

Rosângela Ramos Corgosinho

**O POEMA CONCRETO E A CONTRIBUIÇÃO DE LACAN:
A NÃO-RELAÇÃO ENDEREÇADA**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Rosângela Ramos Corgosinho

O POEMA CONCRETO E A CONTRIBUIÇÃO DE LACAN:

A NÃO-RELAÇÃO ENDEREÇADA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2011

Folha de aprovação

Para

Gustavo, Bernardo,

Patrícia, Isabela

Gabriel, Daniel e novo bebê

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Vera Casa Nova por ser a orientadora da pesquisa e realização desta tese, na Universidade Federal de Minas Gerais. De forma particular, agradeço à professora a disponibilidade com que me atendeu, em vários horários e lugares, para a orientação e para indicar a bibliografia utilizada. Agradeço também o convite para participar com um artigo de uma de suas publicações.

Agradeço ao professor Alain Vanier, da Université Paris Diderot (Paris-VII), por ter sido o supervisor do Estágio Doutoral PDEE, no período de Fevereiro a Maio de 2009. De forma particular, agradeço ao professor o acolhimento em Paris, através da indicação de material para a pesquisa e dos lugares onde encontrá-lo (bibliotecas, livrarias e museus), assim como os convites para a participação em eventos, na universidade e em outras instituições.

À Colette Soler, agradeço a indicação do meu nome ao prof. Alain Vanier, para o estágio supervisionado, assim como a boa acolhida em seu seminário de psicanálise na EPFCL.

Agradeço igualmente às agências FAPEMIG e CAPES, pelo fornecimento de suporte financeiro, no Brasil e na França, possibilitando uma dedicação exclusiva aos estudos, o que teria sido impossível sem ele.

Quero agradecer também ao Sr. Júlio Gonçalves, gerente-adjunto da Caixa Geral de Depósitos, agência de Sainte-Geneviève-des-Bois, pela rápida abertura da conta bancária, diante da especificidade do período do meu estágio doutoral, em Paris.

Agradeço à secretaria do Pós-Lit, pelos encaminhamentos da prática do trabalho, assim como ao pessoal das bibliotecas da FALE, da FAFICH e da EBA, pelo auxílio na localização de livros. E incluo um agradecimento ao pessoal da Biblioteca Central da UFES, que me permitiu o acesso à pesquisa de livros, em sua instituição.

Incluo, nesses agradecimentos, Bernardo Corgosinho Alves de Meira, um procurador atuante em todo o tempo da pesquisa no exterior, e Gustavo Corgosinho Alves de Meira, pelos excelentes conselhos e auxílio pragmático na formatação gráfica da tese.

À poesia, enfim, a essa energia secreta da vida cotidiana, que cozinha seus grãos e contagia o amor e repete as imagens nos espelhos.

Gabriel Garcia Márquez

RESUMO

O poema concreto e a contribuição de Lacan: a não-relação endereçada consiste na localização do poema concreto, tal como ele é formulado pelo projeto comum de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, com a contribuição da teoria de Jacques Lacan, principalmente no que diz respeito à noção de suplência. Essa localização demonstra que o poema concreto apresenta as duas soluções de suplência, propostas por Lacan, porque sua produção é comparável ao nó topológico que ocasiona a escrita de registros diferentes e é endereçado à linguagem como poesia, ao mesmo tempo. A proposta central desta pesquisa é que a linguagem dos poemas concretos alcança assim uma prática particular, na qual o signo verbivocovisual, que ata os signos verbal, vocal e visual, é um quarto elemento de qualidade diversa e que aparece ao lado da solução poética, desfazendo a disjunção entre topologia e poesia. Ambas as vertentes constroem a nova poesia, como a não-relação entre esses diferentes signos, a qual é escrita e endereçada como um poema, reconhecido enquanto tal. E, por se tratar de uma obra de arte aberta, o poema concreto deixa lugar à surpresa que é incluída em seu jogo de linguagem.

RÉSUMÉ

Le poème concret et la contribution de Lacan: le non-rapport adressé consiste dans la localisation du poème concret, tel qu'il est formulé par le projet commun de Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Décio Pignatari, avec la contribution de la théorie de Jacques Lacan, notamment en ce qui concerne la notion de suppléance. Cette localisation montre que le poème concret présente les deux issues de suppléance proposées par Lacan, parce que sa production est comparable au noeud topologique qui entraîne l'écriture des différents registres et qui est adressé au langage comme poésie, au même temps. La proposition centrale de cette recherche est que le langage des poèmes concrets atteint ainsi une pratique particulière, dans laquelle le signe verbivocovisuel, qui noue les signes verbal, vocal et visuel, est un quatrième élément de qualité diverse et qui apparaît à côté de l'issue poétique, en défaisant la disjonction entre topologie et poésie. Les deux versants construisent la nouvelle poésie comme le non-rapport entre ces différents signes, lequel est écrit et adressé comme un poème, reconnu en tant que tel. Et, dès qu'il s'agit d'une oeuvre d'art ouverte, le poème concret laisse place à la surprise qui est incluse dans son jeu de langage.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

2 DESDOBRAMENTOS DO MOVIMENTO POÉTICO DO GRUPO *NOIGANDRES* 28

2.1 O movimento poético do Grupo *Noigandres* 28

2.2 Sobre os poetas 34

2.3 O grupo *Noigandres* e as poéticas visuais contemporâneas 43

3 A TRADIÇÃO DOS POEMAS CONCRETOS 56

3.1 A tradição poética 56

3.2 *Paideuma* universal 63

3.3 *Paideuma* local 73

4 POEMA CONCRETO E OUTRAS ARTES 91

4.1 Poema concreto *contra o caos faz música*¹ 91

4.2 Poema concreto e cidade dos signos 110

4.3 Visualidade, vocalidade e Lacan 119

4.3.1 O olhar e a voz 126

4.3.2 A escrita de Joyce 129

5 *TECHNE* CONCRETA 131

5.1 O método ideogrâmico 131

5.2 Intradução 147

5.3 O verso *labilíngue* 162

5.4 O novo sujeito e a fragmentação do discurso 168

5.5 O novo sujeito e a destituição subjetiva 175

¹ CAMPOS, H, 2009, p. 65.

