



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Braulio Sebastião Alves Fernandes

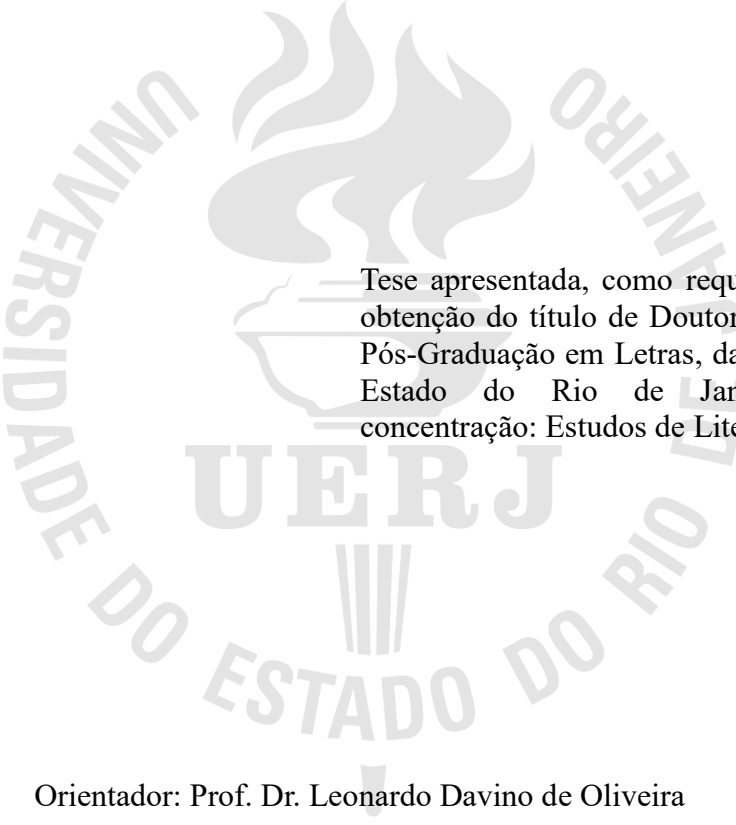
Poesia de invenção: propostas e realizações

Rio de Janeiro

2024

Braulio Sebastião Alves Fernandes

Poesia de invenção: propostas e realizações



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F363 Fernandes, Braulio Sebastião Alves.
 Poesia de invenção: propostas e realizações / Braulio Sebastião Alves
 Fernandes. – 2024.
 194 f.: il.

 Orientador: Leonardo Davino de Oliveira.
 Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
 de Letras.

 1. Poesia concreta brasileira – História e crítica – Teses. 2. Poética – Teses.
 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Oliveira, Leonardo Davino
 de, 1978-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
 III. Título.

 CDU 869.0(81)-1(091)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Braulio Sebastião A. Fernandes

Assinatura

26/11/2024

Data

Braulio Sebastião Alves Fernandes

Poesia de invenção: propostas e realizações

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 02 de outubro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. André Luiz de Freitas Dias

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Maurício Chamarelli Gutierrez

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa

Colégio Pedro II

Prof. Dr. Thiago Ponce de Moraes

Instituto Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

A minha mãe e meu pai, Ede e Antônio, *in memoriam*, os quais, migrantes pobres, me conduziram à Universidade.

A minha esposa, Aline, e a meus filhos, João e Antônio.

A irmã, Maria Dicimília, *in memoriam*, e meu sobrinho, Leandro.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Leonardo Davino, não só pelo apoio frente às dificuldades, mas pela oportunidade de ver atuar um dos estudiosos mais sérios, responsáveis e inventivos que possa haver.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e ao Departamento de Estudos de Literatura – Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela qualidade e seriedade do trabalho.

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

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

RESUMO

FERNANDES, Braulio Sebastião Alves. *Poesia de invenção*: propostas e realizações. 2024. 194 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O tema e as questões desta tese orbitam em torno da concepção, construção e consolidação da ideia de uma estética de invenção em poesia que começou a ser formulada pelo Grupo Noigandres, ainda no início da década de 1950; o que implica considerar, inicialmente, um específico conjunto criativo-teórico à luz do contexto do segundo ciclo das vanguardas, mais especificamente filtrado pelo acontecimento da poesia concreta brasileira. O espectro dessa atuação é amplo, orientado tanto pelo espírito transgressivo próprio da vanguarda quanto pela recuperação de uma “tradição do novo” solidamente sustentada em um significativo paideuma estético-teórico-tradutório. Contudo, a hipótese que orientará a parte principal da investigação é a de que os elementos estéticos ali formulados já ofereciam os instrumentos de uma poética transhistórica capaz de ultrapassar a perspectiva de seu momento: a da historicidade do segundo ciclo das vanguardas e a da radicalidade do concretismo; tendo-se tornado, a partir de então e até os dias de hoje, um dos referenciais do campo artístico brasileiro. Postulamos que a partir do olhar contemporâneo, mais de sete décadas depois, pode-se observar melhor o percurso dessa poética, sobretudo porque seus principais criadores — as referências centrais serão as produções de Augusto de Campos e Haroldo de Campos —, ao longo dessas mesmas décadas, sem a nostalgia do vanguardismo, evoluíram o arcabouço teórico-crítico-tradutório-criativo voltado à poesia de invenção. Descrever e avaliar os passos dessa evolução é a tarefa deste trabalho; o desafio é o de propor o legado poético de invenção como referência incontornável na dialética de continuidades entre a poesia do último ciclo da modernidade e a que se produz na atualidade.

Palavras-chave: poesia concreta; poesia de invenção; vanguardas; poéticas sincrônicas.

ABSTRACT

FERNANDES, Braulio Sebastião Alves. *Poetry of invention: proposals and achievements*. 2024. 194 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The theme and questions addressed in this dissertation revolve around the conception, development, and consolidation of the idea of an aesthetic of invention in poetry, which began to take shape with the Noigandres Group in the early 1950s. This requires, first and foremost, the adoption of a specific creative-theoretical framework within the context of the second cycle of the avant-gardes, more specifically filtered by the phenomenon of Brazilian concrete poetry. The scope of this approach is broad, guided both by the typical transgressive spirit of the avant-gardes and by the recovery of a "tradition of the new," firmly grounded in a significant aesthetic-theoretical-translational *paideuma*. The central hypothesis of this investigation is that the aesthetic elements formulated at that time already provided the tools for a transhistorical poetics capable of transcending the perspective of its moment: the historicity of the second cycle of the avant-gardes and the radicalism of concretism, becoming a reference for the Brazilian creators now and then. We argue that, from a contemporary viewpoint, more than seven decades later, it is possible to trace the trajectory of this poetics better, especially because its key creators—primarily the works of Augusto de Campos and Haroldo de Campos—have, throughout these decades, advanced their theoretical-critical-translational-creative approach, further developing the poetry of invention without falling into nostalgia for vanguardism. The method employed in this thesis is to describe and critically assess the steps of this evolution, addressing the challenge of establishing the poetic legacy of invention as an essential reference point for the poetry of the last cycle of the avant-gardes and for the contemporary creators.

Keywords: concrete poetry; poetry of invention; avant-gardes; synchronic poetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Poema “pós-tudo”, de Augusto de Campos	33
Figura 2 -	“joão/agrestes” (1985) – poema-dedicatória: <i>O anticrítico</i>	56
Figura 3 -	“Movimento”, de Waldemar Cordeiro, 1951.	59
Figura 4 -	“Klangfarbenmelodie”, Augusto de Campos	68
Figura 5 -	“eis os amantes” – <i>Poetamenos</i>	69
Figura 6 -	“Lygia Fingers” – <i>Poetamenos</i>	72
Figura 7 -	“dias, dias, dias” – <i>Poetamenos</i>	73
Figura 8 -	“sos”, Augusto de Campos.	74
Figura 9 -	“Pó do cosmos”, Augusto de Campos	79
Figuras 10 e 11 -	“Rever”, de Augusto de Campos, versões de 1970 e 2016.	82
Figuras 12 e 13 -	“Organismo”, de Décio Pignatari. Versões original (1957) e retrabalhada (2012)	83
Figura 14 -	“Limite”, de Augusto de Campos	87
Figura 15 -	Capa da revista <i>ad: arquitetura e decoração</i> número 20	89
Figuras 16 e 17 -	“movimento”, de Décio Pignatari; “o âmago do ômega”, de Haroldo de Campos	91
Figuras 18 e 19 -	“Life” e “Quadrado”, Augusto de Campos (1959).	92
Figura 20 -	“silêncio” — Eugen Gomringer	98
Figuras 21 e 22 -	“se nasce”, Haroldo de Campos; “ovonovelo”, Augusto de Campos	98
Figuras 23 e 24 -	“Velocidade”, de Ronaldo Azeredo; “Terra”, de Décio Pignatari .	99
Figuras 25 e 26 -	“Pluvial”, de Augusto de Campos; Infinito, de Pedro Xisto	99
Figura 27 -	“Código”, de Augusto de Campos	104
Figura 28 -	“Tradução”, de Décio Pignatari (1970), arte final de Sérgio Vicente Motta	105
Figura 29 -	Ginsberg em tradução	106
Figura 30 -	Greve – Augusto de Campos (1961)	111
Figura 31 -	“Cubograma”, de Augusto de Campos	116
Figura 32 -	“ <i>Psiiu</i> ” (1966), de Augusto de Campos, versão impressa em <i>viva vaia</i> (2001)	117
Figura 33 -	“Nãomevendo”, 1988, Augusto de Campos	118
Figura 34 -	“Viva Vaia”, de Augusto de Campos, reproduzido na capa da antologia <i>viva vaia</i>	127

Figuras 35 e 36 -	“Bemvindo” e “Os contemporâneos não sabem ler”, de Augusto de Campos	140
Figura 37 -	Intradução do poema “The Sick Rose”, de William Blake.	152
Figuras 38 e 39 -	Intradução de “A leaf falls”, de e.e. Cummings; “viver é defender uma forma” (Hoelderlin via Webern)	153
Figura 40 -	“Nasce morre”, Haroldo de Campos.	158
Figura 41 -	“no âmago do ômega”, de Haroldo de Campos.	159
Figura 42 -	“Pulsar”, de Augusto de Campos (1975)	170
Figura 43 -	“Tvgrama I” (1988), de Augusto de Campos	173
Figura 44 -	“Inestante”, Augusto de Campos	174
Figura 45 -	“2ª via” (1984), de Augusto de Campos	175
Figura 46 -	“Desaparecer”, de Augusto de Campos	177
Figura 47 -	“Não”, de Augusto de Campos	178
Figura 48 -	“Desplacebo”, de Augusto de Campos	179

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1	POSICIONAMENTO HISTÓRICO E TRANSHISTÓRICO	15
1.1	Razões (pessoais) da pesquisa	15
1.2	Poesia de invenção: a hipótese transhistórica	31
2	NOIGANDRES: PONTO CARDEAL DA INVENÇÃO (DÉCADA DE 1950)	37
2.1	Projetando a vanguarda: Noigandres = Poesia Concreta	38
2.2	Etapas da poesia concreta	39
2.3	Entornos dos poetas noigandres	42
2.3.1	<u>“Geração de 45” — diálogos e impasses</u>	42
2.3.2	<u>João Cabral de Melo Neto como antecessor</u>	45
2.3.3	<u>Diálogos com as artes plásticas e música concreta</u>	53
3	TOPOLOGIAS DA INVENÇÃO	64
3.1	<i>Revista Noigandres e Poetamenos</i>	64
3.2	<i>Poetamenos: paideuma verbivocovisual</i>	66
3.3	Mallarmé e a crise do verso	75
3.4	O método ideográfico	81
3.5	A “desaparição elocutória do eu”	84
4	A AVENTURA PLANIFICADA	88
4.1	A fase ortodoxa: poesia concreta no fluxo das vanguardas	88
4.2	Internacionalização da Poesia Concreta	95
4.3	“Síntese imprevista”: PC nas revistas contraculturais dos anos 70.	103
5	DÉCADA DE 1960 – DISTENSÃO E NOVAS FRENTES DE INVENÇÃO ..	108
5.1	Saídas estéticas: o “salto participante”, os <i>mass média</i>	108
5.1.1	<u>Poesia Concreta e comunicação de massa</u>	113
5.1.2	<u>Fim do ciclo histórico da PC, rumos individuais</u>	120
5.2	Uma quarta etapa / diálogo com o tropicalismo	122
5.3	Os campos de tensão na poesia brasileira 1970-80	129
6	DO PAIDEUMA ÀS POÉTICAS SINCRÔNICAS	141
6.1	Contraponto: o envelhecimento do novo	141
6.2	Considerações críticas sobre paideuma	144

6.3	Poéticas sincrônicas e de tradução transcriativa	150
7	HAROLDO E AUGUSTO: “PÓS-UTOPIA”, “PÓS-TUDO”	157
7.1	Haroldo de Campos — apropriações sincrônicas: utopia e pós-utopia	157
7.2	Experiência pós-utópica	162
7.3	Augusto de Campos: radicalização da invenção	167
7.4	Augusto e a evolução do projeto verbivocovisual	168
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
	REFERÊNCIAS	189

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O que importa: a criação de uma linguagem
Hélio Oiticica

*Viajando para o futuro em meio à velhice do presente,
com o passado na bagagem de mão*
Jonh Cage

O tema em torno do qual orbitarão as questões deste trabalho é a trajetória de uma produção poética que assumiu o termo “poesia de invenção” como parâmetro organizador de um projeto orientado pelo novo, os aspectos estéticos dessa construção, a sua historicidade. Uma das hipóteses principais se dirige ao rastreo das possíveis presenças desse valor no debate da arte e da poesia hoje, ou seja, na dobra entre a modernidade e um contemporâneo ainda sem nome certo, mas que certamente não põe o tema da autonomia e do novo como questão central das artes, pelo menos não com a incondicionalidade que tinha no tempo das vanguardas.

Pessoalmente, esse tem sido o tema de boa parte de meus esforços pensamentais de longa data, o que em grande medida significa dizer que há aqui o desafio de apresentar propostas críticas diferentes das que foram elaboradas, sem que, contudo, isso signifique abrir mão do que já foi assentado: uma posição afirmativa quanto à hipótese de que a melhor poesia (e criação artística, de um modo geral) carece desse valor, mesmo no quadro contemporâneo ou, caso se queira, no do pós-modernismo, a partir do qual parte da crítica e mesmo poetas e artistas de um modo geral deixaram de atribuir qualquer protagonismo ao debate estético da invenção. Então, ao lado do objetivo primeiro de escrever uma tese digna de ser submetida ao pleito de grau de doutor pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Uerj (Literatura Comparada), há o objetivo pessoal: procurar respostas mais contemporâneas em relação a pesquisas anteriores, em especial à dissertação de mestrado defendida na PUC-Rio em 2019 que, espero, seja corrigida, ampliada, aprofundada, atualizada aqui.

O conceito de poética de invenção que motivará as reflexões críticas deste trabalho é aquele que se desdobrou do segundo ciclo das vanguardas de meados do século passado; um contexto que ensejou a retomada da radicalidade do projeto das chamadas vanguardas históricas do início do século sob a forma de um segundo ciclo — o das neovanguardas, conforme nomenclatura de alguns autores. Se para aquele momento convergiu um conjunto de fatos históricos propícios à produção criativa de ponta, no sentido das mais altas expectativas do lugar da arte no contexto da modernidade — o que não exclui as espinhosas polêmicas e críticas

severas tecidas por teóricos de monta que já preconizavam nessas novas vanguardas o esgotamento de conceitos caros à ideia de modernidade, especialmente o da perda da autonomia da obra e, conseqüentemente, o do próprio esvaziamento do sentido da ideia do novo e da ruptura —, não há dúvida de que o Brasil reuniu condições para participar desse processo; a ponto de se fomentarem, aqui, produções criativas de diversas frentes ao longo da década de 1950: Niemeyer, na arquitetura; nas artes plásticas, Waldemar Cordeiro e pares do movimento construtivo, o grupo Ruptura e seus desdobramentos; na música, a revolução da Bossa Nova, cuja invenção de João Gilberto viria modificar indelével e profundamente a música popular brasileira e a Nova música no campo da música contemporânea erudita; na prosa, Guimarães Rosa; e, na poesia, João Cabral e três jovens do curioso grupo Noigandres, de cujas formulações saíram as bases da Poesia Concreta. Caso se considere o fato de que esse campo experimental se estendeu à década de 1960 — que foi até onde as vanguardas alimentaram a utopia do seu poder revolucionário calcado nas linguagens novas e transgressivas com que procuravam estabelecer a tensão dialética de pertencimento e oposição em relação à historicidade de seu tempo —, pode-se acrescentar, no mínimo, o Tropicalismo, o Cinema Novo, o teatro de Oficina e o de Arena; além da Poesia Práxis e do Poema Processo; ou ainda o trabalho desgarrado, sempre de invenção, daqueles que na década de 1950 agiram em grupo, como Hélio Oiticica e Lygia Pape.

Embora extenso, vale a pena citar o trecho de uma entrevista dada por Décio Pignatari (um dos três poetas do grupo Noigandres) à Folha de São Paulo, em que irreverentemente fala da efervescência cultural brasileira entre as décadas de 1950-60.

"O gênio é um erro do sistema", disse Klee. Mas eu tenho quase pronta uma quase-teoria dos Impulsos Criativos Contextuais (ICC), segundo a qual todo e qualquer indivíduo ou grupo pode otimizar a sua capacidade de competência e desempenho se os tempos, os locais e as circunstâncias forem propícios. É uma espécie de teoria da anunciação-sem-deus: quando algo novo se revela, no espírito ou na técnica, as aves da criatividade voam pelas portas e janelas abertas da gaiola da ignorância e da conformância. Qual teria sido a outra opção para a bossa nova? Ou para Brasília? Ou para o Sputnik? Ou Pelé e o primeiro título mundial de futebol? Ou o Masp, o MAM, a Bienal, a Vera Cruz, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)? Ou a condessa Pereira Carneiro, o "JB", o Mário Faustino? Ou a Cinemateca e o Festival Strohheim? Ou os primeiros sons eletroacústicos trazidos por Koellreuter? Ou a presença de Max Bill, Boulez, Calder? Ou Lúcio Meira e a indústria automotiva? (Pignatari, 1996a)

Por se tratar de um texto destinado (como tese que é) preferencialmente à leitura de um pesquisador de literatura, não há de se dar muitas voltas para enunciar o que já se sabe quando se diz "poesia de invenção" no campo dos estudos literários no Brasil. Ainda que o novo, como valor estético e ideológico, seja o pré-requisito de toda a modernidade artística e a bandeira distintiva das vanguardas — o que implicará, obviamente, a necessária abordagem aqui de

questões orientadas ao entendimento da invenção relativamente a esses lugares estéticos e históricos —, o viés investigativo principal é aquele que procura analisar o modo como se deu sua apropriação (talvez esse seja o termo exato) pelos chamados poetas concretos principais (ou originários), Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, em um processo cujo impacto no debate poético brasileiro já se fez sentir desde o início da década de 1950, quando conceberam o Grupo Noigandres, que é o ponto de partida de formulações e escolhas cuja complexidade foi suficiente para que pudessem propor e criar uma vanguarda brasileira de peso: a Poesia Concreta (1956-1958).

A poesia de invenção iniciada dentro do projeto poético concretista brasileiro e seus desdobramentos futuros é o recorte deste trabalho.

Antes de qualquer justificativa relacionada a esse ponto de referência, é necessário, esclarecer o sentido básico com que se deve entender — justamente por causa do trabalho dos chamados poetas concretos — a ideia de “poesia de invenção”, retirando-lhe um possível caráter pretensioso, universalista e genérico a que, de direito, remete sua percepção imediata.

Em literatura, como em todos os afazeres humanos, pode até ocorrer que a criação de um objeto artístico casual equivalha a uma ideia inventiva pura, sem que seja baseada no diálogo justaposto de outras ideias. Ainda assim, é mais fácil supor que esse evento não seja um ato puro e geral do acaso — um lance de dados mallarmeano — que introduz a criação inventiva. Mesmo considerada a invenção no campo da subjetividade do artista, isto é, na presença da musa, a descoberta não aparece tão espontaneamente, mas sim como resultado de um esforço preliminar de preparação que em geral atravessa várias fases reconhecíveis — ainda que a mais profunda delas, exatamente a que dá luz à obra, a que Augusto de Campos denomina “acaso feliz”, seja insondável. O gênio em Bach é uma consequência do fato de ele ter sido exatamente músico e suas criações mais inventivas decorreram do campo dessa circunstância fundamental; e o que importa nesse caso é que aquilo que formulou enquanto descoberta constitua de fato uma novidade (ou invenção) relativamente a um certo compromisso que ele, enquanto artista, assumiu frente ao panorama ou quantidade de informação que seu tempo disponibilizava não só mas principalmente em música. O inventor é, antes de tudo, alguém familiarizado com os métodos e com o sistema semiótico de sua atividade, em relação aos quais procura destacar os aspectos específicos onde possa atuar inventivamente. Nesse sentido, há de se considerar a importância do entorno social coletivo, em termos do conhecimento legado (ou seja, a tradição), do panorama do presente e dos indícios que levam a antever uma modificação. Enfim, o inventor depende, e muito, do arcabouço da civilização em que vive.

Caso se aceite a validade dessa última premissa, também seria o caso de considerar como primeira tentativa de justificativa do objeto deste trabalho um convite à reflexão sobre as dimensões do projeto dos chamados poetas concretos, no que diz respeito a um arcabouço que abrange criação artística, teoria, debates, crítica, traduções, incursões interdisciplinares, mobilizadas segundo o compromisso incondicional com uma estética (e uma ética) de invenção que se mostrou capaz de forjar, a partir de uma nação periférica e lusófona, uma vanguarda cujo protagonismo mundial derivou, em muitos aspectos, das iniciativas da experiência brasileira — segundo a avaliação do crítico estadunidense Charles Perrone, “a teoria e a prática da poesia concreta se desenvolveram mais intensamente no Brasil que em qualquer outro lugar. A poesia concreta atraiu mais atenção no exterior para a poesia brasileira, senão para a literatura em geral, do que qualquer outra manifestação contemporânea.”¹ Nesse sentido, ressalta o fato de que, desde pelo menos a última década do século passado — ou seja, depois do tempo de domínio das vanguardas —, vem-se observando um aumento considerável de estudiosos e poetas-críticos estrangeiros interessados pela produção criativa e teórica posterior dos poetas originais da poesia concreta brasileira, muito em função de considerarem a extensão de seus trabalhos como possibilidades de atualidade do debate do novo, da invenção estética, sem que esse interesse aponte para uma perspectiva do museu. Onde as concepções primeiras das teorias do pós-modernismo viram um corte em relação ao projeto utópico das vanguardas, esses teóricos procuram aquilo que da modernidade continua como questão para as artes, pensado é claro à luz da dobra do contemporâneo. Quase todos talvez convirjam para a opinião crítica de Marjorie Perloff (2013), que vê um anacronismo ao contrário da poesia concreta: o aparato estético-tecnológico pressuposto pelo programa da vanguarda brasileira — em sua análise, ela tem como exemplo os primeiros poemas de Augusto de Campos e a sua extensão experimental no trabalho posterior, no qual aporta recursos tecnológicos como o computador, o laser, a holografia etc. — é mais compatível com as atuais condições da pós-modernidade do que com o tempo da formação da vanguarda concreta.

A crítica estadunidense se referia principalmente a uma das questões centrais do debate tanto da modernidade quanto da pós-modernidade: a relação entre arte e tecnologia. Embora as experiências reais com recursos tecnológicos da “era digital” — no caso de Augusto de

¹ Tradução livre. No original: “It is noteworthy in itself that in the peripheral, Portuguese-speaking nation of Brazil, the theory and practice of concrete poetry developed more intensively than anywhere else. Concrete poetry garnered more attention abroad for Brazilian poetry, if not for literature in general, than any other contemporary manifestation. One might venture to say that concretism has been to Brazil, in terms of international recognition, what the writings of Octavio Paz are to Mexico, or the poetry of Pablo Neruda to Spanish America.” (Perrone, 1996, p. 25)

Campos, do amplo uso dos computadores, em que, nesse aspecto, ele também foi inovador — só tenham sido possíveis depois, especificamente a partir da década de 1970, a base visual da poesia concreta já incorporava, objetivamente, ao poema e ao programa de vários de seus manifestos as implicações existenciais e sociais mais amplas do desenvolvimento tecnológico. É necessário observar, contudo, que a transição entre uma civilização mecânica e uma civilização eletrônica já vinha sendo teorizada por artistas e críticos como um desafio central com que o campo artístico teria de dialogar. Entre nós, por exemplo, há os célebres ensaios do poeta João Cabral de Melo Neto (uns dos poucos que ele escreveu), “Poesia e composição”, de 1952, e “Da função moderna da poesia”, de 1954, que já chamavam a atenção para a relação incontornável entre a linguagem e os experimentos de arte do livro, por um lado, e as novas tecnologias e mídias, por outro.

Essas reflexões exigirão um aprofundamento crítico mais adiante, mas abre-se aqui uma ampla sondagem sobre as condições da invenção não só do ponto de vista da temporalidade histórica, mas também de uma possível condição transhistórica. Não existe, hoje, em poesia e em todo o horizonte artístico um projeto estético unificador — a pluralidade é uma conquista do estado da arte contemporânea, problemática e controversa, decerto —, porém é possível detectar do campo inteiro da criação e do debate literário a presença de elementos persistentes da radicalidade estética iniciada pelo concretismo. É esse um dos investimentos principais de nossas análises.

Mas continua a necessidade de esclarecer o sentido específico da “poesia de invenção” na perspectiva fornecida pelos próprios poetas concretos. O termo é extraído dos trabalhos do poeta-crítico Ezra Pound, um dos grandes pilares das concepções primeiras do grupo Noigandres. Por meio de uma crítica objetiva, Pound definiu um termo sintético que quase dispensa explicações para a compreensão estética e ideológica do que para ele seria a identidade inteira da modernidade, em especial a das vanguardas: *make it new* — fazer o novo, o sempre novo. Quem seria o fazedor do novo? Os poetas inventores ou mestres, segundo a hierarquia criada pelo mesmo Pound.

A informação poundiana que equivale ao que levou os poetas Noigandres a pretenderem para si a condição de poetas inventores é extraída de seu *ABC da Literatura*², no qual o poeta-crítico define seis categorias de escritores: inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem

² Embora seja uma espécie de manual de conceitos quase didáticos dirigidos a futuros poetas, o *ABC da literatura* foi e ainda é visto como uma importante referência bibliográfica no campo dos estudos poéticos, justamente por tentar ensinar o contrário dos manuais normativos. Sobre a edição brasileira, ressalta o fato de que a tradução é dos poeta Augusto de Campos e José Paulo Paes.

qualidades salientes, beletristas e lançadores de modas (Pound, 2006, p. 42-43). Os inventores são os “escritores que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”, os mestres, “escritores que combinaram tais processos, usando-os tão bem ou melhor do que os inventores”³.

A avidez com que os poetas do grupo Noigandres buscaram o novo é bem exemplificada neste excerto de Augusto de Campos:

Enquanto os intelectuais do primeiro mundo eram basicamente monolíngues e autossuficientes, nós, do terceiro, assimilando vários idiomas, fomos devorando tudo e queimando etapas rapidamente com a pretensão de buscar uma síntese fulcrada no critério da invenção. (Campos, A., 2015a, p. 241)

O tempo das vanguardas, como se disse, parece ter passado. Como bem apontou Octavio Paz, a tradição de ruptura encontrou o esgotamento, sentido claramente a partir da década de 1970; as aporias e irresoluções antes absorvidas como uma lógica transgressiva que justificava o “sempre novo” (Adorno) deixaram de funcionar; ruía-se a crença histórica no poder transformador da arte. E mesmo que não fosse assim, há de considerar a pergunta levantada por Marjorie Perloff: por quanto tempo mais os poetas podem continuar devotando-se ao novo sem que inadvertidamente se peguem *Making it old*?

Certamente, entre as ferramentas estético-teóricas que os poetas concretos extraíram de Pound, a mais importante — a que aparelhou o projeto inicial do grupo Noigandres para a aventura planificada da vanguarda concreta no Brasil e continuou a instrumentalizá-los em suas trajetórias individuais depois do ciclo das vanguardas, sem que se arrefecesse a incondicionalidade da invenção —, a mais importante derivou do conceito fundamental de paideuma: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.” (Pound, 2006, p. 161). Sua ideia essencial é fazer com que os mecanismos de leitura e interpretação se desloquem das conexões historiográficas canonizadas e relativamente óbvias

³ Apesar de extenso, consideramos importante transcrever o trecho inteiro em que Pound define as classes de poetas: “1 — Inventores: escritores que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo. 2 — Mestres: escritores que combinaram tais processos, usando-os tão bem ou melhor do que os inventores; 3 — Diluidores: aqueles que vieram depois das duas primeiras espécies de escritores e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho; 4 — Bons escritores sem qualidades salientes (a classe que produz a maior parte do que se escreve): aqueles que nasceram numa época em que os caminhos da literatura e da poesia haviam sido abertos por outros, permitindo que pudessem desenvolver uma escrita que, embora não apresentasse novidades, valia-se dos processos pertinentes ao momento; por exemplo, escritores que escreveram sonetos no tempo de Dante, ou poemas curtos no tempo de Shakespeare ou algumas décadas a seguir, ou que escreveram romances e contos, na França depois que Flaubert lhes mostrou como fazê-lo; 5 — Beletristas: escritores que realmente não inventaram nada, mas que se especializaram em alguma área da particular da arte de escrever; 6 — Lançadores de moda: aqueles cuja onda cobre a arte de escrever durante alguns séculos ou algumas décadas, para depois refluir, deixando as coisas como eram antes” (POUND, 1976, p. 42).

(diacronia) em proveito do diálogo com os escritores cujas obras foram e continuam esteticamente novas (sincronia).

O entendimento pleno do conceito, sua reelaboração e ampliação teórica no âmbito do grupo Noigandres, marcará de forma aguda a atitude dos poetas concretos diante da tradição literária. Sua onipresença pode ser rastreada na totalidade da produção criativa, nos ensaios teórico-críticos e, sobretudo, no cerne dos princípios metodológicos e práticos da atividade tradutória.

Antes do início formal do grupo Noigandres, talvez entre os anos de 1949-50, o encontro com os primeiros antecessores que informariam o projeto concreto — o próprio Ezra Pound, Mallarmé, James Joyce, e. e. Cummings e Oswald, entre outros —, ao ser orientado pela noção paideumática, contribuiu decisivamente para que se depurasse um complexo sistema de invenção poética, muito produtivo e diferenciado relativamente ao de qualquer outra vanguarda. Talvez nesse ponto se explique a longevidade do projeto para bem depois do chamado concretismo histórico. No mínimo, a poesia concreta foi uma vanguarda diferenciada por ter forjado a sustentação de suas rupturas em um rigoroso processo de organização da tradição. Utilizando um termo teórico da crítica estadunidense Marjorie Perloff, o feito maior do poetas concretos reside na definição precisa da “retaguarda” (*arriere-garde*) que lhes ajudaria a seguir transgressivamente adiante, depois que a utopia vanguardista já não pudesse fazê-lo.

Vale informar que o legado conceitual do paideuma e sua evolução teórica por Haroldo de Campos constituem método crítico de diálogo com a tradição em contracorrente às historiografias baseadas numa construção diacrônica de cânones cada vez mais questionados, sem que caísse no simplismo de propor um ataque terminal à ideia de cânone, como uma certa crítica contemporânea quer fazer pensar que seja possível. A teoria crítica sincrônica foi concebida como possibilidade evolutiva, no sentido de um constante acrescentar de diálogos com autores com que se pudesse dialetizar suas posições; entre eles, Oswald de Andrade e Walter Benjamin aparecem como referenciais primeiros — certamente, porque, no caso do primeiro, a visada da tradição sob o ponto de vista sincrônico equivale ao princípio da apropriação no sentido antropofágico de uma assimilação cultural seguida de uma reelaboração criativa, como os poetas concretos a interpretaram desde o primeiro instante; no caso do segundo, pela identificação com os complexos conceitos de história desenvolvidos pelo pensador alemão, para o qual:

A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido (...) Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele foi”. Significa

apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo. (Benjamin, 1987, p. 224)

A convergência com as bases de uma poética sincrônica em Haroldo é muito grande:

A tradição é uma coisa aberta. (...) A vanguarda literária, tal como a compreendo, envolve uma interpretação crítica do legado da tradição, através de sua ótica integrada no presente e feito contemporâneo. Não artefato para museu (para a contemplação), mas objeto linguístico vivo, para uso produtivo imediato (para a ação). (Campos, H., 1998, p. 24)

É importante frisar, enfim, que a complexidade do diálogo dos poetas concretos com a tradição evoluiu e se tornou teoria crítica complexa e completa, principalmente por meio do revolucionário trabalho de tradução. “Transcrição” foi o termo cunhado por HC para caracterizar a tradução literária criativa, lançada no Brasil.

Ao longo de décadas (cinco, no caso de Haroldo de Campos, que faleceu em 2003, e sete, no de Augusto, ainda atuante em 2024), depois da definição dos grandes antecessores — o “paideuma de formação”, cuja escolha recaía sobre os escritores que informariam o programa da poesia concreta —, os dois irmãos, mais do que Décio Pignatari neste aspecto, continuaram a resgatar para o ambiente cultural brasileiro um sem-número de poetas e escritores em cujas obras há marcas de experimentação estéticas no nível da linguagem, merecedoras do adjetivo “interessante” que os primeiros românticos alemães dariam a elas. Interessante é o elemento necessário de transição entre a poesia do passado e a do futuro, capaz de ser apreendido em uma dialética pendular entre esses dois momentos de percepção. Explicando-o em termos benjaminianos, interessantes são as obras do passado que importa selecionar, por serem capazes de permanecer vivas no presente e de provocar uma percepção renovada do próprio passado.

As traduções de Augusto de Campos vão desde a poesia provençal francesa a Dante e aos russos; de poetas como Byron ao argentino Jorge Luis Borges. Uma edição bilingue grego/português da *Iliada* foi a última tradução de Haroldo de Campos; antes, ele traduziu tudo, de livros bíblicos à poesia chinesa, de Dante a Goethe. A teoria da transcrição foi aplicada pela primeira vez sob os objetivos de uma corrente linguística construtivista da poética de vanguarda do século XX; ganhou amplitude e se tornou parte de uma construção sincrônica da tradição. Sempre acompanhadas de uma análise linguística das muitas línguas e de um aparato teórico-crítico que abarca o auxílio conceitual, como se disse, da antropofagia oswaldiana e o pensamento de Walter Benjamin sobre o assunto — estamos falando aqui especificamente de Haroldo de Campos —, as traduções dos poetas concretos brasileiros acrescentaram um componente essencial e influente ao conceito e à prática da literatura mundial. Seus trabalhos como tradutores disponibilizados em português apresentam uma leitura mais completa e

complexa da poética fundamentada na linguagem do que a disponível, provavelmente, em muitas outras línguas.

Hoje, há cada vez mais poetas brasileiros que não dispensam a aprendizagem dos estudos críticos e justificativas metodológicas de HC e AC, com a finalidade de eles mesmos exercerem a prática tradutória, seguindo com seus paideumas particulares o mesmo caminho voltado a integrar as possibilidades formais da tarefa de tradução como formantes de seus projetos criativos.

Essa observação, certamente, engendra questões que não deixam de ser problemáticas. Como o termo paideuma tornou-se moeda corrente e o seu significado compõe o repertório amplo do debate e da criação artística, e considerando a pluralidade característica da arte contemporânea, tem-se visto uma verdadeira multiplicação de paideumas e, conseqüentemente, a pulverização das tradições. Contudo, entre tantas tendências e linhagens de antecessores, ainda não se pode perceber uma superação significativa do extenso paideuma que há mais de sessenta anos começou a ser gestado pelo grupo Noigandres e continua se ampliando — considerando o fato de que Augusto de Campos ainda se mostra um militante da tradução inventiva, a que chama de intradução.

Por outro lado, pode-se argumentar que no nosso contemporâneo não haja encaixe para uma tradição dominante; ao que parece, cada identidade artística ou poética de hoje é tão específica que mal interessaria pensar que exista a possibilidade de um paideuma para ajudar a forjar um projeto que já se sabe efêmero — estamos falando aqui de um contexto de pós-autonomia da arte. Pode ser, ainda, que os paideumas sejam, hoje, ideológicos em substituição aos que buscavam nos antecessores a informação estética nova e transgressiva, ou seja, o estatuto autônomo não existe mais em tensão crítico-ideológica com a história como no tempo dos modernismos; a estética finalmente foi absorvida pelo histórico.

Essas conjecturas, um tanto livres e deslocadas, não têm outra intenção do que a de justificar uma das teses deste trabalho relativamente à possível transhistoricidade do novo retirado do seio da História, por uma possibilidade estética entrevista na própria forma inventiva de sua linguagem. Uma teoria sincrônica que não entende o par tradição/ruptura como questão superada quando a utopia vanguardista já não podia manter sua pauta do “sempre novo” definido por Theodor Adorno como situação-problema das vanguardas e da modernidade.

Tudo o que se disse acima constitui uma breve tentativa de apresentar algumas das formulações e modelos que orientaram os chamados poetas concretos em direção a um projeto distinto de poesia de invenção, do qual não abriram mão em nenhum momento de suas

trajetórias — trajetórias que vão muito além da experimentação estética da poesia concreta, mas em nenhum momento divergente do vetor original.

É fácil observar que a descrição e as análises feitas, atravessadas de uma visão pessoal e marcadamente panorâmica, não primaram pela precisão, nem pelo adensamento crítico necessário a um trabalho desta envergadura. Pelo contrário, muitos termos foram postos de maneira não tão apropriada, como, por exemplo, o uso da expressão *poetas concretos* quando se sabe que os chamam assim os críticos que, no passado e ainda hoje, tentam encarcerar e anonimizar o trabalho individual de Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos aos limites dogmáticos e à curta datação da vanguarda concreta. Além disso, talvez tenhamos enfatizado tantas vezes exclusivamente a poesia concreta — e sem que ao menos mencionássemos as suas diversas fases e o que significaram em termos de ampliação estética do projeto inicial de Noigandres —, de modo que possa parecer que o nosso objeto se restringirá à descrição do que ocorreu entre Noigandres e o acontecimento do concretismo no Brasil.

Não. A poesia concreta não é o tema deste trabalho, embora seja parte essencial dele, enquanto ponto de partida; a apresentação acima apenas tentou indicar isso. De modo algum o que se fará aqui será uma análise histórico-estética do movimento *per se*. E, mesmo que se quisesse, não seria possível ou necessário, dado que a diversidade das questões e a amplitude conceitual do projeto poético do concretismo escapa a qualquer análise totalizadora; sem contar o fato de que a história do movimento da poesia concreta brasileira está bem documentada e muitos têm examinado suas teorias e produtos não só aqui, mas também no exterior. Vários ensaios e publicações inteiras até se propõem uma descrição mais ampla dos aspectos históricos do movimento ou dos aspectos estéticos gerais do concretismo — trabalhos que certamente serão fontes úteis aqui.

Por outro lado, em diversos momentos, tentamos frisar algumas conjecturas que pudessem sugerir uma das hipóteses principais deste trabalho relativamente à movência histórica do novo, ou seja, sua transhistoricidade; mas sem retirá-lo do seio da História, apenas observando as potencialidades estéticas entrevistas na própria forma inventiva de sua linguagem. Mais que nunca, apostamos na teoria sincrônica a qual não entende o par tradição/ruptura como questão superada quando a utopia vanguardista já não podia manter sua pauta do “sempre novo” definido por Theodor Adorno. Num plano mais geral, o trabalho converge para essa crença categórica na função radical contínua da vanguarda. A derrota política e social da utopia vanguardista não é o mesmo que a derrota das categorias estéticas da vanguarda.

Feitas essas considerações, podemos especificar melhor os objetivos do trabalho e as reflexões que pretendemos conduzir.

Precisamos repetir: a nossa hipótese principal não procura pensar nem a gênese conceitual e criativa da poesia de invenção formulada pelo grupo Noigandres, nem a consequente criação da poesia concreta, em meados do século passado, senão pela perspectiva de suas fecundações no debate poético brasileiro desde então — como afirma Paulo Franchetti, “um vetor de força” atuante no futuro do sistema literário brasileiro”. (Franchetti, 2012, p. 157). É principalmente sob este ângulo, o das consequências das propostas da PC, que se tem legitimado a atualidade e interesse pelo projeto que aconteceu há mais de seis décadas. O nosso ponto de observação crítico-teórico é o hoje; o que significa perscrutar a sorte dessa influência, também e principalmente, pelo modo como os próprios poetas concretos originais encontraram as saídas estéticas para além da aventura planejada da vanguarda que criaram.

Nesse sentido, a parte mais significativa do trabalho rastreará as trajetórias dos poetas concretos Augusto de Campos e Haroldo de Campos. As primeiras páginas desta apresentação introdutória procuraram justificar, em certa medida e sem que se tenha dito, os nomes dos dois poetas. Ao longo de um percurso de pelo menos cinquenta anos (setenta, no caso de Augusto), colocaram-se como os principais propositores da poesia de invenção; é incontroverso o fato de que tanto as suas obras poéticas quanto 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. É certo que eles ocuparam e ainda ocupam um grande protagonismo no controverso debate das vanguardas, justamente porque constituíram um campo singularíssimo de experimentação que as transcende. Mas frisamos uma terceira vez: o lugar de onde pretendemos analisar é outro, o da pós-vanguarda, o da travessia da última modernidade para o contemporâneo.

Temos convicção de que muitas das propostas presentes em produção desses dois poetas-críticos 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 que passou 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?⁴

Do ponto de vista estético, procuraremos formular e, em alguns casos, reformular, mesmo que sem um necessário ineditismo, uma crítica inicialmente dirigida a conceitos caros ao debate que envolveu os dois irmãos e Décio Pignatari no quadro do concretismo: desde as proposições radicais em torno da “superação do ciclo histórico do verso” e da “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. Do mesmo modo, pretendemos dirigir a atenção a questões relativas à historicidade da poesia concreta e às soluções estéticas encontradas como resposta ideológica ao longo da década de 1960. Estamos falando das implicações da abertura para o chamado “salto participante”, do encontro excepcional com a Tropicália de Caetano Veloso e da convivência com as possibilidades da comunicação de massa enquanto campo de experimentação estética capaz de informar o campo mais erudito da poesia experimental. Acreditamos que a força essencial do início do grupo Noigandres ofereceu subsídios sólidos para o desenho verbivocovisual da poesia concreta, enquanto experiência radical de vanguarda, e também os instrumentos para a superação dessa mesma radicalidade quando ela ameaçava tornar-se dogmática. O conjunto dessas questões comporá um segundo momento do nosso desenvolvimento.

