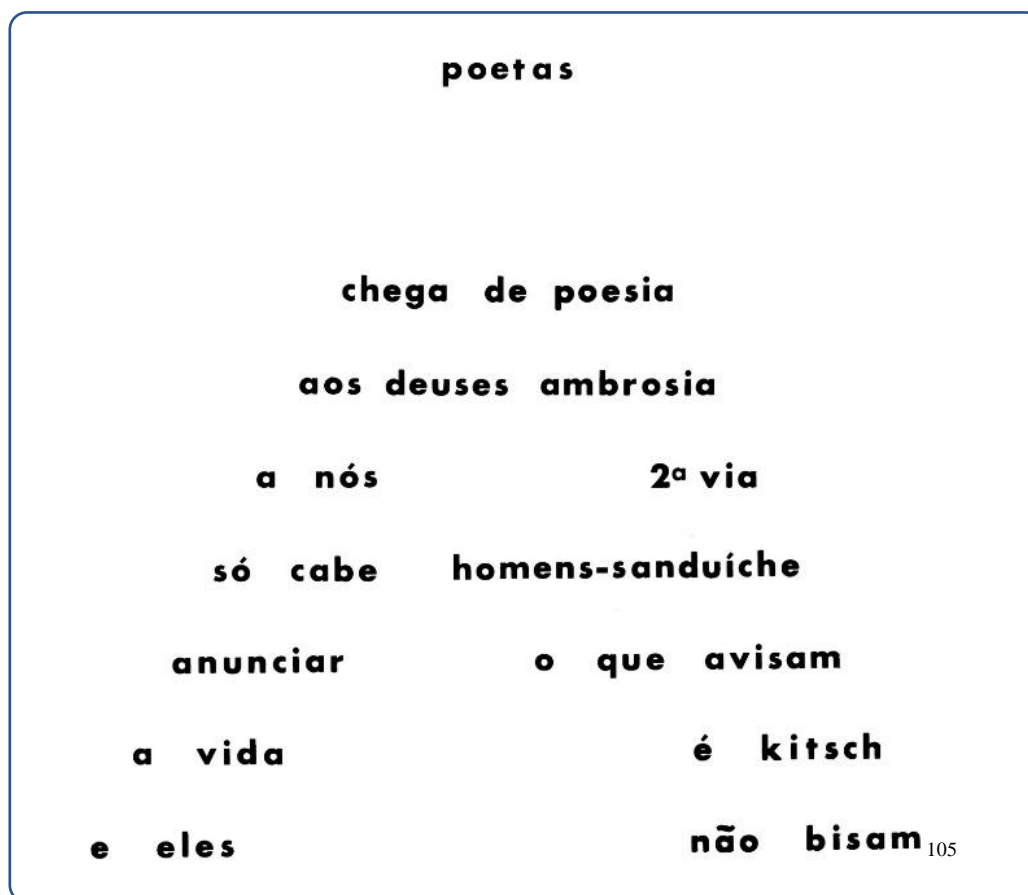
A Antropofagia, entendida em termos oswaldianos, tem o significado de uma assimilação cultural seguida de uma reelaboração criativa, como os poetas concretos a interpretaram. Não a vejo neste momento inteiramente realizada entre nós, quer no campo da poesia quer em outro qualquer domínio cultural, apesar de alguns sucessos e progressos. Há muito retrocesso no ar. Vem-me à cabeça a tirada de Décio Pignatari, que em seus últimos tempos dizia que a Antropofagia tinha virado “carne de vaca”.¹⁰⁴

É importante observar, por último, que a partir de meados da década de 1970, sem abrir mão dos elementos visuais, os poemas de Augusto se abrem à frase, às vezes até mesmo com a presença de musicalidade e rima. Essa prática fez com que certa crítica visse um blefe e um recuo, já que o velho verso estaria voltando, ainda

¹⁰⁴ CAMPOS, Augusto. Depoimento dado ao portal Uol. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/tropico/dossie_5_1275_2.shl>. Acesso em: 31 ago. 2018.

que escondido pela camada visual. Isso é perceber muito pouco ou nada, uma vez que Augusto enriquece as possibilidades dos campos fraseológicos com elementos gráficos como a tipografia, cor e *layout* que reforçam os efeitos e funções de constituintes estruturais, potencializando modo verbal, espaço e significado abstrato.