6 POEMA CONCRETO E O POSSÍVEL ENCONTRO COM LACAN 186

6.1 Os signos verbal, vocal e visual 186

6.1.1 *Soltando bolhas de vogais puras*² 189

(O signo verbal)

6.1.2 *Lamentação rimada do poema*³ 199

(O Signo vocal)

6.1.3 *Malva melancolia. Em olhares malcolores*⁴ 212

(O signo visual)

6.1.4 Espaço, tempo e movimento 221

6.2 Uma poética de invenção 225

6.2.1 A poesia verbivocovisual: o nó concreto que se faz poema 225

6.2.2 A não relação-endereçada 240

6.3 A nova poesia 247

7 CONCLUSÃO 253

REFERÊNCIAS 262

² PIGNATARI, 2004, p. 26.

³ PIGNATARI, 2004, p. 219.

⁴ CAMPOS, A, 2001, p. 51.

1 INTRODUÇÃO

As pessoas perguntam o que é vanguarda e se ela acabou. Não acabou. Sempre haverá uma. Vanguarda é flexibilidade de mente e ela surge como o dia após a noite para libertar do controle e da convenção.

*John Cage*⁵

O poema concreto⁶ constitui a elaboração de uma linguagem de ruptura frente às poéticas estabelecidas pela fórmula dos versos lineares, que produzem rimas através dos jogos homofônicos. Em seu lugar, ele se propõe como o signo verbivocovisual, uma nova unidade formada pelos signos verbal, vocal e visual, que o insere como escrita multilinear, a partir da ideia fornecida pelo poema *Um lance de dados* de Mallarmé, a que se agregaram muitas outras contribuições igualmente renovadoras.

O pressuposto central da renovação desta poesia é o caráter de invenção, que se mantém como um aparelho de funcionamento constante frente a novas apropriações, que são feitas a cada vez que a cultura fornece novos artefatos de composição, sejam eles oriundos do pensamento letrado ou científico, novos produtos manufaturados, ou desenvolvidos pela nova tecnologia.

Frente a essa posição de fabricar o novo, é que surge o ponto, a ser elaborado nesta tese, que parte do princípio de que o poema concreto promove um avanço que se mantém no lugar intermédio, entre a linguagem topológica e a poética, desfazendo a clássica disjunção colocada entre elas.

⁵ CAGE, 2007, p. s/nº.

⁶ Neste estudo comparativo, optou-se pela fórmula singular, o poema concreto, no título geral da tese *O poema concreto e a contribuição de Lacan*: a não-relação endereçada, na medida em que esta nomeação ressalta o fato de que cada poema concreto constitui uma elaboração singular do signo verbivocovisual. Ele é realizado a partir do projeto teórico da poesia concreta, tal como ela foi concebida pelos poetas originários do grupo *Noigandres*, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. É este signo que é aqui revisado à luz da contribuição de Lacan sobre a suplência, localizada por ele na escrita topológica e no endereçamento poético.

Busca-se demonstrar que, no poema concreto, ocorre a escrita da não-relação de registros diferentes entre si, os signos verbal, vocal e visual, pelo signo verbivocovisual, tomado como uma topologia, num encontro pontual e contingente, com que se endereça ao laço social, num mesmo ato de poesia. A hipótese aventada é que se trata, assim, de uma não-relação endereçada.

O conceito de não-relação se vincula à ideia de Lacan de que não há como estabelecer uma relação, entre o registro do que não se inscreve na linguagem, que ele chama de real, e o registro do que se inscreve nela, que denomina de simbólico, aos quais se acrescenta o registro imaginário que, por ser constituído da representação por imagens, é diferente dos outros dois. A escrita da não relação de base entre esses três registros distintos é proposta, por ele, através do nó borromeano que extrai da topologia dos nós, na segunda fase de seu ensino. Ele diz que há uma interseção desses registros pela instauração do quarto elemento constituído por esse nó que, por sua vez, é simbólico e promove uma suplência diante da falha de inscrição na linguagem.

A partir do estudo sobre a escrita de Joyce, Lacan formula o nó borromeano como o *sinthoma*, que pode ser construído igualmente pelo artista com a fabricação do objeto de arte. Outra proposta de suplência é o endereçamento de palavras de amor, ou poesia, a esse vazio de inscrição na linguagem, contornando-o por elas. A não relação é privilegiada aqui na fórmula de “não-relação”, com hífen, para sublinhar o caráter da escrita que força a união entre diferentes registros.

Parte-se do pressuposto de que a escrita dos poemas concretos se ancora sobretudo no enlaçamento dos três registros, que são oriundos de práticas artísticas diversas, poesia, música e arte visual, decorrendo a estratégia de sua composição exatamente da não-relação entre elementos de materiais diferentes. E essa composição, que se torna verbivocovisual, fornece o novo traço distintivo da poética concreta, formatada em alguns desdobramentos que se pretende elucidar, para alcançar o endereçamento ao laço social, a partir de sua especificidade. São tais fatores que lhe fornecem o estatuto de uma nova poesia, que contribui para o avanço de um novo discurso promovido como aquele que ultrapassa a disjunção entre poesia e topologia.

Ou seja, o poema concreto parece apresentar uma saída diferente daquela alcançada pela teoria lacaniana, para o tratamento do real na escrita. Enquanto o poema concreto é elaborado simultaneamente nas duas vertentes de suplência do discurso, da topologia e da poesia, formuladas por Lacan, o texto deste mantém a disjunção entre o nó de um lado e a poesia do outro, ao final de seu ensino.

Propomos que a solução apresentada pelo poema concreto, segundo o projeto de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, pode ser cotejada com a contribuição do ensino final de Jacques Lacan, porque possui fundamentos similares, com resoluções diferentes, diante do problema que é aqui delineado.

Por outro lado, como o encontro entre os registros, na teia discursiva poética, acontece de forma fragmentária e descontínua, desde que ela é visual e vocal, isso também indica sua releitura em conexão ao discurso promovido pela presença do objeto, um dos pressupostos lacanianos, que traz elementos para se pensar a solução de fazer representar na linguagem verbal aquilo que a ela não pertence.

Nos poemas, os objetos se apresentam na palavra concreta e esta presença é encenada de várias formas, o que inclui a própria materialidade da página em branco que vai fazer parte da produção textual.