Nas partes iniciais, intentamos rastrear o acontecimento específico do grupo Noigandres e as questões históricas de meados do século XX. É importante identificar as implicações estéticas e ideológicas relacionadas à consciência responsável do signo no contexto das mudanças tecnológica que viriam a exigir novas formas de linguagem artística, ensejando o acontecimento de um novo ciclo das vanguardas. No caso brasileiro, em específico, a poesia concreta está relacionada ao desenvolvimentismo dos anos JK, ao intercâmbio de informação

⁴ 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, 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.

com artistas plásticos construtivistas e com a música experimental que floresceu naquele momento. Trata-se de diálogos fundamentais para que se pudesse fazer a leitura das frentes que se abriam naquela janela histórica.

Do mesmo modo, será necessário rastrear os antecessores que contribuíram para o acontecimento de uma poética verbivocovisual: atomização da linguagem e as associações sonoras em Joyce; o método ideogrâmico de Pound; a atomização do verso de e. e. Cummings; a arquitetura construtiva do contemporâneo João Cabral. E sobretudo o Mallarmé de *Un coup de dés*, o poema como constelação no espaço branco da página — segundo Augusto de Campos, o primeiro salto qualitativo, as “*subdivisions prismatiques de l’idée*”, com seus recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. Desse legado, os poetas Noigandres formularam uma nova teoria da forma, que, embora transgressiva, equivalia às demandas da era tecnológica que se iniciava.

Aliás, há de se falar em Oswald que, graças aos poetas concretos, foi resgatado e seu “biscoito fino”, até então não percebido em sua totalidade, virou informação primordial para os artistas mais transgressivos e comprometidos em elevar o patamar do debate cultural brasileiro. Ele é o portador da vitalidade ideológica e cultural que deu o tônus resistente da poesia concreta no longo embate que se realizou no campo interno.

Nos tópicos finais, tentaremos formular um porquê teórico que sustente o ponto de vista de que as poéticas de invenção 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 Octavio Paz, a experimentação e a transgressão do novo como o próprio modo de ser de uma modernidade que estava vivendo o seu fim. Sob essa ótica, a poesia concreta não seria mais que uma vanguarda dos últimos dias. A nossa reflexão crítica tentará encaminhar a argumentação em sentido contrário: 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. O foco analítico, evidentemente, recairá no pós-concretismo, ou seja, no que aconteceu no projeto de AC e HC e seus diálogos entre as décadas de 1970 e 80.

Aquele foi o momento em que os dois poetas críticos encontraram um campo alargado de diálogo e influência com e sobre poetas e artistas vários, especialmente os da música, como já tinha acontecido com os tropicalistas. Enquanto se dava o debate do esgotamento das vanguardas, da perda de suas possibilidades utópicas, HC e AC continuavam a praticar uma

poesia de invenção, aceitando o diálogo com essa nova geração de poetas que, embora atraídos pelos signos da contracultura (no caso da geração de 1970), em nenhum momento se mostraram reticentes ao campo de possibilidades experimentais aberto por uma vanguarda de vinte anos antes — poetas e músicos como Antônio Risério, Torquato Neto, Paulo Leminski, Waly Salomão, Walter Franco, Arrigo Barnabé, Arnaldo Antunes construíram esse diálogo tensivo, em um contexto cultural que, em tese, não teriam motivos para valorizar conceitual e criativamente os pressupostos que caracterizavam as vanguardas.

É importante frisar que não defenderemos a onipresença dos poetas concretos no campo extenso da poesia que se fazia no Brasil entre 1970 e 1980. Basta lembrar a poesia marginal (ou Geração Mimeógrafo) de Cacaso, Charles Peixoto e Chacal, para entender que as divergências e recusas foram muitas. No entanto, postulamos que algumas questões continuaram a ventilar com força e se tornaram constantes nas discussões contemporâneas: o jogo entre teoria e prática, a troca de informação (não submissão) entre as literaturas nacionais e internacionais, o impacto da tradução na composição original, as interrelações entre as artes e a tecnologia, a consciência do signo poético como experiência de “concreção da linguagem”. No campo da criação poética, a publicação das *Galáxias* (1974) ou da coletânea *Vivavaia* (1979) são acontecimentos decisivos no campo poético brasileiro. A contribuição crítica acrescida das informações sobre teóricos imprescindíveis trazidos pelos poetas concretos contribuiu e continua a contribuir significativamente para a elevação do debate crítico sobre a arte no Brasil.

Buscaremos, por último, formular alguma leitura crítica da produção de HC e AC depois da década de 1980, ou seja, a produção que de alguma maneira continua a apontar saídas dentro do intenso debate do pós-modernismo que, por princípio, recusava as metanarrativas da modernidade, inclusive o estatuto do novo e da autonomia. Partiremos dos impactos do poema “pós-tudo”, de Augusto de Campos, publicado em 1984, e do ensaio “Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, de Haroldo. O ensaio de Haroldo é visto e analisado pelo crítico brasileiro Marcos Siscar como um acontecimento crítico. O estudioso também observa que a desistência da utopia vanguardista não significa uma capitulação frente aos parâmetros em nome dos quais mobilizou tudo o que fez. Na verdade, nem HC nem AC, jamais se deixaram seduzir pelo idealismo do futuro, até mesmo tomando o período duro do concretismo. Assim, o futuro buscado como lugar utópico, tão intrínseco às vanguardas, não foi exatamente uma pauta para eles.

1 POSICIONAMENTO HISTÓRICO E TRANSHISTÓRICO

O foco analítico desta primeira parte dirige-se a algumas observações críticas acerca do período da poesia concreta em suas diversas fases. Contudo, ao modo de um preâmbulo, gostaria de comentar as impressões pessoais que, desde o primeiro contato com a produção concreta, delinearam parte de meus estudos. Talvez seja reprovável ter como ponto de partida a explicitação dos aspectos subjetivos que ligam o autor ao tema e como se afeiçoou a ele, sobretudo quando nesse tipo de descrição costuma não haver exatidão ou sustentação argumentativa

1.1 Razões (pessoais) da pesquisa

Nelson Ascher, poeta-crítico e tradutor paulista, afirmou, em um seminário, que começou a se interessar pela poesia concreta sem conhecê-la direito, sem entender as suas propostas. Não parece ser diferente o que aconteceu com todos os que se depararam pela primeira vez com um poema concreto, mesmo quando já experimentado nas linguagens poéticas dos modernismos do século XX. A visão de um objeto poético, verbivocovisual, é conceitualmente fronteiriça, distante mesmo do campo conceitual do poético, mas é poesia, sim. Demora um tempo para se perceber que as experiências de linguagem mobilizadas não são um modismo; não se trata de uma “vanguarda de ostentação” — como afirma Vladimir Krysinski sobre certas experiências vanguardistas do século XX.

Refiro-me ao modo pelo qual, no início da década de 1980, acessei as primeiras e escassas produções disponíveis dos irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos, bem como as de Décio Pignatari e de outros poetas envolvidos em um movimento de vanguarda brasileiro que, àquela altura, já não existia. Esse contato ocorreu pela aquisição de um fascículo de banca de jornal, *Literatura Comentada — Poesia Concreta*, pelo livro de crítica musical de Augusto de Campos, *O Balanço da Bossa*, e pela leitura de *Poesias reunidas*, de Oswald de Andrade, cujo estudo introdutório de Haroldo de Campos seria impactante para qualquer jovem que então o lesse, dada a acuidade com que o autor posicionava o mestre antropofágico no eixo de uma tradição de invenção, em paralelo à interpretação de suas possibilidades no âmbito cultural brasileiro livre de concepções nacionalistas fechadas. Como se vê, uma antologia

mínima e alguma teoria de iniciação. Deve-se ter em mente o fato de que, embora desde meados da década de 70 já existissem algumas edições comerciais dos poetas concretos, especialmente as de tradução e de teoria-crítica, as exigências gráficas de um livro de poemas concretos estavam além do que uma editora comercial poderia (ou quieria) produzir, 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. *Vivavaia*, obra que reunia a produção poética de Augusto de Campos, por exemplo, foi publicada em 1979, mas não circulou por todas as livrarias.

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.

É evidente que o acesso às informações relativas à produção dos poetas concretos chegava a um público mais especializado e dedicado. Nós é que estávamos fora desse círculo. Se pensarmos na produção e recepção da poesia de um modo geral, pode-se postular que, talvez, o panorama não se tenha modificado muito desde então; talvez tenha ficado até mais difícil e complexo. É verdade que o público interessado por livros de poesia não é tão restrito, que a aquisição de títulos pode-se dar pela Internet; no entanto, ainda se trata de um regime fechado de consumo cultural.

Não cumpre discutir, aqui, os impasses e alternativas da recepção da poesia no contexto das primeiras décadas deste século — sobretudo recomençar um debate já devidamente estabelecido acerca de uma crise cujo sintoma pode ser a perda de prestígio da poesia, pelo menos a dos livros, cada vez mais alijada na disputa entre diversos discursos e suportes culturais —, mas há de se pensar que o trânsito da invenção enquanto resposta estética às novas possibilidades tecnológicas e à mercantilização do consumo cultural já era assumido como um desafio da linguagem do concretismo. Contudo, o rigor do novo não costuma produzir objetos de consumo acessíveis. Foi fácil perceber, desde o primeiro contato com a poesia concreta, esse esforço de atualização histórica, sem que nele se pudesse detectar qualquer marca de cooptação e concessão. É exemplar uma alegoria pensada por Maiakovski cuja fonte agora escapa: há uma produção poética mais concentrada, equivalente ao que chamamos poesia inventiva, que funciona como uma usina geradora de energia; portanto, sua informação não pode chegar

diretamente a todos sem passar por subestações. Sob essa ótica, a persistência por uma linguagem de invenção continua epistemologicamente necessária, seu caráter transgressivo deve responder primeiramente às condições do seu tempo histórico, ainda que, à margem da margem, como sugere o título de um livro de Augusto de Campos. Não deixa de ser essa também a perspectiva defendida por Haroldo de Campos em sua proposta de uma “poesia pós-utópica”, da “agoridade”:

encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sógnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história da literatura e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens) (Campos, H., 1997, p. 269).

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, classicizante, 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 urgência, de que os poetas concretos apresentaram as propostas mais radicais. 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 novidades 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 criativa, tradutória e crítico-teórica ampliava-se o alcance de uma poética que postulava a condição transhistórica capaz de ir além do ciclo das vanguardas. A influência dessas ideias no debate e nos processos mesmos de criação poética foi imediata; as informações sobre teóricos que não seriam sequer percebidos no quadro da crítica brasileira eram postas em circulação, inserindo parâmetros que, ao reforçar as posições de quem os trazia (os próprios poetas concretos), obrigava que se percebesse, ainda que sob muita polêmica e rejeições, o conjunto estético em torno da poesia de invenção como desafio mesmo para os que não poderiam fazer o já feito, ou seja, o poema concreto. Gonzalo Aguilar, autor de uma das mais completas análises da poesia

concreta, entende que o movimento representou um “trauma cultural” (Aguilar, 2005, p. 15). Sobre esse autor e sua obra, aliás, é importante tecer alguma consideração: trata-se de um estudioso argentino, evidentemente muito próximo da cena poética brasileira; contudo suficientemente distante das polêmicas mais pedestres que envolveram e envolvem o assunto poesia concreta. Além disso, a palavra “encruzilhada” presente no título — *Poesia Concreta Brasileira: as Vanguardas na Encruzilhada Modernista* — indica um entendimento atual do tema que o autor resolveu teorizar, já que parece se explicitar já aí a questão central das tensões de uma proposição estética que pretendeu ser capaz de sustentar a ideia do novo e da autonomia em meio às contingências de uma modernidade que com as últimas vanguardas começava a se findar.

Enfim, chegávamos ao limite entre a modernidade e o chamado pós-modernismo, estamos falando da década 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”.⁵

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 pelo 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

⁵ 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.

um período definido. Mas só isso. Não sou poeta concretista, sou poeta. (Campos, A., 2011, p. 11)

Mesmo em uma leitura mais receptiva ao projeto de invenção que se estendia para além da poesia concreta, ainda assim era comum postular-se 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 fecundo, em termos de novidade esteticamente válida, de maneira duradoura. Os elementos visuais seriam símbolos de um gesto vanguardista por demais deslocado das linhas de fazer poético; por isso, datado.

Haroldo, que, por sua vez, já se tinha afastado significativamente do minimalismo gestaltiano da fase ortodoxa do movimento, insistia que os parâmetros estéticos do grupo Noigandres, eram abertos, porque pressupunham a movência histórica e estética a múltiplas experimentações — e sua própria produção, em especial a obra-prima *Galáxias*, era um exemplo dessa abertura.

Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a “poesia concreta” dos anos 50 e 60, como “experiência de limites”, não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto da poesia; a transcender o “ismo” particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sgnica. (Campos, H., 1997, p. 269)

Ainda assim, reverberava o comportamento crítico e analítico predominante nos anos 50 e 60 em relação à poesia concreta, o qual 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 (1997, p. xxxi), “A poesia concreta dialetiza transgressivamente a representação do poético”. 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;

provavelmente, 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 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.⁶

Se estamos a descrever o modo como o tema deste estudo 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)⁷, sem que se caísse, parafraseando Kant, no “sono dogmático” a que aquelas novidades por sua força pudessem conduzir. 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 de teoria-crítica e de tradução 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

⁶ 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: <https://www.codigorevista.org/nave/>.

⁷ 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 — *Revisão de Kilkerry* (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 Finnegans Wake* (1962), *Mallarmé* (1974).

livrarias; principalmente com a 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 (1985, p. 5), “não há como falar, pairando ingênua ou sobranceiramente acima dessas críticas”.

1.2 Poesia de invenção: a hipótese transhistórica

Antes de dar sequência à investigação principal, cabe algum esclarecimento acerca da hipótese de transhistoricidade que orienta este trabalho, uma vez que não se trata de um conceito totalmente apaziguado. É certo que o termo remete à ideia de permanência, de perduração de obras de arte cuja vitalidade se estende além do momento histórico em que ela aparece. Ainda que seja válida, essa perspectiva precisa de pontuações, entre elas a de que é improvável que exista um valor estético transtemporal e universal que deva servir de modelo regular para a arte futura. Do mesmo modo, é improvável que caiba aos criadores de um determinado presente, como, por exemplo, os do nosso contemporâneo, dar continuidade a experiências do passado que continuam a portar os valores de invenção, como se cada época não tivesse de buscar suas próprias soluções criativas — sem contar o fato de que mesmo os estatutos exclusivamente relacionados à autonomia estética da arte sempre existirão em função das respostas dadas pela obra ao seu presente histórico.

Por outro lado, também é certo que, como afirma João Alexandre Barbosa,

é uma ocorrência de todas as épocas: buscar a continuidade entre elas por intermédio de sínteses históricas que estabeleçam o domínio da memória sobre a fugacidade e apontem para a perenidade. Por isso, a continuidade entre as épocas nunca é feita de diacronias absolutas: as rupturas que, em geral, apontam para o futuro fazem parte, mesmo no passado, daquelas inscrições que só o futuro virá decifrar. Mas não há passado sem uma intervenção do presente e se o futuro do que passou é o nosso presente é porque a memória histórica, ela mesma, recusa o puro diacronismo e se afirma como presença sincrônica. (Barbosa, 2007, p. 13)

Por mais que a época atual se configure como uma dobra entre o fim da modernidade e o início de uma nova etapa da História — que, curiosamente, já decorridas mais de quatro décadas, ainda é nomeada de forma imprecisa como pós-moderna —, parece não ser possível decretar, como postularam os primeiros textos teóricos do período, que o esgotamento das

metanarrativas da modernidade implique como uma de suas consequências a superação da utopia que pautou a modernidade, em especial, as vanguardas; querendo-se, com isso, fazer crer que os valores estéticos do novo e da autonomia tenham perdido igualmente o seu sentido histórico. No caso que nos interessa, que é o trabalho inteiro de Augusto e Haroldo desde o advento da poesia concreta, essa perspectiva não só não se confirma como estimula uma aposta na ideia de transhistoricidade. Objetivamente, o que se observa é a continuidade das intervenções dos trabalhos dos dois nos debates culturais até hoje, cinquenta anos depois do ciclo histórico da poesia concreta — uma continuidade que, certamente, assume o legado conceitual do início, mas evolui sob a forma de desafios estéticos responsivos ao presente. Segundo Décio Pignatari, Noigandres é “*software* de poesia, não acúmulo de coletâneas de poemas; foi matricial para vários que já vieram, está sendo matricial para muitos que estão vindo, será matricial para muitíssimos que virão” (Pignatari, 1994, n.p.).

Na ponta temporal oposta à do tempo de Noigandres, mas em diálogo com os princípios estabelecidos, Haroldo de Campos publica o ensaio “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, no qual persevera na defesa da arte de invenção depois das vanguardas:

(...) 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. (...) o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica dialógica que inere à utopia. Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. (Campos, H. 1997, p. 269)

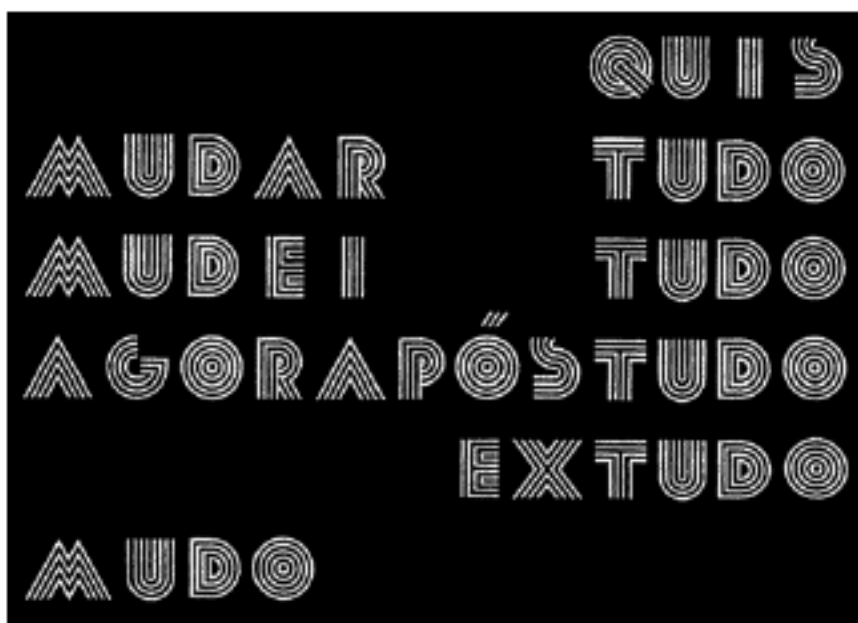
O ensaio, publicado em 1984, foi recebido como um acontecimento crítico; as questões que põe em discussão não são poucas e procuram respostas à situação da poesia contemporânea; portanto, precisará ser retomado e aprofundado mais ao final deste trabalho. Por ora, o que motiva a referência é a “angulação sincrônica” sobre a qual se pode postular a atualidade de um projeto estético do passado capaz de dialogar com a “pluralidade das poéticas possíveis”.

O que não pode acontecer é o que frequentemente ocorre com certa crítica que continua a tomar a incondicionalidade da invenção presente no trabalho dos irmãos Campos como uma perene ortodoxia de uma vanguarda cujo ciclo foi dado como encerrado pelos próprios poetas concretos antes de que se chegasse à década de 1970. Cabe lembrar, como exemplo dessa indisposição, o artigo de Roberto Schwarz intitulado “Marco histórico”⁸ no qual analisa o

⁸ O artigo de Roberto Schwarz no Folhetim, *Folha de S. Paulo*, em 31 de março de 1985; “Pós-tudo”, em 27 de janeiro de 1985, também no Folhetim.

poema de Augusto de Campos, “Pós-tudo”. O autor questiona o poema não por seu posicionamento crítico contra um pós-modernismo que abdicou da autonomia — essa conquista da modernidade artística que conferia à obra um lugar privilegiado de percepção crítica do seu contexto. O que ele reprovou foi, além do “personalismo” que acusa em Augusto, a defesa incondicional do novo frente às irresoluções de uma época que julga ser possível abdicar desse valor — trata-se de uma persistência antiga, do tempo da Poesia Concreta, de não renunciar da mudança, da transgressão, sem cuja possibilidade é melhor ficar “mudo”. Ou “mudo” ou fico “mudo”, é como também se pode pensar o poema entre as inúmeras leituras que sua estrutura verbivocovisual, ideográfica, sintética estimula. É em nome dessas características do poema (que foram formuladas no concretismo histórico) que Schwarz faz questão de encarcerar Augusto na perspectiva da poesia concreta, com o que pretende anular a atualidade crítica e estética do “Pós-tudo”.

Figura 1 – Poema “pós-tudo”, de Augusto de Campos.



Fonte: Campos, A. 1994, p. 35

Poemas estruturados visualmente, sem verso, ainda incomodam.

Sobre tudo isso, Gonzalo Aguiar, cuja obra é referência nos estudos da Poesia Concreta, observa que, acima do debate mais cotidiano, do qual os próprios poetas não fogem, a poesia concreta continua como trauma por causas das formas persistentes das inovações abertas por sua trilha:

poderíamos falar de um *trauma* da poesia concreta que se agrava com o estilo de intervenção dos próprios poetas, nos quais a atitude defensiva de camarilha e de autocomplacência se mistura com uma posição de vanguarda permanente (e se sabe que as vanguardas são, de uma forma ou de outra, intransigentes). É como se a

presença dos poetas concretos trouxesse à cena a persistência do ciclo modernista que a crítica acadêmica tenta encerrar. (Aguilar, 2005, p. 17)

O conceito de Transhistoricidade, como se vê, é controverso. A nossa orientação, no geral, coincide com a perspectiva que o teórico canadense Vladimir Krysinski também denomina transhistórica. Em sua obra publicada no Brasil, *Dialética e Transgressão*, o crítico canadense tece considerações teórico-críticas 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 bases de sua prospecção residem na identificação das qualidades diferenciais das obras que, de algum modo, portam os elementos transgressivos tanto em relação ao seu contexto quanto na vitalidade estética de suas novidades para além do seu tempo; o que, de alguma maneira, significa repensar e buscar sempre uma superação da questão posta por Baudelaire entre a eternidade da obra (o clássico) e a seu estado de moda (o moderno).

Pode-se ver melhor hoje que antigamente; quando a modernidade assumia sua continuidade pelos aparecimentos em série de novidades pontuais. (...) 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). (Krysinski, 2007. p. xx)

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 em arte. 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 estéticos mais excepcionais 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 socioeconômicas 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. (Campos, H., 1969, p. 15-16)

Por essa ótica, as experiências dos poetas Augusto de Campos e Haroldo de Campos, fundamentalmente modificadas em relação à poesia concretas, mas ligadas ao seu norte estético — cujas formulações primeiras se deram no tempo de Noigandres, do qual nunca se afastaram — 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 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 em uma outra conjuntura contextual, com 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 transgredir 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. (Krynski, 2007, p. xxi)

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 — 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.

2 NOIGANDRES: PONTO CARDEAL DA INVENÇÃO (DÉCADA DE 1950)

A despeito dos desvios dos dois tópicos anteriores, o objetivo desta primeira parte é identificar o arcabouço estético e as relações contextuais das experiências e inovações dos poetas concretos em seus momentos fundantes, ou seja, o percurso que, ao longo da década de 1950, vai das motivações primeiras que levaram à criação do grupo Noigandres até o estabelecimento da poesia concreta enquanto acontecimento coletivo integralmente identificado com o fluxo histórico das vanguardas. Organizar o trabalho com base na linearidade dos fatos é útil e, sobretudo, imprescindível, porque de modo algum as realizações do grupo Noigandres, suas investigações e reflexões sobre a poética de invenção, podem ser deslocadas dos diversos contextos em que seus poetas atuaram. Como afirma Augusto de Campos, a poesia concreta “não nasceu por geração espontânea”. A questão é que esse percurso já está suficientemente documentado em diversos trabalhos; os próprios poetas concretos puseram em circulação muitos dos conceitos e interpretações acerca do concretismo histórico — há, inclusive, uma sinopse bastante detalhada em anexo à publicação que traz os textos críticos e manifestos do período 1950-1965⁹. Não podemos nos furtar de recorrer ao que tais trabalhos já estabeleceram, mas cabe não reproduzir exatamente as sequências que eles próprios puseram em circulação, ou pelo menos arriscar alguma reflexão crítica que atualize o legado daquele momento, sempre em função da hipótese de que, depois do fim do século 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.

Nesse sentido, deve estar claro que partir de um início cronológico não implica uma opção analítica historicista-diacrônica, uma vez que — como acreditamos já se ter dito na apresentação introdutória e nas subpartes anteriores — a intenção principal é encaminhar a hipótese de que havia e há nos componentes de transgressão estética da poesia concreta as qualidades que permitem a condição transhistórica da obra e que essa hipótese se confirma no projeto de décadas de Haroldo e Augusto já na condição de ex-concretos, sem que em qualquer momento tenham tomado orientação divergente daquelas que se desenharam no tempo da atuação coletiva do grupo Noigandres. Para Haroldo de Campos, “Noigandres foi ponto cardinal do concretismo” e continuou a ser depois, orientando projetos individuais marcados pela

⁹ Trata-se da *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*.

intransigência em nome de uma poesia esteticamente comprometida com as formas transgressivas do novo.

2.1 Projetando a vanguarda: Noigandres = Poesia Concreta

Até este ponto, não houve qualquer esforço no sentido de distinguir o grupo Noigandres do próprio advento da poesia concreta. Paulo Franchetti, cuja dissertação de 1981 constitui um dos estudos pioneiros sobre o tema (hoje publicada em 4ª edição), afirma que

Entendida a poesia concreta como movimentação de ideias, como força atuante no sistema literário brasileiro, pode-se dizer que a sua história se confunde com a história do grupo de poetas que, em 1952, lançou em São Paulo o primeiro número de uma revista chamada Noigandres: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. (Franchetti, 2012, p. 157).

O grupo Noigandres foi de fato o lugar em que se gerou a teoria da poesia concreta; no entanto, é importante observar alguns aspectos a fim de que não se cometam generalizações ou simplificações indevidas. O mesmo Paulo Franchetti adverte para o caráter internacional do concretismo poético, do qual o grupo brasileiro foi interlocutor; contudo, as manifestações estrangeiras do movimento, especialmente na Suíça e Alemanha, foram pautadas por um programa estético, embora consonante com as bases vanguardistas dos brasileiros, não referenciado pelo arcabouço de Noigandres, obviamente. Outro aspecto também observado pelo autor é o de que o grupo brasileiro restringiu-se basicamente à atuação dos três poetas que o criaram, mas fizeram poesia concreta vários outros criadores: Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünevald, Edgard Braga, Wladimir Dias Pino, Pedro Xisto, Cassiano Ricardo.

Feitas essas possíveis objeções e mais algumas observações sobre o fato de que sem as concepções do grupo Noigandres certamente não teria acontecido a poesia concreta — e em nossa opinião, nem mesmos as outras experiências de vanguarda poética como o Poema Processo, ou a Práxis —, Paulo Franchetti chega a uma conclusão que converge para a posição assumida em nosso trabalho:

Ferreira Gullar, por exemplo, que participou ativamente da Exposição (que oficializou a PC) e do debate que se lhe seguiu no Rio de Janeiro, acabou por reconhecer o direito que o grupo Noigandres tinha à “verdade” concretista, quando, ao discordar da direção que este estaria imprimindo ao movimento, passou a intitular o seu próprio caminho de *neoconcretismo*. (...) Não faz muito sentido, portanto, afirmar que o grupo Noigandres seja uma versão, uma parte ou facção do movimento de poesia concreta. E, abordando a poesia concreta como um componente do processo cultural brasileiro,

não há nenhum grave inconveniente em que a sua história seja compreendida como a história do grupo Noigandres. (Franchetti. 2012, p. 159)

A posição acima é confirmada pelo próprio Haroldo de Campos:

Em 1956, com o lançamento da poesia concreta — a nova poesia que surgia num movimento internacional — respondíamos, no número três da revista *Noigandres*, à interrogação lançada desde aquele primeiro número: noigandres passava a significar para nós — e isso estava indicado no subtítulo — simplesmente poesia concreta. Retomávamos, assim, a partir da segunda metade da década de 50, o fio condutor da vanguarda experimental dos anos 30, interrompido pela ancoragem neoparnasiana da conservadora Geração de 45. (Campos, H., 2002, p. 19)

2.2 Etapas da poesia concreta

Há um consenso, tanto entre os estudiosos quanto entre os próprios poetas originais de Noigandres, de que a poesia concreta desenvolveu-se em três etapas cujo resumo precisa ser apresentado, depois do qual pretendemos destacar os aspectos significativos de cada parte em relação ao que é principal a esta pesquisa: os formantes de uma poética de invenção, a sua consistência histórica e as saídas estéticas para o futuro.

- **1ª etapa (de 1952 a 1955):** é a fase “orgânica” ou “fenomenológica”, em que Décio, Haroldo e Augusto criam o grupo Noigandres e constroem os formantes estéticos e os diálogos com os pares que convergiam com o projeto de experimentação construtiva que despontavam nas artes plásticas e na música contemporânea — o diálogo com os poetas estrangeiros que viriam construir a poesia concreta internacional se intensificará ao final do período. A publicação da revista-livro *Noigandres*, 1952, justifica essa data como a da fundação do grupo na qual se encontram ainda poemas em versos, com alguma modificação no campo sintático e organização estrutural do poema, sem que contudo se pudesse dizer que houvesse algum indício claro da forma conhecida do que viria a ser um poema concreto. A enigmática palavra *Noigandres* — estranha e atravessado de uma temporalidade muito antiga, mas com insígnias de invenção — foi extraída, via Ezra Pound (Canto XX), do poeta provençal Arnaut Daniel e “tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe”.¹⁰

¹⁰ Os trechos postos entre aspas são extraídos da “Sinopse do movimento de poesia concreta”, que aparece anexa à obra que reúne os textos programáticos escritos por DP, HC e DP: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., p. 259-277).

Essa etapa de construção é considerada concluída quando se dá a participação de poetas, agora decididamente assumindo plenamente o seu trabalho como poesia concreta, na Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo, no ano de 1956.

- **A segunda etapa (1956-1961):** chamada “ortodoxa” ou “clássica”, caracteriza-a 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 determinou 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.

De maneira muito polêmica, o poema concreto radicaliza a elaboração de uma linguagem de ruptura com a estrutura mais básica de identidade da poesia: o verso; em lugar do qual é proposto o signo verbivocovisual — superposição dos signos verbal, vocal e visual —, cuja fonte é o poema *Um lance de dados* de Mallarmé, a que se agregaram as contribuições dos antecessores que formarão o paideuma.

O trabalho dessa fase, embora objetivasse o exercício vanguardista de ruptura e embate — não se podendo esquecer que essa atuação se dá em conjunto com a poesia concreta suíça, francesa e portuguesa, de que resultou a internacionalização da poesia concreta, que, por isso mesmo, é considerada a única vanguarda originalmente internacional —, é movido pelo pressuposto central da renovação mobilizada por uma nítida elaboração estética e ética de invenção, em consonância com o que se vinha formulando desde o primeiro instante de formação do grupo Noigandres. Invenção significa ideologicamente, nesse momento, um aparelho estético em constante movência frente a novas apropriações, que são feitas a cada vez que a cultura fornece novos artefatos de composição, sejam eles oriundos do pensamento letrado, do científico, sejam dos novos produtos manufaturados desenvolvidos pelas novas tecnologias.

- **A terceira etapa (1961-1966):** é 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 às tensões daquele denso momento histórico brasileiro

e mundial. Os poetas concretos assumem a responsabilidade sobre as mudanças frente a novos desafios.

Depois do período polêmico da aventura planificada dos manifestos — e sem transformá-los em dogma, embora também sem negá-los — pareceu ser necessário provocar a continuidade da experiência formal em outras frentes. Dito de outro modo, a movência do novo continua a se constituir no limite da experimentação da invenção poética, agora impulsionada pela movência histórica, cuja pauta direcionava a arte à participação social demandada pelas tensões do contexto.

A década de 1960 é marcada, além disso, pela consolidação de vanguardas que operam suas novidades estéticas em diálogo com a cultura de massa e os valores do mercado cultural. Situação que, evidentemente, será confrontada pelas teorias da escola crítica de que Adorno é o principal símbolo, em sua virulência contra a perda do estatuto autônomo da obra, subjugada, segundo sua análise, à mesma lógica de mercadoria de todas as coisas determinadas pela força do capital.

A poesia concreta, nesse momento, assume o desafio de incorporar as possibilidades dos *mass média* ao campo estético do poema; conseguindo, a nosso ver, provar o que só mais tarde Adorno reconhecerá em sua *Teoria estética*: a possibilidade de a obra dialetizar sua posição no ambiente de consumo sem abrir mão de seu lugar crítico, conquistado mais no campo de sua novidade estética (pilar da autonomia da arte), do que no de escolhas temáticas — temas com que equivocadamente certa arte tenta negar a sua diluição por meio da engajada conscientização contra aquilo que, por alienação, determinaria ideologicamente o gosto geral da massa.

Cabe mencionar, por último, 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 concretista.

Esta breve síntese das etapas da poesia concreta pretende apenas sinalizar algumas referências básicas, como guia dos próximos tópicos. Nesse sentido, procuraremos ampliar e aprofundar a reflexão acerca das duas etapas de construção da poesia concreta, de modo que, ao final, alguns dados possam ser analisados em função das hipóteses de nossa pesquisa, mas sem que lhes falte uma mínima compreensão contextual.

2.3 Entornos dos poetas noigandres

Na descrição das etapas de desenvolvimento da poesia concreta está assentado, com base nos dados fornecidos pelos próprios criadores, que a fundação do grupo Noigandres se deu em 1952, por ocasião da publicação da revista-livro *Noigandres*¹¹. Nela, os jovens poetas estabelecem seus precursores formais.

Ezra Pound, especificamente, informa o grupo com o método ideográfico, praticado de maneira inventiva em seu *Cantos*. O desejo de conhecimento do vasto campo de possibilidades comunicativas do ideograma levou-os à mesma fonte informativa de Pound: Ernest Fenollosa, o sinólogo que dispôs para o ocidente, sem que tivesse muito sucesso, o resultado de seus estudos com a escrita chinesa.

Os poetas incluíam em seu paideuma Sergei Eisenstein, e.e. cummings, Guillaume Apollinaire, João Cabral de Melo Neto, James Joyce, Oswald de Andrade e, mais importante, Stéphane Mallarmé, cujo *Un coup de dés* estabeleceu o caráter tipográfico das palavras e o espaço em branco da página como ativos, elementos estruturais da composição.

Nesse ponto, os três fundadores do grupo já são dissidentes da “Geração de 45” — cujas marcas de aproximação, embora pequenas, nunca foram negadas e podem ser constatadas na publicação dos dois primeiros livros (*O Carrossel*, de Décio; e *Auto do possesso*, de Haroldo) pelo Clube do Livro, veículo de divulgação da referida geração.

Não faz parte dos propósitos deste trabalho uma análise aprofundada da produção poética inicial de DP, HC e AC, mas é importante que se tenham algumas considerações relativas ao processo de distanciamento da “Geração de 45” — considerações que podem lançar alguma luz sobre as primeiras formulações estéticas no caminho da poesia de invenção.

2.3.1 “Geração de 45” — diálogos e impasses

¹¹ Vale observar que em 1962, dez anos depois, é publicado último número da revista: *Noigandres 5: do verso à poesia concreta*. Trata-se de uma publicação emblemática que permite observar o tamanho da revolução formal promovida pela poesia concreta em relação ao verso; a não a capitulação ou retorno ao verso exatamente, mas o diálogo com suas possibilidades, atravessado, agora, pela crise provocada pelo poema concreto. O programa e a produção posterior a 1962 se dará por meio de uma outra revista, *Invenção*, da qual os três poetas originais de Noigandres não são mais os organizadores exclusivos.

O caráter mais específico da geração de 45 estava no entendimento de que, embora sem um programa delineado por manifestos, havia um acabamento estético a ser perseguido; seu pressuposto é o belo poético, concebido não como retorno exatamente às formas clássicas, mas que, referenciado nelas, atingiria uma poética moderna com parâmetros de qualidade que foram desprezados (porque, equivocadamente, tudo era possível) pelas experiências vanguardistas dos modernismos de 1922 e de 1930, no caso brasileiro — tidas como frouxas, excessivamente coloquiais, despoetizadas. Ou seja, rejeitava-se exatamente o que o trabalho de ruptura das vanguardas tinha estabelecido como conquista no contexto da modernidade artística. Procuraram reavivar as poéticas tradicionais e recuperar a unidade harmônica na poesia. Tanto a *Revista Brasileira de Poesia* como o conhecido Clube de Poesia foram os veículos desse movimento poético para a produção crítica e a difusão de seus poetas. Nessa revista, em 1949, por exemplo, Augusto de Campos publica seus primeiros poemas.

É importante considerar o dado de que a retomada de modelos estéticos tradicionais — 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 houve, sim, uma certa busca pela poesia artesanal que assumira como desafio o trabalho criativo referenciado nas formas fixas. Não se trata de um momento brasileiro; essa foi uma certa tendência da literatura europeia e estadunidense à época — que tinha na poesia de T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke (1875-1926) e Pablo Neruda (1904-1973) as bases estéticas que, sem representar uma reforma exatamente reacionária da poesia, tentava superar o caráter contra-artístico, excessivamente transgressivo do início do século XX.

Por tudo isso, não é exatamente correto atribuir uma intenção “neoparnasiana” à produção de 45; o que se pretendia era buscar caminhos para a poesia em resposta às irresoluções que a radicalidade das vanguardas tinham posto como desafio aos rumos futuros da arte. Nesse sentido, o crítico Ivan Teixeira, remete a um texto de Péricles Eugênio publicado em 1947 na *Revista Brasileira de Poesia* — cujos artigos certamente foram 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” (Teixeira, 2015).

O domínio da Geração de 45 no campo poético não foi pequeno. Os poetas mais novos, nesse sentido, viam no âmbito das discussões do Clube de Poesia um espaço de possível inserção de seus trabalhos. Esses foram os casos de DP, HC e AC. Por isso, em relação às suas primeiras produções criativas, é preciso anotar um fato significativo: a poética inicial dos poetas concretos não era concreta. A esse respeito, Luiz Costa Lima tece uma visão panorâmica que os estudos mais aprofundados só fazem confirmar.

A seguinte passagem, por ex., abertura de "A Morte do Infante" (1952) de Décio Pignatari: "Finalmente / me vereis apascentando um rebanho de sepulcros / sobre a última colina do derradeiro bairro / entre o ocaso da luz e o fim dos grandes gestos" — por sua dicção elevada, seu tom simbólico e melódico-narrativo nada indica da "aventura planificada" a que o próprio Décio se referia em depoimento de 1950: "Todo poema autêntico é uma aventura, uma aventura planificada". Ainda quando passagens de seu primeiro livro, "Carrossel" (1950) contrariem o "euísmo", a dicção do verso amplo e narrativo, melódico e aliterante, nutrido de sintagmas "nobres" — "gumes frígidos de prata", "acendamos a rosa sobre o linho", "seus clarins de cimitarras d'oiro" ("Rosa d'amigos") — não correspondia ao salto já anunciado. [...] Menos pela centralidade do eu do que por idêntica escolha da dicção elevada, alçada por palavras "poéticas" o mesmo se observa no primeiro Haroldo de Campos. Veja-se o trecho da "Ciropédia ou a Educação do Príncipe" (1952): "(...) O Príncipe é um operário do azul: de suas mãos edifica infância as / galas do cristal e doura o andaime das colmeias: paz de câmaras ardentes". Em Augusto, em troca, é mais difícil a identificação simples. Mas há o passo melódico, as palavras "poéticas", o andamento de um simbolismo classicizado: "Ó jardins, grandes de ternura, / Dissimulado céu sob meus pés, / Relaxai vosso abraço, os cravos desprendeí, / Se sois bastante verdes / Caminhei" ("Poema de Retorno") — apontam no mesmo rumo. (Lima, 1996, n.p.)

Está claro, então, que nas obras pré-concretas, tanto as de DP (o primeiro a publicar, em 1949) quanto as de HC e AC, encontram-se as expressões do eu, o verso amplo, a dicção elevada, as imagens simbólicas enobrecidas, ou seja, as características que serão mais radicalmente rejeitadas pela poesia concreta. Portanto, nada ainda que pudesse indiciar as saídas construtivistas como alternativa ao intuitivismo-subjetivismo em voga — saídas que já se encontravam certamente no João Cabral de *Fábula de Anflion* (1947) e de *O Cão sem Plumas* (1950).

No mais, não é difícil extrair de *O rei menos o reino*, primeiro livro de Augusto de Campos (1951), versos em que se pode antever a busca de uma linguagem própria, distinta da que era peculiar à poética da geração de 45. Enfim, antes dos resultados efetivos que, de algum modo, darão corpo ao arcabouço estético que chamamos poesia de invenção — porque logo os próprios poetas do grupo assim o entenderam —, houve a consciência de esgotamento de um modelo poético que, antes de tudo, era incompatível com a nova etapa tecnológica da história.

O fato é que o grupo Noigandres, à medida que dava à sua atuação uma feição de ruptura em direção ao projeto de constituir um trabalho de vanguarda poética no Brasil, desferiu 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 (o “euísmo”) e o “fim do verso”, está claro que a “contrarreforma convencionalizante e floral” representava precisamente o retorno ao metro, às formas clássicas e à sublimidade do eu propostos pela geração de 45.

2.3.2 João Cabral de Melo Neto como antecessor

A obra do poeta pernambucano, como se sabe, é absolutamente inovadora e inventiva em termos próximos aos das ideias construtivistas em que se basearam os poetas concretos, ainda que não radicalizada até o extremo da abolição do verso, da linguagem verbivocovisual. Considerá-lo como poeta da Geração de 45 só é possível em uma medida cronológica. Nesse sentido, uma leitura mais atenta faz-se necessária, a fim de que se possa posicionar com um pouco mais de cuidado certos tópicos que, embora tratados de maneira inovadora pelos concretos, já eram debatidos desde a década anterior — sobretudo porque algumas das rupturas levadas a cabo pelo grupo Noigandres já se mostravam como emergentes em João Cabral.

Quais seriam as questões centrais desse debate? As que dizem respeito ao conservadorismo formal, ao sentimentalismo lírico que vigia 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.