Invenção como condição transhistórica

Do ponto de vista do projeto, o fato mais significativamente visível no percurso de Augusto é, sem dúvida, o seu incondicional posicionamento como poeta de invenção – conceito que para ele é mais produtivo do que o de vanguarda:

Para mim, o sentido da palavra “vanguarda” não está necessariamente ligado a grupos e movimentos, embora, sim, as mudanças tecnológicas afetem a poesia. Mas as questões sociais, também. E muitas outras coisas. Prefiro o conceito atemporal de “invenção”, que tem como emblema o trovador provençal Arnaut Daniel, do qual só restaram 18 canções. No entanto, embora desgastada, a palavra “vanguarda” pelo menos não engana ninguém. Quem teria a coragem de dizer que Jorge Amado ou Paulo Coelho (“no offense”) são escritores de “vanguarda” como se pode ainda dizer de Joyce ou Apollinaire? Essa história de que “as vanguardas” já cumpriram o seu papel histórico é

¹⁰⁵ Os três poemas aparecem na coletânea publicada em 1994: *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

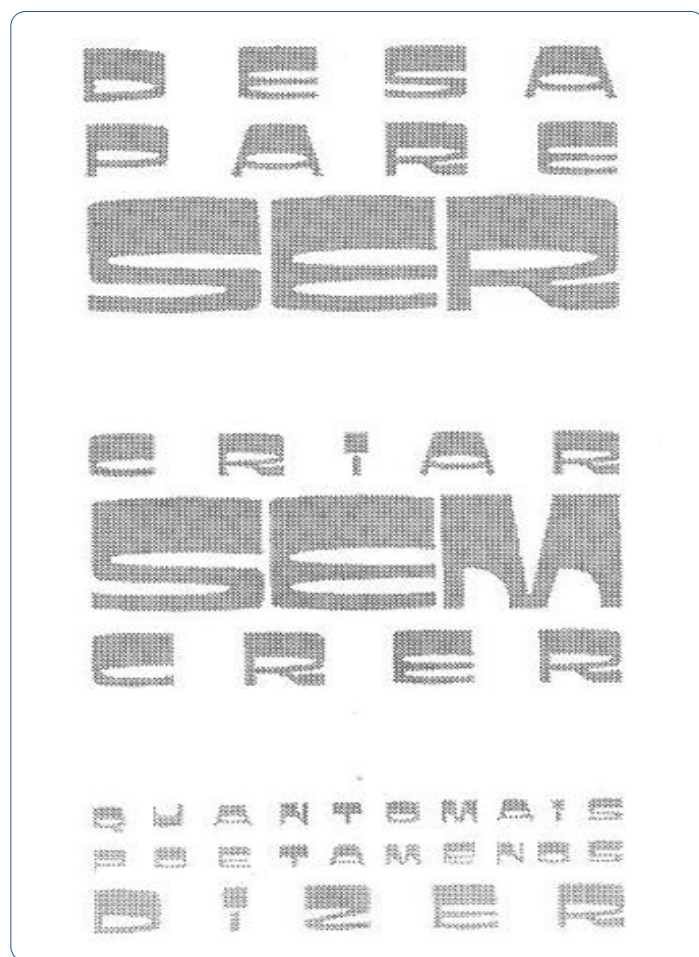
argumentação defensiva dos que não souberam ou não puderam conversar com a sua época. Discordo do eminente crítico Antonio Candido, quando quer atribuir caráter de efemeridade às vanguardas. Se assim fosse, o que seria da obra de um Joyce, um “Oswald”, um Duchamp, um Khliébnikov ou um Schoenberg? Ninguém precisa ser “inventor” para ser um bom ou um grande poeta. Consciente do seu valor, dizia Mário Faustino com generosa auto-ironia: “Eu não sou um inventor. Gostaria de ser um mestre. Mas se acaso for apenas um diluidor, tudo bem, espero ser dos úteis”. Os nascidos com a ingrata função de “make it new” são uma espécie, entre outras, de artistas. Certamente a menos aplaudida, se o sucesso popular é o que se almeja.¹⁰⁶