Nos interstícios entre poesia e arte, ocorre a prevalência de um tipo de música e de obra visual, que serviram de elementos norteadores para a consecução dos poemas concretos, os quais buscaram subsídios nessas fontes. A estas, se agrega a formulação dos signos espalhados no mundo que deixa de ser natural, por se tratar de uma apreensão dos falantes, para se tornar um mundo sígnico no qual a arte é, ela própria, uma tomada de posição frente a objetos que podem ser os comuns do cotidiano.

Disso, decorre a transmissão do objeto, entre ciência e arte, numa topologia em que o olhar e a voz se escrevem em ideograma, numa caligrafia que se dá a ver e ouvir como “o olhouvido ouvê”,⁷ na técnica concreta.

⁷ PIGNATARI, 1987, p. 48.

Esta técnica se concentra na que foi formulada para os poemas concretos, pelos poetas originários do grupo *Noigandres*, de que fazem parte Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a partir da articulação teórica que publicaram pela primeira vez, em 1965, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*.

Nela, os poemas são projetados coletivamente para constituírem um único conjunto de trabalhos, em torno da invenção como o elemento central, que estabelece suas linhas de produção. Assim, os poetas do grupo se tornam os principais integrantes da trajetória de uma obra que ultrapassa o trabalho, que se realizou sob a égide da denominação de poesia concreta, para alcançar o estatuto de uma poética de vanguarda permanente, no que isso significa uma postura estratégica de abertura.

Por isso, eles são também os principais teóricos sobre o assunto, ainda que haja recorrência a seus leitores e pesquisadores, no que podem ajudar a esclarecer o teor de sua poesia.

A maior parte dos poemas do grupo manteve uma coerência na lógica de composição, ao longo de seu percurso, cuja tônica principal é a revolução da forma e a revisão dos critérios da representação poética. Isso quer dizer que é a estratégia da composição que prevalece, no fazer coletivo recortado exatamente pela especificidade comum de um mesmo teor poético.

A produção coletiva pertence a uma proposta que vê a posição da linguagem ancorada na destituição do “eu”, como o centro da enunciação, um ponto baseado na poética de Mallarmé, mas de que a escrita de Joyce é a melhor explicação, tendo sido até mesmo identificada por Lacan como sendo a escrita de um não assinante do inconsciente, ou seja, do texto sem sujeito.

Mesmo porque o projeto dos poemas concretos visa alcançar uma aproximação com o discurso científico, o qual, para Lacan, é elaborado como uma forclusão que significa a inexistência do significante que é o sujeito para outro significante do jogo simbólico. Trata-se de um discurso que se pauta apenas por si mesmo, sem inconsciente, e

adequado a seu objeto, ainda que ele retorne sob a forma do impossível, convocando o sujeito científico a se resgatar.⁸

Augusto de Campos afirmou que já “cansou” o seu nome, o que teve consequências para o plano técnico de sua poesia, que não ficou contida numa época e foi levada até a perspectiva de uma crítica assídua às poéticas do sujeito, o que pode ser entrevisto na formulação dos poemas.

Décio Pignatari, por seu lado, formulou a instância do “eu”, como uma convenção poética e textual da qual é necessário distanciar-se com violência.

Haroldo de Campos marcou o lugar sem sujeito da poesia, inicialmente, pela circularidade recorrente de Joyce, para, em seguida, e dentro da melhor tradição de Fernando Pessoa, fazer do sujeito poético uma *persona*, como uma ficção afastada da idiossincrasia do poeta, produzindo a “reaparição elocutória do eu” e invertendo o postulado mallarmeano de “desaparição elocutória do eu”, utilizado pelos concretistas.⁹

No entanto, apesar destas pequenas diferenças de apreensão teórica da desapareição do eu da enunciação poética, pelas peculiaridades de cada um dos escritores, o que é interessante observar é que o poema sem sujeito é resultante do plano geral do grupo que apoia a objetividade da poesia concreta, em detrimento de uma formulação subjetiva.

Disso decorre que esta pesquisa não visa fazer um cotejamento entre os textos de cada um dos poetas, entre si, e de cada um deles com a linguagem lacaniana, mas sim estudar os escritos poéticos num conjunto, sob a luz da contribuição doutrinal de Lacan, principalmente do final dos anos de 1970, ainda que se recorra, às vezes, a seu ensino anterior, para alguns esclarecimentos. Da mesma maneira, as diferenças entre os textos poéticos dos três autores aparecem em alguns momentos, dentro da ideia de fornecer subsídios para a apreensão do produto poético coletivizado.

⁸ Cf. MILLER, 1996, p. 19-20.

⁹ Cf. AGUILAR, 2005, p. 317.

Com esse recorte se especifica também que, ainda que façam parte da poética visual da segunda metade do século XX, na qual se inserem vários outros grupos cuja produção possui relevância reconhecida sobre o assunto, é apenas o trabalho desses poetas que se busca estudar aqui.

No entanto, torna-se necessário fazer uma apresentação sucinta dos fundamentos dos outros grupos da poesia visual brasileira contemporânea a eles, com o intuito de apontar as diferenças entre o trabalho deles e dos poetas de *Noigandres*, para referendar a preferência pelos últimos nesta pesquisa. Através dessa apresentação, torna-se possível considerar o fato de que haveria neles mais elementos da linguagem estrutural.

A escolha do grupo originário de *Noigandres* se deve ainda a outros fatores, como a utilização da obra de Joyce, por ele, para uma série de constatações aplicadas a seus poemas, o que facilita a aproximação com a leitura de Lacan, que dedicou todo um seminário, o *Seminário 23*, ao escritor.

Mas enquanto Lacan se volta para Joyce, pela construção de um texto em que o real se transmite na e através das palavras, numa formalização que parte inicialmente da interpretação na clínica psicanalítica, Augusto e Haroldo de Campos se voltam para o novo invento de linguagem, a partir da interpretação criativa no trabalho de tradução.

Ambas as posições apontam para o dado da intradução do real em palavras, o que enceta a pesquisa da criação linguística inspirada por Joyce, como a que se mantém no limiar das fronteiras, entre linguagens oriundas de campos geralmente estrangeiros entre si, um dado que esclarece ainda a noção de não-relação praticada nos poemas concretos.

No texto de Joyce, igualmente, Haroldo de Campos situa o termo *labilingue*, que utiliza na poesia, e Lacan o formaliza como próximo ao conceito de *lalíngua* para a linguagem. Haroldo também extrai do *Finnegans wake* o método matemático de compor, como sistemas de funções proposicionais, que, ao serem deliberadamente esvaziadas de

conteúdo, poderiam receber qualquer conteúdo,¹⁰ da mesma forma que Lacan desenvolve, a partir do mesmo livro, as concepções do nó borromeano.