Cabral produziu poemas em versos e raramente transgrediu a métrica; ainda assim, não é preciso abrir parênteses para demonstrar o fato de que sua obra é absolutamente transgressiva, portadora da mesma potência transhistórica que temos defendido para os poetas concretos. É vetor de força no debate poético brasileiro; seus conceitos estéticos, um desafio incontornável para a pesquisa de linguagem dos criadores contemporâneos. Embora também seja indiscutível o fato de que os paradigmas estéticos da poesia concreta foram mais robustos em termos da ruptura proposta, deve-se reconhecer que, em relação ao problema geral da linguagem poética relativamente aos desafios de uma nova etapa da sociedade, o debate já se vinha travando, não como embate frontal, mas enquanto sinalização de esgotamento do modelo poético dominante, o qual, como se viu, ao tentar romper com o alto modernismo, se mostrou ultrapassado como resposta às questões da modernidade.

Inquietações cabralinas: a questão da técnica e o novo leitor — O interesse de Cabral pela renovação da linguagem poética foi total e suas posições, expostas em dois ensaios fundamentais, “Poesia e composição” (1952) e “Da função moderna da poesia” (1954)¹², nos quais indica o 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. (Melo Neto, 1994, p. 58)

Aparentemente, a descrição de Teixeira posiciona um Cabral obediente ao debate poético pautado pela normatividade reinante; no entanto, o ensaio tem como função desmontar exatamente a perspectiva de um poeta desatento às demandas da renovação estética.

Esses dois textos críticos escritos por Cabral reivindicam de maneira sólida a prática de construção racional e consciente do poema, o que para ele implica, antes de tudo, a convergência entre a elaboração técnica particular e a poética da impessoalidade — de que deve resultar uma construtividade objetiva, independente da subjetividade do autor. Tal proposição significou oposição imediata 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.

Mais tarde, Augusto de Campos dirá que a incompreensão da crítica tradicional em relação à proposta da “desaparição elocutória do eu” — iniciada por Mallarmé e radicalizada como questão central pelos poetas concretos — resulta da dificuldade de diferenciação entre a subjetividade implicada em todo ato de criação artística, como condição mesma para a existência da obra, e a presença subjetiva do “eu” no interior da representação poética; essa instância superada pela poética da modernidade, exatamente depois da crise iniciada por Mallarmé e pelas vanguardas de início do século XX.

Estabelecendo a poesia como prática construtiva, Cabral elege a necessidade do rigor formal em uma direção experimental totalmente oposta ao formalismo classicizante e rígido do período. Sua poética assume um grande desafio de constrição formal, ao recorrer a 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

¹² Ambos incluídos em: MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. Todas as referências relativas a esse texto se encontram entre as p. 51-101.

portuguesa. Em alternância com a exploração da redondilha maior — que, não raro, desliza em octossílabos, como declara no poema-dedicatória a Augusto de Campos (*Agrestes*, 1985) —, o resultado, além da sua obra em si, tesouro para a língua poética brasileira, é a incorporação do verso antes alienígena, ou seja, a técnica da rima toante como recurso tradicional e amplamente aceito, não mais como defeito, como foi entendido à época, mas como método conveniente. Com esse ritmo “capenga” (afinal trata-se da simplória redondilha e sua imediata referência à musicalidade popular) Cabral moldou um assombroso modo de expressar assuntos duros de diversa ordem. Invenção concentrada em alto grau.

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 Hölderlin, como também aplicava noções de semiótica ao estudo da literatura. Geir Campos, ao abordar o princípio da objetividade no 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. (Teixeira, 2015)

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 aspectos que já faziam parte dos desafios de Cabral; também não satisfeito com as perspectivas de sua geração. O principal deles consiste na articulação entre a retomada da poética do modernismo — 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. As questões desse debate já se vinham 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”, as posições 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:

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. (Melo Neto, 1994, p. 727)

Cabral definirá as oposições em termos de “famílias opostas”; as quais, entretanto, convergem em relação à busca de expressão original dos tópicos que procuram validar, 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 foi 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, monotonamente 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. (Melo Neto, 1994, p. 769)

“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. A fim de finalizar a análise, consideramos como necessário apenas sintetizar as posições finais de sua reflexão.

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; poetas 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. (Franchetti, 2012, p. 131)

É muito positivo que tenha sido Cabral, antes dos próprios concretos, a mencionar a emergência da poesia contemporânea em direção ao advento da expansão dos meios de

comunicação. Embora a atualização da arte em função das novas demandas tecnológicas ocupe um lugar de protagonismo para existência mesma da linguagem de invenção mobilizada para a formulação da vanguarda poética do concretismo, este é um tópico que desafia o campo poético até hoje. A fim de não perdermos o eixo da análise, consideramos mais útil do que prejudicial antecipar algumas informações relativas às posições da poesia concreta, assumindo que significam uma radicalização relativamente às de João Cabral.

Os textos teóricos do grupo Noigandres correspondentes à fase de preparação e consolidação da poesia concreta, em sua maioria identificados com a intenção programática dos manifestos — por isso mesmo, mais tarde reunidos em *Teoria da poesia concreta* —, são mais curtos e visam ao embate vanguardista, antes de tudo. Portanto, 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 ostentatória, 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 pelas 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 intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas” (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 2006, p. 216). 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 *enjambement*); 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). (Melo Neto, 1994, p. 766)

A poesia concreta representa, assim, 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, d, e) podem ser tomados como antecessores de um processo formal que culmina na radicalidade da sintaxe espacial e ideográfica:

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). (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 2006, p. 215)

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; o 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 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.

Antes de dar continuidade ao próximo tópico, vale ressaltar o fato de João Cabral dedicar um poema a Augusto de Campos em seu livro *Agrestes* (1985), entre cujos versos, entrecortamos estes: “você, cuja vida sempre / foi fazer catar o novo (...) faz uma poesia de distinta liga de aço (...) levá-la à pureza extrema / em que é perdida de vista;”. (Cabral, 1985, p. 6-7). O poema-dedicatória também convida o poeta concreto — “leitor contra”, “leitor malgrado”, o que “soube ler com acuidade / poetas revolucionados” — à leitura de seu *Agrestes*, estabelecendo, com isso, o diálogo entre produções poéticas que, a despeito das diferenças, são marcadas pelo *ostinato rigore*, avesso ao fácil, feito para “leitores intolerantes”. Em seu poema-resposta, Augusto remete ao mesmo parâmetro de rigor que vê em João Cabral.

Figura 2 – “joão/agrestes” (1985) – poema-dedicatória: *O anticrítico*

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

Fonte: Campos, A., 1986a.

Vinte e cinco anos depois que os jovens poetas noigandres leram o ensaios de João Cabral, estabelece-se uma espécie de revisão do legado por meio dos poemas-dedicatória, onde se reafirma a adesão a uma linguagem construtiva, não ornamental, objetiva, “sem plumas”. Nesse ponto, as publicações de *Agrestes* e de *O anticrítico*, respectivamente em 1985 e 1986, constituíram à época um acontecimento na cultura brasileira; o que demonstra a consistência daquelas primeiras ideias da década de 1950.

2.3.3 Diálogos com as artes plásticas e música concreta

Parte dos aspectos analisados nos dois tópicos anteriores corresponde cronologicamente ao período de publicação dos três primeiros números da revista Noigandres. Historicamente, não há de se questionar o fato de a publicação de *Noigandres 1*, em 1952, ser o ponto de partida da poesia concreta.

Como se viu, os três poetas chegaram a esse momento bastante informados; o grupo já estava em andamento três anos antes e a publicação da revista foi a consequência desse trabalho de elaboração. Eles conheceram-se cinco anos antes, em 1947, e já se vinham encontrando regularmente desde pelo menos 1948, quando o mais velho deles, Décio, tinha vinte e um anos de idade e Augusto, o mais novo, dezoito. Décio Pignatari, em um documentário sobre sua trajetória, mostra o que teriam sido as primeiras preocupações dos três jovens poetas — o que já era emblematicamente uma típica situação do grupo Noigandres, antes mesmo de sua fundação formal:

Com os Campos, de qualquer maneira, começamos o problema da poesia. Eu estreei em 1950, editando o *Carrossel*, e com os Campos (Haroldo e Augusto) começamos essa coisa da poesia. Trabalhamos e pesquisamos durante oito anos: de 1948 a 1956. Não só poesia, isto é, o que havia de mais avançado no mundo, em música, em arquitetura, em cinema, música popular, artes em geral e meios de massa, quadrinhos, televisão que estava surgindo e literatura, naturalmente. E fizemos duas perguntas: o que quer dizer ser um grande poeta brasileiro? Depois do que os mais avançados fizeram, o que nos resta a fazer? Foi daí que nasceu, um pouco mais tarde, a proposta da poesia concreta — através de uma correspondência terrível, briguenta com os Campos, e eu lá, na Europa. E dessa correspondência é que nasceu a PC.¹³

Embora jovens, o momento de modernização por que passava a cidade de S. Paulo propiciava o acesso a informações típicas de um ambiente cosmopolita, as quais, segundo Haroldo de Campos, talvez não fossem tão acessíveis a algumas importantes cidades de uma Europa que ainda se refazia da guerra. Em função das oportunidades desse acaso, absorveram em muito pouco tempo um conjunto de informações incomum e, sobretudo, desenvolveram critérios estéticos e parâmetros críticos igualmente incomuns. Diversos críticos estrangeiros, como Claus Clüver, Ellen Solt, Marjorie Perloff, ao analisarem os dois pontos de partida do movimento internacional de poesia concreta — o suíço-alemão organizado em torno de Eugen Gomringer e o brasileiro do grupo Noigandres — ressaltam o fato, para eles realmente impressionante, de que o arcabouço estético-teórico brasileiro logo se mostrou mais complexo e consistente.

Os poetas Noigandres, nesses anos iniciais, assumiram muito claramente a tarefa de pesquisa das experiências das vanguardas do início do século XX, interrompidas por duas grandes guerras e várias ditaduras, especialmente a nazista e a stalinista; trataram de definir o eixo da tradição que pudesse aparelhar um projeto de invenção. Começa a formar-se o famoso paideuma dos concretos.

¹³ Trecho selecionado do *Décio Pignatari Documentário* publicado no canal de Youtube Helen Talks (2021).

As especificidades da escolha dos antecessores, a nosso ver (e sobre isso haveremos de tecer algumas considerações mais adiante), escapam à crítica de certa corrente teórica, que tem em Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, talvez o analista mais contundente; para ele as neovanguardas das décadas de 1950-60 fracassaram, são uma reprise inautêntica, uma tentativa de reencenação alienadas das técnicas e posições ideológicas da vanguarda histórica — a qual em certa medida também fracassou, mas pelo menos tentou encaminhar a ruptura com o puro esteticismo dos modernismos do século XIX, ao unir arte e vida.

Os poetas concretos também desenvolveram e radicalizaram o seu projeto de invenção referenciados historicamente pelo trabalho dos modernistas ou das vanguardas históricas, mas procuraram respostas também na historicidade de seu presente, percebendo com máxima atenção as mudanças significativas do cenário que se construía no pós-guerra. O eixo de influência cultural deslocara-se para os Estados Unidos e começava a constituir-se uma cultura de massa cada vez mais portentosa, orientada pelos novos meios de comunicação e gerida mercadologicamente pela lógica do capital. No campo da poesia, afora João Cabral de Melo Neto, os três jovens poetas talvez fossem uns dos poucos a entender os desafios que esse novo contexto estava a exigir enquanto resposta estética. O poeta pernambucano, na linha das questões que os poetas concretos formalizariam de uma maneira mais radical, também reclamava pela mudança da linguagem poética com vistas a incorporar as demandas de uma nova etapa civilizatória, marcada pela onipresença dos aparatos tecnológicos, entre cujas consequências já se notava o deslocamento do consumo cultural e a própria forma de interesse pela leitura de poesia, que se daria cada vez mais fora do espaço do livro.

Evidentemente, as teorias críticas que indicavam a cooptação da arte pela força alienadora da indústria cultural (Adorno) mostraram-se contundentes, mas falhas ao postular a força do mercado sobre todo o campo artístico, por acharem que a função crítica calcada no estatuto estético da autonomia da obra estava a se perder e, em seu roldão, também a modernidade. Talvez seja por essa percepção mesma que algumas ocorrências de renovação artísticas nos Estados Unidos, como a *Op-art* e a *Pop-art*, tenham sido categorizadas como as primeiras experiências artísticas pós-modernas. Aliás, será pela crítica americana que se indicará já como pós-moderna a produção do segundo ciclo das vanguardas.

Nessas condições e sob essa ótica, os gestos das neovanguardas foram considerados insinceros por Bürger, porque operados dentro da instituição que deveriam atacar.

O trabalho do grupo Noigandres parece ser a contraprova em relação a essas generalizações. Dialogar com os suportes tecnológicos de uma civilização tecnológica e encontrar neles um modelo estético e uma linguagem transgressiva — sobretudo inventiva e

inédita, ainda que seja ela resultante de recortes sincrônicos sobre a tradição e do esforço de otimizar os aparatos técnicos disponíveis para modificar os parâmetros formais conhecidos, no caso, os da poesia — configura o modo mesmo com que os poetas concretos pensaram a historicidade de tudo o que fizeram; uma responsabilidade ideológica e estética que se desenhou e se justificou desde o primeiro instante do grupo Noigandres. Os anos que antecedem o acontecimento da poesia concreta enquanto movimento de vanguarda são aqueles em que os instrumentos foram adestrados pelas circunstâncias dos desafios cotidianos entre, de um lado, a resistência à criação utilitária e, de outro, a movência criativa da qual se possa extrair a permanência do poder crítico da arte contra os ventos e marés da História.

Em síntese, embora muito jovens (ou talvez por isso), os três poetas estavam antenados às possibilidades de uma metrópole que se modernizava intensamente; sobretudo estabeleceram uma régua alta ao parametrizarem o seu objetivo em relação à produção poética mundial e à brasileira; o que significou não só pensar a necessidade de integração do país ao que havia de mais arrojado em poesia e em arte — e o que havia, sem dúvida, eram os sinais de retomadas das experiências das vanguardas interrompidas pela Segunda Grande Guerra —, mas também, eles mesmos, assumirem a partir das condições locais uma proposição criativa capaz de interferir mundialmente com informações novas. Certamente, a “poesia pau-brasil” oswaldiana já tinha sido digerida. Uma digestão que, em grande medida, foi responsável pelo protagonismo futuro do grupo brasileiro na formulação da poesia concreta como movimento de vanguarda internacional. As vanguardas começam a deixar a Europa e o poetas noigandres começam a pensar uma ideia de Brasil potencializada pelos signos da antropofagia. Trata-se de um posicionamento que, em sua gênese mesma, é o oposto daquilo que Koselleck denomina “contemporaneidade do não contemporâneo” (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*), ou seja, a ideia de que nem todas as sociedades e indivíduos estão no mesmo agora, embora dialoguem no mesmo hoje; assimilam, assim, em estágios diferentes as trocas uniformizadas da cultura universal, evidentemente gestadas nos centros culturais mais desenvolvidos, ou seja, na Europa.

A clareza sobre essa recusa vai acompanhar toda a trajetória dos poetas concretos — em Haroldo de Campos, será elemento de uma de suas proposições mais oswaldianas: a de que a literatura brasileira sempre tenha sido internacional, com a dualidade nacional e universal recebida da herança barroca:

Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal. Nossa entrada no palco literário é, desde logo, um salto vertiginoso na cena do barroco, ou seja, uma articulação diferencial com um código universal extremamente sofisticado. (Campos, H., 2013, p. 198)

Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve infância (in-fans, o que não fala). Não teve origem ‘simples’. Nunca foi in-forme. Já “nasceu” adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. (Campos, H., 1989, p. 64).

O trabalho de retomada das vanguardas implicou, internamente, a revisão crítica e criativa dos modernismos de 22 e 30 — Mário, Oswald, Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Murilo Mendes — e, como se disse, a necessidade de reação contra as formas classicizantes da “geração de 45”. Nesse processo, encontraram os dois antecessores brasileiros fundamentais: João Cabral que, embora cronologicamente pertencesse ao grupo de 45, já tinha posto em andamento uma poesia de linguagem construtiva própria, e Oswald de Andrade. Décio Pignatari, em uma entrevista, chega a dizer que “João Cabral foi o João Gilberto do rigor para nós, de um lado e, de outro, a abertura surpreendente que foi o Oswald. Então, entre eles, e com as informações de fora, nós fomos montando os nossos vetores de evolução e saída”.

No nível externo, houve um natural interesse em assumir algum diálogo (senão influência) com as formas de retomada da arte construtiva na Europa do pós-guerra. Foram intermediários desses contatos os artistas plásticos brasileiros. Em 1952, Haroldo, Augusto e Décio Pignatari conhecem Waldemar Cordeiro, que capitalizava os debates em torno da produção abstracionista-concreta, em clara retomada das experiências das vanguardas construtivas do início do século. Assim, chegaram ao artista plástico suíço-alemão Max Bill, Fundador da Escola de Ulm. Na verdade, o artista tornara-se uma referência antes mesmo dessa data, por ocasião da exposição de sua obra, junto com a de Mondrian e Calder.

O impacto gerado pelas Bienais de São Paulo, em 1951 e 1953, foi fundamental para a existência mesma da poesia concreta brasileira. A partir das obras visitadas, os poetas Noigandres identificaram os referenciais definitivos que se acrescentariam à base visual do poema — cuja via já tinham identificado em *Un coup de dés*, de Mallarmé. Daí por diante, os concretistas se dedicarão ao estabelecimento de uma linhagem histórica dentro da poesia, capaz de legitimar a nova posição assumida pelo grupo; em grande medida pela inserção dos conceitos e técnica formal do grupo Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro. O tamanho da ruptura (certamente tinham uma compreensão deste fato) atingiria o campo estético inteiro da produção poética e seu debate teórico-crítico, bem além da Geração de 45.

Sobre aquele contexto, há um importante depoimento de Haroldo de Campos, por ocasião das comemorações dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta (1956)

O Construtivismo brasileiro tem suas raízes na década de 1950. De fato, em 1949 se situam as primeiras atividades de artistas como Waldemar Cordeiro (pesquisas com linhas horizontais e verticais: criação do Art Club de São Paulo, dedicado ao experimentalismo). [...] Em 1950, Max Bill apresenta uma exposição individual no

Museu de Arte Moderna de São Paulo (fundado em 1947) e, em 1951, recebe o Prêmio Internacional de Escultura com a “Unidade Tripartita”, na I Bienal de São Paulo. Nesse mesmo ano, Mary Vieira e Almir Mavignier deixam o Brasil: a primeira para estudar com Max Bill e radicar-se na Suíça (Basiléia); o segundo, para matricular-se na Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung), Ulm, e radicar-se na Alemanha. Em 1952, forma-se o grupo de pintores concretos de São Paulo, liderados por Waldemar Cordeiro (jovem artista ítalo-brasileiro, educado em Roma, ideologicamente influenciado pelo marxismo gramsciano). O grupo, inicialmente constituído por Charroux, Geraldo de Barros, Fejer, Leopold Haar, Sacilotto e Anatol Wladislaw, além de Cordeiro, lança um polêmico manifesto, sob o título “Ruptura”. Aos construtivistas de “Ruptura” logo se aliam os poetas do grupo Noigandres (revista-livro fundada em 1952, em São Paulo, por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari). (Campos, H., 1996, p. 251)

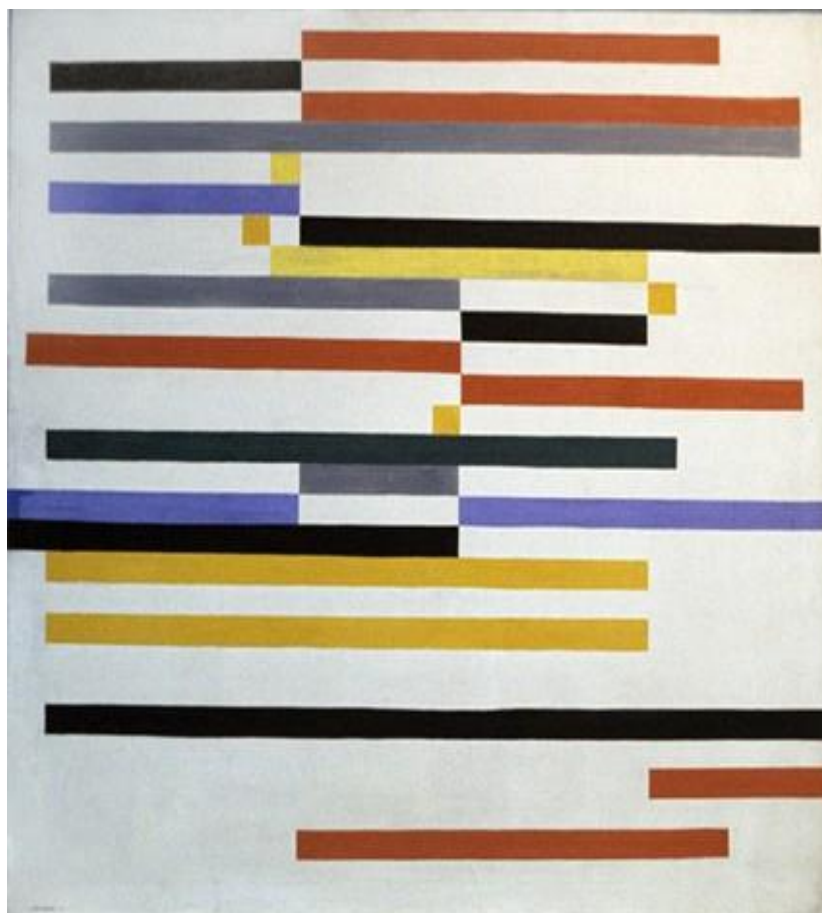
A longa transcrição oferece um perfil bastante significativo acerca das bases de influência sobre o que viria a ser a poesia concreta. O contato com o experimentalismo formal das artes plásticas foi determinante, assim como o que se deu com a música experimental, que para o grupo Noigandres também constituiu uma fonte visceral de informação estética a acompanhar todo o percurso posterior de seus trabalhos individuais, inclusive. Deve-se anotar como fato relevante para o futuro da cultura brasileira a presença no país 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 do movimento tropicalista — especialmente para Tom Zé, que foi aluno do músico alemão.

Ao optar pelo construtivismo, baseado no abstracionismo na pintura, e na desconstrução do sentido de tonalidade na música — via, Anton Webern e Karlheinz Stockhausen Pierre Boulez, Edgar Varése —, o grupo de poetas segue um caminho oposto aos que se desdobravam do surrealismo de finais dos anos 1930.

A oposição concreto/abstrato configurou o principal embate no campo das artes plásticas. Os concretistas paulistas definiram o seu trabalho como uma racionalidade construtivista que pressupunha o progresso do que eles chamavam de evolução histórica das formas, cuja linha inicia-se em Cézanne, passa pelo cubismo e chega à redução conceitual dos materiais plásticos realizada por Mondrian e Malevitch. Buscava-se eliminar a representação como mediação interposta na forma plástica e, conseqüentemente, definiram sua oposição à matriz expressionista que então predominava nas artes plásticas brasileiras.

Waldemar Cordeiro, o teórico mais polêmico, proclamava “não há mais continuidade!” — posição já implicada nos nomes dos movimentos mais importantes da arte abstrata-geométrica: Ruptura e Frente — e rejeitava não apenas a arte figurativa, mas também “a arte hedonista não figurativa gerada pelo gosto gratuito” em favor de todos os experimentos voltados para a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, material).

Figura 3 – *Movimento*, de Waldemar Cordeiro, 1951.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4191/movimento>. Acesso em: 08 jun. 2023.

As informações do campo experimental dos movimentos concretistas nas artes plásticas, colhidas nesse início de década, contribuirão significativamente para o desenho futuro da poesia concreta — em cuja base programática estava bem explícita a pretensão de ultrapassar “o velho alicerce formal e silogístico-discursivo” — assim está posto no manifesto de 1956 —, substituindo-o pelo “arranjo sintático e perspectivista” da palavra na página em branco, em conformidade com o “campo relacional de funções”; em consonância com a forma ou profundidade da Gestalt. A ênfase no visual associa-se à ideia de assinalar a ruptura com a unidade-padrão tradicional da poesia, o verso. Acrescentam-se a esse novo conceito de poema a voz, o som, a cor, o movimento, a materialidade real das linguagens, enfim.

Entre 1950 e 1956, o grupo Noigandres tratou de viabilizar criativa e teoricamente esse objetivo estético no campo da poesia. A questão é que, se para o artista plástico a proposta talvez não representasse uma ruptura tão radical, no campo da poesia vai ocorrer exatamente o contrário. Mesmo entre todas as experiências mais extremas de vanguarda, não houve um

projeto que conseguisse sistematizar, em poesia, algo parecido com o que pretendiam fazer os poetas noigandres. Trata-se de um corte muito profundo, esse que procura “pôr em evidência o núcleo poético não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema”¹⁴. Não é exagero pensar que se estava preparando um novo gênero poético.

Ambas as tendências, a de linhagem surrealista e a construtivista, 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” (Aguilar, 2005, p. 40). Haroldo de Campos, a esse respeito, traça uma diferença fundamental entre as experiências de vanguarda que informaram a poesia concreta e as que informarão as de outros países do continente americano (notadamente no México, na Argentina e, em alguns casos, nos Estados Unidos). A poesia concreta, enquanto movimento internacional, assume uma clara retomada das vertentes construtivas, em especial as da Bauhaus e as do cubo-futurismo russo; enquanto nos outros países da América, o diálogo dominante se dá com o surrealismo-expressionismo: a poesia de Octavio Paz e a atuação da chamada geração *beatnik* nos Estados Unidos, seriam os exemplos mais claros.

Na verdade, não se trata de uma bipartição simplista. Visto de hoje, pode-se entender melhor o fato de que muitas das irresoluções e rejeições que opõe projetos experimentais de linha construtiva aos de linhagem surrealista não poderiam ter-se resolvido no tempo das neovanguardas, porque a própria existência de cada movimento dependia da radicalidade do conceito, da adesão a um dos lados. Hoje, contudo, é fácil observar entrecruzamentos bastante inventivos. Curioso é o fato de parte da crítica tratar de maneira ainda polarizada aquelas velhas irresoluções, sem se dar conta de que os próprios atos de criação poética, findo o embate, transitam muito bem entre esses polos. Por exemplo, o construtivista Augusto de Campos em algum momento traduziu o impensável Rilke, alargando de maneira significativamente os limites estéticos de seu trabalho.

O que, enfim, deve ser considerado é o fato de que a pauta construtivista implicou para os poetas noigandres uma ideia de experimentalismo estético objetivamente voltado às formas concretas da composição artística, avessas à subjetividade mais afrouxada e inspirada (os termos aqui não devem indicar um valor pejorativo) das retomadas surrealistas/dadaístas. Em

¹⁴ Todos os fragmentos postos entre aspas neste parágrafo foram extraídos de “poesia concreta (um manifesto)”, texto de Augusto de Campos, publicado pela primeira vez na revista *AD: Arquitetura e Decoração*, em 1956. Com ele, inicia-se o movimento de poesia concreta brasileiro.

termos do que sempre se pensou ser o campo de representação do poético, há se se convir que o desafio da poesia concreta não seria fácil: como construir um projeto de poesia em que o “eu” deve ser alijado?

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 havia nas experiências construtivistas do início do século uma profusa produção poética que pudesse servir de diálogo para o grupo Noigandres. O construtivismo teve sua força nas artes plásticas. A poesia concreta, pelo menos na dimensão que o grupo Noigandres pretendia, teve de ser inventada com base em outras fontes — uma delas, certamente a mais visceral, estava na cuidadosa escolha dos antecessores que formariam um paideuma de longa duração.

O destino da poesia de invenção, sua transhistoricidade para além da vanguarda que viria — a qual, como todo movimento dessa natureza, também se mostraria datada —, teve sua sorte consolidada no que se pode definir como responsabilidade ética do grupo Noigandres: a síntese dialética que, desde o início, buscavam entre a tradição (via paideuma) e a atualidade estética que emergia de um contexto propício a um segundo ciclo das vanguardas — inclusive em um país da periferia do capitalismo que, apesar disso, ensaiava a virada desenvolvimentista dos anos JK e instigava acreditar em uma etapa de melhorias sociais significativas para o povo brasileiro, além do acesso a experiências culturais cosmopolitas, especialmente na cidade de São Paulo.

Quando ocorre o lançamento do movimento de “poesia concreta” durante a Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo (dezembro de 1956) e no Rio Janeiro (fevereiro de 1957), parte da crítica viria atribuir ao movimento o caráter de uma “vanguarda de ostentação” — o conceito é de Wladimir Kryszinski —, de vida curta e sem qualquer possibilidade de interferir no debate poético brasileiro. Foi necessário que o próprio ciclo histórico da poesia concreta se encerrasse para que essa mesma crítica, a despeito da continuidade de suas rejeições, já não pudesse questionar a precisão e a qualidade do arcabouço estético construído nos seis anos que antecederam o lançamento do movimento. O mesmo Kryszinski vê nesse trabalho do grupo Noigandres os atributos transgressivos das “vanguardas de fazer estético”; essas, sim, capazes de pôr suas questões no futuro da criação poética e seu debate como fonte de informações renovadas.

Em oposição a essa indisposição da crítica local, vem-se observando o interesse estrangeiro pelo aparato conceitual do grupo Noigandres. Ao dirigir suas análises às neovanguardas como últimas manifestações da modernidade artística — muito em função da

atualidade das questões estéticas, ainda que modificadas pelas condições da pós-modernidade —, sem exceção, afirmam não haver paralelo possível entre os resultados alcançados pelo trabalho de Noigandres e os das vanguardas de outros países. Para o pesquisador alemão Claus Clüver, por exemplo,

Na Alemanha, com Gomringer e outros poetas, ela (a poesia concreta) teve certamente um grande desenvolvimento. São poetas que não ocupam uma posição marginal, têm um status estabelecido. Esse *status* não pode, porém, ser comparado com a posição e influência dos irmãos Campos e de Décio Pignatari no Brasil. Não apenas pela qualidade da produção poética, mas também pela importância do desenvolvimento de uma teoria que não tem equivalente em qualquer outro país, bem como pela atuação no campo da tradução e pelo papel didático que exerceram ao introduzir nos jornais informação sobre a criação poética, musical e visual do mundo inteiro. (Clüver, 1996, n.p.)

A crítica estadunidense Marjorie Perloff considera o alcance das proposições:

Estamos testemunhando uma revolução silenciosa da palavra visível. As inovações dos movimentos de poesia concreta dos anos cinquenta na Europa e especialmente no Brasil estão entrando agora no mainstream poético.¹⁵

O concretismo pode agora ser visto como um precursor central da poesia da linguagem, da poética performática e assim por diante e, cada vez mais, as obras intermídia (para vídeo, computador, etc.) estão nos mostrando que não há uma linha divisória clara entre o verbal e o visual. Então eu acho que o concretismo foi um movimento muito importante. À medida que a tecnologia e o cibertexto se tornam mais importantes, o concretismo assumirá seu lugar de direito na cultura. O perigo, porém, é que muita poética visual não passa de bonita e, para que a poesia visual tenha sucesso, ela deve transcender a função decorativa que parte dela desempenha agora. Nessa situação, parece que a contribuição teórica dos poetas do grupo Noigandres tem algo mais a dizer.¹⁶

Esse breve panorama mostra o 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. A publicação em 1955 do segundo número da revista Noigandres mostrará um significativo avanço em direção ao experimentalismo que levaria às definições mais nítidas de uma vanguarda poética de linha construtivista. Mas é importante frisar que, a essa altura, ainda não se falava em uma Poesia Concreta, embora Haroldo, Augusto e Décio já encaminhassem uma arrojada e inventiva

¹⁵ Tradução livre. No original: “But there are signs that things are changing. For even as Finlay and his fellow Concretists are dismissed as “not poets,” we are witnessing a quiet revolution of the visible word. The innovations of the Concrete poetry movements of the Fifties in Europe and especially in Brazil are now entering the poetic mainstream” (Perloff *In*: Jackson; Vos; Drucker, 1996, p. 335).

¹⁶ Tradução livre. No original: “Nevertheless, concretism can now be seen as a central forerunner of language poetry, performance poetics, and so on and, increasingly, intermedia works (for video, computer, etc.) are showing us that there's no clear dividing line between the verbal and the visual. So I think concretism was a very important movement still too little understood in the U. S. As technology and cybertext become more important, concretism will assume its rightful place in the culture. The danger, though, is that much visual poetics is no more than pretty, and if visual poetry is to succeed it must transcend the decorative function some of it now plays” (Perloff *In*: Jackson; Vos; Drucker, 1996, p. 409).

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, Malevitch —, 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. A partir desses múltiplos diálogos, o grupo Noigandres começa ter clareza sobre o caminho a que apontava o campo experimental desejado: ao construtivismo. Paralelamente, dedicavam-se ao estabelecimento de uma linhagem histórica, dentro da tradição poética, capaz de legitimar as novas posições assumidas pelo grupo em termos de um lastro de renovação das técnicas formais — construía-se o paideuma.

3 TOPOLOGIAS DA INVENÇÃO

A abordagem implementada na parte anterior priorizou uma certa narrativa contextual a que se procurou acrescentar reflexões em torno de algumas situações-problema, de alguns desafios e de algumas escolhas estéticas assumidas pelos poetas noigandres ao longo dos oito anos que antecedem o advento formal da poesia concreta brasileira. Acontece que análises panorâmicas tendem a sacrificar informações imprescindíveis e, quando se procura entrecortar a linha de apresentação a fim de que se possa refletir sobre essas informações, tende-se a perder o eixo da descrição, sem que, efetivamente, se consiga dar conta de amarrar os aspectos que de fato precisam ser aprofundados em relação ao centro orientador deste trabalho — que é, no que toca às reflexões sobre o momento de formação do grupo Noigandres, a identificação dos tópicos estéticos específicos compatíveis com a hipótese de que sobreviveram ao período histórico da vanguarda concretista e continuaram a inseminar os seus parâmetros de invenção no debate poético futuro.

Por esses motivos, tentaremos discutir nesta parte algumas questões específicas que não podem ser escanteadas. A intenção é tocar mais objetivamente os aspectos estéticos com que os poetas noigandres trabalharam em seu percurso primeiro.

3.1 Revista Noigandres e *Poetamenos*

A *Revista Noigandres* foi o veículo de divulgação da produção pré-concreta e concreta do grupo. Haroldo de Campos dirá que “os poetas concretos teorizaram sua prática e com ela aprenderam”. Foi no espaço dessa revista que realizaram parte da “metalinguagem necessária ao seu entendimento” (Pignatari; Campos, H., 1996b).

Foge aos propósitos deste trabalho a descrição e análise das características da revista em si — a não ser nos casos em que a cronologia das publicações seja significativa para pontuar a consolidação das posições estéticas do grupo. Nesse caso, não nos furtaremos de recorrer ao ensaio em que o poeta-crítico Omar Khouri estuda a evolução não só dos cinco números de Noigandres como também os da revista *Invenção*¹⁷, que os poetas concretos publicam a partir

¹⁷ “Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. In: Khouri, Omar. FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006, p. 20-33. // https://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf

de 1962 e que contou igualmente com cinco números, até 1967, quando se dá por encerrado o ciclo histórico da poesia concreta.

Sobre o primeiro número de Noigandres, em outra parte deste trabalho já se disse que foi publicado por iniciativa própria de Décio, Augusto e Haroldo, em 1952, e com ele fundaram o grupo Noigandres. É o mesmo ano em que o grupo Ruptura realiza sua primeira exposição de arte concreta. Na revista aparece a famosa foto do trio de poetas, a qual será revisitada em outra foto, duas décadas depois. Basicamente foram publicados poemas dos três poetas. Segundo Khouri,

A começar da capa, a revista já destoa da produção brasileira da época. Os poemas já indiciam um futuro de invenções. Já se pensa a poesia brasileira no Mundo, ou seja, se o Brasil é parte integrante do Mundo Ocidental, é preciso sondar o fio evolutivo da produção poética e prosseguir na empreitada. É ainda um momento de expectativa, coisa que se pode verificar também em alguns textos metalinguísticos publicados na época pelos componentes do Grupo Noigandres. (Khouri, 2006, p. 24-25)

Noigandres 2 — A revista, muito atrasada, foi publicada em 1955, com trabalhos apenas dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, compostos entre 1952 e 1953. Décio Pignatari viajara para a Europa, onde travou contatos imprescindíveis ao desenvolvimento da Poesia Concreta em nível internacional. Essa viagem também é digna de nota, uma vez que será decisiva para a consolidação da Poesia Concreta como a única vanguarda originalmente internacional.

De Haroldo de Campos, publicam-se os poemas criados em 1952, *Ciropédia ou A Educação Do Príncipe*. Neles, comparece alguma experimentação que reverberam os resultados da pesquisa com os autores do paideuma, com índices do que viria ser a Poesia Concreta em sua etapa ortodoxa.

6.

Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais

Plúvia e dilúvio

sombra e umbra

Penumbra

E ele compôs uma criatura sonora

AUREAMUSARONDINAALÚVIA

que cintila como um cristal e

possui treze fulgurações diferentes.

(Campos, H., 1976, n.p.)

Trata-se de um pequeno fragmento do poema cuja reprodução aqui visa apenas à exemplificação da técnica de fusão de morfemas e palavras, o que denota alguma proximidade da obra joyceana; o texto como um todo evidencia, de maneira bastante inédita, a superposição de imagens que, em certa medida, remetem ao método ideogrâmico, no sentido em que aparece nos *Cantos* de Pound: a ideia de que a composição de duas coisas unidas não criam uma terceira,

mas uma relação funcional entre elas é criada. Em texto introdutório à Poesia de Ezra Pound (1985), escrito em meados da década de 1960, a grande contribuição que os poetas concretos vislumbraram na obra de Pound foi a aplicação do método ideográfico, como consequência da superação da lógica discursiva linear do verso.

Há, sobretudo, uma exploração mais consciente do espaço da página, mas evidentemente muito distante ainda da radicalização minimalista que pautará os poemas concretos de depois. De todo modo, já se há uma distância conceitual significativa em relação à estética da Geração de 45.

3.2 *Poetamenos*: paideuma verbivocovisual

O fato mais relevante da revista Noigandres 2 é a publicação de *Poetamenos*, os seis poemas cromáticos de Augusto de Campos produzidos dois anos antes, em 1953 — o mesmo ano em que Eugen Gomringer, o futuro parceiro no processo de internacionalização da poesia concreta, publicou seus poemas espaciais a que chamou *Constelações (Konstellationen)*, termo que remete diretamente ao mesmo Mallarmé que os poetas concretos brasileiros assumem como “inventor-antecessor” primeiro da poesia que estavam definindo.

A presença dos seis poemas tornará a revista um marco fundamental; *Poetamenos* posiciona-se cronologicamente a meio caminho da poesia concreta. Muitos o consideram o primeiro poema concreto; no mínimo, é o trabalho precursor/orientador do movimento. Com certa ironia, costuma-se dizer que o concretismo poético aconteceu ou existiu quando Haroldo de Campos e Décio Pignatari resolveram fazer poemas como Augusto. A forma da vanguarda já está nele.

Os poemas coloridos de Augusto de Campos já colocam o Brasil numa vanguarda poética mundial, dado o seu caráter inovador, mesmo considerando obras anteriores em que se observa a utilização da cor. Aí, de fato, a cor entra como elemento constitutivo estrutural. (Khouri, 2006, p. 26)

Da concepção à realização das “pranchas poéticas” e finalmente à impressão, tudo foi muito difícil, dada a escassez de recursos técnicos: manuscritos e datiloscritos — refeito, depois, sobre papel carbono colorido —, até a versão final. Para que saíssem cem exemplares em 1953, contaram com um assustado gráfico que, embora imprimisse basicamente talões de notas fiscais, aceitou a difícil empreitada. Hoje, há quem brinque com a ideia de que a tecnologia só conseguiu alcançar o trabalho inventivo de Augusto depois da chegada do

computador pessoal — depois de ter experimentado de tudo: filmletras/letraset, serigrafia, colagem, montagem, holograma, xerox.

Quase todos os pressupostos da poesia concreta estão presentes: a abdicação do livro como suporte incondicional da mensagem poética, a implosão da gramaticalidade linguística, em especial a sintaxe; a concepção ideogrâmica — que implicou a ruptura com a lógica analítico-discursiva, em um esforço de construir linguagem poética capaz de responder às demandas dos novos aparatos tecnológicos e meios de transmissão de mensagens —, as primeiras tentativas de incorporar a ideia de movimento pelas múltiplas direções de leituras (sem as quais, sequer se penetra minimamente na camada significativa do texto). Enfim, a primeira conquista da linguagem verbivocovisual para a criação poética. A experiência é transgressiva, inclusive se comparada à produção imediatamente anterior do próprio Augusto, em que já se contavam alguns elementos de renovação de linguagem, como os destes poemas publicados respectivamente em *O sol por natural* (1951) e *Os sentidos sentidos* (1952).

OFERTÓRIO

Oponente do sol, distribuidora de belezas.
 Lúcida mão sobre os meus olhos, lago.
 Aplaca-me, eu o rude, aura luz alba
 Nascida, alimenta-me de ouro
 Gêmea da Luz
 E SOL

(Campos, A., 2014, p. 33)

O POETA EX PULMÕES (fragmento)

o poeta ex pulmões pul'harpas amplorosos
 acordeons ao fim dois
 ares rarefeitos:

 fará alfarrábios “amo”
 beijará
 Lygia por uma fimbria?