É sob essa perspectiva que se deve prospectar o nome e a obra de Augusto no âmbito de sua importância e possível influência sobre a arte depois do final do séc. XX. Mas antes disso é preciso considerar o modo como, a partir da década de 1980, Augusto visualiza o futuro como uma época destituída de maior interesse pela utopia mobilizadora do novo. E, nessa situação, o que se verá é uma poética que assume uma certa entonação pessimista sem, contudo, abrir mão de sua virulência crítica contra qualquer possibilidade de que a invenção possa não ter espaço. Nesse caso, ainda que os tempos não sejam propícios, vale a lição apreendida com os antecessores: a de que sempre existirá em qualquer época os que executarão uma arte de invenção.

O poema “pós-tudo” pode ser considerado o marco em que se configura na obra de Augusto o embate conceitual que desde então passa a pautar sua produção. Uma boa definição seria “poética da recusa”.

A despeito de procedimentos poéticos fortemente estruturados em torno de elementos visuais e montagens linguísticas vizinhos aos da fase ortodoxa da vanguarda concretista, Augusto alcançou, em sua fidelidade à ideia de “formas poéticas concentradas”, soluções líricas e críticas que vão bem além da tradição das vanguardas. O lema dessa condensação poética de alta voltagem lírica e crítica aparece exemplarmente em *Dizer* (1993):

¹⁰⁶ “Augusto de Campos, o vocalista da alma e da forma”. Entrevista ao Jornal da Unicamp. Campinas, 24 a 30 de novembro de 2008. P. 5.



O poema é só um entre tantos a constituir uma obra caracterizada pela recusa, uma poética do *não* – advérbio que muito apropriadamente é o título do livro de um de seus livros recentes, *Não* (2003). Também não é por outro motivo que se projetou sobre Augusto uma imagem de defesa incondicional da poesia sem concessões – imagem com que muitos poetas vão sempre se identificar, mesmo os do pós-modernismo.

Sobre isso que o próprio poeta define como uma “poética do não”, é importante mencionar o fato de que, a partir de 1985, em sintonia com a atividade de tradução e teoria, a atitude crítica combativa em seus poemas ganha novos contornos, embora dirigidas contra os mesmos elementos de diluição e estancamento persistentes em qualquer época literária, notadamente na produção contemporânea. A ironia, o pessimismo e a abrangência fazem parte dessa crítica – nada mais contemporâneo.

Usado como epígrafe deste trabalho, o poema “Pós-tudo” (1985) representa, em sua síntese ruidosa, o questionamento do pós-moderno a partir da afirmação

irônica de um pós-tudo que, em sua culminância, leva à ambiguidade de sua última palavra, “mudo” – marcação de um tempo sem voz e, simultaneamente, de uma atitude de recusa a qualquer perspectiva que não seja a de mudar. Se “mudo” significa “silencioso”, “calado”, também significa “modifico-me”.

Repetimos aqui a opinião de Wladimir Krysinski, “Pós-tudo pode ser considerado uma alegoria da arte moderna e pós-moderna no sentido mais amplo da palavra. Engloba literatura, pintura, música, poesia, teatro. Realiza uma síntese intelectual e poética do presente” (Krysinski, 2007, pag. 32).

Em uma época definida por seu irmão como “pós-utópica”, Augusto dispara, sob a forma de ironia e negatividade, contra as poéticas destituídas de rigor e invenção, assumindo uma crítica aberta às propostas facilitadoras e redutoras/conformadoras do fazer poético:

**só
bebo
à
poesia sem placebo
clareza de cristal
dureza de rochedo
sem mídia sem média sem medo
da contramão da vida
ao beco sem saída
sentir o
so
ss
os
ouvir as pedras
quebrar os espelhos
até o último round
o último suspiro
se eu cair (pound)
não caio de joelhos**



Enfim, estamos diante de um *corpus* cujos componentes transgressivos indicam um movimento inicial delimitado no segundo ciclo das vanguardas, mas projetado para responder ao presente imediato. A produção de Augusto, assim como a de Haroldo, obriga a uma visão menos estereotipada das vanguardas. Suas possibilidades devem ser recolocadas em uma configuração criadora das dinâmicas do novo compreendidas como corrente de transmissão da modernidade. Esse olhar mais aberto, sobretudo em uma época como a contemporânea, em que os projetos transgressivos surgem depreciados, será importante para os dilemas que cada época impõe ao horizonte da arte.