E essa vertente da aproximação entre a linguagem dos poemas e o discurso analítico, pela referência a *Finnegans wake*, é avalizada por Augusto de Campos que chega a dizer que sua linguagem, de trocadilhos elaborados e de palimpsestos¹¹ verbais, vai ao encontro das teorias freudianas no texto “O chiste e suas relações com o inconsciente”, de 1905.¹²

A isso se soma o fato de que Décio Pignatari situa neste livro a palavra *portmanteau*, que ele chama de paisagem verbivocovisual, um termo também tomado de empréstimo a Joyce, ou pequena paisagem ideogrâmica.¹³

No entanto, a obra de Joyce é uma referência posta que não vai ser trabalhada, a não ser em um ou outro detalhe probatório. E isso porque ela se associa a outras referências, para os poemas concretos, de que a inicial é a publicação de *Um lance de dados* (1897) de Mallarmé, como foi mencionado.

Em torno da organização do pensamento em forma de prismas e da espacialização visual sobre a página, propostas por esse poema, se agrupam as contribuições de Joyce, onde se incluem ainda a técnica de palimpsesto e de narração através das associações sonoras. A isso se acrescenta Ezra Pound e seu método ideogrâmico, herança de Fenollosa, que agrupa realidades díspares, Cummings e a desintegração de palavras, Apollinaire e os caligramas, para constituir o *paideuma* de escritores estrangeiros, que avalizaram o paradigma da superação do verso.

¹⁰ CAMPOS, H, 1987, p. 74.

¹¹ A técnica do palimpsesto consistia em reciclar os pergaminhos do escasso couro animal, raspando-o com pedra, removendo a tinta com solução alcalina e branqueando a superfície com gesso e cal, tendo por objetivo sua reutilização em novas escritas. O texto anterior não era deletado, na medida em que seus vestígios eram mantidos sob o novo texto, na condição de escrita fantasmática. Assim, no palimpsesto medram os traços de todos os textos que antecederam a escrita posterior, podendo vir a ser recuperados. In: NUÑEZ, 2006, p. s/nº.

¹² CAMPOS, A, 2001, p. 196.

¹³ PIGNATARI, 1987, p. 89.

Esses são alguns motivos por que o conjunto dos trabalhos destes autores recebe um espaço no esclarecimento dos fundamentos teóricos do poema concreto, na medida em que apresentam novidades conceituais, que também se tornaram eixos para sua elaboração.

Em seguida, o *paideuma* universal incorpora escritores nacionais, como João Cabral de Melo Neto, uma referência da objetividade da poesia de construção, João Guimarães Rosa, que inventa uma nova linguagem para abordar o sertão, desde as fontes orais, e Oswald de Andrade, mentor da técnica minimalista da palavra e do encontro com a arte cidadina.¹⁴

Destes autores, inclusive, alguns poemas selecionados vão ser utilizados nesta tese para corroborar alguns dos aspectos levantados na escrita dos poemas concretos, no que diz respeito à técnica.

É possível observar que é pelo fato de que a estratégia da composição destes poemas resgata diferentes traços da escrita, em diferentes momentos, em trabalhos que lançam mão de recursos similares, o que torna necessário incluir as contribuições das composições de outras épocas.

De onde decorre que a tradição, na qual se apoiam os poemas concretos, é revisada a partir de parâmetros da produção recente, que decide sobre os trabalhos de relevância para ela, num projeto cuja lógica não é a da cronologia.

Isso quer dizer que o conceito de tradição, que é aqui referido, se deve a que a escrita topológica dos poemas concretos se baseia numa concepção da linguagem conectada ao traço inaugural, que desemboca no significante. Tal dado pode ser levantado na via aberta por Claude Lévi-Strauss, para quem é a natureza que fornece os significantes

¹⁴ A nomeação do conjunto de autores, Guimarães Rosa, João Cabral e Oswald de Andrade, como escritores nacionais, se deve à questão didática de situá-los como escritores nascidos no Brasil. Lembrando-se que, no tempo disjuntivo da contemporaneidade da nação, dividida entre os fragmentos da significação cultural e as certezas nacionalistas, as questões da nação, como narração, estão colocadas. Já a localização do *paideuma* dos poemas concretos, nesta tese, privilegiou os títulos *paideuma* universal e *paideuma* local, na medida em que tais termos permitem situar, de maneira mais flexível, os interstícios de fronteiras enunciativas, nas vozes de histórias dissonantes, como estando mais afastadas ou mais próximas de nossa própria experiência de enunciação. Cf. BHABHA, 1998, p. 23-24 e 202.

para dizer a palavra, a partir das trocas entre os clãs totêmicos, e esses significantes organizam as relações humanas, ao lhes dar as estruturas que as modelam.

Desta maneira, trata-se, no caso, de uma tradição sempre atual do sujeito, na qual antes que se estabeleça qualquer formação de um sujeito que pensa, se situando, pois, na linguagem, certas relações já são determinadas por um isso conta, é contado, e é nesse contado que já está o contador, no qual o sujeito poderá vir a se reconhecer, reconduzido que é até sua dependência significativa.¹⁵

Jacques-Alain Miller traz um esclarecimento a esse ponto quando, ao afirmar que o inconsciente não tem profundidade, nem interioridade, sendo, ao contrário, fundamentalmente exterior ao sujeito, acrescenta que a ordem simbólica é também o discurso comum. Tudo o que é tradição, nesse contexto, é pensado como o que fala, antes que o sujeito surja, na medida em que o Outro não é somente o pequeno outro, que cada um tem para si, existindo também o Outro, como o lugar dos significantes.¹⁶

Por isso, o cálculo das probabilidades e estratégias da composição poética do concretismo, tal como ele é abordado neste estudo, implica uma estruturação limitada a um tipo de linguagem, como Lacan situa nos jogos significantes, dizendo que, numa operação desta espécie, o mapa já está feito com a inscrição dos pontos de referência significantes, que nele estão demarcados. Disso, é possível concluir que a solução da escrita apresentada, pelos poemas concretos, pode ser elaborada a partir de criações, cuja pesquisa elucida aspectos de sua estratégia prevalente, mas de onde extraem um novo arranjo de linguagem que é inédito.