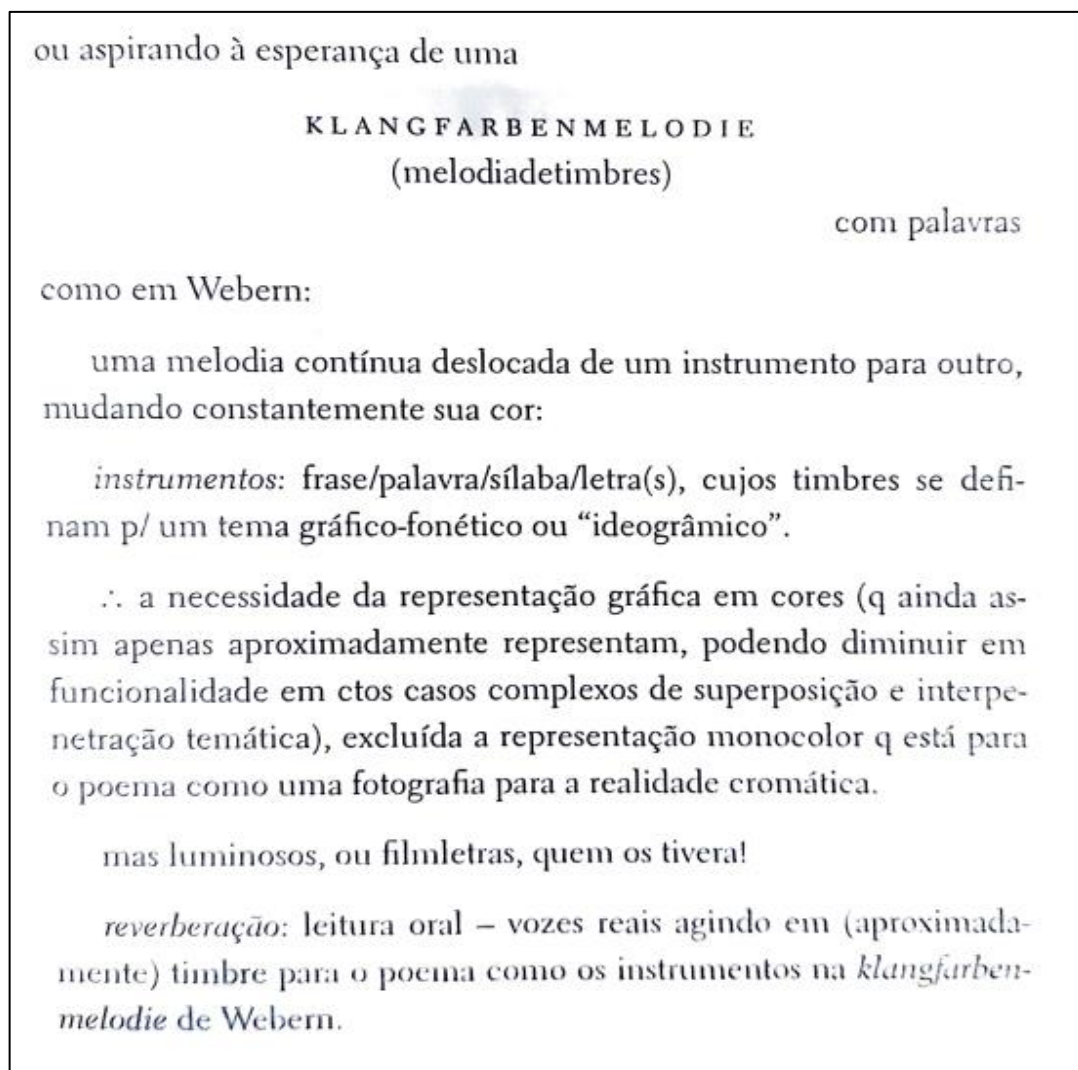
(Campos, A., 2014, p. 60)

Poetamenos representa precisamente a transição entre uma poética anterior em que o elemento concreto da linguagem ainda não é alcançado e uma outra que marcará todo o trabalho posterior, consubstanciado na materialidade e visualidade do signo. Agora, o som, a distribuição dos signos no branco da página, as múltiplas direções das linhas de leitura, o arranjo das cores são recursos intercambiáveis no processo de unidade do poema, o qual não tem mais sua

estrutura assentada no verso linear, mas no signo enquanto tal, que tende a se subdividir em seus fonemas: o poema gerador dos seus próprios processos formais.

Os seis poemas são antecidos pelo primeiro texto metalinguístico de Noigandres; “chamado de ‘prefácio’, porém possuindo um certo sabor de manifesto” (Khoury, 2006, p. 26). Nele, Augusto indicia o mais didaticamente possível a genealogia e os desdobramentos do “poema concreto”, embora as peças ainda fossem denominadas “poemas ideogrâmico”.

Figura 4 – “Klangfarbenmelodie”, Augusto de Campos.

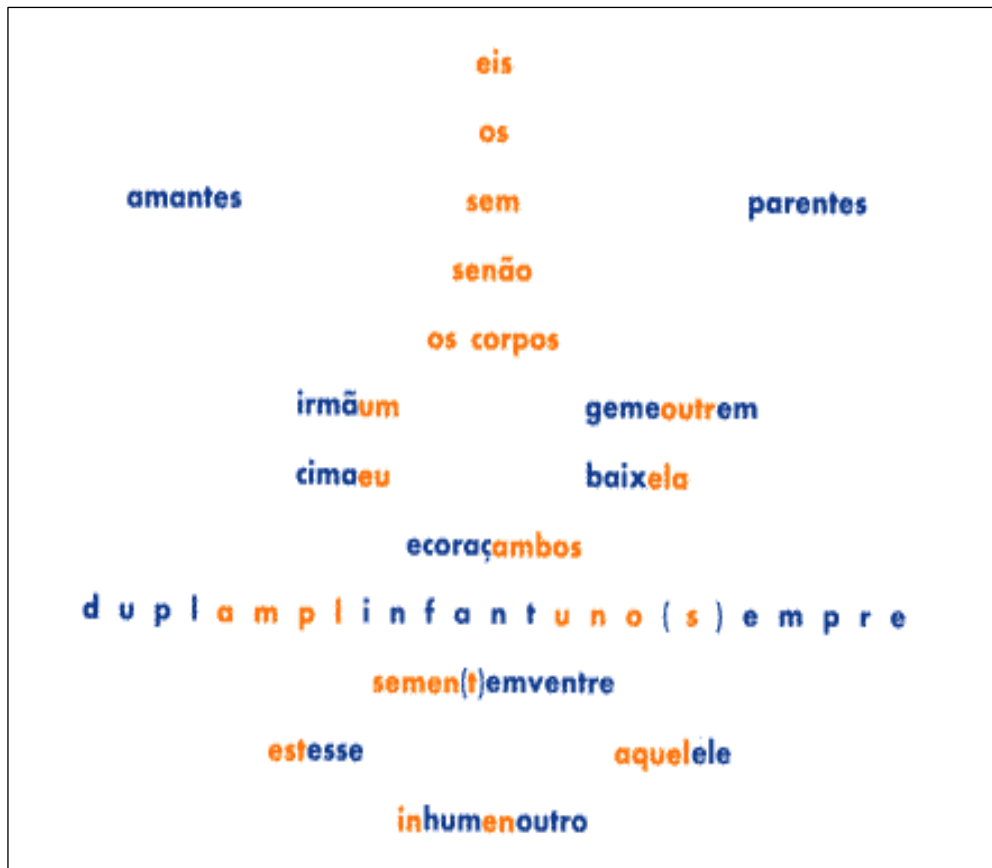


Fonte: Campos, A., 2014, p. 65.

O “prefácio” põe, antes de tudo, a concepção estética de *Poetamenos* em profundo diálogo com os princípios da música de Webern, especialmente, com o procedimento da “melodia de timbres” empregada pelo compositor. Não se trata de o poema comportar a musicalidade ou o ritmo na leitura das palavras, mas de fazer com que o sistema semiótico musical integre o sistema de mensagem do poema, em convergência com a espacialização

gráfico-verbal — a palavra poética, aliás, é profundamente modificada por essas duas presenças. Uma das consequências mais radicais é a ruptura com o verso.

Figura 5 – “eis os amantes” – *Poetamenos*.



Fonte: Campos, A., 2014, p. 75.

Basicamente, constroem-se os sentidos por operações de leitura extraverbais: os elementos visuais, a espacialização e o sugestivo aspecto partitural que se extrai do uso das cores — são cinco, postas em uma perspectiva de sonorização realizada por diferentes vozes. O efeito pensado por Augusto de Campos é análogo ao da *Klangfarbenmelodie* — termo alemão composto pelas palavras tom/cor/melodia, melodia de timbres —, elemento conceitual básico da música de Anton von Webern. O próprio Augusto esclarece o alcance do conceito:

‘a melodia de timbres’, do alemão *Klangfarbenmelodie*, foi empregada pela primeira vez por Arnold Schoenberg (1874-1951), o criador do dodecafonismo, em seu livro teórico *Harmonielehre* (Tratado de Harmonia), redigido entre 1909 e 1911 e publicado neste último ano. Designa a fragmentação e distribuição da frase musical por instrumentos de diferentes timbres. Em seu tratado, Schoenberg observara que, dentre as propriedades fundamentais do som (altura, duração, intensidade, timbre), este [o timbre] era o menos sistematicamente explorado e se propunha dar-lhe o devido relevo. (...) foi indubitavelmente seu discípulo Anton Webern (1883-1945) o primeiro e o mais radical praticante dessa nova espécie de melodia. (...) É em Webern que a ‘melodia de timbres’ adquire os contornos nítidos com que veio a se definir: uma melodia contínua, deslocada de um instrumento para o outro, mudando continuamente

sua cor. Em outras palavras: os instrumentos se revezam tocando fragmentos da melodia, a qual, no entanto, não deve soar fragmentariamente, mas como um contínuo melódico. (Campos, A., 1998, p. 253-254)

Às vezes é necessário repetir informação óbvia: em *Poetamenos* articulam-se de maneira produtiva o diálogo com os autores do paideuma. Na verdade a concepção inteira, ainda que referenciada no mestre do dodecafonismo, porta um elaborado empreendimento de pesquisa para o qual convergiram as ideias que os três poetas noigandres vinham implementando a partir de 1950; de forma que à altura da edição de *Poetamenos*, já tinham chegado à seleção radical de poetas-chave/escritores: Mallarmé e espacialização visual funcionalmente pensada; Pound, a montagem ideogrâmica; Joyce, as associações sonoras; Cummings, a atomização da palavra e do verso — a que se acrescentam, como se sabe, as influências resultantes do diálogo com as formas concretas no campo das artes plásticas, em especial, as estruturas espaciais de Mondrian.

Os seis poemas ocuparão, por tudo isso, um lugar seminal no projeto de invenção, principalmente porque contêm o que — com base em Luiz Costa Lima — definiríamos como “protoforma”¹⁸ não só da poesia concreta, mas de boa parte do trabalho posterior dos poetas noigandres. Contudo, é sobre a obra Augusto que se pode aplicar de maneira bastante produtiva o conceito de Costa Lima, já que se trata de uma trajetória criativa que assume a conquista de procedimento inventivo que realiza plenamente (porque, sobretudo, o atualiza) as possibilidades do poema *verbivocovisual*. O termo, como se sabe, foi pinçado do *Finnegans Wake*, de James Joyce. Em linhas gerais, sua ideia pressupõe a obra substanciada, simultaneamente, pelas dimensões verbais, sonoras e plásticas, a fim de, por meio da intersemiose dos significantes das três esferas, potencializar camadas significativas para além do que poderia a palavra poética, embora as camadas visuais e sonoras também não possam comunicar isoladamente — e, nesse caso, deve-se acrescentar um dos pilares formais desse modelo de invenção poética: a técnica ideogrâmica informada por Pound/Fenollosa.

O diálogo com Joyce, além do termo, se dá pela presença das fragmentações morfológicas, da sintaxe silábica ou fonêmica de que resulta o desmembramento da palavra, constituindo combinações sígnicas fragmentárias que se realizam também no campo da visualidade. Uma nova produtividade semântica é perseguida. Mas Joyce não é a única presença conceitual útil.

¹⁸ A origem do conceito é de Luiz Costa Lima e sua aplicação por Helton Gonçalves de Souza está em seu estudo: *Dialogramas concretos, uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral e Augusto de Campos*. (Souza, H., São Paulo, Annablume, 2004)

O uso da cor como solução, por exemplo, não equivale, mas faz lembrar a de Mallarmé em *Un coup de dés* — cuja espacialização também almejava a música por meio de fontes tipográficas em diversos tamanhos. Augusto dirá:

Un coup de dés fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se afigura comparável ao valor da "série", introduzida por Schönberg, purificada por Webern [...] Esse processo definiríamos, de início, com a palavra estrutura, tendo em vista uma entidade em que o todo é mais do que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente.

Corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento. (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 2006, p. 31)

Assim como o prefácio de Mallarmé para *Um coup de dés*, cuja função era conduzir o leitor sobre como lidar com a espacialização inédita do poema na página e a exploração do tamanho das fontes tipográficas, com as quais pretendia um efeito semelhante às articulações do canto — “o subir ou descer da entoação” (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 1974, p. 151) —, o de Augusto procura esclarecer sobre o papel de cada elemento da estrutura verbivocovisual do poema, chamando a atenção para a dimensão mais difícil: a musical.

Mallarmé é o formante de partida, no entanto, o uso dos tipos em diversos tamanhos implica ainda os elementos do poema, ou seja, a estrutura geral de *Un coup de dés* pressupõe alguma ligação com o verso tradicional. Augusto vai além: experimenta mexer no nível microestrutural do poema e, nesse caso, foi fundamental a aproximação com a poesia de e.e. cummings. O próprio Augusto assume o valor desse formante fundamental de todo o seu percurso poético.

Deixando para trás o que nas “subdivisões prismáticas” de Mallarmé — se consideramos o “verso” como unidade poemática — é ainda reverência a um formal tradicional. Cummings atua diretamente sobre a palavra, desintegra-a, cria com articulações e desarticulações uma verdadeira dialética de olho e fôlego, que faz do poema um objeto sensível quase palpável. (Campos, A., 2012, p. 25)

Haroldo de Campos confirma essa perspectiva, assumindo sua centralidade no trabalho de formulação da poesia concreta:

De um ponto de vista técnico, pode-se dizer mesmo que o aporte cummingsiano, voltado especialmente para o campo da microestrutura do poema, é a contribuição mais decisiva para o laboratório dos poetas hoje, desde o poema constelar de Mallarmé (*Un coup de dés*) e a empreitada ideográfica (ainda em progresso) dos Cantos de Ezra Pound, estas duas últimas obras dirigidas sobretudo (pelo menos num primeiro grande nível de organização) à macroestrutura poemática. (Campos, H., 2012, p. 210)

Figura 6 – “lygia fingers” — *Poetamenos*.



Fonte: Campos, A., 2014, p. 71.

A primeira percepção de leitura de “lygia fingers” — assim como acontece com os outros poemas da série — pressupõe a linha horizontal, mas logo advém a fragmentação, que sugere um redirecionamento do olhar para a espacialização do texto, quebrando a ordem lógica. A atomização das palavras, por meio de grupos de caracteres, obriga à busca de recomposição do signo verbal, que se dá pela tensão com os espaços brancos da página. O desafio comunicativo que Augusto procurou realizar não é muito diferente do método prismográfico de Mallarmé: as “subdivisões prismáticas da ideia”; entretanto, é possível postular que, a despeito de o prefácio indicar uma proximidade com as estruturas que descreve como procedimentos inaugurados por Mallarmé, a elaboração aqui é mais complexa no que diz respeito à função estrutural das cores. Assim, as irresoluções significativas no plano da linguagem verbal, decorrentes da implosão morfológica e sintática, obrigam um outro modo de leitura, calcado na necessária observação de uma sintaxe espacial consubstanciada na dinâmica das cores e na música pressuposta.

A objetivação do que Augusto imaginou nem sempre foi possível em função das limitações técnicas. Contudo, as potencialidades de *Poetamenos* permaneceram ativas, como

índices de futuro. Um pouco mais tarde, já na década de 1970, acontece a oralização igualmente inventiva do poema “dias, dias, dias” por Caetano Veloso; considerada pelo próprio Augusto uma realização plena do que originalmente pretendeu, sem que tivesse tantos recursos à época para materializar o projeto à altura da sua concepção.

Figura 7 – “dias, dias, dias” – *Poetamenos*.



Fonte: Campos, A., 2014, p. 71.

A audição do poema oralizado e a leitura silenciosa de olhos na página são experiências obviamente distintas. Na página, o leitor está livre para criar as próprias associações sintáticas. No entanto, sua performance traz também novos significados ao texto. Uma polifonia de cores divide o poema em diferentes células que parecem falar por si. Os poemas são essencialmente visuais; os elementos verbais, fragmentados e constantemente dispostos de modo a possibilitar (seria melhor dizer: impor) ao leitor diferentes caminhos de leitura (horizontal, vertical e transversal). Oralizada e vista simultaneamente, a experiência poética resulta única: em um momento ouve-se um som, logo após um outro som, seguido de outros com maior ou menor espaçamento temporal, todos medidos pela correspondência cromática, que por sua vez é elaborada dentro da mesma perspectiva de proximidade e distância, ou seja, a intensificação também se mede entre as cores e as notas musicais, como toques brandos e mais intensos do piano, por exemplo.

Em síntese, 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 poemas, pelo colorido e exploração do espaço, são claramente identificáveis como poemas concretos, porque fundamentalmente o são: iconicidade, método ideogrâmico, verbivocovisualidade. No entanto, na revista Noigandres, não são considerados “poemas concretos”, nem enquadrados como tal; talvez pelo fato de não existir um legado poético de linhagem construtivista-concreta tão substancial quanto o que os artistas plásticos tinham à disposição. A nomeação “poema concreto” será adotada um ano depois, em 1955; depois da publicação de Noigandres 2. Augusto, que tinha chamado “poemas ideogrâmica” os textos de *Poetamenos*, passou a definir o que estavam fazendo como “poesia concreta”, em convergência com Arte e Música concretas. Eis a primeira referência, 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* caracterizavam-se 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”. (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 2006, p. 55)

Ampliamos a citação para além do que era necessário a fim de podermos 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 já não tivesse sido posto. O que ressalta, contudo, é o fato de Augusto ter realizado uma operação intersemiótica altamente sofisticada, envolvendo o diálogo sógnico com a música e os modelos construtivistas plásticos. A transcrição da técnica serial musical abre caminho para uma das propostas mais radicais e polêmicas da fase ortodoxa da poesia concreta: o fim do ciclo histórico do verso, em consonância com o esforço de dar sequência às práticas de invenção dos antecessores que faziam parte do paideuma, já bastante consolidado então. Os poemas constituem, nesse sentido, um rigoroso modelo e um método criativo.

Hoje, é possível dimensionar as implicações do *Poetamenos* na trajetória futura de Augusto de Campos, enquanto matriz de uma poética que só poderia evoluir à medida que o acesso aos recursos tecnológicos, sobretudo com a chegada do computador pessoal, tornaram-se mais acessíveis, correspondendo exatamente às ambições criativas daquele primeiro instante; ele mesmo observa o quanto o projeto inicial gozou de uma “nova vitalidade” graças às

tecnologias que oferecem os meios de materializar tanto "conceitos anteriores" quanto "possibilidades futuras imprevistas".

Em carta à crítica estadunidense Marjorie Perloff (maio de 1992), Augusto mostra o seu entusiasmo com as possibilidades de atualizar o seu projeto poético inventivo com o auxílio das tecnologias digitais:

Eu mesmo tenho uma pequena Macfamily “workstation” (computador, scanner e impressora) e estou ficando mais ou menos macintoxicado... Como você vê, estou cada dia mais envolvido com computadores. Na verdade, embora eu tenha certeza de que o conhecimento das novas tecnologias por si só não é garantia de boa arte, eu diria, invocando a bênção verbivocovisual de J[ames] J[oyce] (“Door always open. For a new era’s day”) que tenho o pressentimento do futuramento que — nessa pressão fin-de-siècle [do] presente — o futuro dos futurismos está aqui. Et tout le reste est littérature... (Campos, A. *apud* Perloff, 2021)

Augusto de Campos vem publicando em suas páginas nas redes sociais (*Instagram e Facebook*) poemas-performances — na maioria das vezes, em parceria com o filho Cid Campos e com músicos de suas relações, como Péricles Cavalcanti, Livio Tragtenberg, Adriana Calcanhoto, Arnaldo Antunes — realizados nas últimas décadas; agora paramentado pelos recursos tecnológicos de softwares gráfico-musicais capazes de atualizar a invenção também nesse aspecto. O projeto verbivocovisual realiza-se performaticamente de maneira complexa e bem lapidada, abrindo possibilidades para a poesia justamente nos suportes que, segundo certa crítica, poderiam enfraquecer o lugar de autonomia da literatura e do poético. Demonstra a persistência do rigor e da invenção o mero fato de não se poder usar aqui os trabalhos de Augusto de Campos como exemplos, já que a sua presença fixa na página fica muito aquém de sua comunicação potencializada por movimento e som — como acontece no célebre trabalho “Poesia é risco” — carregada de movimento e som.

3.3 Mallarmé e a crise do verso

Ao longo deste trabalho, e por razões óbvias, fizeram-se inúmeras referências a Mallarmé. Queremos crer que, de alguma maneira, já conseguimos pontuar o protagonismo do poeta na construção do paideuma e o modo como é reverenciado por DP, HC e AC — o seu pequeno *Un coup de dés* é estética e historicamente monumental. No entanto, consideramos ser importante tecer algum comentário mais específico sobre o que significa a invenção introduzida pelo *Lance de dados*. É necessário esclarecer que sua intervenção no universo da escritura de toda a poesia do século XX “não é um mero efeito visualmente perceptível na superfície da

página”, como enfatiza Lucia Santaella (1996). De pronto, Mallarmé produziu a primeira obra compatível com as mudanças no suporte da escrita. Uma dianteira que os poetas concretos assumiram também em resposta às mudanças ocorridas em meados do século XX.

À cuidadosa concepção do peso das palavras a serem espacializadas na página ativaram um campo atualíssimo para a poesia: o visual. O visual não como finalidade em si. A experiência estética inaugurada é muito mais complexa, na medida em que seu resultado constitui um divisor de águas sobre os limites da linguagem poética. A ela, o grupo Noigandres acrescentou as contribuições de Joyce, com sua técnica de palimpsesto e de associações sonoras; a desintegração das palavras de Cummings; os caligramas de Apollinaire; o método ideográfico de Pound, herança de Fenollosa, permitindo organizar em um mesmo plano semânticas díspares a potencializar formas inusitadas de ressignificação.

A crise do verso é uma consequência natural dessa nova forma de linguagem do poema. No entanto, é necessário evitar simplificações ou generalizações acerca de uma ideia que teria levado a crise do verso até o limite restrito à poesia concreta. É importante observar que, exceto no momento mais ortodoxo, nunca houve exatamente um desejo de anulação definitiva dessa unidade de estruturação do poema linear. A ideia de 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, e cuja retomada os poetas concretos se propõem, tendo o cuidado de localizar uma experiência que não constituísse apenas o desejo de uma ruptura ostentatória, como a de certas tentativas dadaístas ou futuristas. Essa experiência mais procedente foi a de *Um coup de dés*. Essencialmente, os poetas noigandres nunca tiveram a intenção de que, a partir do que fizeram, a palavra e o verso desapareceriam; o que se repensa são as suas funcionalidades, já que devem 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 das linguagens digitais 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:

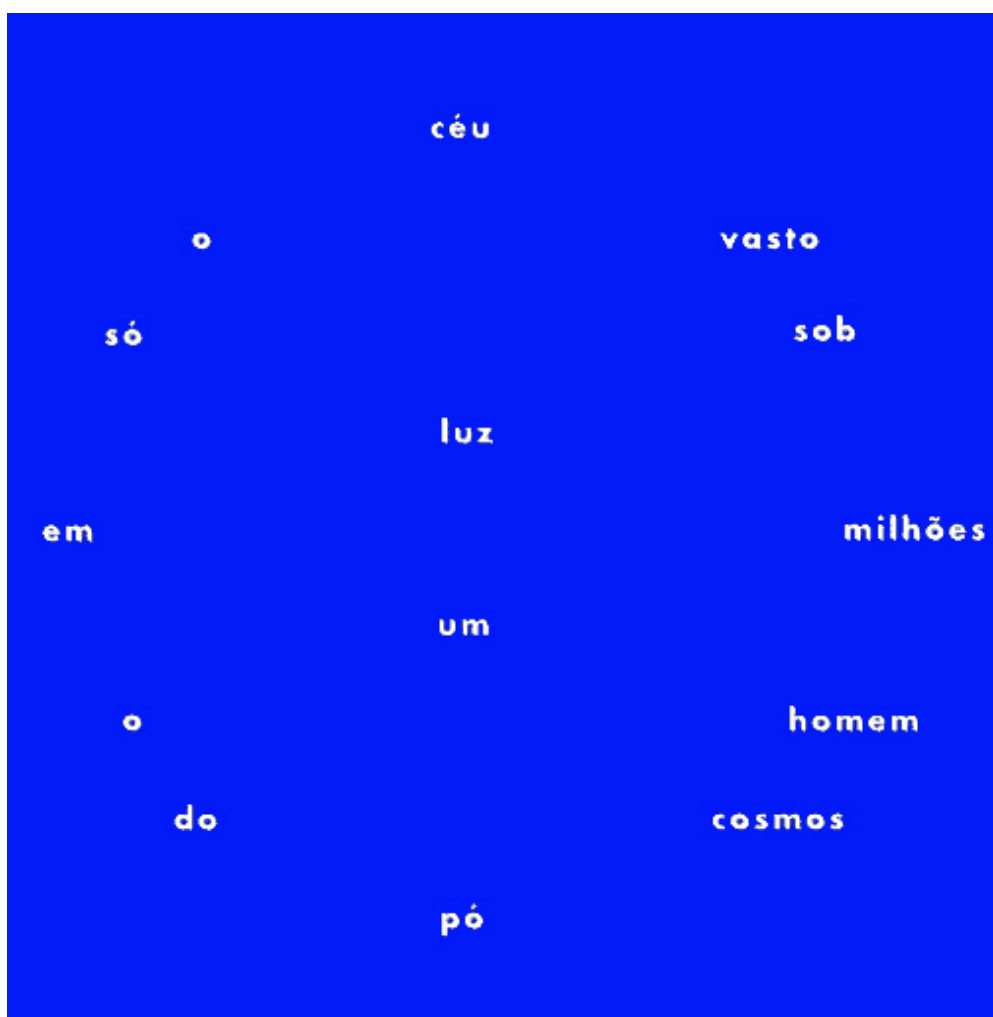
Ora, qualquer um pode ver que uma das características diferenciais da poesia concreta, relativamente a outros movimentos poéticos de vanguarda, é o fato de ela não renunciar à dimensão semântica. VERBIVOCOVISUAL, ela se afirmou desde o início, com isso significando a ênfase simultânea no verbal, no sonoro 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’,

Em “SOS”, qualquer leitor mais atento logo perceberá que a direção da leitura se dá em círculos, partindo-se do mais externo. Certamente, esse leitor entenderá que a espacialização circular das palavras na página, com fundo em preto, compõe talvez a questão mais substantiva da mensagem poética, ainda que a base do entendimento dependa da leitura quase linear das palavras. Pode-se até reduzir a disposição das palavras nos círculos à forma do verso, que assim ficaria:

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

É percebendo essa linearidade que ressalta a montagem ideogrâmica tal como foi pensada pelos poeta concretos relativamente às possibilidades verbivocovisuais. Nesse ponto, o linear é superado pela necessidade de um outro olhar combinatório. A página em preto remete a uma imediata relação entre a palavra no centro do círculo “sos”, que representa um grande pedido de socorro do ego, e as variações do pronome pessoal de primeira pessoa (“eu”) nas mais diversas línguas (inglês, russo, francês, espanhol, italiano, alemão e português); uma pluralidade de “eus” distanciados no círculo mais externo, à margem, em um mundo “pós”; um “nós” que confirma à solidão plural, “sós”. A perspectiva crítica dirigida a um contemporâneo sem passado, “pai”, “mãe” ou “sol”, em que o “nós” coletivo vaga sem voz — um “silenciosos” circular, que não acaba, porque o “s” final reinicia a palavra. A performance animada e vocalizada do poema (facilmente encontrada em canais virtuais como *YouTube*) evidencia ainda mais a produtividade inventiva do poema verbivocovisual, que o próprio Augusto de Campos sempre preferiu ao termo vanguarda. Esses são alguns dos elementos de uma invenção à margem da margem na linha do que em Augusto tem sido apontado como uma poesia da recusa que finca o pé, entretanto, na materialidade da linguagem verbivocovisual.

Figura 9 - “Pó do cosmos”, Augusto de Campos



Fonte: *Ex-poemas*. 1985

Aqui, a leitura do olhar capta primeiramente a forma circular; entretanto, há também um eixo vertical que corta o poema — em cujas pontas encontram-se os signos verbais “céu” (no alto) e “pó” (no chão da página), que também é a Terra. A camada verbal instiga, sobretudo, uma leitura de reposicionamento linear, porém de cima para baixo — não se trata de uma operação que salta aos olhos imediatamente. Assim ficaria:

pó
do cosmos
o homem
um
em milhões
luz
só
sob
o vasto
céu

Não é possível, entretanto, que se possa ler o poema com base nessa camada verbal. A composição tipográfica em branco e, notadamente, o fundo azul são fundamentais — remetem ao que se aprendeu da montagem ideogrâmica e da constelação mallarmeana: “céu” e “luz” na parte de cima do poema. No polo oposto, o de baixo, posiciona-se o “homem, pó do cosmo”. A dimensão gráfica constitui, em verdade, a primeira camada do poema; a camada verbal é complementar. Pode-se inferir toda uma dimensão significativa, inclusive em horizonte de uma visão filosófico-existencial da vida que não cabe aqui pontuar, a não ser em relação ao fato de que este Augusto de Campos já está bastante longe do geometrismo gestaltiano que parte da crítica tentou e tenta rotular.

Se as observações acima procuram tecer uma compreensão de que a dimensão verbivocovisual representa uma bem-sucedida superação do verso, sem que, contudo, se tenha posicionado na condição, de resto impossível, de pretender extingui-lo, há de se considerar a poesia pós-concreta de Haroldo de Campos, em que o trabalho com a concreção do material poético é eminentemente de natureza verbal.

O poeta e crítico Marcos Siscar (2020), vendo 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, configurava-se “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:

[A poesia concreta] 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). (Campos, H., 1997, p. 269)

Objetivamente, há de se fazer referência às *Galáxias*, que Haroldo começou a construir em 1963, no tempo ainda da poesia concreta, publicadas integralmente só catorze anos depois. O ritmo do discurso contínuo, sem qualquer sinal gráfico de pontuação, pode até sugerir a presença do verso em uma dimensão oral, mas rigorosamente não há verso, no entanto não se dá à leitura linear como à da prosa; Caetano Veloso talvez tenha dado a melhor definição: “proesia”. A “concreção sígnica” com que se define a linguagem poética de invenção é dialeticamente constituída na tensão entre linearidade e fragmentação, de que resulta uma certeza: a constelação mallarmeana e a perspectiva ideogrâmica — acrescidas de tantas valiosas referências: as da estética barroca, por exemplo; ou as de Dante, ou ainda as aprendidas de um extenso trabalho tradutório que encampa a tradição hebraica, os gregos e a poesia oriental — arrojaram Haroldo a um projeto de invenção não pautado, como o de Augusto, na protoforma da poesia concreta.

3.4 O método ideogrâmico

Embora já mencionado, é importante ampliar o entendimento do que significa a composição ideogrâmica para os poetas concretos, já que ocupa um lugar prevalente na concepção mais vertebral da comunicação do poema.

O método ideogrâmico foi a grande contribuição de Pound para a poesia de Augusto de Campos e, certamente, para a poesia concreta. Como se disse, sua base vem de Ezra Pound/Ernest Fenellosa¹⁹, 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.

Exemplos não faltam e dispensam maiores interpretações, sobretudo porque o “plano piloto para a poesia concreta” sintetiza o conceito de maneira suficiente.

¹⁹ Outra contribuição de Pound é a classificação das palavras poéticas em três modos: “usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito”, que são respectivamente os modos fanopeia, melopeia e logopeia (Pound, 1970, p. 41)

“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 estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-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-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem. (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 2006, p. 215)

Figuras 10 e 11 – “Rever”, de Augusto de Campos, versões de 1970 e 2016.



Fonte: *Equivocábulo*, 1970; Mostra Rever - Sesc Pompeia, 2016.

Figuras 12 e 13 – “Organismo”, de Décio Pignatari. Versões original (1957) e retrabalhada (2012).



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33541/organismo>. Acesso em: 04 jun. 2024.

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” (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., 2006, p. 50)²⁰. Daí a afirmação do poema como “tensão de palavras-coisa no espaço tempo, o que inclui também o movimento”.

O método ideográfico foi a grande contribuição de Pound para a poesia de Augusto de Campos e, certamente, para a poesia concreta. Pound traz ainda um método que classifica a significação das palavras em três modos: “usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito”, que são respectivamente os modos fanopeia, melopeia e logopeia (Pound, 1970, p. 41).

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

²⁰ Publicado originalmente na revista AD - Arquitetura e Decoração, São Paulo, nov./dez. de 1956, nº 20.

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

3.5 A “desaparição elocutória do eu”

Mais acima, afirmamos que a proximidade entre Cabral e os poetas concretos tem como ponto de partida a convergência com alguns princípios estéticos do construtivismo, entre cujos tópicos fundamentais ressalta o propósito de controle objetivo do criador em relação à obra. A elaboração artística dita construtiva seria adversa à expressão de um “eu” e buscaria, pela via do controle, um resultado antissubjetivo. Está claro que a produção do poeta pernambucano e a dos poetas concretos filia-se a essa perspectiva como uma das posições mais fundamentais.

Em *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*, ensaio já mencionado, João Cabral estabelece uma diferenciação entre a criação poética pautada pela ideia de inspiração e a que se posiciona como um trabalho de elaboração do poema — que é o campo em que o poeta posiciona sua obra. O “trabalho artístico” objetiva “desligar o poema de seu criador, dando-lhe uma vida objetiva independente.” João Cabral e os poetas concretos foram, nesse sentido, os primeiros criadores brasileiros conscientemente construtivos, no sentido de assumirem uma vinculada noção de antissubjetividade.

À medida que o programa estético do grupo Noigandres rumava ao concretismo, vê-se uma radicalização conceitual do processo: eliminando qualquer noção de “persona” ou “eu lírico autoexpressivo”, o ideograma concreto constituiu uma transgressão levada para além do

limite da ideia lírica, já que foi concebido para ser um "objeto útil", um objeto textual útil a ser contemplado e explorado, aberto o suficiente para permitir que os leitores o usem.

A partir de 1956, quando se inicia a inserção dos poetas brasileiros no fluxo de internacionalização da poesia concreta, as realizações criativas centradas na materialidade do poema (tipografia/diagramação) tornaram-se posição principal. Entra-se em um processo de semiotização integral do sistema verbivocovisual; justificada por uma verdadeira avalanche de teorias estéticas e ciências da linguagem, de obras, autores e experiências artísticas tomados como partes de uma tradição de invenção — um arcabouço de informações de que os poetas noigandres não mais se distanciarão. Mais que isso, esse material passou a circular de maneira útil no campo teórico-crítico brasileiro. Haroldo afirmará que “os poetas concretos teorizaram a sua prática e com ela aprenderam. À falta de críticos aptos a compreendê-los, tiveram de produzir a metalinguagem necessária ao seu entendimento.”

Também houve uma enxurrada de contestações, entre as quais a de que as teorias de Roman Jakobson, C. S. Peirce e Max Bense adequavam-se apenas aos interesses dos poetas concretos e de mais ninguém. Décio dirá: “Guimarães Rosa e João Cabral foram espertos, inovavam e não falavam em teoria literária. Nós os concretos cometemos o pecado de inovar e de falar em teoria.”

É preciso reconhecer o fato de que essa projeção objetal do poema concreto estabelece uma grande ruptura em relação à percepção do poético, a ponto de mesmo os leitores-críticos que acompanham (entendem e aceitam) as fundamentações estéticas dessa radicalização praticamente terem de dividir sua prospecção e gosto entre, de um lado, continuar a ler a poesia fora da radicalização concretista — o que não significa uma esperança de volta ao “eu autoexpressivo”, já que, ao longo da modernidade, essa entidade poética esvaziou-se significativamente — e, de outro lado, considerar firmemente a linguagem, a materialidade da linguagem, como o principal de toda experiência poética.

Contudo, parece que os próprios poetas concretos estiveram menos interessados na representação de um poema-objeto do que a produção da fase polêmica fez parecer. A experiência orientada à concreção da linguagem em sentido generalizado, pelo trabalho sobre a materialidade, o lado "palpável" dos signos, em consonância com a “função poética da linguagem” pressuposta por Roman Jakobson. Décio Pignatari, por exemplo, afirma que a “poesia concreta não é apenas e necessariamente *poesia em forma de*.” (Campos, A; Campos, H; Pignatari, 2006, 131)

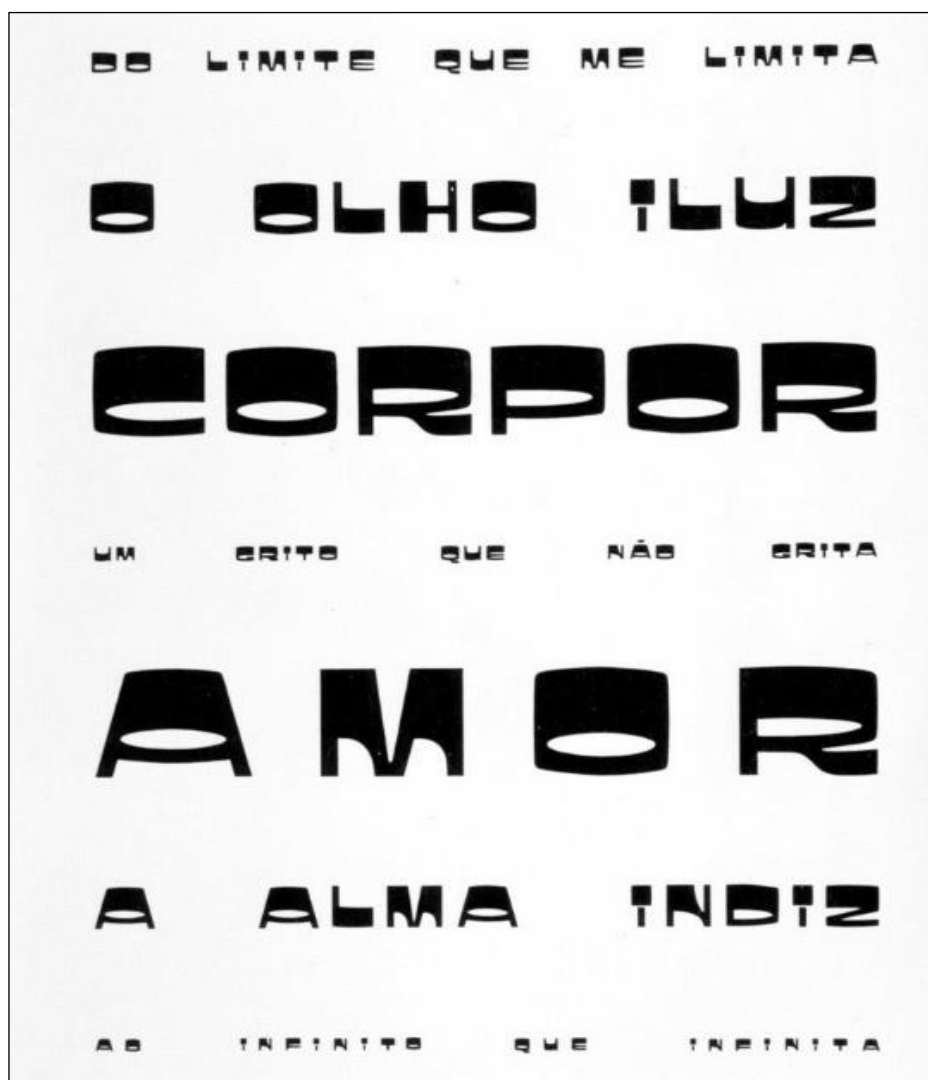
O próprio ato criativo implica incondicionalmente a subjetividade do artista; o que não pode ser confundido com a presença do subjetivismo. Na verdade, todo poeta da modernidade

e do momento contemporâneo se depara com os impasses que precisa resolver relativamente à linguagem não mais como veículo de sentimentos autoexpressivos. Em uma entrevista, Augusto explicou recentemente o uso polêmico de frases como "objeto útil":

É óbvio que certas características da nova poesia foram levadas por nós ao limite, no caso de termos e temas como o da "matemática da composição" e do "poema: objeto útil". Mas eu acho que que essa atitude radical era necessária em vista da autocomplacência e do sentimentalismo dominantes em nosso meio. Vi no "racionalismo sensível" em que insistimos o objetivo fundamental da própria poesia: alcançar uma produção onde nem uma palavra, nem uma letra pudesse ser mudada, onde nenhuma parte do texto pudesse ser movida sem que o poema entrasse em colapso — que é, afinal, o objetivo de todo poeta. (Campos, A., 2006, n.p.)

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 que procura dialetizar os limites da poética do sujeito antes que caia no sentimentalismo. Eduardo Sterzi, ao enfatizar a coerência do percurso poético de Augusto — que estabeleceu muito cedo os seus temas pessoais e o modo de evoluir com as possibilidades verbivocovisuais —, acerta ao afirmar que “os mais belos dentre os poemas de Augusto de Campos encenam justamente a superação dos limites do indivíduo, dramatizam a construção da subjetividade possível” (STERZI, 2004, p. 112).

Figura 14 – “Limite”, de Augusto de Campos.



Fonte: Campos, A. Expoemas, 1985. Serigrafia de Omar Guedes

Décio Pignatari, por seu lado, considera a instância do “eu” 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.

4 A AVENTURA PLANIFICADA

4.1 A fase ortodoxa: poesia concreta no fluxo das vanguardas

As propostas da poesia concreta abrangem vários tópicos que se superpõem, sendo difícil organizá-los segundo uma temporalidade; se existe alguma possível, esta talvez possa ser a da ordem de publicação das revistas.

Noigandres 1 (1952), como se viu, corresponde à fundação do grupo — cujas pesquisas, entretanto, iniciaram-se bem antes, quando DP, HC e AC se conheceram e, de algum modo, já procuravam saídas estéticas em relação ao ambiente dominado pela geração de 45. A relevância de *Noigandres 2* (1955), por sua vez, fica evidente por trazer os seis poemas cromáticos e espacializados de *Poetamenos* que, embora publicados sob condições bastante difíceis dois anos antes e ainda pensados como “poemas ideogrâmico”, são vistos como a primeira realização da poesia concreta, porque já portava os principais pressupostos da fase combativa.

Noigandres 3 sai em 1956, desta vez não só com a produção dos três poetas originais do grupo; Ronaldo Azeredo aparece como colaborador. Na verdade o título é este: *noigandres três: poesia concreta*. A ampliação é fato relevante. Por uma série de acertos e decisões estratégicas, “poesia concreta” implica um passo decisivo com o qual o Grupo Noigandres assumia também uma disposição vanguardista para a radicalização, transgressão e embate cultural.