Ainda que atravessada pelo “pós-tudo” dos tempos atuais – tempos “pós-utópicos”, desprovidos do “princípio-esperança” das vanguardas, como assinala Haroldo de Campos, tempo em que, parece, tudo já está dito e não há nada a inventar – há de haver espaço funcional para a transgressão no interior da poesia; para a necessidade de buscar na própria forma da linguagem o modo como ela deve referenciar-se ao conteúdo. Voltando ao crítico canadense: “Não há fim na arte contemporânea, mas somente uma infinita corrente de novos começos” (Krysinski, 2007. Pag. 33). Aceitar essa afirmação significa também aceitar que ainda se acredita na validade funcional da poesia constituída de linguagem de invenção, entre elas a projetada pelos irmãos Campos.

CONCLUSÃO

Marjorie Perloff afirma que “Benjamin, por exemplo, não apreciava os dadaístas que eram seus contemporâneos, pondo-os de parte como capazes de causar pouco mais do que ‘um delírio um tanto veemente’, com vista a ‘insultar o público’”. O apego à ideia de novo e invenção leva a um estado em que os próprios elementos do histórico e do social, inevitável em termos também de arte, se confundem e se dissipam, de tal modo que a inovação fica valendo como argumento espantalho a tentar garantir sua vitalidade como um diferencial que na verdade não existe, ou não precisa existir com tanta centralidade.

A ideia de novo, tão profunda e amplamente pensada por Octavio Paz em *Os filhos do Barro*, mostra que desde o séc. XIX – já com os primeiros românticos alemães, mas sobretudo na segunda parte, em Baudelaire e Mallarmé – veio a ser considerada algo a um só tempo bom e necessário. No caso que especialmente nos tange, que é o que tem sua gênese na poesia concreta e em seus desdobramentos pelas mãos dos irmãos Campos, a convocação para “inventar / renovar / fazer o novo” foi um lema que ganhou um forte protagonismo em um contexto de muitas tendências, até mesmo aquelas que não tinham exatamente na forma da linguagem essa preocupação – que é o caso, como vimos, da própria poesia marginal, a entender que a pulsão do novo também encontrará seu recorte sincrônico em grandes antecessores, a mostrar que as relações entre poesia e vida são o referencial a que a poesia deve primeiro se reportar.

O que então não seria inovador? Como afirma Marjorie Perloff: “por quanto tempo mais os poetas podem continuar devotando-se ao novo sem que inadvertidamente se peguem *Making it old*?”

Essas questões gerais se configuram como necessárias quando se impõem uma reflexão acerca da relação do “novo” com o “pós” que inevitavelmente preside a condição contemporânea? O problema é complexo, mas é justo afirmar que, no caso da teoria, “novo” pode ter sido, de certo modo o foi, um valor aplicado de fora do campo essencial da arte, pois que se trata de demanda histórica da modernidade, quando os próprios teóricos (os poetas-críticos) estavam menos ocupados com “renovar” do que com estabelecer certas verdades teoricamente.

A poesia concreta, é certo, deve ser relacionada ao imaginário da modernidade artística. Mais especificamente, ela é a última manifestação do que, entre finais do séc. XIX até os anos 50/60 do séc. XX, pode ser caracterizado como a crença que os artistas de vanguarda depositaram nos poderes transformadores da arte, calçados pela possibilidade de estetização da vida; a despeito de a realidade chamada “vida real” (do mercado e da economia social) agir para anular essa pretensão de autonomia estética. Hoje, essa crença é uma impossibilidade; as vanguardas fecharam seu ciclo, encontraram seu ocaso na impossibilidade mesma de sua contradição, que é a de não conseguir gerir mais, como defende Octavio Paz, a sua tradição do novo. No entanto, como ele mesmo afirma, o fim das vanguardas artísticas não significou a morte da arte, nem mesmo o fim da arte moderna, e menos ainda a dispensabilidade de renovação como o modo mesmo de ser da criação artística.