E, se a bateria significativa é a base de saída, há dois termos que são introduzidos sobre ela, ou seja, o acaso, *Willkür*, e o arbitrário, *Zufall*. No que se reduz à função de puros significantes, ligados à repetição, vem se colocar a função-tempo que é da ordem lógica, desde que ela está ligada a uma colocação do real em forma significante.

¹⁵ Cf. LACAN, 2008, p. 28 e 80.

¹⁶ Cf. MILLER, 1996, p. 79-80.

Trata-se do tempo lógico constituído por três tempos, a saber, “instante de ver”, “tempo para compreender” e “momento de concluir”, desfazendo a referência da cronologia, ou do tempo cronológico, de uma narrativa histórica linear.

A isso se acrescenta que o tempo lógico se liga diretamente à pintura, ao se considerar que a pincelada do pintor é o lugar onde termina um movimento, sendo que Lacan pensa que nos encontramos, nesse ponto, diante de algo que dá um novo sentido ao termo regressão, na medida em que o elemento motor, em seu sentido de resposta, engendra para trás seu próprio estímulo. Aí se situaria a temporalidade original, na dimensão escópica do instante terminal. E Lacan conclui seu raciocínio dizendo que aquilo que se projeta para a frente, como precipitação na dialética identificatória do significante e do falado, é aqui, ao contrário, o fim, o que, no começo de toda nova compreensão, se chama o “instante de ver”.¹⁷

Finalmente, no *Seminário 20*, Lacan comenta seu texto “O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada”, dos *Escritos*, para dizer que a função da pressa levantada nele se deve ao objeto *a*, quando o sujeito está em jogo sob o olhar do Outro.¹⁸ Trata-se, sem dúvida, de um aspecto que elucida o sujeito do olhar fundado no olhar que o olha, o que será abordado na tese.

De tudo isso decorre que é pela presença do real no poema concreto que sua tradição pode ser concebida pela retomada de trabalhos inspiradores, a partir da concepção do tempo lógico, em que ela é revisitada através dos cortes na linearidade histórica, o que a estabelece como o que se pode considerar de fato uma anti-tradição.

Na opinião de Haroldo de Campos, o poeta é aquele que, ao configurar a materialidade da linguagem, segundo a proposta de Jakobson, torna concreta a linguagem de toda poesia, seja ela de Homero, Dante, Goethe ou Pessoa,¹⁹ ainda que os poetas concretos tenham levado esta prática até as últimas consequências.

¹⁷ Cf. LACAN, 2008, p. 45-46 e 114.

¹⁸ Cf. LACAN, 2008 B, p. 54-55.

¹⁹ Cf. OSEKI-DÉPRE, 1997, p. 7.

Aliás, a missão da poesia concreta, para Haroldo de Campos, é “colher no ar essa tradição viva”, tal como fundada pelo poema emblemático de Mallarmé, incorporando-a à dialética das formas, compreendida no pensamento contemporâneo. É tal dialética das formas que o leva a situar, em correlação aos poemas concretos, pesquisas com as artes criativas, música e artes visuais, para fazer frente ao problema da invenção, um assunto que é o motivo de várias abordagens nessa poética.²⁰

Deste ponto, decorre a inserção na tese de um estudo sobre a música e as artes plásticas, tanto as que se encontram em exposições e museus, quanto aquelas que se alinham sob a denominação de arte popular e que incluem os signos da cidade. A isso se acrescentam leituras de Lacan sobre a arte, onde os objetos, voz e olhar, são demarcados. Tais inclusões se devem a que a poesia concreta é uma poesia sobretudo cosmopolita, que dialoga intensamente com os signos da cidade. Todas essas referências permitem apreender a formatação semiótica transmitida pelo poema concreto.

Tal privilégio concedido à transmissão poética é ainda o que estabelece também o mesmo efeito de corte na linearidade da busca dos referentes da composição dos poemas, aqui retomada aos saltos, numa apropriação que é, sem dúvida alguma, mais condizente à abordagem da obra de arte aberta realizada por sua técnica.

Dentro desta, a ideia do ideograma possui um lugar prevalente porque ela tem incidências na linguagem utilizada pelo poema concreto, que lança mão da escrita oriental para embasar seus atributos.

O ideograma chega até mesmo a ser colocado em equivalência a este poema, 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.

O aspecto da metáfora visual é exemplarmente elucidado por Lacan, quando ele afirma que, mais do que na ilustração da folhagem, *feuillage*, das árvores, é em seus ramais,

²⁰ Cf. CAMPOS, H, 1987, p. 59.

feuilleure, que se materializa uma condensação como tipográfica. É o tipo de trabalho que permite que se leia nas dobras de uma bandeira ondulada a frase “sonho de ouro”, *rêve d’or*, a partir da desarticulação da frase originária, “revolução de outubro”, *révolution d’octobre*. Neste caso, o efeito de não-sentido não seria retroativo no tempo, como é na ordem simbólica, mas sim bem atual como um fato do real.²¹

Desta maneira, o ideograma, por seu cunho visual e pictográfico, resolveria o problema da intradução entre um registro e outro, abarcaria os vários fragmentos numa mesma forma e condensaria visualmente os efeitos *labilingues* da voz parcializada em sílabas e letras, para dar conta da formatação do poema concreto sem sujeito.

Por isso, ele abre o estudo dedicado à técnica concreta, de que fazem parte a intradução, que encena a não-relação, a fragmentação do discurso, o discurso *labilingue* e a destituição subjetiva, que encenam o não-sujeito do poema como o novo sujeito.

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.”²² De onde o ideograma realiza o poema como tensão de palavras-coisa no espaço tempo, o que inclui também o movimento.

Finalmente, a posição crítica do concretismo faz o levantamento do sistema chinês de escrita, na medida em que o ideograma é considerado como um instrumento eficaz do processo de organização poética, que se faz ao avesso do discurso homofônico.²³

Em Lacan, a letra é o litoral que figura o fato de que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, o que o leva a pensar o caractere oriental como aquele que pode desenhar os destroços do significante correndo nos rios do significado, um desenvolvimento doutrinal que vai chegar até a topologia de seu seminário final.

²¹ Cf. LACAN, 2003, p. 415.

²² CAMPOS, A, 1987, p. 50.

²³ CAMPOS, A, 1987, p. 118.