Pela primeira vez, os concretistas brasileiros têm a oportunidade de se reunir como presença imediata de realizações e como postulação de princípios. O concretismo visual já fez suas primeiras provas, circula, se apura no debate saneador, leva avante o qualitativo rigoroso baseado na informação e na consciência crítica. [...] A poesia concreta, depois de um período mais ou menos longo de pesquisas — para determinar os planos de clivagem de sua mecânica interna (Mallarmé, *Um coup de dés* — Pound — Joyce — Cummings — algumas experiências dadaístas e futuristas — algumas postulações de Apollinaire) — entra na sua fase polêmica. A mostra da poesia didático: dá-se da evolução formal, passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaciotemporal: novas condições para novas estruturas de linguagem, esta relação de elementos verbivocovisuais — como diria Joyce. (Campos, A.; Pignatari; Campos, H., p. 63)

Esse é o fragmento do manifesto “arte concreta: objeto e objetivo”, escrito por Décio Pignatari, publicado originalmente na revista *AD — Arquitetura e decoração*, n. 20. (São Paulo, novembro de 1956). É republicado em 1957 em dois jornais do Rio de Janeiro: *Correio da Manhã* e no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*. Com ele, oficializa-se o movimento de poesia concreta brasileira, que entra, nas palavras de Décio Pignatari, em sua “fase

polêmica". O texto também é o anúncio da inclusão, pela primeira vez, de outros poetas ao grupo. No mesmo 1956, acontece a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de que participam como poetas também Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar. Inicia-se a “fase polêmica” da poesia concreta.

Figura 15 – Capa da revista *ad: arquitetura e decoração* número 20.



Fonte: *Ad: arquitetura e decoração*, São Paulo, n. 20, dez. 1956.

A convergência de posições entre artistas plásticos e poetas concretos é significativa e não poderia ser diferente. Waldemar Cordeiro afirma no catálogo da Exposição:

"A sensibilidade e o objeto encontram, nas mãos da vanguarda, uma nova correlação [...] A arte representa os momentos qualitativos da sensibilidade elevada ao pensamento, um "pensamento em imagens". [...] A universalidade da arte é a universalidade do objeto [...]. A arte é diferente do pensamento puro porque é material, e das coisas comuns porque é pensamento. [...] Arte não é expressão, mas produto. [...] A pintura espacial bidimensional atingiu seu auge com Malevich e Mondrian. Agora surge uma nova dimensão: o tempo. O tempo como movimento. A representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento." (Cordeiro, 1956, n.p.)

Em fevereiro de 1957 a exposição vai ao Rio de Janeiro, no Edifício do MEC, momento em que praticamente explode a polêmica sobre o projeto poético concreto, com muito mais críticas e recusas do que elogios. No calor do momento — e considerando o despreparo da crítica em relação ao aparato estético mobilizado desde oito anos antes — a discussão nunca chegou à altura da ruptura que se estava iniciando. Ou talvez esteja certa o seguinte balanço:

O surpreendente seria que tal assertiva não provocasse impacto e irritação. A primeira razão disso é imediata: entre nós, a poesia, e a literatura em geral, continuam tomadas como atividades "intuitivas", a que faria mal o trabalho da inteligência. A segunda: a quase absoluta ausência entre nós de inventores de dimensão crítica. É certo que, no final de década de 1950, a obra de nosso maior poeta de virtualidade crítica, João Cabral, já era reconhecida. Mas uma coisa era admitir sua convivência com a tradição dos bons sentimentos ou mesmo com poéticas de qualidade divergentes, outra era aceitar a radicalidade da nova proposta. (Costa Lima, 1996, n.p.)

Luiz Costa Lima, pela admiração e amizade que sempre manteve com Haroldo e Augusto de Campos, é considerado parcial pelos críticos que recusam até hoje alguma relevância à aventura planificada da fase ortodoxa; contudo, não parece ter sido parcial ao chamar a atenção para o “trabalho de inteligência” que serviu de sustentação àquela produção tão radical. Esse trabalho foi forjado no plano de uma atuação coletiva, em nome da qual os criadores adiaram, em certa medida e com algum sacrifício, os projetos individuais. Cada manifesto que se produziu entre 1956 e 1958, até o “Plano-piloto”, portava as características de um petardo vanguardista.

Afora alguns poucos críticos — entre eles Mário Faustino que, em artigo publicado pouco depois, intitulado "A Poesia Concreta e o Momento Poético Brasileiro", reconheceu os concretistas como os poetas mais inovadores da literatura brasileira até então — não houve instrumental teórico para pensar a radicalidade representada por todo o aparato sintetizado na forma verbivocovisual do poema.

Sob a ótica de Haroldo de Campos, assim se deram as coisas:

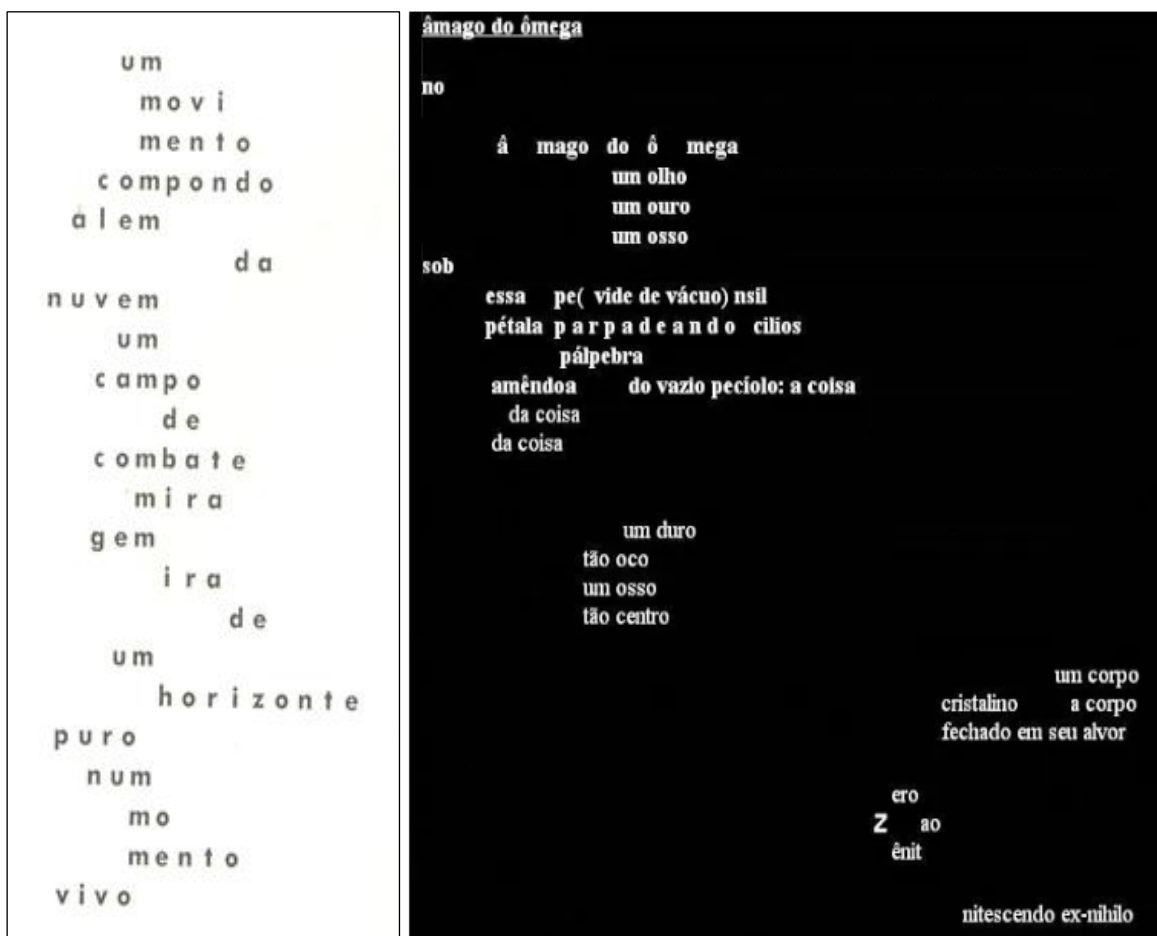
Àquela altura havia um espírito de grupo muito forte. A gente fazia um proselitismo, a gente estava realmente arregimentado; havia embates, polêmicas, havia defecções. Logo que foi lançada a poesia concreta, um pouco depois veio o neoconcretismo de efêmera duração. Depois o Ferreira Gullar parte para a experiência que eu chamo de jdanovismo abasileirado (um realismo socialista implantado pelo fãmulu de Stalin, Zdanov, como dogma e que infelicitou a literatura em todas as partes onde se implantou porque foi transformado em hino oficial do partido, divulgado em escala mundial e era um movimento onde tudo aquilo que tivesse um cheiro de vanguarda era considerado uma decadência burguesa). Nesse sentido, o estilema “artistas decadentes” equivale ao dos “artistas degenerados” acusados e perseguidos pelo nazismo. O cosmopolitismo e a pesquisa formal, tudo isso era um índice de decadência.²¹

²¹ RODA VIVA. Roda Viva Haroldo de Campos. Youtube, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag>. Acesso em: 05 set. 2023.

À pronta rejeição, Augusto, Haroldo e Décio contra-atacavam com um sistema teórico-crítico cujo alcance só foi reconhecido depois (um depois medido em décadas), principalmente porque as características programáticas da fase ortodoxa permitiam inferir, antes de tudo, que os próprios poetas concretos, ao adequarem conscientemente sua atuação ao horizonte de uma vanguarda, no sentido propriamente de um movimento comprometido com a ruptura e com o novo, conformavam o seu trabalho de invenção aos limites de uma data.

Há de se reconhecer, contudo, que uma coisa é considerar um programa poético que propõe a ruptura da "visualidade da linguagem" na perspectiva dos textos anteriores à fase ortodoxa, como o *Poetamenos*, ou “movimento” de Décio Pignatari; ou, ainda, “o âmago do ômega” de Haroldo de Campos. Outra coisa é esse mesmo programa ser radicalizado por meio de manifestos que permitem que se pincem deles — em desconsideração à complexidade e procedência das questões estéticas que sustentam suas proposições — algumas ideias redutoras, como a forma reduzida do poema valendo por si própria, em consonância com o que afirma Haroldo de Campos: “A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática”.

Figuras 16 e 17 – “Movimento”, de Décio Pignatari; “o âmago do ômega” Haroldo de Campos.

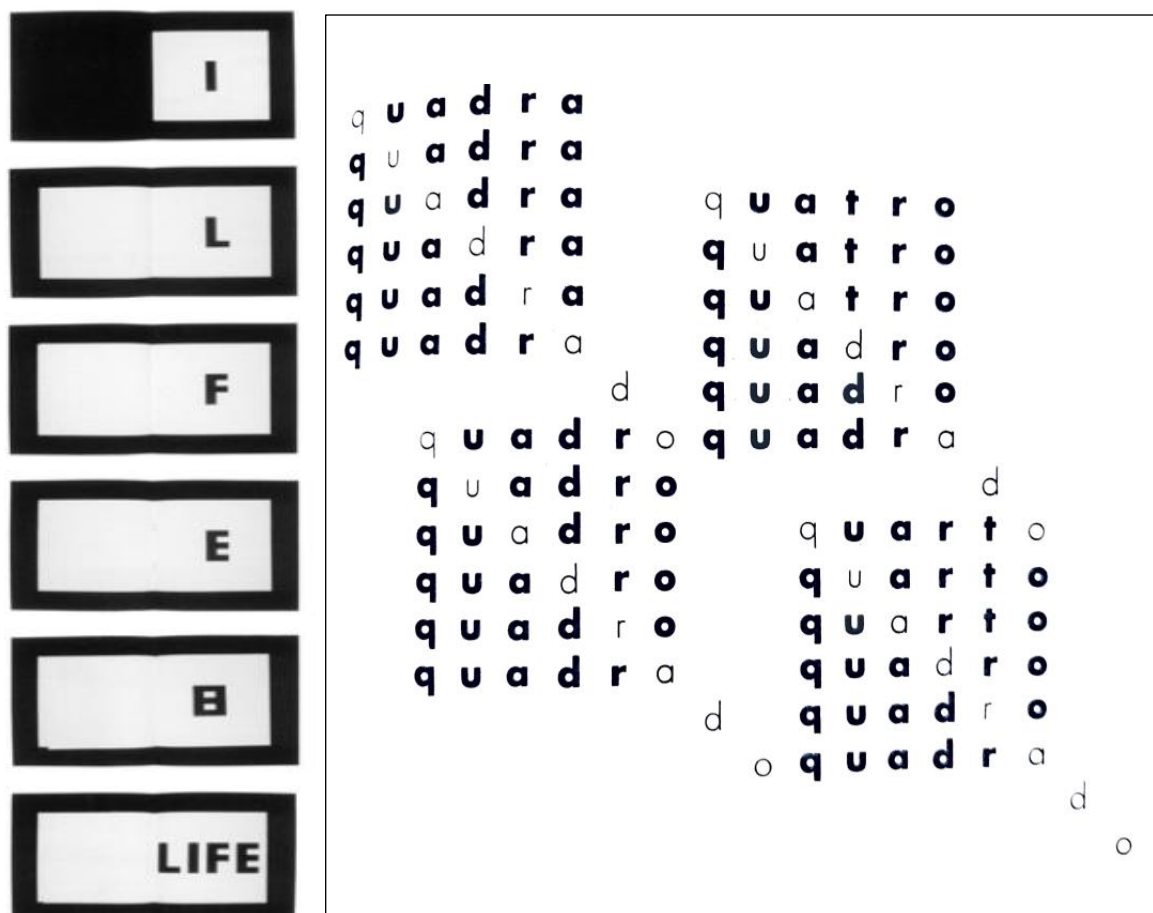


Fonte: *Poesia etc.*, de Décio Pignatari; *Xadrez de estrelas*, Haroldo de Campos.

Os dois textos representam certamente as novidades formais relativas ao programa concreto que se desenhava desde a revista *Noigandres 2*, resumíveis à perspectiva da experiência verbivocovisual experimentada de maneira até mais radical, antes, em *Poetamenos*. Aqui, a ruptura provocada pela espacialização do poema e exploração fragmentária das palavras não apaga o rastro poético convencionalmente conhecido.

Quanto aos poemas postos em exposição na Mostra Nacional de Arte Concreta em 1956 ou os publicados em revistas e jornais até 1960, a configuração é outra. Não são todos, mas são muitos os que, adequando-se ao minimalismo visual-matemático, foram vistos como um beco sem saída, uma vez que o esforço para tornar a linguagem icônica, nos termos dos manifestos, teria levado a poesia concreta à beira da afasia.

Figuras 18 e 19 – “Life” e “Quadrado”, Augusto de Campos (1959)



Fonte: “Ovonovelo” – Augusto de Campos (1956/60).

De fato, os poemas da chamada fase heroica do concretismo exibem um senso elevado de design, em aparente detrimento (ou quase apagamento) de outros aspectos do texto. Nessa linha, enumera-se uma diversidade de poemas que aparecem no suporte de sua apresentação (a página, ou o quadro) como arquitetura altamente moderna. Enquanto outros atingem o leitor

como enigmas gráficos que precisam ser decodificados para serem lidos. De todo modo, são antes operações para o olho, com o som brincando muito pouco no processo de leitura. Do ponto de vista do debate estético, pode-se afirmar que, ao comunicarem sua própria forma e estabelecerem aí a finalidade do poema, transgridem-se os limites estético-históricos do poético, mas de uma maneira minimalista passível de questionamento quanto à ideia de que se trata de um objeto poético — embora não se possa deixar de reconhecer uma prática de invenção conceitualmente investida de uma historicidade crítica. Haroldo dirá que a poesia concreta da fase ortodoxa produziu um minimalismo *avant la lettre*.

Em função desses termos, não foram e não são poucos os que recusam a ideia de considerar uma validade estética ao poema concreto enquanto representação poética. Por outro lado, ao longo do tempo, foi notável o crescente interesse em analisar a fatura do legado concreto, principalmente na crítica estrangeira; depois de encerrado o ciclo histórico da poesia concreta, quando já era possível um distanciamento capaz de identificar a fase ortodoxa como um momento de radicalização programática que, entretanto, portava chaves de invenção como código aberto historicamente renovável. Um bom exemplo é o da crítica estadunidense Marjorie Perloff, que se tornou uma admiradora e estudiosa da produção poética de Haroldo e Augusto de Campos: ela chega a afirmar que “alguns desses objetos poéticos pareceram-lhe magros”, talvez porque à altura de seu primeiro contato com os poemas concretos ela não tivesse ainda o conhecimento do aparato estético mobilizado pelo grupo Noigandres; um aparato que permitia que aqueles poemas e a metalinguagem crítica dos manifestos (que são os da fase ortodoxa) fizessem parte de um campo muito mais amplo em termos de possibilidades novas para uma poética da visualidade, cujos desdobramentos — ela já está falando a partir do século XX — demonstraram rigor suficiente para se pôr entre os procedimentos artísticos mais vivos, porque constantemente transgressivas, do nosso tempo.

Mas, enfim, à medida que as posições teóricas ganhavam contornos mais polêmicos, as fissuras internas começam a aparecer, notadamente nas oposições conceituais entre artistas e poetas de São Paulo e os do Rio de Janeiro. Em 1957, Haroldo publica “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição”; Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Oliveira bastos, “Poesia Concreta: Experiência Intuitiva”. Os cariocas acusam os paulistas de excessivamente racionais e mecanicistas; os paulistas recusam o subjetivismo e a falta de rigor dos cariocas. Já em campos opostos, os poetas paulistas publicam, em 1958, o “plano-piloto da poesia concreta”, considerado o manifesto-síntese do movimento. É significativo o paralelo com o plano piloto do arquiteto Lúcio Costa para Brasília, a nova capital do país,

Portanto, o resultado visível, tanto em relação aos poemas quanto ao programa teórico enfaticamente investido da assertividade dos manifestos, é de um projeto de invenção estética, sim, mas cujo alcance em termos de influência futura se daria pelo reconhecimento de que a poesia concreta viria a ser, como afirma Charles Perrone, “uma notável vanguarda dos últimos dias da modernidade” — e de fato o concretismo também representa esse lugar. Ou seja, esgotados os seus gestos transgressivos, os rastros da poesia concreta seriam vistos no campo da poesia experimental mais atenta às possibilidades interartes. Sabe-se que esses movimentos foram muitos, alguns dos quais atuantes até hoje e em diversos países: poesia visual, holográfica, computacional; movimentos experimentais cujo aparato intersemiótico inclui também, mas não obrigatoriamente, a dimensão poética da palavra. Entretanto, sabe-se que o sistema estético de invenção da poesia concreta escapa a perspectiva acima. O que é único e inédito é o fato de a fundamentação teórica e o trabalho criativo terem constituído, desde o primeiro momento, um sistema retroalimentado que, a despeito de qualquer juízo de valor, não tem paralelo em nenhum projeto criativo, como afirma o crítico alemão Claus Clüver. Para Gonzalo Aguilar, a permanência da poesia concreta se deve fundamentalmente à produção intelectual do grupo Noigandres. Ela nunca cessou ao longo de seus percursos; sobretudo desdobrou-se e adaptou-se diante de cada nova etapa histórica.

Décio Pignatari, quarenta anos depois, sintetiza:

Poesia concreta é *software* de poesia, não acúmulo de coletâneas de poemas; foi matricial para vários que já vieram, está sendo matricial para muitos que estão vindo, será matricial para muitíssimos que virão. (Pignatari, 1994)

A observação remete à condição fundamentalmente dialética da poesia de invenção: de um lado, o compromisso estético com o novo relativamente às condições históricas postas; de outro, a movência do programa conceitual e correspondente produção criativa reelaboradas sob novas demandas de invenção, também historicamente determinadas. A invariável dessa tensão dialética reside em uma constante incondicionalmente posta: a pesquisa persistente e engajada do material, o trabalho com a materialização da linguagem. A base do poema concreto — sua protoforma da etapa ortodoxa, ou seja, a ideia de como se nos afigura ainda hoje, sete décadas depois — representa a captação de uma ideia poética de invenção, sem que em algum momento os seus criadores sequer postulassem, inclusive para os seus próprios trabalhos, esse como um modelo fixo do novo. Por isso mesmo é descabido que certa crítica ainda continue a acusar essa intenção, desfocando o rigor com que formularam o seu projeto em função de uma situação histórica específica.

De qualquer forma, como prática de vanguarda, o caráter mais programático do concretismo, sua postura belicosa inclusive, deve ser pensado em um contexto histórico de profundas transformações, que foi o do pós-guerra, em termos mundiais, e o do chamado período desenvolvimentista, no plano brasileiro — transformações tecnológicas conjugadas a um campo literário e artístico em que a modernidade ainda incita disputas culturais e políticas que, em última instância, procuram legitimidade estética na capacidade de opor-se às formas tradicionais de arte.

É importante considerar, sobre os tópicos levantados, o claro desejo dos poetas noigandres de inserir o seu trabalho no fluxo internacional das vanguardas. Pensamos que esse aspecto desdobra questões que merecem um subtópico.

4.2 Internacionalização da PC

A viagem de Décio Pignatari à Europa é um fator decisivo ao processo de internacionalização da poesia concreta. Depois de um primeiro período em Paris, onde conhece músicos cujas criações e conceitos convergiam com o arcabouço estético pretendido para o projeto em curso, Décio visita a Escola de Ulm — ou Escola Superior da Forma (*Hochschule für Gestaltung*) —, a fim de contatar o artista plástico Max Bill, por meio do qual fica conhecendo o seu secretário, o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer. Esse poeta desenvolvia um projeto criativo que apresentava grande afinidade com o trabalho que os brasileiros estavam desenvolvendo: chamava-se *Constelações*. O próprio título evidencia o ponto de inflexão; já que assume *Un coup de dés de Mallarmé* (o poema como constelação, palavras distribuídas no espaço da página) como o principal modelo para a estrutura poética que estava experimentando. Na verdade, descrições mais minuciosas oferecidas por diversos estudos evidencia um campo de diálogo muito semelhante ao que o grupo Noigandres também buscava — além de Mallarmé, o ponto de partida comum a ambos: Max Bill, Kandinsky, Bauhaus, cubo-futurismo russo etc..

Sem que houvesse antes algum contato entre eles, Gomringer desenvolvia desde 1953 uma nova forma de poemas verbo-visuais, altamente condensados, em que a exploração gráfica da palavra conduz a uma sintaxe espacial — a '*konstellationen*'. A discussão acerca da precedência do concretismo poético não é tão relevante, mas vale anotar o que, a esse respeito, diz Claus Clüver.

Talvez o primeiro tenha sido Eugen Gomringer [...] que já tinha trabalhado na Suíça com pintores da linha de Max Bill, que, desde os anos 30, chamava sua pintura de pintura concreta. Esta pintura tem muitos traços que podemos transpor para a poesia concreta. A convivência com Bill e sua própria inclinação pessoal tiveram como resultado poemas muito curtos, às vezes de uma palavra só. [...] Os brasileiros não foram os primeiros por uma mínima diferença de tempo. Começam em São Paulo, por conta própria, após descobrirem Ezra Pound. Aí decidem fazer um trabalho de "inventores". Nesse momento, eles falavam do poema como ideograma, seguindo Pound. (Clüver, 1996)

Compreender a identidade específica da poesia concreta, ou seja, os aspectos mais característicos de sua realização formal, exige que se conheçam as afinidades e distinções entre o movimento suíço e o brasileiro, uma vez que, depois dos primeiros contatos intermediados por Décio Pignatari, concordaram em usar o rótulo "poesia concreta" para esse novo tipo de poesia, em um esforço colaborativo de internacionalização de suas ideias — o que, certamente, exigiu uma convergência programática e criativa, com algum sacrifício das personalidades individuais dos criadores.

Em entrevista a Álvaro Kassab e Eustáquio Gomes, Augusto de campos explicita as motivações do encontro entre os dois grupos:

A interação com o fluxo das vanguardas ao nível internacional se deu por duas razões principais. O minimalismo da fase “ortodoxa” e a sua ênfase nos elementos visuais, que nos permitiam transpor as barreiras do nosso idioma, escassamente conhecido no exterior. Outra, a inesperada coincidência estético-ideológica com alguns poetas europeus, especialmente o suíço-boliviano Gomringer, que aceitou a nossa proposta de denominar “concreta” a nossa poesia e a das suas “Constelações”. (Campos, A., 2008, p. 6.)

Com o tempo, as diferenças ficaram mais evidentes, mas não resta dúvida de que a aproximação entre os dois grupos mobilizou um conjunto de forças e fatores motores semelhantes que contribuíram para desencadear e reforçar o caráter experimental da literatura naquele momento histórico. A poesia concreta, enquanto movimento internacional, não só se notabilizou no contexto das neovanguarda como talvez tenha sido o movimento que mais insemou sua influência sobre os trabalhos (coletivos e individuais) do campo poético mais experimental posterior — e até os dias de hoje —, sob vários nomes e tendências, todas debaixo do guarda-chuva “poesia visual”, o legado concretista é reconhecido como um dos referenciais primeiros desses trabalhos. Essa interpretação é convergente com a seguinte síntese oferecida pelo crítico estadunidense Charles Perrone:

Internacionalmente, a poesia concreta (a que se incorporarão a poesia concreta portuguesa e *poésie concrète* francesa) foi lançada em meados dos anos cinquenta pelos poetas paulistas em conjunto com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer. Desse gesto literário propositalmente internacional, emergiu uma prática poética calculada. Desde cerca de 1960, no entanto, "concreto" muitas vezes também se refere a inúmeros experimentos diferentes na página impressa - desenhos tipográficos (muitas vezes não semânticos), poemas padrão, *neolitterism*, texto "caótico", rabiscos

e algumas práticas não verbais de *page art* — que não são comparáveis aos textos fundamentais de Gomringer nem ao que os brasileiros chamaram de "ideograma verbivocovisual".²²

Deve-se observar, por outro lado, uma outra percepção acerca do espaço ocupado pela poesia concreta de que estamos falando, principalmente porque, sem deixar de valorizar o legado concretista, o insere em uma cadeia mais extensa da poesia experimental do século XX. Participa dessa opinião Philadelpho Menezes, poeta brasileiro cuja morte precoce, em 2000, interrompeu um trabalho arrojado de poesia visual que, em muitos aspectos, manteve um vínculo conceitual distante dos pressupostos da poesia concreta, principalmente no que concerne à relevância ainda dada por esta à palavra, impedindo que se chegasse ao poema plenamente visual como ele queria — embora mantivesse com Haroldo, Décio e Augusto uma mútua admiração.

Para discutir as tendências da poesia experimental, concreta e visual nas últimas quatro décadas, precisamos, antes de tudo, estabelecer um acordo básico sobre o significado desses termos. Penso que é correto usar "poesia experimental" como um termo genérico que incorpora todo tipo de poética não versificada e não declamatória, não ligada à retórica e à configuração estilística da escrita tradicional. Dessa forma, toda estética que surgiu em nosso século (Futurismo, Dada, Surrealismo, Cubofuturismo, poesia fonética, Lettrismo, Concretismo, poesia eletrônica, poesia sonora, poesia visual, etc.) é apenas uma variedade de aspectos de uma mesma poética de experimentação, uma poética que emerge como efeito da crise da escritura e se estende como marca da intersemiose de todo o século.²³

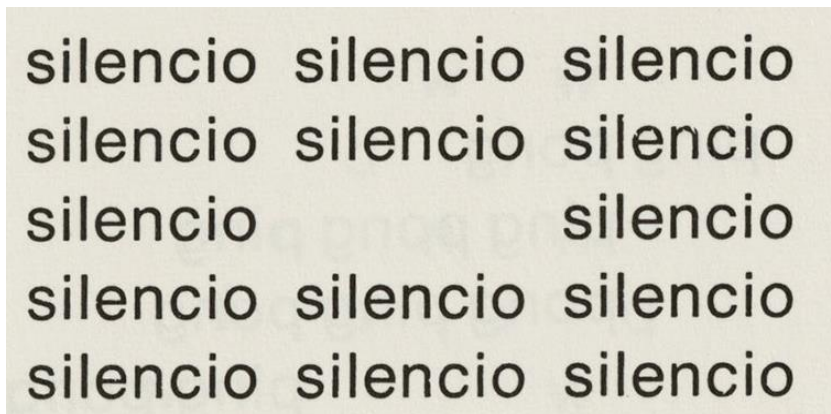
A obra de Eugen Gomringer, em todo caso, representa até hoje o ramo mais rígido da poesia concreta. Nela, ainda persistem os princípios gestaltianos, o minimalismo; o que quer dizer que os poemas se caracterizam por um número bastante reduzido de elementos formais — poucas palavras, “harmonia matemática. "O poema concreto é um objeto em e por si mesmo", proclamaram, “não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos

²² Tradução livre. No original: “Concrete poetry (from Portuguese poesia concreta and French poesie concrete) was launched in the mid-fifties by the Sao Paulo poets in conjunction with the Swiss-Bolivian poet Eugen Gomringer. From this purposefully international literary gesture, a calculated poetic practice emerged. Since about 1960, however, "concrete" often also refers to numerous different experiments on the printed page - typographical designs (often nonsemantic), pattern poems, neoletterism, "chaotic" text, scribbles, and some nonverbal practices of page art - which are not comparable to Gomringer's foundational texts nor to what the Brazilians called the "verbivocovisual ideogram?" (Perrone, 1996, p. 27).

²³ Tradução livre. No original: “In order to discuss trends in Experimental, Concrete, and Visual poetry during the last four decades, we need, first of all, to establish a basic agreement about the meaning of those terms. I think it is correct to use "experimental poetry" as a generic term which embodies every kind of non-versified and nondeclamatory poetics not linked to the rhetoric and stylistic configuration of traditional writing. In this way, every aesthetic which appeared in our century (Futurism, Dada, Surrealism, Cubo-futurism, phonetic poetry, Lettrism, Concretism, electronic poetry, Sound poetry, Visual poetry, and so on) is but a variety of aspects of the same poetics of experimentation, a poetics which emerges as an effect of the crisis of ecriture and stretched out as a mark of the intersemiosis of the whole century” (Menezes, Philadelpho *In*: Jackson; Vos; Drucker, p. 259).

subjetivas”. O poema “silêncio”, um dos mais conhecidos do poeta, é exemplo cabal de sua contribuição à ideia fundamental que se tem da poesia concreta.

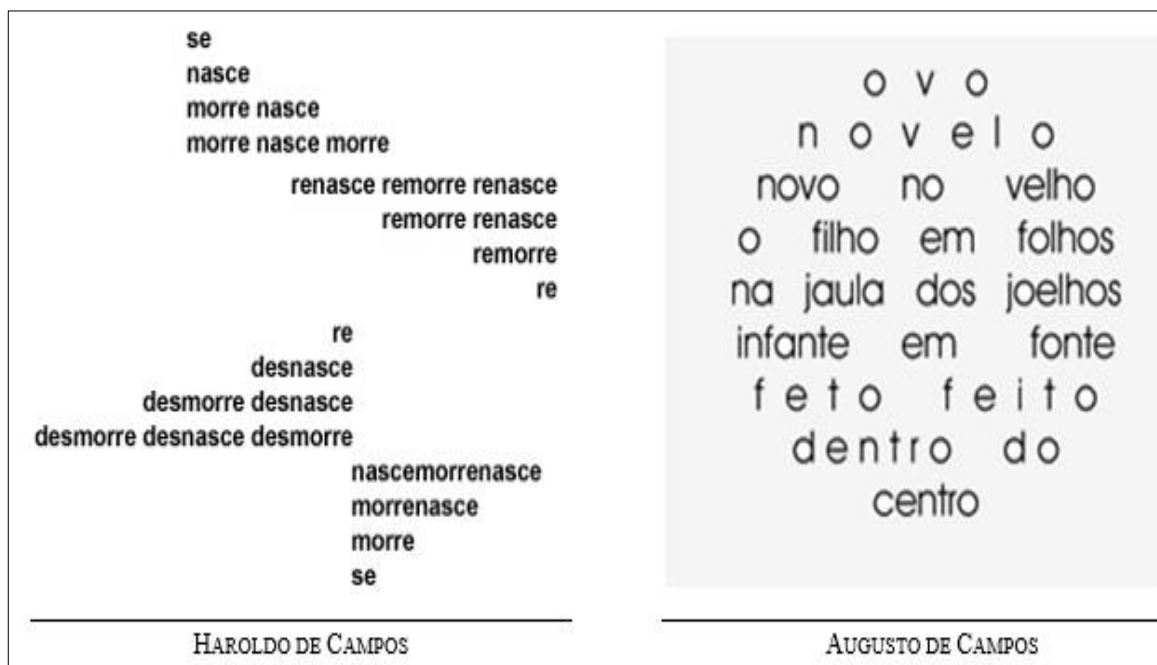
Figura 20 – “Silêncio”, de Eugen Gomringer.



Fonte: disponível em: <https://theondioline.wordpress.com/2012/01/20/silencio/>. Acesso em 09/04/2024.

O caráter minimalista do poema permite que o seu efeito seja o mesmo em diversas línguas. Traduzido como está, não é difícil ver nele a semelhança com boa parte dos poemas da chamada “fase heroica” da nossa poesia concreta:

Figuras 21 e 22 – “se nasce”, Haroldo de Campos; “ovonovelo”, Augusto de Campos.



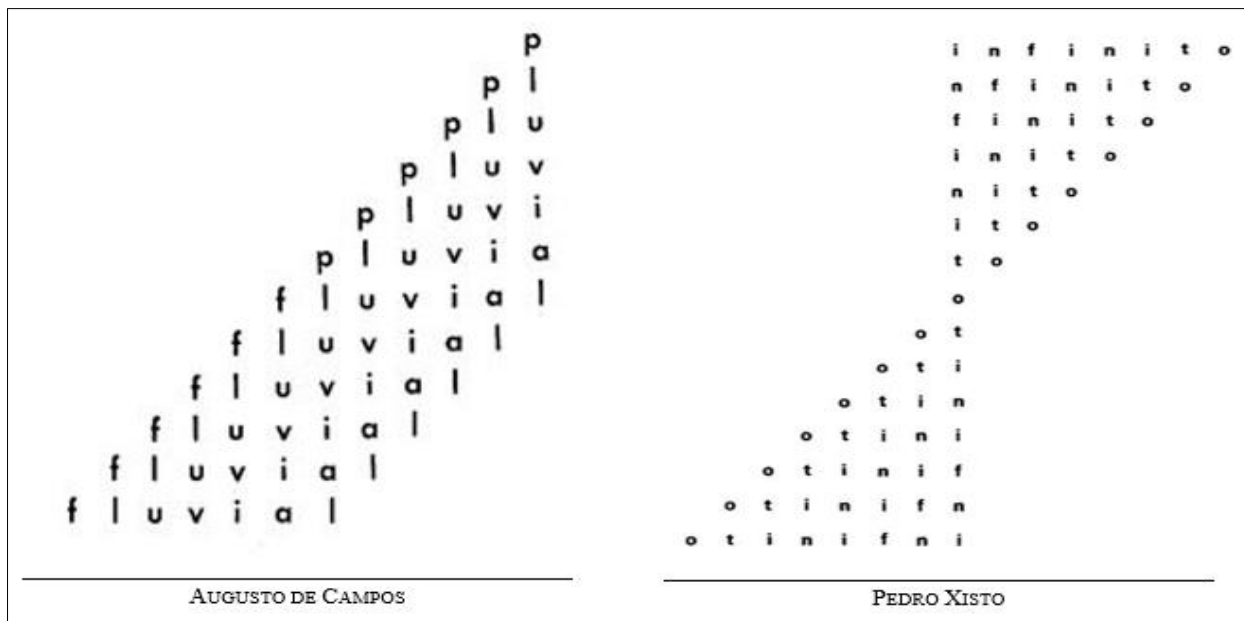
Fonte: *Xadrez de estrelas*, Haroldo de Campos; *Viva vaia*, Augusto de Campos.

Figuras 23 e 24 – “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo; “Terra”, de Décio Pignatari.



Fonte: Disponível em: <https://abcedaescritacriativa.wordpress.com/2014/07/08/velocidade-ronaldo-azeredo/> e <https://ditirambospoesia.wordpress.com/2012/08/20/decio-pignatari-terra-2/>. Acesso em 09 abr. 2024.

Figuras 25 e 26 - “Pluvial”, de Augusto de Campos; Infinito, de Pedro Xisto.



Fonte: disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet066.htm> e <https://www.literaturapretensiosa.com/2021/03/o-infinito-dos-teus-olhos-pedro-xisto.html>. Acesso em 04 set. 2024.

A ideia de tornar isomórficos o significado poético e a estrutura visual é, talvez, um dos aspectos de maior semelhança entre Gomringer e o grupo Noigandres brasileiro em sua fase ortodoxa (1956/60). No mínimo, os poetas estavam engajados em explorar suas possibilidades

inerentes, exibindo estruturalmente a interação de suas propriedades visuais, auditivas e semânticas.

No caso da poesia concreta brasileira, porque não abdicavam da semântica, nunca se trabalhou com menos de uma palavra, ainda que pudesse ser submetida a processos de fragmentação e permutação. Nenhum procedimento estrutural é repetido. Embora a construção seja vinculada a regras, ela está sempre ligada à semântica do material com vistas a alcançar uma relação icônica entre o signo verbal e seu significado, sendo esse o aspecto que os poetas conceituam como "isomorfismo",.

É necessário considerar o ponto de partida, ou melhor, a construção das primeiras concepções estéticas e escolhas do grupo Noigandres. Ao contrário do poeta suíço, os concretos brasileiros buscaram sua identidade literária dentro da tradição poética moderna e esse aspecto significará muito nas trajetórias futuras depois do ciclo vanguardista. Embora os trabalhos dos dois lados do Atlântico tenham chegado às formas do poema visual graças à aproximação com as experiências do concretismo nas artes plásticas, no caso brasileiro, o caráter poético nunca deixou de ser o regulador topológico; a poesia concreta brasileira não desistiu de ser poética. Em outros termos, no âmbito dos poetas noigandres, a evolução das possibilidades inventivas é, antes de qualquer interseção com as artes plásticas e com a música, uma extração da complexa compreensão das possibilidades plásticas e musicais que se depuraram do paideuma poético — em cuja gênese já se previam as sucessivas ampliações, à medida que novos antecessores e contemporâneos pudessem contribuir para atualização histórica da experiência inventiva. O excerto de Charles Perrone confirma a distinção de que estamos falando.

Devido às muitas associações possíveis que o termo poesia concreta pode agora evocar, é importante sublinhar desde o início o quanto o projeto brasileiro foi profundamente poético e conceitual, e o quanto era diferente seu material "clássico" de outros experimentos menos fundamentados verbalmente. A poesia concreta não foi concebida como desenhos de palavras figuradas, mas sim como uma justaposição espaço-temporal de material verbal. Se algumas práticas posteriores de *page art* — inclusive brasileiras — podem ser ditas "contra" a linguagem, deve-se ressaltar que a poesia concreta foi fundada na linguagem literária e na maioria das vezes sobre palavras. Os poetas concretos brasileiros, mesmo tomados pela noção de Ezra Pound de que a poesia é mais parecida com a pintura e a música do que com a literatura, aspiravam à sua caracterização da grande literatura como "linguagem carregada de sentido no mais alto grau possível".²⁴

²⁴ Tradução livre. No original: "Because of the many possible associations the term *concrete poetry* may now conjure up, it is important to underline from the outset here how profoundly poetic and conceptual the Brazilian project was, and how different its "classical" material was from other less verbally grounded experiments. Concrete poetry was not conceived as figured word-designs but rather as a spatiotemporal juxtaposition of verbal material. If some later Visually oriented practices of page art - including Brazilian - can be said to be "against" language, it should be stressed that concrete poetry was founded on literary language and is often about words.

Essas considerações são essenciais à hipótese deste trabalho: o potencial transhistórico do projeto de invenção do grupo noigandres decorre de vários aspectos, entre eles a responsabilidade ético-estética assumida por Décio, Haroldo e Augusto relativamente à pesquisa de seu material teórico-crítico e tradutório — um arcabouço de fato descomunal, sobre o qual fazemos questão de citar novamente o que diz Claus Clüver:

Na Alemanha, com Gomringer e outros poetas, ela (a poesia concreta) teve certamente um grande desenvolvimento. São poetas que não ocupam uma posição marginal, têm um status estabelecido. Esse status não pode, porém, ser comparado com a posição e influência dos irmãos Campos e de Décio Pignatari no Brasil. Não apenas pela qualidade da produção poética, mas também pela importância do desenvolvimento de uma teoria que não tem equivalente em qualquer outro país, bem como pela atuação no campo da tradução e pelo papel didático que exerceram ao introduzir nos jornais informação sobre a criação poética, musical e visual do mundo inteiro. (Clüver, 1996, n.p.)

Utilizando-nos dos conceitos — um pouco incômodos, é verdade — de “concretismo limpo” e “concretismo sujo” formulado por Stephen Scobie²⁵, acreditamos ser possível, com alguma adaptação, tecer uma reflexão conclusiva sobre as aproximações acima esboçadas. Originalmente, os dois termos surgiram como uma maneira de traçar as diferentes manifestações dentro da poesia concreta no contexto canadense e inglês, especialmente quando esta começou a se expandir e diversificar-se nos anos posteriores ao seu surgimento.

Sem uma mínima distinção e alguma adaptação, certamente não será produtiva a aplicação, aqui, do conceito “concretismo sujo” (*dirty concretism*). Com ele o crítico canadense se refere especificamente a algumas produções experimentais caracterizadas por uma estética mais caótica, em que há sobreposições, erros tipográficos, letras e palavras escritas à mão, presença de elementos pictóricos e desenhos rústicos, a impressão mimeográfica — fato que faz lembrar imediatamente o trabalho da chamada “poesia marginal” brasileira da década de 1970 (ou “geração mimeógrafo”). Um aspecto formalmente menos lapidado, enfim, mas que, de alguma maneira permite identificar nesses trabalhos os elementos verbivocovisuais da poesia concreta. Segundo o autor, essas experiências seriam manifestações poéticas concretistas, as quais, entretanto, não obedecem mais estritamente o arcabouço programático original daquela vanguarda. Essa divergência é óbvia e sobretudo necessária. Quanto a esse fato não há o que

The Brazilian concrete poets, even while taken with Ezra Pound's notion that poetry is more like painting and music than literature, aspired to his characterization of great literature as "language charged with meaning to the utmost possible degree." (Perrone, 1996, p. 27-28)

²⁵ De acordo com Johanna Drucker: “A critical distinction made by the writer Stephen Scobie between the idea of a “clean” and a “dirty” concretism works well to demarcate the clean, well-ordered, and more highly regulated work of the Swiss/German nexus of poets, or even that of the Noigandres group from the Toronto poets’ hybrid eclecticism, with its synthetic capacity to absorb material from any of a wide variety of conceptual, critical, and linguistic sources” (Jackson; Vos; Drucker, 1996, p. 54).

questionar, uma vez que a partir de meados da década de 1960 — portanto quase uma década depois do movimento internacional da poesia concreta — a produção artística será profundamente afetada pelos paradigmas da massificação cultural orientada pelo protagonismo dos *mass media*, a tv, o disco, o rádio, o cinema, as revistas. Tudo muda, enfim. Gomringer e a poesia concreta suíça, bem como a portuguesa e a francesa, no principal, continuou a ser produzida em consonância com o rigor do início.