Nesse sentido, as poéticas contemporâneas, melhor dizendo, as poéticas construídas por cada artista ou grupo de artistas, hoje, certamente, precisam acrescentar aos desafios de suas crises o modo como dialogarão com a modernidade de que não é possível se livrar. Principalmente, qual tipo de tradição de invenção será operada e de que modo – como diálogo, fonte de retomada, negação, reinvenção, ruptura? O fim da arte moderna, seus signos, sua linguagem ainda formam o campo imaginário da criação contemporânea. O que não existe mais, isso é certo, o que declinou, é a crença nas ideias de evolução, de progresso e de utopia.

Assim, ao contemporâneo, o desafio não é o da negação do moderno e do gesto de invenção tão valorizado pelo moderno, mas no fundo uma condição mesma da arte desde sempre; o desafio é a medida com que as poéticas pós-vanguardistas realizarão seu potencial crítico e de oposição. Os poderes de negação projetados pelas vanguardas se esvaneceram, evaporaram, é verdade; não conseguem mais responder ao turbilhão de transformações radicais operadas no campo da cultura pela imponderável revolução tecnológica a serviço de sistemas político e econômicos que dinamitam a todo instante qualquer perspectiva de que uma ruptura estética possa operar mudanças de rumos nos destinos do pensamento. A principal marca de inviabilidade, não só das vanguardas, mas da arte moderna, hoje, é mesmo a perda de sentido de seus poderes de negação. No entanto, a negação é a condição

própria do fazer artístico e, inevitavelmente, ela sempre se dará no terreno do estético. Cabe aos contemporâneos pensá-la em nova chave.

Para Peter Bürger, embora as intenções políticas das vanguardas não tenham sobrevivido, não se pode ignorar o seu legado no nível artístico, pois essas manifestações teriam colocado à disposição dos artistas pós-vanguardistas uma pluralidade de meios, técnicas e procedimentos. No caso do legado dos irmãos Campos, acreditamos que tenha ficado claro ao longo deste trabalho o tamanho de sua importância, principalmente pelo fato de que os projetos de Haroldo de Campos e Augusto de Campos retomam os movimentos passados e antecipam os futuros. As poéticas dos dois irmãos são grandes como são, na prosa, as de Machado de Assis, Guimarães, Clarice; ou as de Drummond, Bandeira, Cabral, Oswald, na poesia. O que achamos de especificamente importante nelas, se pensarmos em sua fecundação no contemporâneo, é o material de invenção, um vasto material consciente, crítico e autocrítico de invenção.

Essas reflexões carregadas de um caráter reivindicatório em defesa de um certo modo estético que, embora seja amplo, foi tratado como pertinente ao projeto de dois poetas, de dois irmãos poetas, talvez possam ser invalidadas pela confrontação com alguns estados atuais da poesia contemporânea, sobre os quais não arriscaremos análise maior – e se não a fazemos é porque, além de não ser esse o propósito deste trabalho (e se fosse, haveria de dobrar-se o número de páginas), não possuímos maior entendimento sobre o que vem acontecendo do que possa ter um leitor que acompanha a cena sem a pretensão de um estudioso.

Entretanto, se lançarmos mão do que vêm afirmando alguns críticos atentos ao debate da poesia atual, podemos acreditar que não são de todo inválidas as proposições feitas a favor de que os vastos trabalhos de criação, tradução e crítica de Augusto de Campos e Haroldo de Campos sejam incontornáveis em função de, embora remeterem ao contexto do que já passou, portarem os elementos de uma condição transhistórica em paralelo com tantas poéticas que hoje formam o campo de formação da tradição da poesia.