Trata-se de uma construção teórica, que é feita a partir de *Lituraterra*, estudo onde ele situa constatações sobre a letra, que vão dar orientação a seu ensino, que passa pelo matema, pela disposição espacial das figuras geométricas e da topologia do nó borromeano, para dar conta da fuga do sentido na operação de linguagem e alcançar o efeito do escrito como suplência.

Um outro aspecto a ser lembrado é que os fundamentos teóricos do movimento concretista ultrapassaram o plano do que se poderia chamar de revolucionário, ainda que o adjetivo diga respeito à revolução das formas, para alcançar o estatuto de uma poética que pertence à linguagem comum a nosso tempo. Em consequência, o interesse que seus poemas despertam se desloca facilmente para uma postura crítica, em que os aspectos vanguardistas da produção se concentram na revisão que promoveram da forma poética.

A isso se acrescenta o fato de que os três poetas mantêm como plano de fundamento, de seu trabalho, a concepção da semiótica estrutural, tal como apresentada por Haroldo de Campos, ainda que ele afirme que esta tivesse surgido no Brasil, antes da voga franco-estruturalista, na qual ele situa algumas influências.

Entre elas estão Saussure, Barthes, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida e Lacan que ele considera um “bruxo” e um “Freud gongorizado” retrospectivamente pelo fantasma de Mallarmé. Para Haroldo de Campos, o autor que os precedeu como referência para a literatura nacional foi Mattoso Câmara Jr., um discípulo de Roman Jakobson.

Desse ponto, ele destaca um tipo de escrita encarnada na literatura de Barthes, que é descendente da linha Flaubert-Mallarmé. Trata-se daquela em que a escrita se separa de sua função instrumental para adquirir o estatuto de objeto sígnico, como uma linguagem que se volta sobre si mesma. É esta linguagem que teria se deparado, em nosso meio, segundo Haroldo de Campos, com os mesmos problemas levantados pela teoria e prática da poesia concreta, desde o início dos anos de 1950.

A partir do raciocínio sobre o objeto sígnico, Haroldo de Campos lembra que a semiologia do discurso assumiu, como tema de contestação, as obras ilegíveis, não-

classificáveis segundo as normas tradicionais e que subvertem as próprias noções de poesia e narração, porque são regidas por outra lógica. Esta não é monovalente, nem linear, mas sim de ruptura, indicando ainda a primazia do texto.

No entanto, ele dá lugar de destaque à obra pioneira de Décio Pignatari, *Semiótica e literatura*, que aponta a intersemiotividade de outros signos que não apenas o verbal, nos processos artísticos, um ponto que é elaborado pelo fenômeno de concreção da poética do grupo.²⁴

A primazia do significante constitui um aspecto avalizado por seus estudiosos, sendo que Inês Oseki-Dépré apresenta uma instigante afirmação de Haroldo de Campos sobre o assunto. Para a autora, ele pensa a literatura num espaço impensável, levado à experiência da linguagem inscrita na região do significante, em que o significado só pode existir como deslizamento entre superfícies significantes e o faiscar incessante do *signans* que é o corpo verbal concreto dessa linguagem.²⁵

E, se tal consideração é uma fórmula teórica, para ser desenvolvida, é preciso enfatizar que os poemas dos três autores mesclam suas fontes entre arte e literatura, no que elas indicam o caminho para o traço do exílio poético do verbo, que reverbera em luz e som na letra concreta.

Como ocorreu com Haroldo de Campos, o estudo que ora desenvolvo deu destaque à semiótica de Décio Pignatari, para elucidar o ajuste do signo verbal ao vocal e visual, com recorrência a Saussure, Peirce e principalmente Jakobson, no que eles lhe forneceram de fundamentação teórica.

A mesma coisa foi feita em relação à contribuição de Lacan, buscando em Didi-Huberman, um historiador da arte, e Paul Zumthor, um especialista em literatura medieval, esclarecimentos sobre os objetos, olhar e voz, na medida em que ambos

²⁴ Cf. CAMPOS, H, 1992, p. 120-125.

²⁵ Cf. OSEKI-DÉPRÉ, 1997, p. 8.

possuem um percurso, entre arte e discurso analítico, suficiente para evitar um excesso de vocabulário lacaniano.²⁶

Mesmo porque, de forma similar a Didi-Huberman, Lacan embasa seus estudos sobre a arte visual, em Merleau-Ponty, assim como se volta para a poesia provençal, como Paul Zumthor, e não diretamente para localizar o objeto enquanto a voz, mas o objeto na posição feminina de ausência de inscrição, ou passividade, o que lhe demarca o lugar do vazio estruturado pelo significante.²⁷

A mesma estratégia foi utilizada para elucidar alguns aspectos da tese, no que se inclui a cidade dos signos, quando o texto de Barthes foi convocado a participar, na medida em que ele é um contemporâneo das concepções de Lacan, das quais se aproxima muito, com a diferença de que seu discurso literário atesta, por si só, a conexão existente entre vários conceitos lacanianos e a literatura.

Ademais, a ênfase foi dada aos poemas concretos, deixando-os se demonstrar por si mesmos nos aspectos decisivos de comprovação desta tese, na medida em que, por serem semióticos, a apropriação de sua linguagem se deu pela amostragem dos interstícios entre as fronteiras que esta carrega.

A isso se acrescenta que a proposta desta pesquisa parece possuir alguns pressupostos que, por sua vez, podem vir a contribuir para a compreensão da linguagem objetivada dos poemas concretos, na medida em que os apresenta, em ato, na retomada, ao mesmo tempo, da composição de três poetas, um fato que ultrapassa a questão da autoria que não entra no debate.

²⁶ Cf. MILLER, 2009, p. 10: Jacques-Alain Miller afirma que a língua falada pelas pessoas de um mesmo ofício, na utilização de termos técnicos, para designar atos e ferramentas de uma atividade humana, que são ignorados pela maioria das pessoas, é o que ele considera como *dizência*.

²⁷ Cf. LACAN, 2008 B, p. 88: Jacques Lacan considera que os termos *ativo* e *passivo* se baseiam numa fantasia de tentar suprir ao que de certa maneira não se pode dizer, isto é, a não relação de base entre o registro masculino e o feminino. Lembrando-se ainda que, no contexto do inconsciente, a posição masculina é o equivalente da presença de inscrição que, por sua vez, equivale à atividade, enquanto a posição feminina é o equivalente da ausência de inscrição, por sua vez, um equivalente da passividade. Assim, a expressão passividade, para o feminino, não se vincula aqui à ideia de apatia ou inércia.