A despeito da impressão pejorativa do termo “concretismo sujo”, não há motivos para posicionar negativamente o seu conceito e as experiências artísticas às quais se refere; pelo contrário, como se disse, foi aplicado em contexto canadense-inglês para definir a prática de movimentos artísticos que em vários aspectos são percebidos como desdobramentos do programa concretista, mesmo nos casos em que os criadores já não mais se permitiam — porque o panorama dos acontecimentos e os consequentes desafios da experimentação artística eram outros, evidentemente — referenciar sua produção nos aspectos programáticos da vanguarda concreta original, à qual, por essa regularidade programática mesma, caberia a designação “concretismo limpo” (*Clean Concretism*) com que, em síntese, Scobie analisa os trabalhos que priorizam a radicalização das formas geométricas e o layout visual claro. Trata-se, portanto, da descrição da forma dominante e preferida da poesia concreta, onde o efeito global, verbivocovisual, é mais importante do que elementos linguísticos e mecanismos de significação da obra; aspectos que, como já vimos, são mais compatíveis com a poesia concreta suíça — no caso de Gomringer, a totalidade de sua obra — e, por algum tempo, com a da fase ortodoxa do concretismo brasileiro.

Se a produção da etapa ortodoxa do grupo Noigandres, inclusive a dos manifestos, pode ser pensada na perspectiva do *Clean Concretism*, os trabalhos posteriores, não; principalmente os de HC e AC, em todas as suas frentes (criadora, teórica e tradutória). Por outro lado, nem com muito esforço se conseguiria enquadrá-los como *Dirty Concretism*. Todo produto criativo de suas cepas sempre foi orientado por um rigor conceitual claramente definido, cuja marca nunca deixou de ser a movência da invenção.

Do período em que Noigandres efetivamente existiu como grupo, como atuação coletiva, incluindo aí as posições assumidas em diversos manifestos, formou-se um arcabouço estético que, para eles, nunca foi uma fôrma. A fim de que essas afirmações não pareçam entusiasmadas, cumpre mencionar o trabalho, por exemplo, de Haroldo de Campos, já na década de 1960, mais especificamente, em 1963, quando começa a aventura verbal de suas *Galáxias*.

4.3 Síntese imprevista: PC nas revistas contraculturais dos anos 70

Como últimas considerações acerca do par conceitual “limpo”/“sujo” que decidimos arrastar ao campo de nossas hipóteses (talvez, com alguma impropriedade), cabe tecer uma consideração acerca do diálogo de Augusto, Haroldo e Décio com as gerações mais novas, entre meados da década de 1960 e a de 1980. A pluralidade dos trabalhos desse período não pode ser abarcada nesta discussão, mas é fato que se verifica a sobrevivência do espírito vanguardista nos trabalhos de vários poetas e movimentações (já não é uma época de grandes movimentos) que, de muitas maneiras, portavam características da “obra suja”. O contato com os músicos e compositores da Tropicália (notadamente, Caetano Veloso) foi certamente o marco topológico importante aos rumos da experimentação das décadas de 70/80 enquanto resíduos do vanguardismo.

Além da poesia marginal — que só cabe aqui enquanto oposição frontal ao trabalho de invenção dos poetas concretos — há de se mencionar as inúmeras revistas do período — *Navilouca*, *Artéria*, *Código*, *Qorpo Estranho*, *Zeroaesquerda*, entre outras —, em que se vê uma geração pós-poesia concreta manipulando de maneira muito livre a síntese entre a pesquisa estética pautada pelo desejo formal do novo — como apego mesmo ao que disseram e continuavam dizendo os três poetas concretos — e os signos mais libertários da contracultura. Trata-se, certamente, de “uma síntese imprevista” — o termo é extraído de um título do crítico Lúcio Agra, usado por ele em um corpus próximo, no geral, contudo diferente do nosso.

Os editores dessas diversas revistas rotineiramente solicitavam a Augusto, Haroldo e Décio, poemas, traduções, textos teóricos ou entrevistas, sempre como emblema de qualidade da própria identidade experimental de suas publicações. Fato notório é o da revista *Código* que recebeu de Augusto de Campos o poema que se transformou em logotipo e capa.

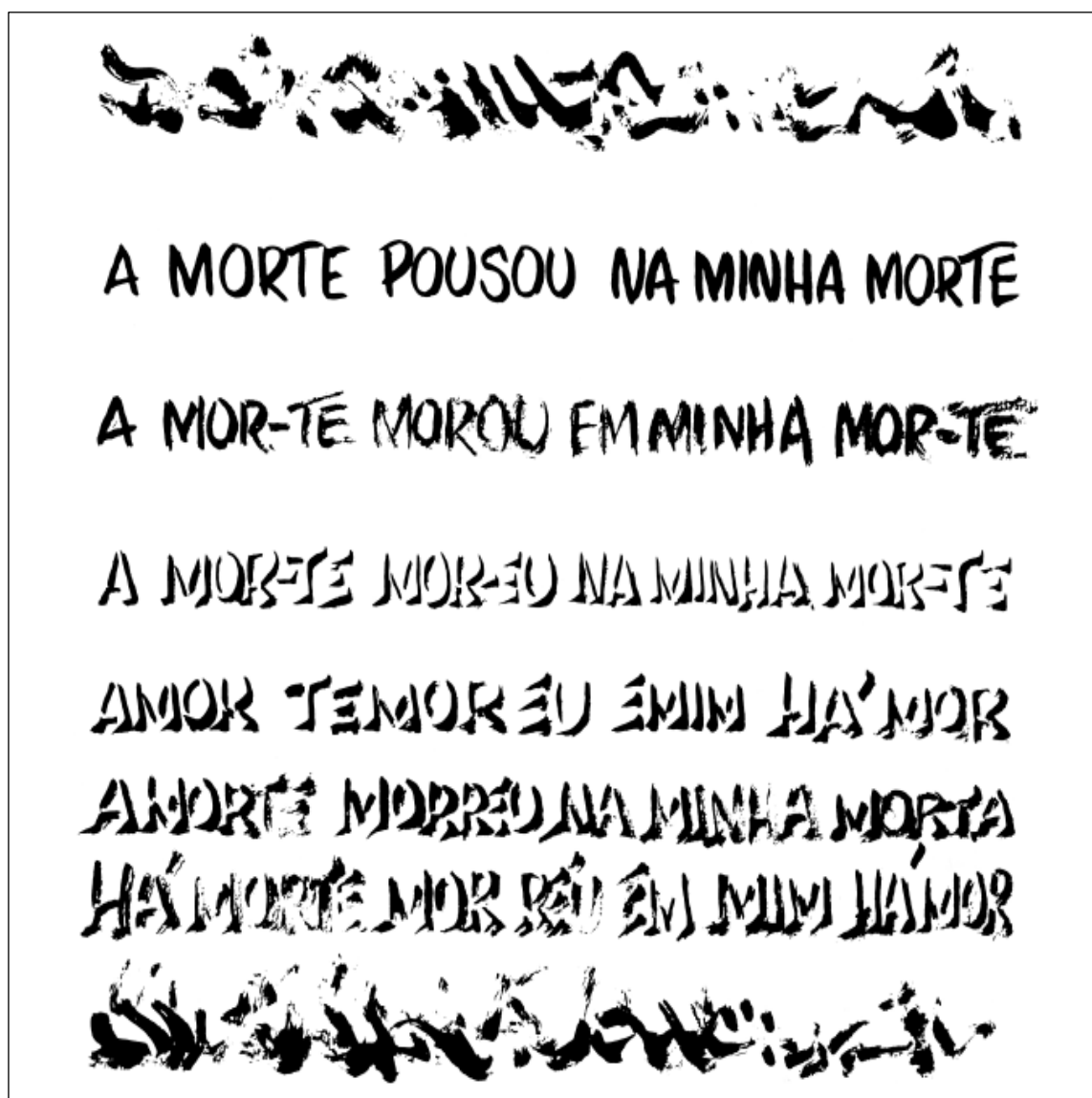
Figura 27 – “Código”, de Augusto de Campos.



Fonte: *Viva Vaia*, Augusto de Campos.

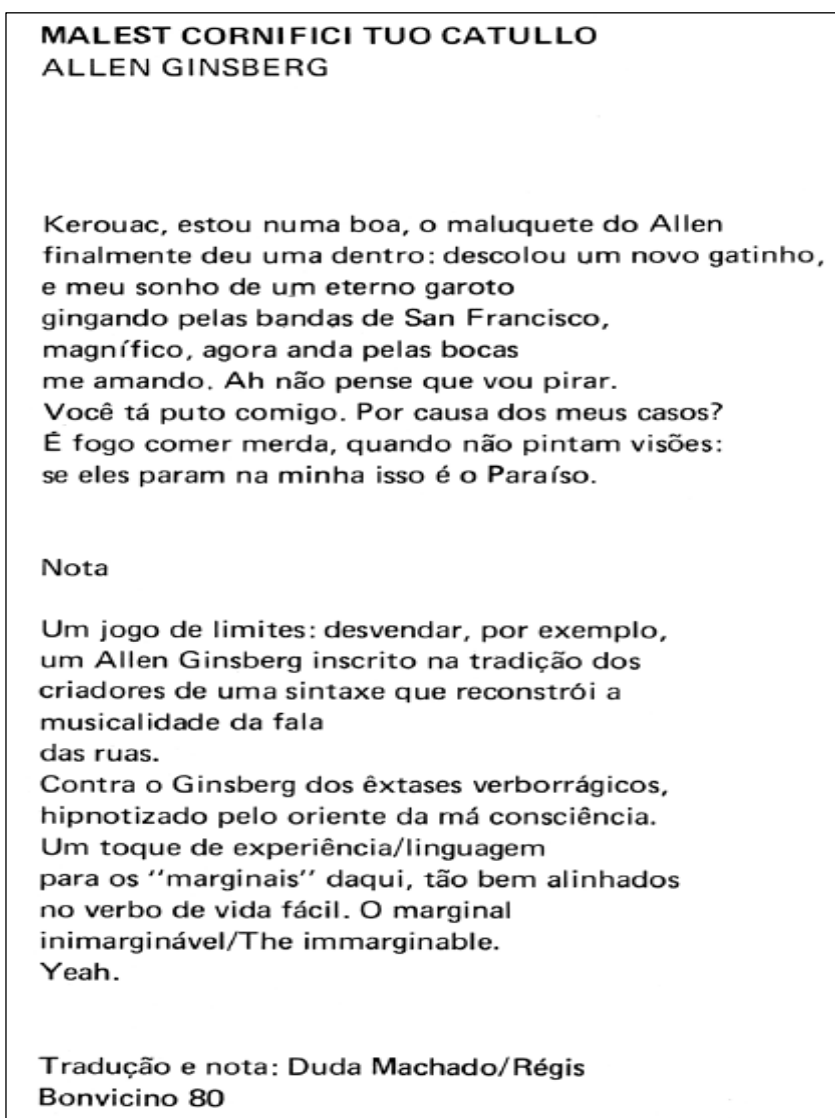
Na mesma revista *Código* nº 4, da qual se extraiu o poema-logo de Augusto, publicam-se autores tão diversos, que tudo o que não se pode afirmar é que seja um trabalho epigonal do concretismo. Nesse número, exatamente, encontram-se ao lado das contribuições de Augusto e Décio, textos ou traduções de Paulo Leminski (traduzindo Edgar Poe), Duda Machado e Regis Bonvicino (Allen Ginsberg), José Lino Grünewald (o *Igitur*, de Mallarmé), Antônio Risério, Haroldo de Campos (transcrições do *Fausto*) etc.

Figura 28 - “Tradução”, de Décio Pignatari (1970), arte final de Sérgio Vicente Motta.



Fonte: Revista Código 4 (1980). Disponível em:
https://www.codigorevista.org/nave/index.html#/&indice2=codigo04_0002&indice=codigo04_0003. Acesso em: 02 set. 2024.

Figura 29 – Ginsberg em tradução.



Fonte: disponível em Revista Código n.4: <https://www.codigorevista.org/nave/>

Note-se que a tradução do texto de Ginsberg é pretexto para Duda Machado e Régis Bonvicino traçarem uma crítica ao discurso verborrágico, de que muitas vezes o próprio Ginsberg é dado como exemplo de atualização bem-sucedida do legado das vanguardas surrealistas expressionistas, e “aos ‘marginais’ daqui, alinhados ao verbo da vida fácil”.

Talvez seja possível postular que essas gerações que se agruparam em torno das revistas foram fundamentais para o que temos chamado de transhistoricidade da poesia de invenção formulada pelos poetas Noigandres, à medida que mantiveram vivo interesse pelo legado concretista, não como herança ou modelo, mas como formante importante para realizar a sua própria síntese. Era exatamente o modo como Augusto, Haroldo e Décio posicionavam a continuidade de seus próprios trabalhos enquanto poetas ex-concretos. A colaboração não era

professoral; por outro lado, eles, os concretos originais, não arrefeceram em relação ao rigor da invenção cuja gênese foi concebida desde o primeiro momento de Noigandres.

Houve quem afirmasse ser uma desconversa, um modo de se infiltrar e continuar exercendo influência. Em resposta, Augusto dirá: “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.” No poema “Interessere”, Décio Pignatari afirma: “no concretismo interessa o que não é concretismo”.

Em síntese, usamos o par “concretismo sujo” e “concretismo limpo” sem de fato concordarmos integralmente com os termos. Por outro lado, a noção adequa-se à argumentação para um dos principais hipóteses de nossas reflexões: a poesia concreta da fase ortodoxa, articulada internacionalmente, representou, sim, uma vanguarda de impacto. Como afirma Charles Perrone: “O movimento internacional foi, em diversas versões, uma ativa e notável vanguarda dos últimos dias.” No entanto, a efetiva permanência e atualidade de uma poesia de invenção como “vetor de força” (o termo é de Paulo Franchetti) no debate poético brasileiro se deu pela extração de um projeto distenso em relação ao que se cristalizou como identidade poética do concretismo. Por outro lado, foi da radicalidade inerente ao período da aventura planificada que se fincou o posicionamento incondicional por uma poesia de invenção esteticamente comprometida com a materialidade da linguagem.

As consequências não podem ter sido pequenas, e não foram mesmo; trata-se de uma proposição artística intersemiótica, compatível com as demandas tecnológicas de uma nova etapa, marcada por novas ferramentas de comunicação humana; e em constante movência. Não haveria como escapar às muitas rejeições, principalmente se se concebe a essência do poético no campo do verbal e, dentro desse campo, o lugar lírico. As rejeições se baseiam evidentemente no limite em que a poesia concreta pôs o campo da produção poética, mesmo quando se toma como referência a linha radicalmente transgressiva de onde os poetas concretos dizem ter partido: o Mallarmé de *Um coup de dés* — marco zero tanto para os poetas noigandres quanto para os concretos suíços.

5 DÉCADA DE 1960 — DISTENSÃO E NOVAS FRENTES DE INVENÇÃO

5.1 Saídas estéticas: “salto participante”, os *mass média*

Em 1962, os poetas concretos publicam o quinto e último número de Noigandres e se reagrupam sob o nome *Invenção*, cuja referência já estava dada desde 1961, com a página “Invenção” do *Suplemento Literário do Jornal do Brasil*, dirigido por Mário Faustino. Logo surgiu o primeiro número de uma nova revista: *Invenção: revista de arte de vanguarda*. Inicia-se o que os próprios Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos assumem como terceiro momento da poesia concreta: o do “salto participante”.

Saem da fase polêmica (1956-60) acusados, no melhor dos casos, de formalistas. O “plano-piloto-para-poesia-concreta” é, entre tantos, o manifesto-síntese para uma poética verbivocovisual, ideogrâmica, minimalista, gestaltiana, geométrico-matemática, antiverso e anti-eu-autoexpressivo.

É certo que, como experiência radical do segundo ciclo das vanguardas, o protagonismo da poesia concreta foi significativo e, sobretudo, compatível com as condições históricas, tanto no plano dos acontecimentos brasileiros, quanto no plano internacional. Sobre esses aspectos, esperamos ter formulado uma suficiente demonstração argumentativa calcada na percepção da crítica principalmente estrangeira a qual, ao longo do tempo — em sentido oposto ao de boa parte da crítica interna —, sempre enfatiza a amplitude e protagonismo do arcabouço estético de invenção dos concretos, porque fundado na linha de um paideuma de alto repertório que de fato constituiu a experiência mais sólida do programa de ruptura das vanguardas nos últimos dias da modernidade.

Mas também é certo que, considerando apenas o programa do alto concretismo (o da fase polêmica), não teria ocorrido a intervenção no debate poético mais amplo; em outros termos, as consequências futuras da poesia concreta limitar-se-iam aos projetos individuais e de grupos ligados apenas ao campo experimental da poesia visual — o que também não seria pouco, já que esses movimentos aconteceram e continuam acontecendo em diversos países, chegando a assumir, em muitos contextos, algum protagonismo no debate poético. A poesia concreta é o antecessor disso tudo. As diversas formas de poesia experimental visual compõem um campo significativo da arte e da poesia contemporânea, cambiando, graças às suas possibilidades plurissemióticas (de que a palavra nem sempre é o principal componente), entre

as formas de arte, novas possibilidades performáticas que, de várias maneiras, portam a movência estética e histórica do novo e da invenção.

Os exemplos não faltam e basta que se procurem nas redes sociais as diversas páginas voltadas à poesia visual; ou, mesmo no âmbito acadêmico, os muitos ensaios críticos sobre o assunto nas últimas três décadas; vários dos quais interessados em reposicionar o que podem significar hoje as questões que foram caras às vanguardas, como a da autonomia estética da obra e a do novo diante dos desafios dos novos suportes tecnológicos e o que eles implicam em termos de uma nova cultura de massa. A própria atividade de Augusto de Campos, que é intensa no Instagram, por exemplo — onde publica não apenas os seus poemas, mas as performances que envolvem música, animação, *readymades*, recriações interartes — parece constituir um novo suporte por meio do qual ele busca confirmar a incondicionalidade da invenção, mesmo em um horizonte pós-utópico. Augusto, já há muito, substituiu o termo poesia de vanguarda pelo de “poesia de invenção”, com que dribla, por convicção, o debate para ele desimportante sobre o fim da vanguarda.

Esta é a questão: a poesia de invenção constituiu um dos vetores de força não só sobre todas as vertentes poéticas visuais, mas também no campo mais amplo do debate poético brasileiro depois da década de 1950, continuando atual e qualificado ainda hoje, já passadas sete décadas daqueles primeiros momentos. Nesse caso, o que realmente deve ser considerado como situação-problema é: de que forma os poetas concretos que apostaram tanto no dogma vanguardista de seus manifestos duros, sem nunca negá-lo, conseguiram desdobrar um campo aberto de experimentação que insistentemente se viabiliza nos caminhos da invenção, tomada esteticamente como trabalho de concreção da linguagem, como experimentação permanente, sem que os desafios nesse sentido se dirijam apenas aos criadores interessados no legado verbivocovisual do concretismo? A primeira e mais óbvia resposta já a demos: a responsabilidade com que organizaram as informações do paideuma concreto em convergência com compreensão do novo como uma movência histórica, responsivo a cada nova demanda técnica e contextual. Foram fiéis ao lema poundiano: *make it new*.

Nesse sentido, é fundamental considerar as operações que os poetas noigandres originais realizaram nessa terceira etapa, ou seja, a que engloba o que fizeram ao longo da década de 1960, enquanto consideravam o seu trabalho dentro de um projeto coletivo concebido como pertencente ainda ao ciclo histórico da poesia concreta — embora paralelamente já encaminhassem por essa época os seus projetos individuais. Décio Pignatari afirma que

a poesia concreta mudou, tem mudado, vai mudar, não é um *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 individuais — embora nosso duradouro trabalho em equipe seja uma experiência e um fenômeno dos mais notáveis em nossa ou em outras literaturas, no que se refere à sobrevivência e à independência criativa. (Pignatari, 2004, p. 19)

Primeiramente, ocorre uma flexibilização em relação às rupturas formais da fase anterior. Por exemplo, não há mais a recusa da forma verso determinada pelos manifestos, embora voltar a trabalhar na dimensão do verso não implicasse o abandono da experimentação inventiva; ou seja, não houve uma capitulação ou recuo ao verso tradicional, muito menos ao classicizante da “geração de 45”. A crise do verso proposta nos manifestos e realizada na forma do poema concreto da fase ortodoxa buscou viabilizar um campo de experimentação poética não-verbal, sem que isso significasse o fim da poesia como arte verbal, embora tenha implicado, sim, um obrigatório redimensionamento estrutural do poema como questão relevante aos processos de criação poética.

Por isso, a revisão das posições significou não o afrouxamento, mas o reforço da ideia de revolução artística sustentada na linguagem de invenção, confirmando o princípio de “responsabilidade integral perante a linguagem” estabelecido na gênese do grupo Noigandres. Décio Pignatari diria: “Vanguarda não é revolução permanente, mas contribuição permanente”.

Haroldo de Campos, por exemplo, publica entre 1961 e 1962 um conjunto de poemas sob o título geral *Forma de fome*, do qual faz parte “Servidão de passagem”. Vale ressaltar que não se trata do poeta prolífero do tempo de *Auto do possesso*. De certa maneira, comparece em seu processo criativo uma manipulação da linguagem que é tributária do concretismo ortodoxo. Há efeitos paralelísticos e jogos de palavras que, entre sílabas e paranomásias, simulam uma perspectiva de sobreposição ideográfica diferente das soluções verbivocovisuais.

o azul é puro?

o azul é pus

de barriga vazia

o verde é vivo?

o verde é vírus

de barriga vazia

o amarelo é belo?

o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?

o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?
a poesia é para
de barriga vazia

(Campos, H. 1976, n.p.)

É fácil perceber o processo de substituição-anulação dos vocábulos que indicam uma ideia de beleza pelo feio e real: puro/pus; vivo/vírus; belo/bile; fúcsia/fúria. Prevalece a realidade: “barriga vazia”. A “poesia pura” vira “poesia para”. Essa operação revela o conflito entre o engajamento social e a elaboração da forma. Augusto, sem abdicar do elemento visual, publicará o poema “Greve”, no qual há versos — e versos de redondilha popular.

Figura 30 – Greve – Augusto de Campos – 1961.



Fonte: Campos, A., 2014, p. 111-112.

O projeto gráfico do poema superpõe duas folhas; na primeira, em papel vegetal, portanto semitransparente, são impressos cinco versos que, pela transparência, articulam a

mensagem com a palavra “greve”, repetida linearmente 44 vezes (em onze linhas) na página de fundo: “arte longa vida breve / escravo se não escreve / escreve só não descreve / grita grifa grafa grava / uma única palavra”. Esses versos, escritos em caixa baixa, compõem uma mensagem cuja função apelativa (conativa) encaminha poeticamente uma expectativa dirigida à palavra greve — que não necessariamente significa uma mobilização de classe. A greve é a da própria atitude poética. Os versos são também gritos de protesto em defesa da linguagem: “escreve, só não descreve”. Uma atitude que acompanhará ideologicamente o lugar do poeta, que também aparece na última palavra do poema “pós-tudo”: mudo — que, como já afirmamos, comporta ideologicamente a ideia de “ou eu mudo, ou fico mudo” — mudar, inovar, incondicionalmente.

Sobre a questão da volta ao verso como está posta no poema “greve”, há um fator muito importante a se observar relativamente ao trabalho futuro de Augusto de Campos. O poema aponta para uma outra direção compositiva em relação ao minimalismo da fase ortodoxa, no qual a ideia de poema-objeto implicaria que ele comunique sua própria forma. Nesse sentido, o poema “greve” é apenas o início de uma tendência da obra do autor: a “recuperação das estruturas frásicas” — que pressupõe evidentemente o retorno ao verso — em convergência com a fidelidade aos elementos verbivocovisuais de que foi o mais fiel dos três poetas noigandres. Augusto dirá:

Passadas quatro décadas das primeiras experiências de poesia concreta, eu diria que os anos 50 a 60 caracterizaram o período de maior ortodoxia do movimento, algo como a serialização de todos os parâmetros musicais proposta pelos músicos pós-webernianos europeus. Nas décadas subsequentes ocorreu uma maior flexibilização da linguagem poética em favor da recuperação de estruturas frásicas (em relação ao elementarismo da 1ª fase, poemas constituídos de uma só palavra ou de poucos substantivos espacializados) e da incorporação do acaso (a partir das intervenções de Cage), mas essa flexibilização não deixou de ter em conta o rigor compositivo e o princípio da funcionalidade ou da necessidade formal do poema²⁶. (Campos, A., 1995, n.p.)

A produção criativa de Augusto, com verso ou não, continua a almejar uma experiência com a materialidade da linguagem.

Os dois textos exemplificados, evidentemente, estão em linha com a ideia de “salto participante” que nomeia a produção concreta dos anos 60. Com o crescente acirramento do debate político e o desfecho traumático que conduziu à ditadura militar (1964), a situação

²⁶ Questionário do simpósio de Yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960 (Universidade de Yale, EUA, de 5 a 7 de abril de 1995). As perguntas foram formuladas por Kenneth David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker. Disponível em: <https://www.augustodecampos.com.br/yaleport.htm>. Acesso em: 20 jul. 2024.

brasileira lançava desafios estéticos novos cuja síntese a poesia concreta foi buscar na sentença, hoje célebre, de Maiakovski: “não há arte revolucionária sem forma revolucionária” — e é significativo que o lema tenha-se acrescentado, em 1961, como um *post-scriptum*, ao “Plano piloto para a poesia concreta”, justamente o mais emblemático da fase ortodoxa. No mínimo, essa aposição significa que, a despeito dos reflexos dos temas sociais nos poemas dessa nova fase, não haveria motivos para o apagamento dos marcos estéticos, por mais formalmente radicais que fossem. Ao aspecto mais “limpo” do construtivismo que marcou os anos 50, os poetas concretos buscaram adequar o projeto à situação histórica por meio de poemas investidos de uma atividade crítica dirigida aos impasses sociais do momento — o que se deu, em grande medida, sob o influxo da incorporação da atitude de devoração antropofágica aprendida do mestre Oswald.

Tais posições implicaram uma clara rejeição às saídas panfletárias que a muitos pareciam o melhor caminho a seguir. Assumia-se como consequência uma nova frente de embate com a área da crítica e da arte identificada com uma visão mais sociológica, senão marxista, do lugar da arte na cultura. Décio Pignatari, contesta essas posições, como sempre, de maneira enfática:

O que caracteriza o poder participante da poesia concreta em essência: "Os valores da classe dominante se fixam na linguagem dominante. A perturbação dessa linguagem constitui uma ação inquietante, como se diz;" (. . .) Como é que essa gente pensa que se cria uma nova linguagem? E como uma linguagem desse tipo, nova, *inquietante*, pode ser uma linguagem majoritária? A sua radicalização marginal, nessa fase, é prova de sua ação perturbadora. (...) Agora, passamos ao consumo, ou seja, à semântica e à pragmática. Eu só me sinto inclinado a atacar pelo avesso — como Ferreira Gullar. Só que eu quero atacar industrialmente e nada faço ou digo que não me envolva em consciência e estado de massa, visando à linguagem e aos meios de comunicação adequados. Gullar e Cordeiro foram para o artesanato." (Pignatari, 2004, p. 25)

5.1.1 Poesia concreta e comunicação de massa

Embora Décio Pignatari, em uma de suas frases irônicas, tenha dito que “poesia é a arte do anticonsumo”, a questão do consumo medeia a experiência participante dos poetas concretos. Nesse sentido, em nenhum momento caíram no simplismo de validar o esforço artesanal em nome de uma luta contra as formas da indústria cultural e do capitalismo. Por mais transparente que seja o processo de conscientização tentado por meio do poema, nunca se ultrapassará o mero fato de seu suporte não atingir o grande público e de fato produzir a

transformação das camadas populares. O Maiakovski que ajudou no sucesso da revolução russa precisou do cartaz, da grande potencialidade comunicativa dos desenhos cubofuturistas.

Cultura pop, contracultura, enfrentamento ideológico, tv, mercado se inserem no campo sociocultural da época. Trata-se de acontecimentos que de várias maneiras significarão um desequilíbrio às propostas da fase ortodoxa. Os poetas concretos foram obrigados a se reinventar; o que, visto de hoje, pode ser pensado como um momento decisivo, fortuito e, sobretudo, oportuno em termos de viabilização de uma estética de invenção portadora de atualização histórica e transhistórica. A ideia de uma poesia definitivamente útil, marca da utopia vanguardista, teve sua sobrevivência na ideia de “produssumo”, formulada por Décio Pignatari — a eliminação das fronteiras entre a produção de vanguarda e o consumo de massas. Neste ponto, os músicos talvez tenham dado a partida e melhor se aproveitaram das possibilidades abertas. Ao acessarem informações de ponta, de acordo com o entendimento conceitual das vanguardas, não foram poucos os que buscaram trazer para o seu trabalho (já assentado no campo da cultura popular) o diálogo com Stravinski, Stockhausen, Webern. Estamos falando de Beatles, Miles Davis, Chet Baker. O repertório vanguardista informado pelos poetas concretos, especialmente Augusto de Campos, foi levado para dentro da tropicália de Caetano e Gil. O “biscoito fino” oswaldiano começou, enfim, a ser digerido pelas massas.

Se a sentença de Pignatari é válida — “a poesia é a arte do anticonsumo” —, isso não significou para os poetas noigandres uma capitulação frente à impossibilidade de acessar as massas; pelo contrário, a perspectiva contracultural ensejava uma grande mudança de parâmetros de linguagem. A influência da poesia concreta equivaleu à de Stockhausen, por exemplo, sobre os músicos do *rock n’roll*; uma nova semiótica verbivocovisual pôde ser testada, e de fato o foi, nas obras dos tropicalistas antes de tudo, mas depois na de Walter Franco, Arnaldo Antunes e no mais recente Tom Zé. A poesia concreta pensou e colheu os frutos do produssumo ao chegar às paradas de sucesso atropofagizada pelos tropicalistas. Ao longo das décadas seguintes o interesse pelo lugar central que Caetano Veloso ocupou na cultura brasileira fez com que muitos, inclusive o enunciador desta tese, chegassem aos poetas concretos. E quem fez esse percurso acabou por entender também a centralidade da poesia concreta na cultura deste país.

É preciso observar, contudo, que a feliz ideia de produssumo representou talvez uma das últimas utopias das vanguardas. Nesse sentido, consideramos exemplar a síntese feita por José Miguel Wisnik:

É claro que “produção” e “consumo” não estavam em rota de convergência, mas de distanciamento abissal, e que aquele foi um interregno de sonhos para a arte ocidental (especialmente no cinema e na música), em que novas e imensas possibilidades

técnicas e vivenciais se entreabriram para um público vasto, antes de o mercado implantar a sua lógica redutora de maneira impositiva e onipresente. Afinal, a utopia dos objetos artísticos de fatura industrial entrando nos meios de massa e determinando seus padrões estéticos, embutindo em si uma emancipação social, diz Gonzalo Aguilar, é problemática, senão “paradoxal”, em um mundo em que a utilidade faz parte das relações de dominação. (Wisniki, 2021)

A apesar dessa observação, ressalta o fato de que, naquele momento, os poetas concretos, especialmente Augusto de Campos e Décio Pignatari, passam a dirigir sua carga de invenção a todos os meios de comunicação, dialogando com a mensagem publicitária, o cartaz, o *outdoor*.

"Não há arte revolucionária sem forma revolucionária." O problema da comunicação não poderia ser resolvido em termos demagógico-artesanais — contra a linguagem e a realidade da máquina e dos meios de comunicação de massa. Um erro desse tipo é um erro ideológico. [...] A poesia concreta está voltada para o consumo, agora. Consumo em massa. Eu, pelo menos, não faço poesia — ou lá que nome tenha — que não possa ser reproduzida. (Pignatari, 2004, p. 23)

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 possibilidades tipográficas, uma explosão-implosão nuclear de palavras, da crônica cotidiana 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 “cubograma”, abaixo, é uma homenagem à revolução cubana.

Figura 31– “Cubograma”, Augusto de Campos



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62787/cubagrama>.
 Acesso em: 09 abr. 2024.

Os cinco poemas da série *popcretos* constituem os trabalhos em que Augusto mais se aproxima das artes visuais, do ponto de vista da elaboração do material e técnica. O autor assume o diálogo com as “questões *duchampianas*”, principalmente pela incorporação das práticas de apropriação e deslocamento. Gonzalo Aguiar afirma: “mediante a inclusão do *pop* e do aleatório, o trabalho com a experiência já não está em função da ruptura modernista, e sim da aglomeração, da sobreposição e da intermediação do *mass media*”. (AGULILAR. 2005, p. 225)

Entre os trabalhos da série, *Psiu*, de 1966, merece algum comentário. O curioso título refere-se à censura e aos atos institucionais decretados pelo governo militar. Como muitos poemas, este também tem formato circular bastante caótico, com sobreposição de palavras que, entretanto, conseguem ser lidas. Por isso, não ocorre uma interdição sobre semântica; pelo contrário, a linguagem verbal remete ao contexto e ao repertório do leitor, que percebe a informação ao modo de um ideograma. O sentido é imediato, a referência ideológica é logo absorvida, sem discurso linear: “psiu”, “sem entrada”, “livre”, “tudo mais barato”, “revolução” “ato” etc.. Entre as palavras soltas, há frases: “Vamos falar de dinheiro” e “Saber viver, saber ser preso, saber ser solto” — esta última é atribuída a Miguel Arraes por ocasião de seu exílio. A desordem da colagem produz uma mensagem bastante funcional.

Ainda assim, o cruzamento dessas duas referências é de difícil digestão para a crítica, quando acusa os projetos não só de Augusto, mas os de Haroldo de Campos, como fechados em seu rigorismo cerebral.

Pignatari também se interessou pela comunicação não-verbal e a natureza dos signos, publicando com Luiz Angelo Pinto o Manifesto do Poema-Código ou Semiótica em 1964. A teoria da poesia concreta passa a ser uma teoria da linguagem, pensada semioticamente, como entidade complexa, multifacetada; como constelação. De 1965 a 1976, Pignatari lecionou teoria da informação na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio.

Hall Foster, em um dos capítulos de seu livro *O retorno do real*, tece uma reflexão bastante esclarecedora acerca dos desafios do que denomina “arte de ponta” na década de 1960, a qual, em suas diversas formas de experimentação estética e posicionamento histórico, se viu “acuada entre dois imperativos opostos: por um lado, alcançar uma autonomia da arte conforme a lógica dominante que o modernismo tardio requeria; por outro, dispersar essa arte autônoma por um campo ampliado da cultura” (Foster, 2017, cap. 3). O que diferencia a interpretação do crítico estadunidense das de teóricos vários, especialmente os das gerações anteriores a Foster, entre os quais o nome de Adorno ressalta quase que naturalmente, é o fato de que a presença dos signos da cultura de massa não configura um ponto de ameaça ao estatuto da autonomia do signo artístico. Pelo contrário, a “arte de ponta” do período, ou seja, o experimentalismo neovanguardista não só encontrou formas novas e inventivas nesse espaço de tensão, como também — por tê-lo assumido justamente sem o desespero crítico dos que consideram aí um modelo deletério do espírito do novo da modernidade — promoveu outras saídas transgressivas para arte. Embora também não se tenha deixado cooptar pelo vendaval da venda fácil.

Figura 33 – “nãomevendo”, 1988, Augusto de Campos.



Fonte: Campos. A, 1994, p. 99.

Há espaço para postular que aos “artistas de ponta” desse período o que menos se temia era a questão da perda da autonomia e o que mais os atraía era justamente os desafios e possibilidades dos parâmetros da cultura de massa. Nesse ponto, parece que a poesia concreta, cuja atuação se enquadra no campo mais erudito, encontrou suas saídas estéticas ao identificar um par possível de experimentação naturalmente atuante no campo popular: a Tropicália. Por essa mesma perspectiva analítica, acreditamos ser possível entender o modo como, a despeito de serem duas vanguardas diferentes, o tropicalismo e a poesia concreta talvez tenham conseguido ocupar esse espaço de tensão de uma maneira tal que pode estar justamente nas respostas encontradas e nos diálogos entre as duas experiências, uma espécie de complementariedade, capaz de explicar o lugar central que ocuparam no debate da arte e da cultura brasileira a partir de então e, curiosamente, até os dias de hoje.

Na sequência de sua reflexão, Hal Foster avalia a produção artística e o debate cultural norte-americano e europeu, contribuindo significativamente para entender o porquê de, pelo menos do ponto de vista da continuidade do campo de informação proveniente dos poetas concretos (agora ex-concretos) e dos não mais tropicalistas (estamos falando da década de 1970), não houve espaço para um debate sobre o pós-modernismo que já circulava naquele momento no hemisfério norte, desenvolvido. Hal Foster fala de certas produções artísticas que, desde a década de 60, já permitiam ser pensadas na perspectiva do neoconservadorismo pós-modernista.

Cabe, por último, anotar alguns fatos significativos ao entendimento desta terceira etapa. Em 1964 acontece o *boom* mundial de arte concreta. O suplemento literário do Times Magazine de Londres dedica dois números à Poesia Concreta internacional. Décio faz a apresentação de nove poemas concretos brasileiros. No Brasil poucos ficam sabendo. Em oposição ao reconhecimento internacional, aqui o pulsar concretista já era quase mudo. Nesse momento, não se pode negar o estratégico investimento que Décio, Augusto e, sobretudo, Haroldo fizeram no sentido de reforçar o protagonismo do grupo Noigandres enquanto contribuição estética para a poesia concreta internacional. Deu certo. Pelo menos quem o atesta é o crítico estadunidense Charles Perrone:

Vale ressaltar que, na nação periférica e lusófona do Brasil, a teoria e a prática da poesia concreta se desenvolveram mais intensamente do que em qualquer outro lugar. A poesia concreta atraiu mais atenção no exterior para a poesia brasileira, se não para a literatura em geral, do que qualquer outra manifestação contemporânea. Pode-se arriscar dizer que o concretismo foi para o Brasil, em termos de reconhecimento

internacional, o que os escritos de Octavio Paz são para o México, ou a poesia de Pablo Neruda para a América espanhola.²⁷

Nesse sentido, ainda na década de 60, aquilo que já era um sólido sistema de invenção estruturado, criativa e teoricamente, em torno de um complexo paideuma, agora fica mais amplo. Assim como Décio trouxe os modelos cibernéticos de Norbert Wiener e as primeiras informações da Semiótica de Charles Sanders Peirce — vitais para os cruzamentos de linguagens na era digital —, Haroldo de Campos encontrará em Max Bense (o teórico da quantificação estética) e em Roman Jakobson (o da função poética da linguagem) os parceiros capazes de subsidiar objetivamente a teoria poética de invenção aplicável às práticas de uma concepção de tradução (transcrição) que já à época mostrou-se revolucionária e transgressiva e, principalmente, a um modo de selecionar o novo do passado (da tradição) capaz de ser novo transtemporalmente. Estamos falando da poética sincrônica, naturalmente — não se podendo esquecer que o modelo ideológico orientador dessa prática, a antropofagia oswaldiana, implicaria, mais cedo ou mais tarde, um obrigatório repensar crítico do Cânone Literário Brasileiro. O mais curioso, no caso do legado de Oswald, central ao trabalho de Haroldo de Campos (e dos concretos de um modo geral), é o fato de estudiosos hispano-americanos, hoje, considerarem seriamente a hipótese antropofágica no processo de reavaliação de suas culturas locais, por entenderem que também se construiu, em seus casos, uma cultura própria, feita de apropriações e deglutições da cultura do colonizador europeu.

5.1.2 Fim do ciclo histórico da PC, rumos individuais

É importante ressaltar o afrouxamento daquele esforço de atuação coletiva, necessário na fase heroica da poesia concreta. Começam a desenvolver-se os projetos pessoais de Décio, Augusto e Haroldo. O primeiro se embrenhará até os limites da semiótica em que a investigação sobre a natureza dos signos insere o poético em diálogos fora do campo tradicional da recepção da poesia: a publicidade, o cartaz, as experiências de comunicação não-verbal. Décio publicará

²⁷ Tradução livre. No original: “It is noteworthy in itself that in the peripheral, Portuguese-speaking nation of Brazil, the theory and practice of concrete poetry developed more intensively than anywhere else. Concrete poetry garnered more attention abroad for Brazilian poetry, if not for literature in general, than any other contemporary manifestation. One might venture to say that concretism has been to Brazil, in terms of international recognition, what the writings of Octavio Paz are to Mexico, or the poetry of Pablo Neruda to Spanish America” (Perrone, 1996, p. 25).

com Luiz Angelo Pinto o Manifesto do Poema-Código ou Semiótica em 1964. De 1965 a 1976, Pignatari leciona teoria da informação na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio.

Haroldo de Campo, com o início da composição, em 1963, dos primeiros “cantos” de suas *Galáxias* (finalizados em 1978), inaugura uma experiência de concreção da linguagem posicionada no limite oposto ao da economia concreta defendida nos manifestos. 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.

Em Augusto de Campos é 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 vai sendo alterada por ela” (Campos, 2003c). Para ele, tanto quanto para Haroldo, 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 responsável 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 autorreflexiva)

do fazer artístico, atenta às demandas do contexto, em aliança com sua autonomia estética — origem da postura de combate e, simultaneamente, de ironia.

Uma outra conquista fundamental para os futuros projetos individuais de Haroldo, Décio e Augusto será a interligação das frentes de trabalho sempre referenciadas em um profundo rigor estético e ético: textos criativos (poemas e manifestos), textos críticos e teóricos sobre a arte e literatura, práticas de tradução. Não há por que pensar em divisibilidade de atuação, dado que as frentes não se separam, embora não se confundam, na medida em que convergem para confirmar o *modus operandi* da invenção. Ao longo da década de 1960, o complexo estético que resulta dessa interseção não encontrará paralelo em termos qualitativos e quantitativos em nenhuma experiência de vanguarda daquele momento. Se retomarmos à noção de “trauma” da poesia concreta, de que fala Gonzalo Aguiar, o trabalho de tradução, teoria e criação dos poetas concretos a partir da década de 60 constituirá, sem dúvida alguma, um campo de proposições descomunal e incontornável do debate artístico brasileiro, não importa o julgamento que se venha fazer sobre o fato

5.2 Uma 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. Nesse sentido, há dois encontros marcantes, pode-se dizer, para o futuro da cultura e da arte brasileira: o interesse de Augusto de Campos pelas posições do ainda não tropicalista Caetano Veloso, nas quais identificou uma verdadeira revolução antropofágica que viria se confirmar na vanguarda tropicalista; a (re)aproximação entre Haroldo de Campos e Hélio Oiticica, cujos procedimentos experimentais eram mais livres e pessoais (portanto, menos afeitos à ideia de movimento vanguardista) que o do seu trabalho enquanto integrante do movimento neoconcreto das artes plásticas de início da década de 1960.