Essa crítica tem mostrado que a poesia atual não trata como embate a questão do tradicional e do moderno. Hoje, as tendências se misturam e transformam-se em grande velocidade. Segundo Daniele Soares Carneiro,

os variados tipos de arte e de mídia colocam-se na mesma teia de uma obra, que dialoga com outras, que pode gerar muitas outras conexões com novas criações. A poesia concreta teve um papel significativo nesse processo, visto que promoveu o elemento pictural, fazendo com que as palavras, a grafia, as línguas, os espaços fossem transpostos e recriados.¹⁰⁷

Marcos Siscar, em “As desilusões da crítica de poesia”, pergunta sobre “que tipo de questões a crítica tem colocado à poesia”¹⁰⁸. O questionamento feito leva em conta a variedade de impasses e as dificuldades de orientações perceptíveis na poesia contemporânea – discussão complexa em que não podemos entrar.

Porém, uma das hipóteses levantadas pelo poeta-crítico parece-nos um ponto de reflexão importante: “A poesia brasileira teria empobrecido depois do fim das vanguardas”. A nossa resposta é mesma de Siscar: não. E o argumento a favor é básico: a perspectiva de um momento “pós-utópico” não significa absolutamente nada quando se observa muito claramente a diversidade da produção contemporânea que, hoje, se faz pelas mãos de muitos poetas de qualidade e em diversa direção; a despeito de também existir o mercado, os encarceramentos inevitáveis dos nichos, a “midiatização da subjetividade” e tantos elementos que fazem confundir o fazer poético com a performance de um agora a ser deglutido (e, notadamente, vendido) com muita rapidez pela lógica da efemeridade, sem que se consiga sequer dialetizar sobre ter sido ou não significativa a existência daquilo que foi tão fugaz.

Siscar, que vem refletindo já há algum tempo, e de maneira consistente, sobre a “crise” da poesia contemporânea, defende que a natureza da crise é a condição de existência mesma da poesia, sendo os impasses com que se deparam os poetas atuais o princípio de sua vitalidade. Nesse aspecto, aliás, sua investigação não é isolada, na medida em que existem outros críticos que também procuram efetivamente pensar as mesmas questões: Flora Sussekind, Celia Pedrosa, Ítalo Moriconi e tantos outros.

¹⁰⁷ SOARES CARNEIRO, Daniele. “Poesia concreta contemporânea e de vanguarda”. In. Scripta Alumni - Uniandrade, n. 14, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/274-859-1-PB.pdf>

¹⁰⁸ In. SICAR, Marcos. Poesia e crise. Campinas: Editora Unicamp, 2010. P. 169.

O mais importante, parece, é considerar a observação feita por Célia Pedrosa, que sinaliza em seu ensaio “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão”:

As questões que mobilizam a crítica de poesia contemporânea podem ser compreendidas como efeito do enfrentamento da heterogeneidade da cena literária. Dessa decorre, desde logo, a inevitabilidade de uma discussão radical sobre o valor mesmo das noções de poesia e de crítica. E ainda o reconhecimento de que, ao contrário de referir-se apenas a um vínculo unívoco entre uma demarcação cronológica e um conjunto de autores e obras, a situação de contemporaneidade serve para deixar em aberto o sentido e os limites da prática poética e de sua inscrição temporal. [...] Nesse quadro, a produção poética, como já dito, passa a se caracterizar também pela pluralidade de discursos e tendências. Mas nenhum deles consegue se tornar hegemônico, principalmente em função da perda de legitimidade das noções de excepcionalidade da arte e do artista, seja em suas manifestações institucionais ou marginais, seja nas eruditas ou populares.¹⁰⁹

Por isso mesmo, não há nenhuma necessidade de passear pela seara diversificada do contemporâneo com o intuito de semear sobre o terreno a verdade de que os trabalhos dos irmãos Campos sejam incontornáveis enquanto impasse pelo seu grau de complexidade inventiva e difícil superação – principalmente porque a condição de inventores não permite, de modo algum, estabelecer padrões de qualidade que não existem, até porque, nesse caso, mais problemática seria, como aliás às vezes se assume, a sombra de João Cabral. Nem a poesia concreta, nem os percursos individuais de Haroldo e Augusto (em nossa visão muito mais amplos, profundos e consequentes) precisam ser tomados como os únicos precursores das tendências pós-modernas ou contemporâneas. Por outro lado, se a voz da poesia concreta não teve a força de subverter todos os códigos da arte como talvez se tenha pretendido em seu momento dogmático – e é muito positivo que sequer tenha chegado perto de consegui-lo –, pelo menos sua discussão deslocou um modo plácido e consensual de fazer versos.