Além disso, Lacan é revisitado, através do olhar de alguns de seus leitores, porque sua contribuição não é considerada pelo viés do discurso analítico, mas sim como o que elucida a presença do objeto na palavra. Isso obrigatoriamente recai para o lado fronteiro da linguagem, o que o remete ao litoral semiótico, amplamente discutido por Décio Pignatari.

Entre as pesquisas acadêmicas sobre o assunto, a que tivemos acesso, a comparação ocorreu entre um grupo concreto e outro, como em *Grafo-sintaxe-concreta*: o projeto noigandres, de Rogério Câmara, ou entre um autor e outro, como em *Dialogramas concretos*: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos, de Helton Gonçalves de Souza.

Finalmente, há pesquisas que localizam um determinado aspecto, em um autor, a exemplo de *Palavras e espaços para o visual*: Haroldo de Campos, de Lino Machado. Todos eles são trabalhos de grande relevância sobre o assunto e que destacaram aspectos da poesia concreta, de forma diversa da que é feita nesta pesquisa.

No que diz respeito especificamente ao conteúdo de alguns elementos lacanianos, os textos de Kenneth Jackson, de Lúcia Santaella, de Gonzalo Aguilar, de Augusto e Haroldo de Campos, que, por vezes, remetem a eles de maneira sutil, corroboram a ideia de que os mesmos são artefatos demarcáveis, nos poemas concretos, escapando assim de uma circunscrição estrita.

Quanto ao ponto central da comparação, entre topologia e poesia, há uma brecha entre os dois projetos de suplência que se abre ao debate, de uma forma que também parece constituir uma novidade, aspecto a ser levantado, ao final do trabalho.

Para desenvolver o tema da tese, *O poema concreto e a contribuição de Lacan*: a não-relação endereçada, utilizarei cinco capítulos, sendo que o primeiro se chama “Desdobramentos poéticos do grupo *Noigandres*”; o segundo, “A tradição dos poemas concretos”; o terceiro, “Poemas concretos e outras artes”; o quarto, “*Techne* concreta”; e o quinto, “Poemas concretos e o possível encontro com Lacan”.

O primeiro capítulo se dedica a localizar o grupo *Noigandres*, como o movimento poético originário dos poemas selecionados para a pesquisa, destacando-lhe os desdobramentos ao longo do percurso dos poetas, ao mesmo tempo em que demarca o lugar particular de cada um, frente ao grupo, assim como o lugar do grupo, frente aos outros grupos de poesia brasileira visual contemporânea.

No segundo capítulo, o que se busca é situar a tradição poética e literária em que se inserem os poemas concretos, fornecendo os elementos de trabalhos e autores que inspiraram ou validaram sua escrita, em épocas variadas, e ainda com cunho universal e local.

No terceiro capítulo, a proposta é percorrer algumas práticas artísticas que dialogam com os poemas concretos, no que se inclui a música, as artes visuais, os signos da cidade e a leitura de Lacan sobre a visualidade e os objetos, na relação com a arte, para relacioná-los aos signos vocal e visual da composição verbivocovisual, no quinto capítulo.

O projeto de formulação do quarto capítulo se baseia no estudo da técnica concreta, no que concerne a pontos selecionados que demonstram a não relação de base dos poemas concretos, com o intuito de deixar lugar ao signo verbivocovisual, como um encontro contingente entre registros que geralmente não se enlaçam, o que será apresentado no quinto capítulo.

Finalmente, o quinto e último é um capítulo de convergência, entre os signos verbal, vocal e visual, como signo verbivocovisual, além de ser o ponto de sua localização, como endereçamento poético que se faz em forma de uma nova poesia. Trata-se, portanto, de um lugar da elucidação de cada signo e da fórmula final que alcançam, enquanto noções pontualmente revistas frente ao que Lacan propõe.

2. DESDOBRAMENTOS DO MOVIMENTO POÉTICO DO GRUPO NOIGANDRES

2.1 O movimento poético do grupo *Noigandres*

Er vei vermeils, vertz, blaus, blancs, gruocs

Vergiers, plans, plais, tertres e vaus;

Ei.l votz del auzels sona e tint

Ab doutz acort maitin e tart.

So' m met en cor qu'ieu colore mon chan

D'un aital flor don lo fruitz sia amors,

E jois lo grans, e l'olors de noigandres.²⁸

Arnaut Daniel

A proposta da poesia concreta abrange vários tópicos, que se superpõem, apesar de todos se centrarem em torno do experimentalismo de uma nova linguagem artística, o que caracteriza a posição de vanguarda. Isso indica o estudo de cada um de seus aspectos, separadamente, para que se tornem mais inteligíveis. Por isso, pensamos ser preciso considerar sua composição, levando em conta esses tópicos.

Se ela pertence ao movimento conjunto de um grupo que se dispôs, desde o início até seu trabalho mais atual, à prática de uma posição de poeta-inventor de linguagem e se isso extrapola o momento historicamente datado como movimento concreto, tal fato não quer dizer que se possa prescindir de seus principais enunciados e arcabouço teórico, para se ter o alcance da nova leitura.

Trata-se de uma formulação que se orienta a partir da fundação do grupo *Noigandres*²⁹, pela qual Haroldo de Campos se tornou responsável ao lado de Augusto de Campos e de Décio Pignatari.

²⁸CAMPOS, A, 1978, p. 52. Tradução da citação de Arnaut Daniel: Vejo vermelhos, verdes, blaus, brancos, cobaltos/Vergéis, plainos, planaltos, montes, vales;/ Em doces notas, manhã, tarde, noite./ Então todo o meu ser quer que eu colora o canto/ De uma flor cujo fruto é só de amor,/ O grão só de alegria e o odor de noigandres. In: CAMPOS, A, 1978, p. 53.