Os dois, Oiticica e Caetano, tiveram clareza sobre os seus trabalhos serem portadores de elementos de uma “criticabilidade” inerente às próprias possibilidades estéticas geradas em

sua realização²⁸; em outros termos, ainda que exista uma orientação ideológica movida pelo necessidade de invenção em uma perspectiva histórica compatível com o momento neovanguardista — tensionado, segundo a posição de Hal Foster, entre o campo amplo do consumo e o imperativo da autonomia estética demandada ainda pelas exigências da modernidade — e, mesmo que essa experimentação fosse comprometida historicamente com uma realidade cultural na qual se pretende provocar desestabilizações modernizadoras, Caetano e Oiticica não estabeleceram um programa estético prévio a ser seguido. Cada obra gera em si a autorreflexão estética que a posiciona no debate, sem que haja um programa, um movimento, uma regra de vanguarda que determine sua solução inventiva. Perguntado sobre o que é invenção, Hélio Oiticica responderá, mais tarde, em uma entrevista de 1979:

O artista tem de conduzir o participante ao que eu chamo de estado de invenção. [...] O artista brasileiro só pode ser inventor, do contrário não existe. [...] A invenção é imune à diluição. A invenção propõe uma outra invenção. Ela é a condição do que Nietzsche chamava de “o artista trágico” (Oiticica, 2009, p. 234).

A tropicália, por exemplo, não foi um movimento sustentado por manifestos. Mas a informação vinda de vanguardas como a poesia concreta não impediu aos tropicalistas absorver a contribuição formal inovadora, que se aplicou na música e nas letras — diálogo que de pronto foi rejeitado pelo campo específico da poesia.

O nosso ponto de vista é o de que, com Oiticica e os artistas tropicalistas, os poetas concretos, notadamente Augusto e Haroldo de Campos, puderam arejar aquele campo teórico prévio e programático do concretismo. A partir desse momento, 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 ideográfica, verbivocovisual etc. Pelo contrário, 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 ideográfica, para dentro do signo verbal.

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 os seus surgimentos. Por ocasião das homenagens da *Revista Rosa* aos 90

²⁸ O termo “criticabilidade” aqui remete ao conceito com que o entendem os alemães do chamado “primeiro romantismo”, aos quais Walter Benjamin atribui o papel de terem formulado, nos últimos quatro anos do século XVIII, a primeira crítica de arte da modernidade, justamente porque eles, especialmente Friedrich Schlegel e Novalis, consideram moderna a obra portadora dos elementos de sua autorreflexão crítica.

anos de Augusto de Campos, Caetano veloso, depois de reconhecer “o contributo concretista para a vida mental brasileira”, expõe o campo estético em que ele, como compositor de música popular, se diferencia relativamente à produção de Augusto e Haroldo de Campos.

Na canção popular há verso e há romantismo requeitado, mas tudo se dá em outro lugar da paisagem estética. Intuir o que um disco, um vídeo ou um *stream* pode fazer na geopolítica da indústria cultural (inclusive ou mesmo principalmente o que um desses gestos pode fazer de contracultura industrial), captar o que a história da alta criação pode adotar desses gestos (ou como algum deles pode arranhar, sacudir ou iluminar um recanto dessa área nobre) é tarefa crítica que não pode ser ignorada. A geringonça poética armada por Décio para publicidade de um vermífugo e exibida na revista *Invenção* é exemplo gritante. A despropaganda da Coca-Cola de um famoso poema, do mesmo Décio, outra (e em sentido oposto). Os *Popcretos* de Augusto, além. Ter construído junto a Gilberto Gil, Rogério Duprat, Julio Medaglia, Guilherme Araújo, Torquato Neto, José Carlos Capinam, Tom Zé, Gal Costa, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias um espaço de instabilidade para o *mainstream* da música popular é ter entrado num território já tratado por eles [os poetas concretos]. (Veloso, 2021)

A despeito das diferenças anotadas, os dois campos se mediram desde a década de 1960 e continuaram 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 seu protagonismo no panorama global. 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; 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 sua estética de ruptura de maneira mais contundente 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. Assim como Oswald foi o ponto de inflexão ao qual os poetas concretos recuaram no passado para atualizar o sistema cultural brasileiro, para os tropicalistas

— que prontamente o aceitaram (porque já eram) a antropofagia — esse ponto foi João Gilberto, cuja invenção estética, ademais, significou para o grupo o que Mallarmé foi e continuou a ser: matriz de invenção.

Nesse sentido, o poeta, ainda concreto, Augusto de Campos, capta em 1966 — portanto um ano antes da explosão tropicalista — a fala crucial de Caetano: 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. (Campos, 1972, p. 63)

Augusto antevia em Caetano uma postura de recusa igual à dele, evidentemente, não em relação às que levaram 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:

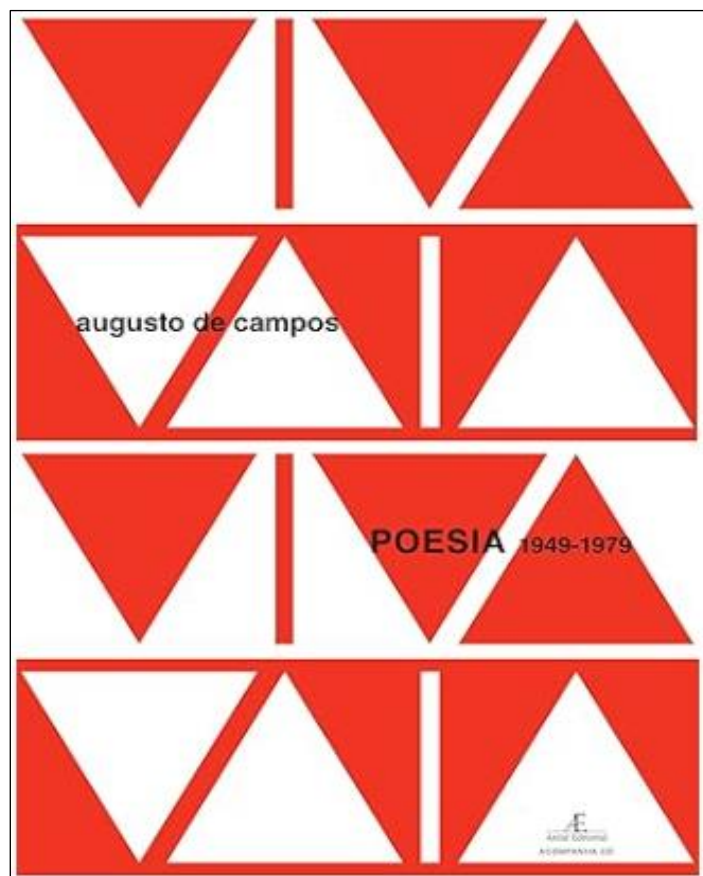
Ninguém depois de Augusto, até que o tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chave dos problemas específicos da música popular de então. Seu artigo dizia, por exemplo, que os “nacionaloides” preconizavam um “retorno ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico”; 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. (Veloso, 1997, p. 209-210)

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 elucidativas acerca da postura dos tropicalistas. Para ele, o fato de que, enquanto os músicos do Sudeste, como Chico Buarque e Edu Lobo, viam a TV 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. Nesse contexto, canções como “Baby”, “Tropicália”, “Alegria Alegria” (de Caetano), e “Soy loco por ti, América” (Capinam e Gilberto Gil), “Marginália” (Torquato Neto e Gilberto Gil) inseriram informações estéticas inimagináveis ao repertório de possibilidades da música popular brasileira (em música e em letra) — em um nível que talvez nem as novidades do iê-iê-iê de Roberto e Erasmo Carlos tenham alcançado então.

A atividade estética inserida pelo tropicalismo certamente não seria digerida tão facilmente pelo *mainstream*. Mesmo no universo do consumo pop, os cruzamentos entre os códigos erudito x popular, nacional x estrangeiro, participação x entretenimento, todos trabalhados em sínteses alegóricas, a recepção derivou em vaia e a vaia em prisão. Augusto comporá o célebre poema “vivavaia” em homenagem a Caetano e, no início da década de 1970, “soneterapia” cuja crítica é também o balanço dos embates da década de 1950:

Figura 34 – “Viva Vaia”, de Augusto de Campos, reproduzido na capa da antologia *Viva vaia*



Fonte: Campos, A. 2014, capa.

Soneterapia

“desta vez acabo a obra”
gregório de matos

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

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

na geleia geral da nossa história
sousândrade kilkerry oswald vaiados (**)
estão comendo as pedras da vitória

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

(Campos, A., 1972, p. 349)

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. (Aguilar, 2005, p. 143)

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 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. (Campos, A., 1972, p. 163)

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 enquanto prática de vanguarda. Nesse caso, parece evidente que o diálogo entre os dois movimentos contribuiu, por um lado, para que as ideias concretas encontrassem alguma convergência 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.

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

5.3 Os campos de tensão na poesia brasileira 1970-80

Em entrevista à Folha de S. Paulo, por ocasião dos 40 anos da poesia concreta, DP, HC e AC respondem à pergunta se se consideravam ainda, em algum aspecto, concretistas.

Décio — Somatizei a poesia concreta. Às vezes, livro-me dela.

Haroldo — Não faço poesia concreta, no sentido estrito da expressão, que designa o movimento concretista dos anos 50, há mais de 30 anos. Em 63, principiei a escrever minhas “barroquizantes” Galáxias. Houve um câmbio de horizonte cultural, uma crise ideológico-cultural, a partir de meados dos anos 60, que, a meu ver, não mais tornou praticável “programar o futuro”, demandando uma poesia do presente, da “agoridade”: o que eu chamo “poesia pós-utópica”.

Augusto — Para mim, o sentido da palavra “vanguarda” não está necessariamente ligado a grupos e a movimentos, embora, sim, às respostas a mudanças tecnológicas que afetem a poesia. Mas às questões sociais, também. E a 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 argumentação defensiva dos que não souberam ou não puderam conversar com a sua época. (Pignatari, 1996b)

As três falas sintetizam uma posição de passo adiante e de obrigatória superação da vanguarda concreta, embora não deixem de assumir o débito com o legado do que eles mesmos formularam — legado que se tornou incontornável no debate artístico brasileiro.

Evidentemente, as análises desta parte do trabalho precisarão encaminhar suas reflexões no sentido de identificar na trajetória dos dois poetas-críticos a resistência e persistência da obra de invenção, agora desagregada de termos como “vanguarda” ou “ruptura”; o que significa, em certa medida, considerar a validade de uma poesia “pós-utópica” tal como formulada por Haroldo de Campos no seu emblemático ensaio “Poesia modernidade — da morte da arte à constelação”. Entretanto, antes deste texto publicado em 1984 — cujas propostas constituem, acima de tudo, uma saída estética aos “fechamentos” que os teóricos pós-modernos decretaram contra os gestos utópicos das vanguardas — há um Haroldo e um Augusto que precisaram ampliar seus trabalhos em novas frentes experimentais ainda em posição de diálogo e embate com o panorama da década de 1970-80, quando o decretado fim da “tradição de ruptura” ainda se dava em uma perspectiva não tão agônica, porque pensada por teóricos e egressos da modernidade como Octavio Paz.

É certo que os dois poetas-críticos, em consequência do que tinham arregimentado desde o início do grupo Noigandres, já ocupavam um espaço significativo o suficiente para que suas ideias assumissem um certo protagonismo no contexto artístico depois da década de 1960, especialmente no que diz respeito ao legado do paideuma concreto cujos autores passaram a informar com grande protagonismo, inclusive, o debate estético-crítico em torno da criação poética, mesmo entre os que continuavam a rejeitar o projeto inteiro do que tinham feito. Ferreira Gullar, por exemplo, na mesma edição do jornal da qual se transcreveram os depoimentos dos três poetas noigandres, ao ser indagado sobre o saldo positivo e negativo de seus trabalhos, afirma: “saldo negativo: ter inoculado em muita gente uma visão equivocada da poesia; saldo positivo: ter posto em circulação uma série de autores e ideias importantes”.

Ao longo da década de 1970, Augusto e Haroldo ampliam em muito o campo dos autores traduzidos, sempre antecidos por estudos teórico-críticos igualmente relevantes e inovadores, de modo que a cada publicação — algumas em tiragens comerciais e, outras, artesanais, como as do tipógrafo Cleber Teixeira, da pequena editora Noa Noa — o referencial paideumático da invenção também se ampliava de modo a constituir um campo estético bem mais aberto, o qual confirmava o fato de que não faziam mais poesia concreta no sentido estrito do termo.

Por tudo isso, consideramos propício inserir no espaço deste trabalho uma tentativa de descrição dos diálogos e tensões entre os projetos de Haroldo e Augusto e o panorama apresentado entre 1970-80. É certo que nesse panorama é fácil localizar uma geração que estabeleceu um sistema de trocas criativas tão significativas quanto a que se deu, antes, com os tropicalistas — que, desde então continuou a ser muito fecunda especialmente com Caetano

Veloso. Mas também é certo que houve uma difração vinda de várias frentes, notadamente da que se organizou em torno da chamada “poesia marginal”.

Um dos principais estudiosos da situação poética brasileira contemporânea, Marcos Siscar, considera que o período deu início a um “cisma” cujos desdobramentos pautaram desde então, e até hoje, boa parte do debate poético brasileiro; pior, de maneira problemática, com impasses que poderiam ter sido dialetizados mais produtivamente.

O modo confuso com que alguns poetas negam o vínculo com a tradição imediatamente anterior é, a meu ver, um forte indício de que algo está em jogo na relação com a herança poética. Essa herança não é senão aquela fundada no cisma da oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil. (Siscar, 2005)

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 os 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 contrário 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, das sombras da 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 sobre a poesia

marginal e, simultaneamente, uma estocada no experimentalismo concretista mostra-se, 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. (Santiago, 2000, p. 112)

Enfim, a chamada “geração mimeógrafo” teve algo a dizer e o que disse, no campo estético, foi por uma outra ótica, também, uma tentativa de renovação. 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 devoração crítica do discurso histórico ideológico brasileiro. “*Minha terra tem palmares / onde gorjeia 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. (Carneiro, 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, que apresenta o volume das *Poesias reunidas* de Oswald. Os tropicalistas já tinham retirado certa poeira filosófico-acadêmica 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 e, por meio dela, o que passou a se chamar MPB veio a conquistar um espaço crítico-conceitual relevante à arte e cultura brasileiras.

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 (a dos poetas marginais) 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” (Chacal, 2004, p. 25).

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
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.
(Brito, 1985, p. 106)

O poema de Cacaso 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 "Antiode") 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.

A intuitividade lírica forja, certamente, obras de grande qualidade e 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, desistirem de reelaborá-lo sob a perspectiva de uma concreção da linguagem, por meio da qual é sempre 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 escantear a busca de renovação em seus processos criativos — 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, alguns deles, ainda que para negar a sombra dos irmãos Campos, reconhecem que a poesia concreta e a posterior produção dos Campos, 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 escrever.

(Britto, 1989, p. 89)

O mesmo Paulo Brito, cujo trabalho de tradução também se vem tornando uma referência, reconhece a contribuição dos 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 à análise da obra de Augusto, Paulo Britto, como autor de um dos ensaios, 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. (Britto, 2004, p. 323)

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, deve-se 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 — nos dois lados, pode-se ver com mais clareza hoje, que a questão da materialidade da linguagem passou a constituir um campo de exigência. O certo é que o caráter acentuadamente voltado ao novo, assim como a discussão teórica persistente dos irmãos Campos depois do momento vanguardista proporcionou essa questão inevitável. Talvez a poesia mais consistente daquela geração tenha sido produzida exatamente por aqueles que, assumindo dialeticamente a tensão, conciliaram a dicção poética do verso com o desafio 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] Risério. 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. (Leminski; Bonvicino, 2007, p. 208)

Assim como Leminski, poetas como Régis Bonvicino, Alice Ruiz, Antonio Risério 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 caracterizou, 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 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”.

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 contemporâneo.

Visto de hoje, aquele panorama dos anos 70-80 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 dificuldade de dialetizar de maneira produtiva os 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-modernismo”.

A despeito das diferenças de perspectiva acerca do julgamento da crítica sobre os fatos, o que afinal caracterizou essa 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 brasileiro e do concretismo, da MPB e da

poesia marginal, ou mesmo de poetas do séc. XIX. Essa marca de pluralidade é definida por Domício Proença Filho como um “movimento de dispersão” (Proença Filho, 2006, p. 14) 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 cultural²⁹.

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, José Paulo Paes, Duda Machado) em direção a uma poética própria sem abrir mão da condição de interlocutores 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 mais pontuais e provisórias do que as de historicização de tendências. 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 continuou (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 1978. Considerada uma “prosa do demo” por João Guimarães Rosa, e “proesia” por Caetano Veloso, 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), ou *Finismundo: a última viagem* (1990), por exemplo, o faz a partir de parâmetros em termos de inovação de tal

²⁹ 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’.

forma que os poetas daquela década e os da fase posterior não pudessem ignorar, já que ainda pulsa o conceito de invenção, fazendo-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, para além mesmo da imagem que se faz de um poema concreto.

Opúsculo goetheano

manter a entelêquia
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 tirit
no âmago do pórfiro
[...]
poeira radiosa
quartzo iridescente
a natureza incuba a metáfora
da forma
e tresnatura: formas
em morfose
ativa:
a entelêquia ativa: a
música das esferas

(Campos, H., 1985, p. 28-31)

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 Schwartz³⁰ —, 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. Pelo que tem de síntese, é necessário repetir o que Wladimir Krysinski disse acerca do alcance do breve “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, p. 32).

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

³⁰ 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.

projeto de dispersão daquilo que Gilles Lypovetski chama de “capitalismo artista” — um estado de coisas com cuja lógica os Campos dialogam sem, contudo, abdicarem da determinação do que querem fazer com ele.

Figuras 35 e 36 – “Bemvindo” e “Os contemporâneos não sabem ler”, de Augusto de Campos



Fontes: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/augusto-de-campos-87-da-a-cara-a-tapa-no-instagram.shtml>. Acesso em: 09 abr. 2024; e Campos, A., 2015.

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, sem pretenderem repetir o tempo histórico das vanguardas, mantiveram 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.

Observa-se, hoje, por uma série de fatores, uma significativa mudança de atitude em torno da recepção dos poetas concretos nas últimas décadas, especificamente neste século XXI: há 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.

6 BALANÇO DO LEGADO: DO PAIDEUMA ÀS POÉTICAS SINCRÔNICAS

6.1 Contrapontos: o envelhecimento do novo

O itinerário proposto, ao postular a influência do trabalho de dois poetas identificados com a última modernidade, cujo percurso atravessa para o contemporâneo, 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 que foi posta por Wladimir Krisinsky: “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?” (Krysinski, 2007, p. 19).

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. (Paz, 1984, p. 189-190)

Nessa linha, 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 século 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.

Nesse sentido, se for levado em consideração o trânsito quase solene agregado à chancela Augusto de Campos e 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. (Paz, 1984, p. 190)

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.³¹

Acrescente-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 estéticas; ou, ainda, por outros teóricos que pudessem legitimar o paradigma da experimentação em arte. Tudo bem que não são quaisquer teóricos; eles são 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 tinham estatura para assumirem pois mais centrais e

³¹ Constante na coluna de José Castello em O Estado de São Paulo, 22/12/1996.

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 Henrique Brito, Ana Cristina Cesar, além de tantos outros que têm feito boa poesia nestas primeiras décadas do século XXI. 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 1990), 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 transgressivo que caracterizou nosso último movimento de vanguarda, embora não obrigatoriamente com as mesmas soluções estéticas. A experimentação de novas formas estéticas, 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”, como afirma Haroldo de Campos.

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 extrarreferencialidade, 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.

6.2 Considerações críticas sobre o paideuma

Acreditamos que, ao longo das partes anteriores, conseguimos construir algum esclarecimento acerca da centralidade do campo conceitual do paideuma para a poesia concreta. A despeito desse fato — e correndo o risco da redundância —, julgamos ser necessário estender um pouco mais as considerações em função de uma certeza que parece ainda não ter ficado tão clara: o paideuma foi fundamental para a distinção da poesia concreta, mesmo em relação aos pares estrangeiros do movimento, mas foi mais fundamental ainda como saída estética para a poética de invenção; sobretudo porque seu processamento no nível teórico, mais notadamente, por Haroldo de Campos, evoluiu em direção a uma concepção de poética sincrônica.

No sentido dessas observações, as reflexões que se seguem serão estruturadas sob a forma de algumas indagações que procuram orientar as nossas hipóteses. Trata-se de arguições que já há algum tempo são as que fazemos para entender os alicerces que sustentam as poéticas transgressivas dos irmãos Campos e sua condição transhistórica. As perguntas são as seguintes.

a) 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?

b) 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?

c) 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 esta: Augusto de Campos e Haroldo de Campos sempre foram professores e militantes; sua teoria-crítica se destina, primeiramente, a outros escritores

e é precisamente nesse aspecto que eles constituem vetor 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, o *make it new*. Por conta disso, pode-se considerar que as obras de AC e HC se encontram entre os menos dispensáveis *corpus* crítico de nosso tempo.

Consideramos que o conjunto dos comentários feitos ao longo das partes anteriores deste trabalho é suficiente para uma conclusão básica acerca do 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. Tratou-se da garantia do 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. Nesse sentido, é emblemática a conhecida reivindicação de Augusto de Campos na introdução de um dos livros em que teoriza e traduz os primeiros poetas-inventores, os provençais:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo. (Campos, A., 2009, p. 7)

O acrescentamento de novos autores, inclusive brasileiros — além de Mallarmé, Joyce, cummings, Pound, somam-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 já mencionada 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.

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 condicionante. No entanto, essa percepção é um tanto quanto descalibrada. É certo que ambicionaram fazer de si, do movimento coletivo que receberia o nome poesia concreta, 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 distanciam das estruturas formais da poesia concreta — pelo menos se forem levados em conta os principais *topoi* do movimento: a expressão verbivocovisual, a superação do verso, a antidiscursiva e as rupturas sintáticas, o 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 transgressão 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, Kliébnikov, 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. (Campos, 2003c, n.p.)

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*. (Campos, H., 1969, p. 154)

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 um valor utilitário a justificar a utopia 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 — 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 (as neovanguardas), 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, que 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 amigo³² —, 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 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: 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, é preciso repetir. Veja-se o que, a esse respeito, afirma Haroldo de Campos:

Eu nunca vi a vanguarda como uma coisa iconoclástica 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. (Campos, A., 2015a)

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

³² 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.

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 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.

Pode-se imaginar que, em certa medida, a construção dos antecessores — em se tratando de um projeto de vanguarda — pareceria hoje uma ideia sem sentido. 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? A despeito de nossa época, fortemente marcada pela expansão comunicacional (textos eletrônicos, escritores midiáticos, e-book, audiolivro, 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 neovanguardas, 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 axiológico 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.

6.3 Poéticas sincrônicas e de tradução transcriativa

A fundamentação teórica mais visceral em torno da centralidade do diálogo com as poéticas transgressivas da tradição foi formulada por Haroldo de Campos. Já em seu primeiro livro de ensaios, *A arte no horizonte do provável* (1969), o poeta-crítico 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" (Campos, H., 1969, p. 154). 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." (Campos, H., 2013, p. 12)

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 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. (Campos, A., 2008, p. 5)

Os materiais traduzidos foram concebidos também como “transcrições”, “transluciferações”, ou “transcultações”, no caso de Haroldo; “intraduções”, no de Augusto. Trata-se de uma produção em larga escala: da *Iliada* ao *Gênesis* da bíblia hebraica (Haroldo), de Arnaut Daniel (Augusto) e 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 interpõem 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.

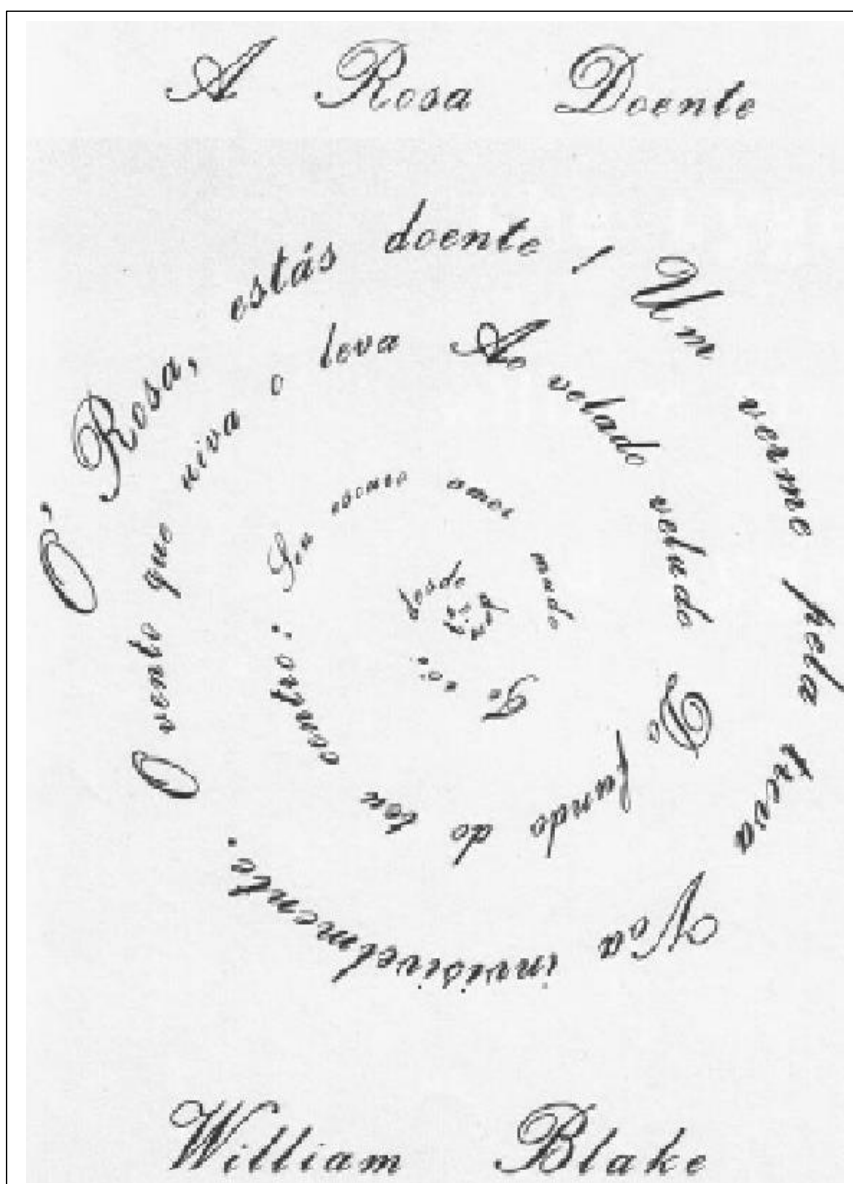
Com as suas práticas de “intradução”, Augusto, remetendo a um “in- / intra-”, chega a ser revolucionário pelo trabalho na fronteira entre a obra original e sua transgressiva reposição em uma outra experiência (inter)semiótica, pela construção de uma mensagem icônica, gráfico-visual, capaz de potencializar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

Figura 37 – Intradução do poema “The sick Rose”, de William Blake.

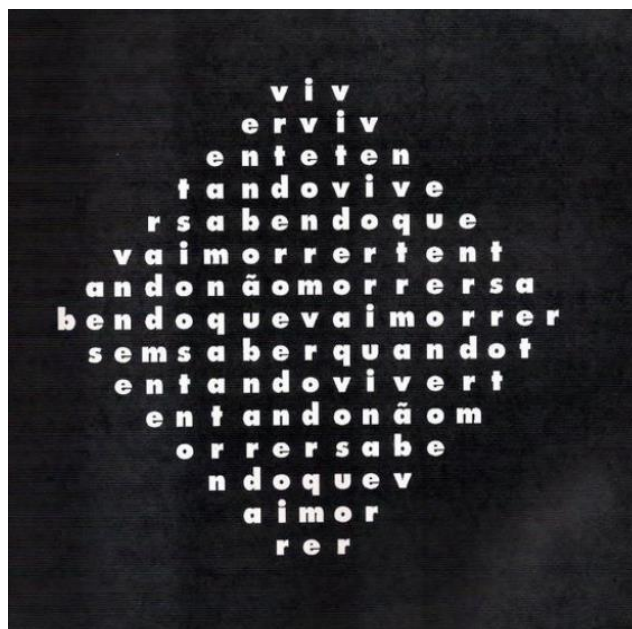
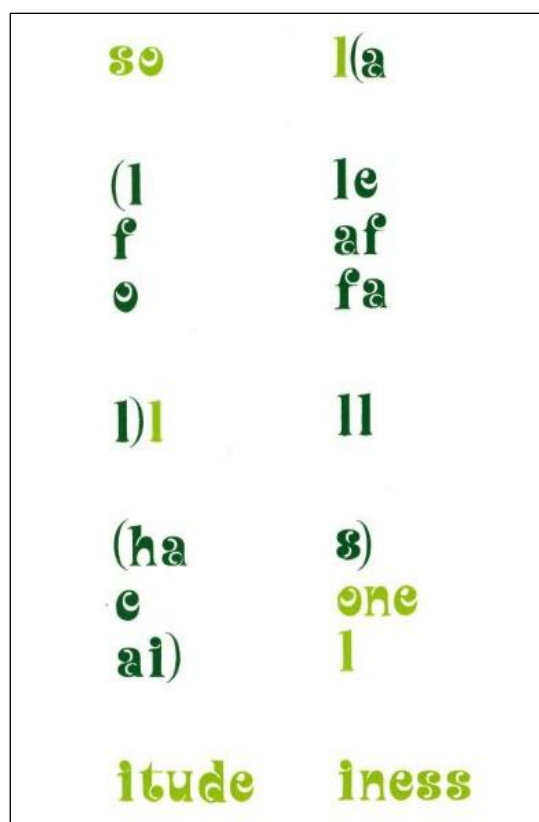
THE SICK ROSE

O Rose thou art sick.
The invisible worm,
That flies in the night
In the howling storm:

Has found out thy bed
Of crimson joy:
And his dark secret love
Does thy life destroy.



Figuras 38 e 39 – Intradução de “A leaf falls”, de e.e. Cummings; “viver é defender uma forma” (Hoelderlin via Webern).



Fontes: Cummings, 2012, contracapa; Campos, A., 1994, p. 117.

Vale pontuar o fato de que a perspectiva aberta pelo paideuma e pelas poéticas sincrônicas foi responsável pela projeção-ampliação do debate poético para além do plano das questões culturais brasileiras, inserindo-se e inserindo-nos 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. (Campos, H., 1969, p. 9-10)

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. (Perrone-Moisés, 2003, n.p.)

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 defesa de uma determinada experimentação — nesse caso, que também 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 Gôrgora 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”. (Faleiros, 2012, p. 19)

Acerca da 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 à sua 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: a linguagem do poema.

Para pensar o alcance e o significado daquela prática sincrônica, hoje (nestas três primeiras décadas de um novo milênio), 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 provocação 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 ortodoxo 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. (Siscar, 2010, p. 103)

No campo dessas tensões sem dúvida encontra-se a volumosa produção dos Campos. 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 expressiva imagem de Augusto: “A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço” (Campos, A., 2009, p. 8).

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 se se encontra 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 não raro faça parte dele. 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, “ser absolutamente novo” implica não apenas a radicalidade da experiência, mas também, ao mesmo tempo, um procedimento estético de ampliação-superação do próprio discurso das vanguardas. É preciso sempre ampliar o repertório. Nesse sentido, as poéticas contemporâneas, melhor dizendo, os poemas criados por cada artista ou grupo de artistas certamente precisam acrescentar aos desafios de suas crises — e usamos a ideia de “crise” aqui segundo a concepção de Marcos Siscar³³, que em linhas gerais entende ser esse o estado e o motor da poesia, também 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 como presença fastasmagórica. 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.

³³ 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. Constatado 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.

7 HAROLDO E AUGUSTO: “PÓS-UTOPIA”, “PÓS-TUDO”

7.1 Haroldo de Campos — apropriações sincrônicas: utopia e pós-utopia

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 seu passado concretista 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. 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. (Santaella, 2012, n.p.)

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 histórico, o presente” (Campos, H., 1969, p. 216). A ideia de diacronia em poética pressupõe o reconhecimento de que, na abordagem histórica, há sempre infiltrada a perspectiva descritiva (sincrônica). 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 futuro. Contudo, a aceitação pura e 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 significaria abdicar 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.

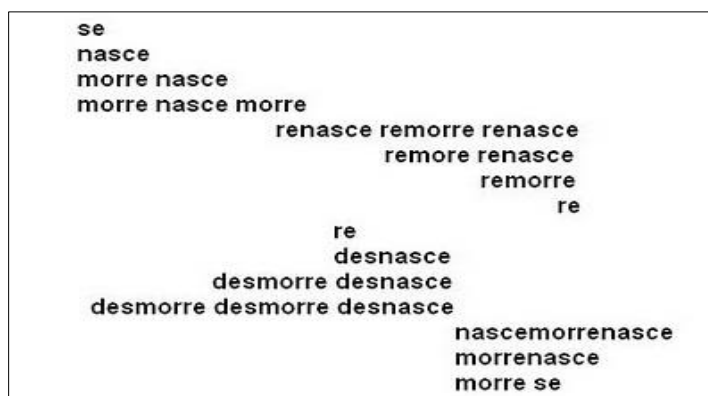
Segundo avaliação de Gonzalo Aguilar, tal busca, em Haroldo, atua por meio de oposição e contraste: rejeita-se a tradição literária dominante e dá-se prioridade à literatura das margens, àquilo que não é representativo, denominado inorgânico e instável, mas também ao grande cânone, que pode ser redevorado 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 acompanhemos 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 estroito dos séculos xvii e xviii o rejeitam. (Campos, H., 1969, p. 216)

A questão da linguagem — especificamente, a linguagem verbal, a palavra — constitui o campo de atuação privilegiada por Haroldo e, certamente, uma poesia de invenção dentro do horizonte linguístico é mais desafiador. 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.

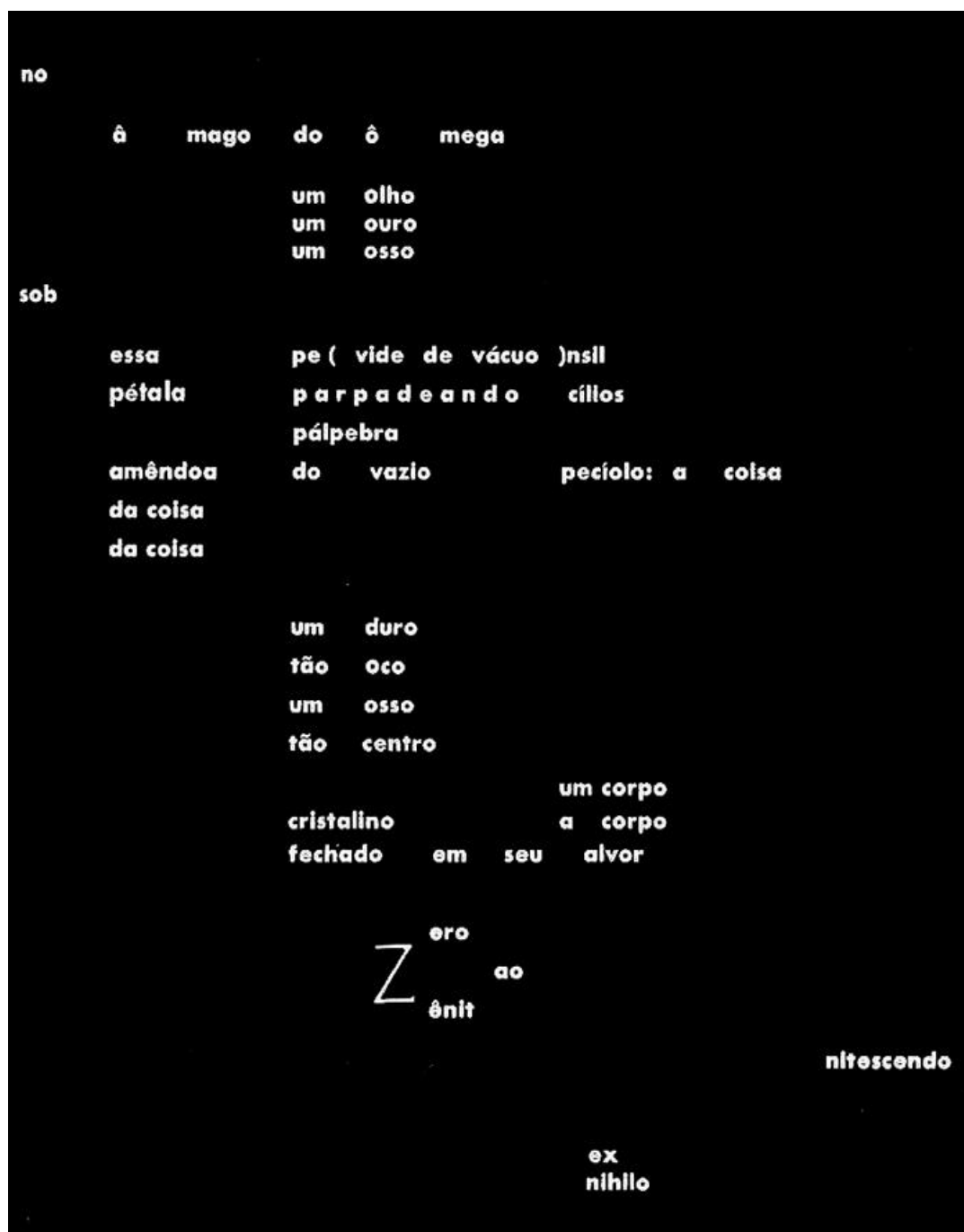
Em seus poemas, mesmo os essencialmente concretos, ocorre uma diferenciação que escapa à pura incidência de colocação de palavras ou tipografia inovadora — que é o modo ainda empobrecido com que muitos percebem o “típico” poema concreto —, já que se dá por uma relação forma-semântica. Para Haroldo, “cada 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” (Campos, A.; Campos, H.; Pignatari, 2006, p. 50). Veja-se, a esse respeito, poemas como “ô mago do ô mega” e “nasce morre”:

Figura 40 – “Nasce morre”, Haroldo de Campos.



Fonte: Campos, H., 1976, n.p.

Figura 41 – “no âmago do ômega”, Haroldo de Campos.



Fonte: Campos, H., 1976.

Apesar de essas demonstrações representarem o modo peculiar com que o poeta trabalhou dentro da experiência coletiva da poesia concreta, é importante frisar o caminho percorrido em direção a outras formas de experimentação de linguagem. 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. (Campos, A.; Campos, H; Pignatari, 2006, p. 53)

O fragmento realça a característica mais valorizada e visível na poética haroldiana: a linguagem revirada, exuberante, lúdica: as palavras em atritos fonéticos, morfológicos, sintáticos, de que resulta uma surpreendente pluralidade semântica. 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 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.³⁴ (Perloff, [20--..])

³⁴ Tradução livre. Perloff se refere à tradução do texto para o inglês.

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”³⁵.

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 abdicar dos pressupostos da experimentação.

³⁵ CAMPOS, Haroldo *apud*. PINTO, Manuel da Costa. Um poema político para Lula. *Folha de S. Paulo, Caderno +Mais!*, 03/07/1994. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/03/mais!/29.html. Acesso em 09/11/2023.

O anjo esquerdo da história

Os sem-terra afinal estão assentados na pleniposse da terra: com-terra: ei-los	grária: ei- los gregária comunidade de meeiros
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- bérimo: 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 decúbite-abatidos pre- destinatários de uma agra (magra) re(dis)(forme) forma -fome- a-	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 (Campos, H., 1996b, n.p.)

7.2 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, embora outro, em relação ao legado da invenção verbivocovisual —, é 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.

Já mencionado, o ensaio é “Poesia e modernidade. Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (Campos, H., 1997)³⁶; 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 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.

³⁶ O ensaio em questão foi apresentado em 1984, em simpósio em homenagem aos 70 anos do poeta Octavio Paz, no México.

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 pós-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. 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”. (Campos, H., 1997, p. 256)

Não há como negar o fato de que, ao legitimar Mallarmé como precursor, Haroldo está legitimando o seu próprio projeto e o 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:

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. Campos, H., 1997, p. 268)

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 alibi 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 sgnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem. Campos, H., 1997, p. 269)

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 Octavio Paz, não há como negar uma ideia de continuidade de invenção cujo diferencial seria o desapareço da utopia vanguardista.

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 estudiosos diversos. 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” (SISCAR, 2016, p. 42-66), 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 possíveis”. 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. (Siscar, 2016, p. 45)

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. 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*.

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. (Siscar, 2016, p. 53)

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 *signica*, 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". (Campos, H., 1996b)

7.3 Augusto de Campos: radicalização da invenção

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” (Aguilar, 2005, p. 271).

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. 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, em consonância com o próprio criador, uma poética do menos). Uma poética cujos elementos constitutivos — antecipatórios e por isso muito combatidos no primeiro instante — mostram 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 coisa parece ser certa: o seu campo de influência não é uma evidência. Não é um corpo estético mapeável, claramente visível 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 inclusive 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, transhistórica.

7.4 Augusto e a evolução do projeto verbivocovisual

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 Noigandres 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 *popcreto* “olho por olho”, poema de Augusto que pela disposição de ícones e fotografias, sem qualquer signo verbal, mostrou-se bastante 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.