¹⁰⁹ PEDROSA, Celia. In. Estudos avançados. São Paulo: Revista USP, n.29 (84), 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v29n84/0103-4014-ea-29-84-00321.pdf>>

Referências

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ANDRADE, Oswald. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ANDRADE, Oswald, 1890-1954. *Trechos escolhidos* (por Haroldo de Campos). 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989.
- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- ÁVILA, Afronso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- BERARDINELLI, Afonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: *Jorge Luis Borges: Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: *Jorge Luis Borges: Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BRITO (CACASO), Antônio Carlos de. *Beijo na boca e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Mínima Lírica*. São Paulo: Duas Cidades, 1989. p. 89.
- CALADO, Carlos. *Tropicália. A história de uma revolução musical*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- CÂMARA, Rogério. *Grafo, sintaxe, concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos/ Marca d'Água Livraria e Editora, 2000.

CAMPOS, Augusto de. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAMPOS, Augusto de., CAMPOS, Haroldo de., PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia. Antipoesia. Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
(b)

CAMPOS, Augusto de. *40 poem(a)s: e. e. cummings*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. (b)

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

CAMPOS, Augusto de. *Mais Provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
(b)

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

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F (org). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans wake*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.(b)

CAMPOS, Augusto de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakóvski: poemas*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPOS, Augusto de., CAMPOS, Haroldo de., PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum: signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAMPOS, Haroldo de. *A ReOperação do Texto: obra revista e ampliada*. 2ed. São Paulo: Perspectiva 2013.
- CARNEIRO, Geraldo. A influência da obra oswaldiana na poesia dos anos 70 e no tropicalismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Ed Uerj. 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- NOVA, Vera Casa. Notas sobre poéticas visuais. In: NOVA, Vera Casa. *Fricções: traço, olho, letra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- NOVA, Vera Casa. O mais simples poema a ver: Ave e Solida. p. 149-154. *O eixo e a roda 13: dossiê 50 anos da poesia concreta*, Dez. 2006. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2000.
- FRANCHETTI, P. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUERINI, A. L'Infinito: tensão e prática na tradução de Haroldo de campos. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, Florianópolis, v. 2000/2, 2000.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*, XXX 1969.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

- KRYSINSKI, Wladimir. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Stéphane Mallarmé; Álvaro Faleiros, introdução, organização e tradução. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017;
- MARQUES, Fabrício. *Dez conversas - Diálogos com poetas contemporâneos*. SP: Gutenberg, 2004.
- MARTHA, Diana Junkes Bueno. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In. “Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 51, p. 155-181, maio/ago. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n51/2316-4018-elbc-51-00155.pdf> > Acesso em: 14 ago. 2018.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991.
- NETO, João Cabral de Melo. Poesia e Composição; Da função moderna da poesia. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- PAZ, Octavio. CAMPOS, Haroldo. *Transblanco: em torno de Blanco*, de Octavio Paz. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In. Estudos avançados. São Paulo: Revista USP, n.29 (84), 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v29n84/0103-4014-ea-29-84-00321.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2019.
- PEDROSA, Celia. Alves, Ida (org.). *Poesia contemporânea. Voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2016.
- PERLOFF, Marjorie. Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2018.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações na literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PERRONE. Charles A. *O imperativo da invenção: poesia concreta brasileira e criação intersemiótica* (1992). In. *Garrafa*. Vo. 15. n. 43, julho-dezembro 2017.2.

- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- SANTAELLA, Lucia. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. Barueri: Nobel, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: CEPE, 2019.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.
- SOUZA, Helton Gonçalves de. *Dialogramas concretos*. São Paulo: Annablume, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis. Vozes. 1977. _____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.