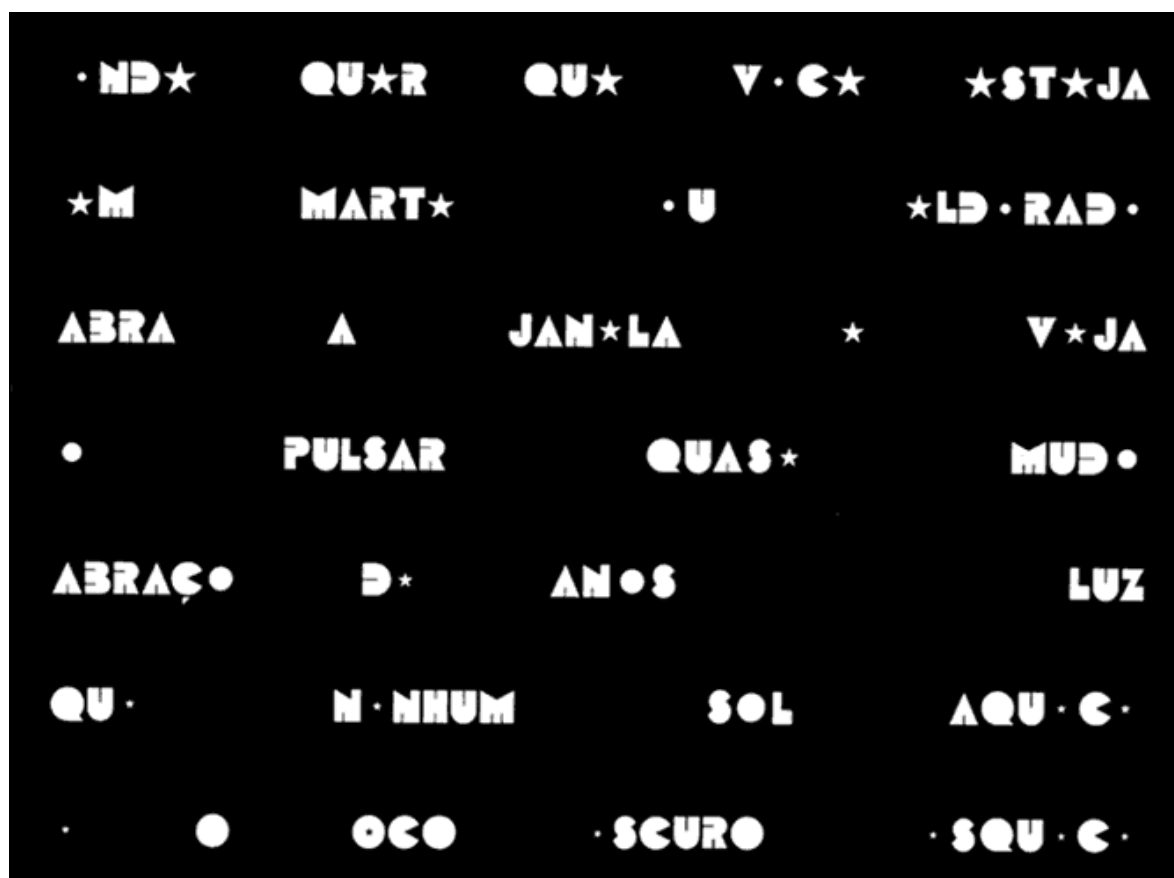
O que se deu, em verdade, a partir já de “Poetamenos”, 1953, é que a poesia de Augusto fixaria alguns valores e impasses que não seriam apenas os seus de então, nem mesmo os da poesia concreta, mas os de uma fenda aberta sobre o futuro da poesia durante a experiência das vanguardas, depois delas e até hoje.

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 artesanania 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.

Figura 42 – “Pulsar”, de Augusto de Campos (1975).



Fonte: Campos, A., 2014, p. 243.

Ver/ler/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, acompanhada 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. (Campos, A., 2015b)

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 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? (Campos, A., 2003c)

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, Arrigo Barnabé, Adriana Calcanhoto e o próprio filho, Cid Campos.

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 sílabas na lousa megalítica: “amor humor”

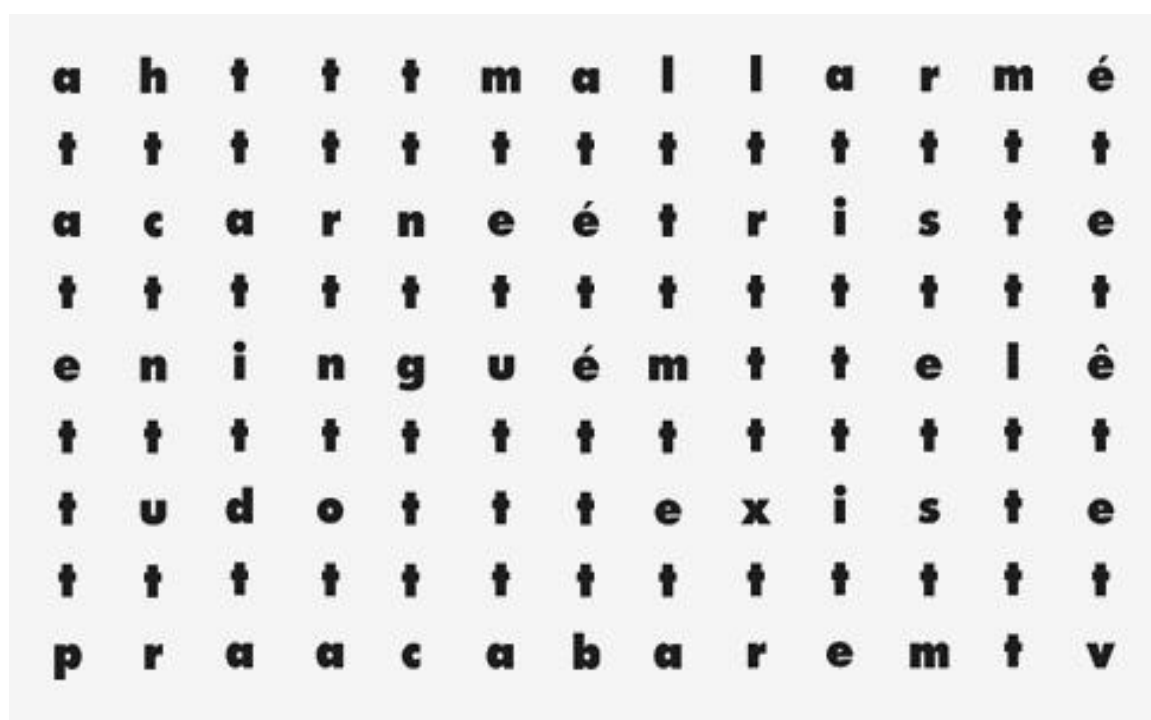
A Antropofagia, entendida em termos oswaldianos, tem o significado de uma assimilação cultural seguida de uma reelaboração criativa, como os poetas concretos a interpretaram. Não a vejo neste momento inteiramente realizada entre nós, quer no campo da poesia quer em outro qualquer domínio cultural, apesar 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”.³⁷

É importante observar, por último, que a partir de meados da década de 1970, sem renunciar aos elementos visuais, os poemas de Augusto se abrem à frase, às vezes até mesmo

³⁷ CAMPOS, Augusto. Depoimento concedido ao portal Uol. Disponível em: http://www2.uol.com.br/tropico/dossie_5_1275_2.shl. Acesso em: 23 maio 2022.

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 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.

Figura 43 – “Tvgrama I” (1988), de Augusto de Campos



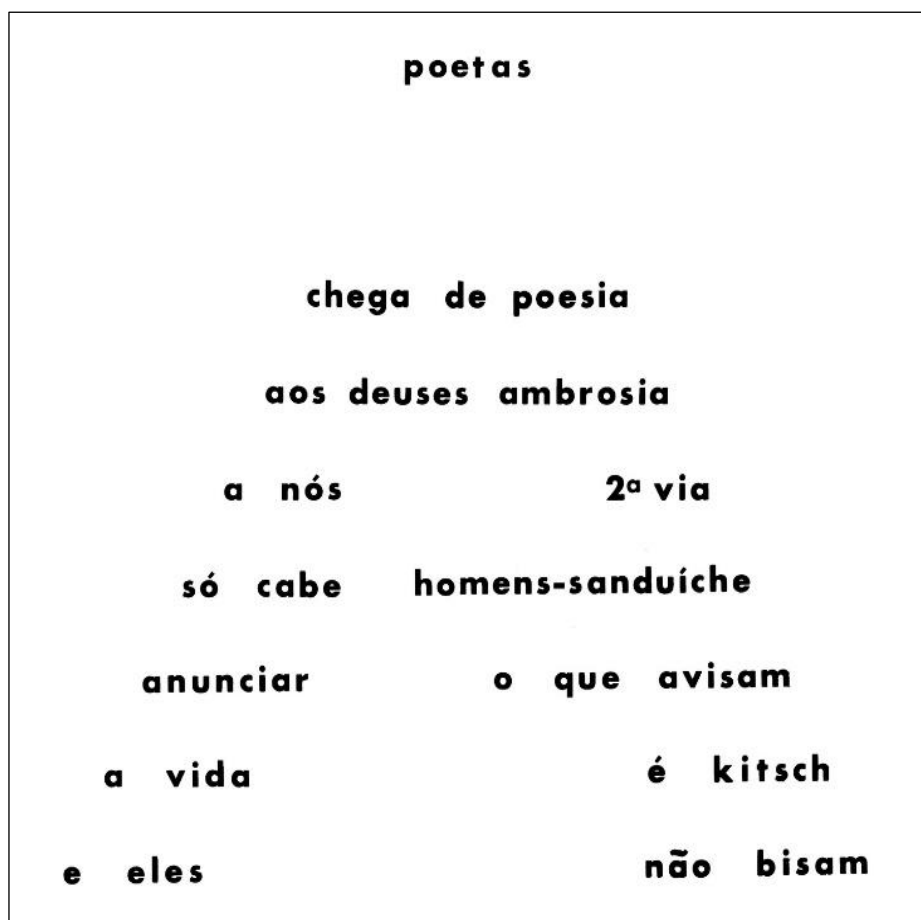
Fonte: Campos, A., 1994, p.

Figura 44 - “Instante”, Augusto de Campos.

o s l l l l l l i v r o s l l l l l e s t ã o l l l l l d e l l l l l p é l l l l l n a l l l l e s
a l l l l l l v i d a l l l l l c a d a l l l l v e z l l m a i s l l l l l l l l l l l l l l l d i s
m o r r e r l l l l l l l l l l l j á l l l l l l l l l l l n ã o l l l l l l l l l l l é l l l l l l l b a s
e s c r e v e r l l l l l l l l l l l é l l l l l q u a s e l l l l l t ã o l l l l l d e s g a s
e s t e l l l l l i n s t a n t e l l l l l l j á l l l l l l l l l l l l o u t r o l l l l l i n s
v i v a m l l l l l l o s l l l l l l v i v o s l l l l l c o m l l l l l l o l l l l l r e s
o s l l l l l l i v r o s l l l l l e s t ã o l l l l l d e l l l l l p é l l l l l n a l l l l e s

Fonte: Campos, A., 1994, p. 29

Figura 45 – “2ª via” (1984), de Augusto de Campos



Fonte: Campos, A., 1994, p. 31

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. (...) 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 autoironia: “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. (Campos, A., 2008, p. 5)

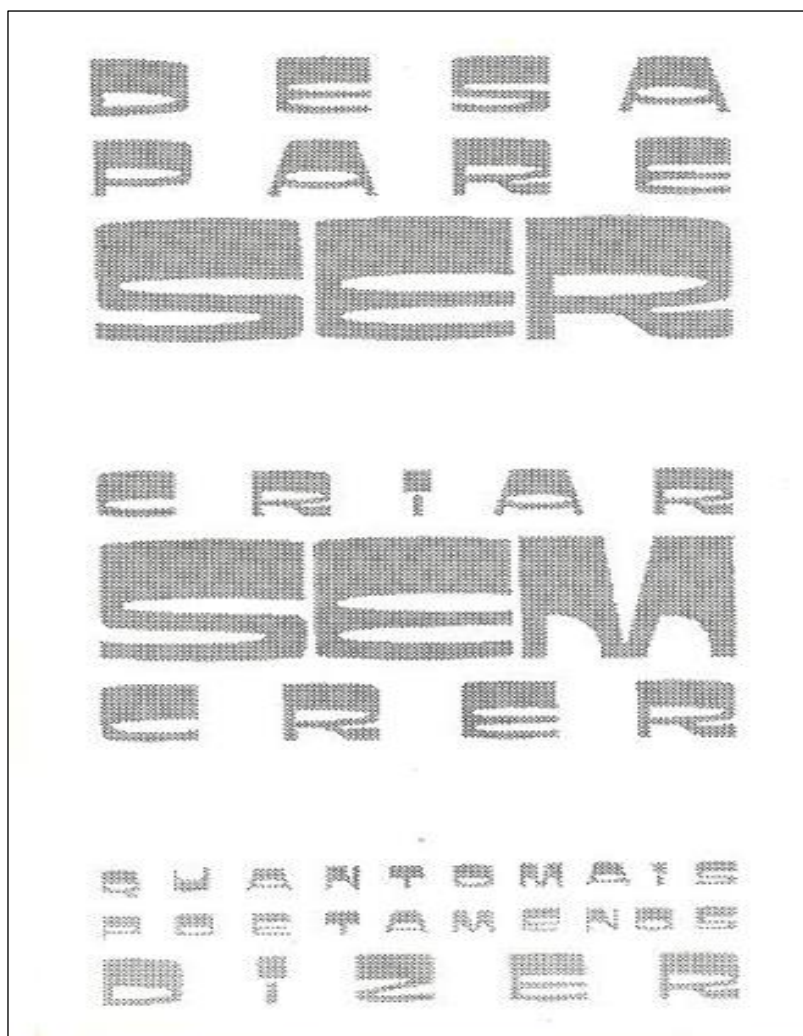
É sob essa perspectiva que se deve prospectar o nome e a obra de Augusto no âmbito de sua importância e possível influência sobre a arte depois do final do séc. XX. Mas antes disso é preciso considerar o modo como, a partir da década de 1980, Augusto visualiza o futuro como

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, renunciar da 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):

Figura 46 – “Desaparecer”, de Augusto de Campos.

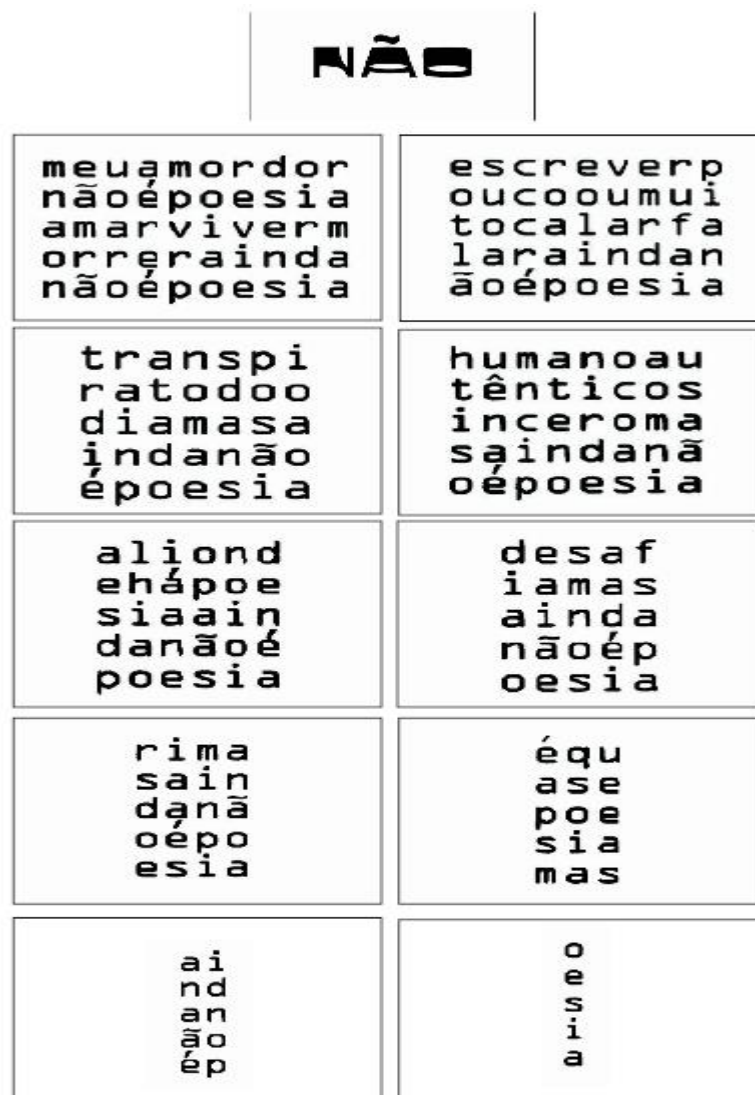


Fonte: Campos, A., 1994, p. 25.

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”, cabe 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 dirigida 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.

Figura 47 – “Não”, Augusto de Campos



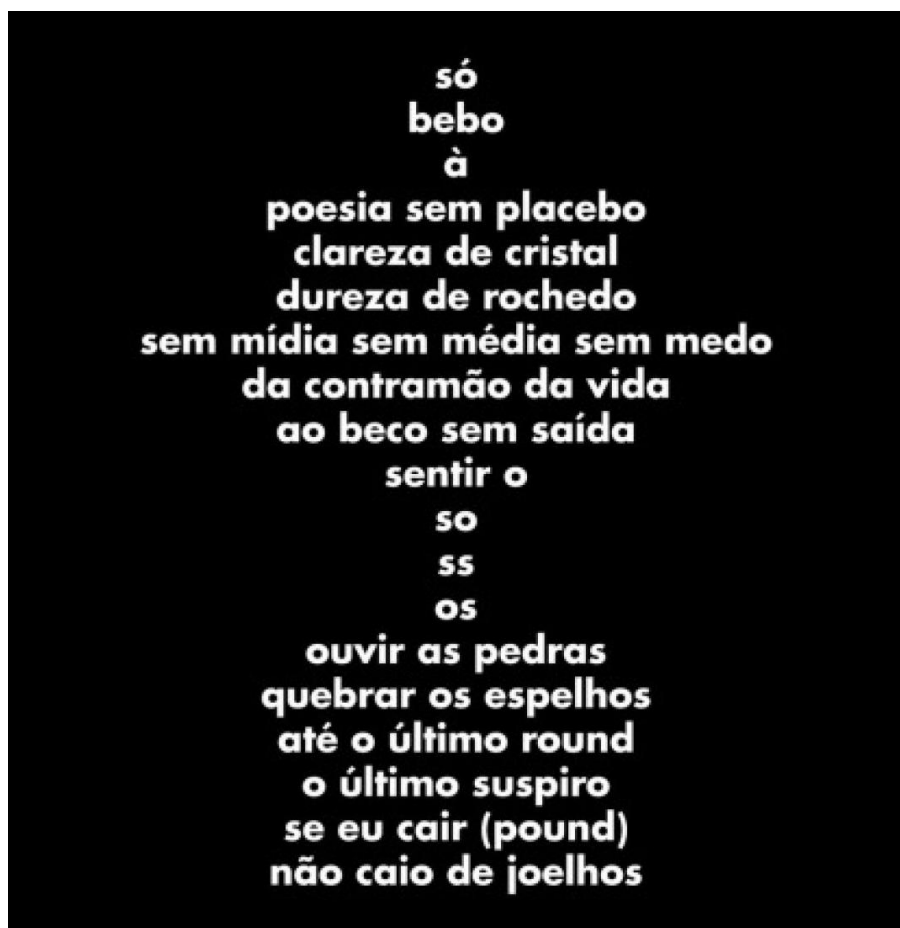
Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1691525033227854-leia-poema-nao-de-augusto-de-campos>

Mencionado algumas vezes neste 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, p. 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:

Figura 48 – “Desplacebo”, de Augusto de Campos



Fonte: Campos, A., 2009.

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 resultam 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, p. 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.

Do mesmo modo que a poesia concreta não nasceu, como afirma Augusto, “por geração espontânea ou mera idiossincrasia”, não será por alguma idiossincrasia que suas influências cessarão, sobretudo se se considerar, no caso de Augusto, a atualidade de uma produção que continua a ser feita hoje e de uma maneira (e com uma qualidade) tal que é acompanhada de perto com grande interesse pela cena cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não pretendemos que a redação desta parte final do trabalho seja marcada por longas reflexões analíticas que, se não conseguimos implementar ao longo do percurso, certamente não conseguiremos agora. Por esse motivo, sob a forma de tópicos, tentaremos pontuar algumas questões consequentes das análises feitas — sobretudo enfatizaremos as hipóteses motivadoras da pesquisa, na expectativa de que, originais ou não, possam ter-se transformado em teses válidas em função da argumentação que conduzimos. Pode ser que, ao final, restem mais impasses e irresoluções do que certezas.

A escolha do tema provavelmente constitui para a maioria dos pesquisadores alguma insegurança derivada da diferença entre o protagonismo que ele atribui ao seu objeto e, muitas vezes, o fato de que o assunto pode não ocupar a centralidade que ele acredita existir. Nesse sentido, consideramos que esse intervalo, embora também ocorra, não é grande em relação à nossa escolha: construir uma reflexão acerca da ideia (na verdade, de um sistema) de poesia de invenção formulada desde o início da década de 1950 por três jovens poetas: Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, que encamparam, sob o nome “Noigandres” — palavra estranha e atravessado de uma temporalidade muito antiga, tomada por eles como emblema do rigor em nome do novo —, o compromisso ético-estético de fazerem parte da linha dos poetas inventores.

Evidentemente, não se trata de um projeto fácil, unânime e apaziguado. Pelo contrário, não só este, mas todos os ensaios que tratam dos temas relativos ao trabalho de invenção dos chamados “poetas concretos” procuram primeiramente limpar o campo da polêmica naquilo que ele arrasta de inútil e datado. Nesse sentido, assumimos desde as primeiras páginas que a dificuldade maior é construir, hoje, uma análise capaz de portar alguma originalidade frente ao fato de que o tema poesia concreta e suas consequências futuras no debate poético brasileiro e internacional está fartamente documentado, inclusive em estudos de qualidade teórico-crítica inquestionáveis; nas últimas décadas esses trabalhos são responsáveis pela elevação e aprofundamento das informações — justamente depois do fim da modernidade em que os concretos foram tão engajadamente aguerridos.

O conceito de “poesia de invenção” é muito genérico, certamente, mas no Brasil não há um pesquisador de literatura que vá confundir a ideia de uma criação inventiva que ronda o compromisso de todos os artistas — sendo não raro os que se destacam aqueles que efetivamente conseguem ser inventivos em seus engenhos — com o arcabouço formulado pelos

poetas concretos. Não cumpre mais enumerar o tamanho desse projeto nem suas características, nem os seus formantes principais, como por exemplo o paideuma. Ele foi grande, polêmico e sectário, por um lado, e suficientemente abrangente, por outro, uma vez que historicamente surgiu como desejo de vanguarda, e efetivamente conseguiu assumir o protagonismo dessa condição no último momento da modernidade. Por força de evitar a redundância, remetemos a compreensão desses aspectos às partes que compõem o desenvolvimento deste trabalho.

A questão que nos colocamos, desde o início, se refere ao fato de que, a despeito da radicalidade do programa de invenção que os poetas noigandres implementaram, ele portava os elementos de permanência futura. Procuramos defender a hipótese de que essa permanência é o resultado de um vigoroso trabalho capaz de dialetizar seu sistema estético histórica e transhistoricamente. Nesse sentido, o que entendemos como principal desafio do trabalho não foi tentar refundar ou reintroduzir a poesia de invenção daquele primeiro instante em uma perspectiva de uma neo, ultra ou transvanguarda; sobretudo porque não partilhamos dessa posição. As vanguardas e seu projeto utópico chegaram ao fim, junto com a própria modernidade — mas não a questão do novo e da invenção em arte. Por outro lado fazemos parte do conjunto de pesquisadores que postulam, parafraseando o título da obra de Marcos Siscar, “o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea”; contra aquela proposição pós-modernista de que as metanarrativas da modernidade tornaram-se obsoletas, não respondem mais às demandas atuais. Essa perspectiva parece-nos perigosa especialmente em relação à decretação do fim daquilo que continuou a ser presente na produção dos Campos: o compromisso estético com o novo, com a invenção, a dialética crítica entre as forças atuantes da história e a vocação para a autonomia da obra.

Por essa posição mesma, não consideramos uma atitude epigonal a valorização da proposta de uma “poesia pós-utópica” tal como formulada por Haroldo de Campos, sobretudo porque ela defende que o trabalho de concreção da linguagem pode e deve ser apreendido por meio dos recortes críticos da tradição, entre a perspectiva diacrônica e sincrônica; entre as respostas dadas pela obra ao seu momento e sua possibilidade de portar transtemporalmente a sua novidade a um momento à frente.

Dessa forma, procuramos identificar, sim, as condições postas nos trabalhos concretos e pós-concretos, principalmente nos de Haroldo de Campos e Augusto de Campos, a fim de justificar o fato de que constituem um “vetor de força” no campo artístico e poético brasileiro — e até internacional, em uma crescente de interesse —, ainda que muitas vezes instalado como “trauma” segundo Gonzalo Aguilar. E se não inserimos o terceiro poeta noigandres, Décio Pignatari, no mesmo campo analítico de Haroldo e Augusto, não é porque sua posição tenha decaído do lugar de inventor; pelo contrário, Augusto nunca deixou de considerar o seu

companheiro desde os tempos de Noigandres um dos mais inventivos poetas brasileiros. A questão é que Décio partiu para uma experiência de poesia semiótica que certamente gerou grandes frutos ou, ao contrário, seguiu em direção à prosa de invenção; no entanto essa produção escapa à proposição que fecha a nossa principal hipótese: a estética de invenção dos irmãos Campos foi capaz de inseminar todo o espectro poético, mesmo entre os criadores que não tiveram e não têm afinidade maior com os conceitos de verbivocovisualidade e montagem ideogrâmica do poema. Ao final das contas não conseguimos (e não quisemos) deixar de citar as análises lacônicas e quase sempre irônicas de Pignatari acerca do estado da arte.

Em algum momento do trabalho abrimos espaço para questionamentos e contrapontos necessários relativamente à defesa de que os Campos conseguiram construir soluções estéticas, diálogos com outros artistas — em especial com os tropicalistas — e sustentações estético-teóricas capazes de ultrapassar os limites programáticos do concretismo ortodoxo. Mas... e se a ideia do novo já não faz mais sentido, se a tradição de ruptura conheceu, como afirma Octavio Paz, o seu esgotamento ainda na década de 1970?

É verdade que antes de conduzir essa reflexão, direcionamos nossa análise para a avaliação das saídas e mudanças de posição assumidas pelos irmãos Campos e Décio a partir da década de 1960. O percurso individual de Haroldo, cuja aventura consistiu em voltar à palavra (ao poema puramente verbal) e nela perseverar no seu intento de produzir uma poesia ideogrâmica constituída fora do eixo verbivocovisual, significou, em nossa avaliação, um salto incomensurável em termos de contribuição possível para a transhistoricidade de uma poesia de invenção fundada ainda nos limites da contribuição concretista — sobretudo porque essa aventura criativa foi acompanhada de um redimensionamento do diálogo com a tradição pela forja de uma teoria poética sincrônica igualmente inventiva; imprescindível instrumento para avaliar o novo nas obras do passado. No mesmo passo, ele e Augusto inventam um método de tradução (transcrição, intradução, transluciferação) igualmente revolucionário. O produto poético mais impressionante dessas novas elaborações haroldianas foi durante muito tempo as *Galáxias* — sendo prova dessa afirmação a multiplicação de teóricos estrangeiros dispostos a analisar o alcance da transgressão dessa obra que Caetano Veloso definiu como “proesia”. Depois da década de 80, outras publicações de Haroldo conseguiram ombrear com a experiência concreto-barroquizante daquela obra iniciada em 1963 — *Máquina do mundo repensada* é, entre tantas obras, um bom exemplo.

O desafio de Augusto de Campos não foi menor, o seu perseverar consistiu em ampliar as possibilidades visuais do poema pela incorporação de recursos tecnológicos à medida em que apareciam. O que Marjorie Perloff considerou sobre as primeiras produções da poesia

concreta —os poemas pareceram-lhe muito “magros” —, ela não poderia pensar depois, em se tratando de Augusto de Campos, com “sua capacidade incrível de se renovar”. Será em um ensaio seu que a teórica estadunidense transcreve uma carta de Augusto a ela endereçada em 1992:

Eu mesmo tenho uma pequena Macfamily “workstation” (computador, scanner e impressora) e estou ficando mais ou menos macintoxicado... Como você vê, estou cada dia mais envolvido com computadores. Na verdade, embora eu tenha certeza de que o conhecimento das novas tecnologias por si só não é garantia de boa arte, eu diria, invocando a bênção verbivocovisual de J[ames] J[oyce] (“*Door always open. For a new era's day*”) que tenho o pressentimento do futuramento que — nessa pressão *fin-de-siècle* [do] presente — o futuro dos futurismos está aqui. Et tout le reste est littérature. (Perloff, 2021)

Costuma-se afirmar que a tecnologia correu para alcançar Augusto de Campos. Embora irônica, a ideia corresponde à realidade quando se olha para a concepção do *Poetamenos*, tão difícil à época e tão inovador até hoje. Não há poemas, nessa linha, capazes de ombrear com os que Augusto compôs em 1953. Uma das marcas fundamentais do experimentalismo visual de Augusto reside no fato de que o uso das ferramentas tecnológicas não o empurraram para fora das fronteiras da semiosfera literária.

Mas é preciso voltar ao contraponto: e se a permanência do novo deixou de ser uma questão? O crítico canadense Vladimir Krysinski, também aceita esse questionamento ainda que, como no nosso caso, para poder refutá-lo:

A vanguarda, reconhecida como gesto ideológico por excelência “moderno” e como uma variedade de escritas transgressoras, descorou-se sob o peso de depreciações vindo principalmente dos pós-modernos. (Krysinski, 2007, p. 19)

Em outro ponto, já citado ao longo deste trabalho, o crítico pergunta:

Um dos mais importantes problemas teóricos e históricos que se devem colocar hoje é o seguinte: serão as linguagens transgressivas ainda possíveis? Senão, por quê? E, caso de afirmativa, em que condições, segundo quais parâmetros de seu funcionamento? (Krysinski, 2007, p. xxxii)

Essas questões dizem respeito, no mínimo, à necessária revisão das realizações da poesia experimental e de vanguarda. A nossa posição foi a de que a própria evolução do trabalho de renovação de Haroldo de Campos e Augusto de Campos, enquanto poetas concretos e pós-concretos, não permite uma relativização de sua importância com base no sofisma de que faz muito tempo que as matrizes inventivas desses dois poetas-críticos foram inseminadas. Pelo contrário, é possível ampliar a validade crítica e histórica de suas saídas estéticas, sempre atualizadas.

Nesse sentido, na última parte do trabalho, focalizamos o fato de que os Campos continuaram a produzir uma poesia de invenção, uma teoria de invenção e uma prática tradutória de invenção, em uma perspectiva “pós-utópica” / “pós-tudo” a partir dos anos 1980. Aliás, o poema de Augusto — comentado duas ou três vezes ao longo deste texto — remete fundamentalmente à questão deste tópico: a sobrevivência estética da invenção. “Pós-tudo” é resposta de quem escapou ao vendaval da venda, ao turbilhão das tendências lançadas nestes tempos de “pós” e “neo” que vigoram desde os anos 1980.

Recorremos à síntese de José Miguel Wisnik:

Na última palavra do poema — *mudo* — o vetor de mudança que atravessava o processo todo vira mudez. E aqui está o ponto sensível: o sujeito emudecido pela avalanche entrópica do *pós-tudo*, *ex-tudo*, resiste e reexiste ainda assim na sua disposição de ser o mudo sujeito da mudança emudecida, insistente e silenciosa mesmo que sem chão histórico e sem lugar. Não à toa, *Despoesia* e *Não* serão os títulos de seus livros de 1993 e 2003, regidos pela via negativa. (Wisniki, 2021)

Para a questão da atualidade do novo nos projetos dos irmãos Campos, procuramos também encaminhar às arguições relativas a algumas restrições: a) os poetas concretos teriam formado o paideuma dos inventores segundo sua concepção particular, ensejando um projeto finalista, teleológico, no qual eles ocupariam a ponta extrema; b) os conceitos de invenção foram abastecidos esteticamente pela produção teórica realizada pelos próprios poetas concretos; c) de maneira oportunista, os poetas concretos adaptavam o projeto à medida que o anterior se esgotava em seu próprio dogmatismo.

Hoje, a discussão desses aspectos parece banal e desnecessária. Adaptar o projeto em função dos ventos históricos é, na verdade, a única maneira de continuar no campo da invenção. Mais do que condenar o acervo teórico formulado pelos poetas concretos, o que se tem visto é exatamente o contrário: a apropriação desse *corpus* com vistas ao aprimoramento do debate crítico da poesia brasileira. Todos os poetas têm os seus antecessores, a questão é que o paideuma conseguiu ser o mais consistente e abrangente relativamente à finalidade estabelecida pelos poetas noigandres. Finalmente, não parece lógico acreditar na movência do novo e colocar-se justamente em uma posição finalista relativamente a esse valor.

Por último, temos de fazer a pergunta que paira acima do tipo de poesia de invenção cuja transhistoricidade defendemos neste trabalho: o que torna uma obra transhistórica? Quais condições históricas permitem que ela se diferencie e possa se projetar para além de seu tempo?

É preciso questionar, antes de tudo, o fato de que o apego à ideia de novo e invenção pode levar a um estado em que os próprios elementos do histórico e do social, inevitáveis em termos também de arte, se confundem e se dissipam, de tal modo que a inovação fica valendo

como argumento espantoso a tentar garantir sua vitalidade como um diferencial que na verdade pode não existir, 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, nos longínquos últimos quatro anos do XVIII, mas sobretudo 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 entre aquelas que não tinham exatamente na forma da linguagem essa preocupação — que é o caso, como vimos, da própria poesia marginal. Em um momento contracultural, a pulsão do novo também encontrará seu recorte na ideia de poesia e vida serem o referencial a que o poeta deve primeiro se reportar. O que então não seria inovador? Repetimos 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 muito preocupados com estabelecer certas verdades teóricas e conceituais. A poesia concreta, é certo, deve ser questionada segundo esse crivo, seu acontecimento se dá dentro do 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, 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.

Mesmo aceitando as hipóteses dessa discussão, continuamos a postular que os concretos construíram um modelo único e absolutamente novo de representação do poético. O arcabouço desenhado nos manifestos e a efetiva existência de poemas visuais foram acontecimentos suficientemente transgressivos no ponto mais radical possível: a ruptura com o ciclo do verso.

É evidente que esse idioma estético expressava o momento imediato do contemporâneo — o que põe, como procuramos defender, o caso brasileiro no fluxo internacional das vanguardas em posição de protagonismo, principalmente porque o material mobilizado, desde a cuidadosa definição dos autores de seu paideuma, até a atenção às demandas tecnológicas de um novo momento da história não teve paralelo em qualquer outro movimento de vanguarda. Porém, o mais significativo é a movência da ideia de poesia de invenção, que condiz com a fala, já citada de Décio Pignatari: “Noigandres é *software* de poesia, não acúmulo de coletâneas de poemas; foi matricial para vários que já vieram, está sendo matricial para muitos que estão vindo, será matricial para muitíssimos que virão” (Pignatari, 1994).

Por tudo isso, consideramos que as poéticas contemporâneas, melhor dizendo, as poéticas construídas por cada artista ou grupo de artistas, precisam acrescentar aos desafios de suas crises (o termo aqui não tem conotação negativa) 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, mesmo depois do cancelamento de suas direções utópicas.

Assim, ao contemporâneo, o desafio não é o da negação do moderno ou do gesto de invenção tão valorizado pelo moderno — sobretudo porque, no fundo, o novo é 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 artístico. A principal marca de inviabilidade, 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.

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 isso, não arriscaremos análise maior — e se não a fazemos é porque não é o propósito deste trabalho.

As nossas pesquisas, contudo, permitem afirmar que alguns críticos atentos ao debate da poesia atual encaminham considerações que vão ao encontro do que pensamos: os vastos trabalhos de criação, tradução e crítica de Augusto de Campos e Haroldo de Campos devem ser

pensados como 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 da produção poética.

REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

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.

BRITTO, Paulo Henriques. Augusto de Campos como tradutor. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

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. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986a.

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

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

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

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

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

CAMPOS, Augusto de. *Questionário do simpósio de Yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960*. Entrevista concedida a Kenneth David Jackson, Eric Vos e Johanna Drucker. New Haven: Universidade de Yale, EUA, 05 a 07/04/1995. Disponível em: <https://www.augustodecampos.com.br/yaleport.htm>. Acesso em: 20/07/2024.

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

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

CAMPOS, Augusto de. Entrevista concedida a Jardel Dias Cavalcanti. *Digestivo Cultural*, São Paulo, 24/03/2003c. Disponível em: digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993&titulo=Entrevista_com_o_poeta_Augusto_de_Campos. Acesso em: 02 fev. 2018.

CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de.; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos 50 anos depois. Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 16 set. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1609200607.htm>. Acesso em: 01 set. 2023.

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

CAMPOS, Augusto de. Vocalista da alma e da forma. Entrevista a Álvaro Kassab e Eustáquio Gomes. *Jornal Da Unicamp*, Campinas, n. 417, 24 nov. 2008. p. 5-8. Disponível em: https://unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2008/ju_417pdf.php. Acesso em: 05 set. 2023.

CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Augusto de. *Não: Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2009b.

CAMPOS, Augusto de. Entrevista concedida a Mayra Berto Massuda e Antônio Donizeti Pires. *Texto Poético*, v. 11, 2. Sem. 2011. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/71>. Acesso em: 13 mar. 2018.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia Antipoesia Antropofagia e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

CAMPOS, Augusto de. Antes e depois – uma entrevista com Augusto de Campos. Entrevista concedida à Folha de São Paulo. *Folha de São Paulo, Ilustríssima*, 13/12/2015b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/1717866-antes-e-depois---uma-entrevista-com-augusto-de-campos.shtml>. Acesso em: 02 set. 2024.

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. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1986

CAMPOS, Haroldo de. Arte Construtiva no Brasil: Depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 251-261, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25920>. Acesso em: 29 ago. 2024.

CAMPOS, H. O anjo esquerdo da história. *Folha de São Paulo, Caderno +mais!*, São Paulo, 28/04/1996b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/28/mais!/21.html>. Acesso em: 29/04/2023.

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

CAMPOS, Haroldo de. Entrevista sobre Crisantempo. *Revista Cult*, São Paulo, 1998.

CAMPOS, H. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Universidade São Marcos, 2002.

CAMPOS, Haroldo. Estela para E. E. Cummings. In: CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 210

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

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

CHACAL. Entrevista concedida a Fabrício Marques. In: MARQUES, Fabrício. *Dez conversas - Diálogos com poetas contemporâneos*. São Paulo: Gutenberg, 2004. p. 25.

CLÜVER, Claus. Poesia redescoberta. Entrevista concedida a Alexandre Secco. *Folha de São Paulo, Caderno +mais*. São Paulo, 08/12/1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/18.html>. Acesso em: 09 nov. 2022.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORDEIRO, Waldemar. O objeto. *A.D. Arquitetura e Decoração*, n.20, nov.1956. n.p.

CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte*. São Paulo: Edusp, 2006.

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

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2000.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora. Edição do Kindle.

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

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. *FACOM*, São Paulo, nº16, p. 20-33, 2º semestre, 2006. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/19639446/noigandres-e-invencao-faap>. Acesso em: 29/08/2024.

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

JACKSON, Kenneth David; VOS, Eric; DRUCKER, Johanna. *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam/Atlanta: 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

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.

LIMA, Luiz Costa. Os nervos da nova anatomia. *Folha de São Paulo*, 08/12/1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/11.html>. Acesso em: 05 dez. 2023.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Satephane Mallarmé; Álvaro Faleiros, introdução, organização e tradução. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MARQUES, Fabrício. *Dez conversas: diálogos com poetas contemporâneos*. São Paulo: Gutenberg, 2004.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. *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.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991.

OITICICA, Hélio. *Entrevistas – Série Encontros*. Org. César Oiticica Filho; Ingrid Vieira. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo. *Transblanco: em torno de Blanco*. 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.

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 jan. 2018. Perloff se refere à época de tradução do livro para o inglês, anos noventa.

PERLOFF, Marjorie. Da vanguarda ao digital: o legado da poesia concreta brasileira. In: PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 95-133.

PERLOFF, Marjorie. Porta sempre aberta. Para o dia de uma nova era: a “macintoxicação” de Augusto de Campos. *Revista Rosa*, São Paulo, n. 1, v. 3, p. 7-11, 26 fev. 2021.

PERRONE, Charles. The Imperative of Invention: concrete poetry and the poetic vanguards. In: PERRONE, Charles. *Seven Faces: Brazilian poetry since Modernism*. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O teórico e o crítico. *Folha de São Paulo, Caderno +mais!*, São Paulo, 14 set. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs14092.00310.htm>. Acesso em: 09 abr. 2024.

PIGNATARI, A morte anunciada da poesia concreta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, Caderno +mais, 15 out. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/15/ilustrada/8.html>. Acesso em: 09 abr. 2024.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, H. A certeza da influência — Parte 1. Entrevista concedida à Redação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno +mais, 08/12/1996a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/13.html>. Acesso em: 09 abr. 2024.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, H. A certeza da influência — Parte 2. Entrevista concedida à Redação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno +mais, 08/12/1996b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/14.html>. Acesso em: 09 abr. 2024.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PROENÇA FILHO, Domício (org.). *Concerto a quatro vozes*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

POUND, Ezra. *Poesia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

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

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

SANTAELLA, Lucia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, [1992] 1996.

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

SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Germina - Revista de Poesia e Cultura*, São Paulo, ano 5, n. 8-9, dez. 2005. Disponível em: https://www.germinalliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm. Acesso em: 03 março 2024.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

STERZI, Eduardo. Todos os sons sem som. In: SUSSEKIND, Flora. CASTAÑON GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 95-115.

TALKS, Helen. *Décio Pignatari Documentário – 1988 [VHS]*. YouTube, 17/10/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CfEZFZgR-wI>. Acesso em: 30 ago. 2024.

TEIXEIRA, Ivan. A teoria do poema em João Cabral. *O Estado de S. Paulo*. 07 out. 2015. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-teoria-do-poema-em-joao-cabral,4099>. Acesso em: 03 mar. 2024.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. Campos e espaços. *Revista Rosa* — especial *Augusto de Campos*, São Paulo, v. 3, n26, p. 27-32, fev. 2021.

WISNIK, José Miguel. Augusto de Campos, 90, se mantém fiel ao grão incorruptível de sua arte. *Ilustríssima. Folha de S. Paulo*. 13 fev. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/02/como-joao-gilberto-augusto-de-campos-90-se-mantem-fiel-ao-grao-incorruptivel-de-sua-arte.shtml>. Acesso em: 22 ago. 2024.