²⁹ 1. Cf. CAMPOS, H, 2001, p. 31: Referindo-se à expressão de Joyce, relativa a NOISDANGER, Haroldo de Campos a vincula ao trabalho de seu grupo que, desde 1952, edita a revista-livro NOIGANDRES, onde “a enigmática expressão provençal (do trovador Arnaut Daniel, “*e l'olors d'anoi*

A atitude de vanguarda se torna permanente, através da produção crítica e poética do grupo, desde sua projeção inicial, no ano de 1956. Este é o ano que muitos consideram como sendo de grande importância para ele, na medida em que se desenvolveu desde um novo espaço, a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, que se realizou em dezembro, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Ao mesmo tempo, os autores publicam os textos de suporte teórico de seu trabalho e poemas, numa revista sobre arquitetura e decoração, assim como o terceiro número da revista *Noigandres*, dedicada exclusivamente à poesia concreta que lhe dá o título. É quando este nome se torna o que identifica o grupo com o projeto de sua poesia e o associa às outras artes da prática de vanguarda.

Trata-se de uma revista que se constituiu em um espaço para a publicação coletiva dos trabalhos, reunindo a produção poética dos três autores, sob um título unificador, em substituição à publicação individual dos livros de poesia.³⁰

No entanto, é a partir de 1957 que o grupo alcança o reconhecimento público, através da polêmica de sua produção poética, que apresenta elementos de outras artes que lhe são distintas, nela se incluindo, ao lado da música e das artes plásticas, o design, a tipografia e até mesmo cartazes e caracteres tipográficos de revistas e jornais.

gandres”) foi tomada como lema de pesquisa e experimentação poética (via Ezra Pound, *Canto XX*, no qual ela aparece como pedra-de-toque)”. 2. Cf. PERLOFF, 2004, p. 318: Segundo o poeta francês, Jacques Donguy, para o especialista provençal Emil Lévy, a palavra pode ser dividida em duas: *enoi* (*ennui*) e *gandres* (afastar, remover). No contexto trovador original, um odor (provavelmente de uma flor) podia afastar o *ennui* (aborrecimento). Para outros provençalistas, a palavra *noigandres* se refere a um afrodisíaco, noz moscada, constituindo uma metáfora de amor e sexo.

³⁰ Cf. AGUILAR, 2005, p. 71-73: 1. Na leitura de Gonzalo Aguilar, a criação do Museu de Arte de São Paulo, MASP, em 1947, assim como a criação do Museu de Arte Moderna, MAM, em 1948-1949, também na cidade de São Paulo, constituiu um dos fundamentos, para o grupo de poesia concreta, porque, a partir do início de 1950, vão surgir as bienais que transformaram os hábitos culturais de sua cidade. A segunda Bienal do MAM é vista, por ele, como uma continuidade das realizações da Semana de Arte Moderna de 1922 que, condensada na figura de Oswald de Andrade, está na gênese do grupo. E, a partir de 1951, as *Bienais de Arte e Arquitetura de São Paulo* se tornam, para ele, a melhor escola para o conhecimento das vanguardas.

2. A revista *Noigandres* serviu ainda para distinguir este grupo, do grupo do “Clube de Poesia”, que reunia os poetas da geração de 45. O 1º nº surgiu em 1952, o 2º em 1955, o 3º, em 1956, com a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, o 4º em 1958 e o 5º e último em 1960, dando lugar ao 1º nº de outra revista do grupo, *Invenção*, de 1962 a 1967.

De qualquer maneira, o que fica evidente é que o grupo formado por Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos se distingue por uma produção de poemas que mantêm o caráter de invenção, ao longo de seu percurso. E essa invenção, projetada pela poesia concreta, pode ser considerada como uma posição permanente de vanguarda, em relação aos produtos mais recentes da cultura.

Então, de *Noigandres*, 1951-1960, eles passam para *Invenção*, 1962-1967, título de uma revista que a extrapola, demarcando que se trata de uma postura mais ampla, “poesia de invenção”, que vai acompanhar os autores até seus últimos trabalhos.

O enfrentamento da linguagem é o que constitui a busca de solução para integrar os componentes díspares, numa mesma construção que, ainda, mantém a coerência de um ordenamento conceitual de base para a estratégia de sua técnica.

Um dos fundamentos para os poemas concretos pode ser levantado, a partir das vanguardas das artes, no início do século XX, de que o *Manifesto Dada*, de 1918, é uma marca importante. Mesmo porque, neste, a ideia central também não é correlata à de estabilidade, mas se estrutura como descontinuidade e salto. Aliás, as noções de enfrentamento, descontinuidade e instabilidade são seus principais fundamentos.

Mas, a influência das vanguardas artísticas não se limita a isso. Há toda a questão do diálogo, entre os poemas concretos e as outras artes, que se aprofunda com a função exercida pelos museus e suas exposições, assim como pelo novo espaço das grandes cidades. Nestas, se espalham as obras de arquitetura, decoração, design e a nova tipografia exposta nas bancas de revista, levando a poesia a um intenso diálogo com as ruas.

Tais poemas pertencem a uma geração que se torna cosmopolita, vindo a circular por espaços variados, abrindo-se às novas descobertas. De onde, se pode concluir que o caráter de abertura, que se torna o cerne da estratégia poética e cujo maior alcance é captar sempre os novos traços que a cultura fornece, integra também dados de outros campos do saber, entre os quais, o científico.

Assim, os traços fornecidos pela cultura, incorporados pelo grupo *Noigandres*, vão, desde as transformações das artes visuais, à integração dos novos recursos cinematográficos, musicais e teatrais de que a mídia, principalmente a televisiva, é um importante vetor de elaboração.

Além disso, os poetas do grupo se voltam intensamente para a pesquisa das novas linguagens, como a da computação gráfica e de outros meios tecnológicos e científicos, e das antigas, a cada vez mais renovadas, tais como a matemática e a física.

Por isso, o *corpus* teórico de seus poemas se legitima por inusitados momentos de construção da linguagem literária, ao longo da tradição poética e mais além dela, como é o caso da prosa de alguns autores e do ideograma oriental.

Há também um deslocamento da localização da referência principal dos poemas concretos, feito pela crítica de Augusto de Campos, em 1955, e que, em detrimento da questão das artes, focaliza nas letras a primazia de sua potência escritural. Assim é que ele afirma que o papel do Movimento Futurista e do Dadaísmo foi muitas vezes de nível inferior ao do poema inovador de Mallarmé.

E ele acrescenta que as experiências, feitas pelos futuristas e dadaístas, ficaram longe de alcançar as mesmas características de funcionalidade, que fizeram de *Um lance de dados* uma constelação de palavras rigorosa e irrepreensível.

Esse fato é muito importante, para o presente estudo, desde que o crítico parece demonstrar uma escolha que recai para a vertente escritural dos poemas. Pelo menos, ele indica localizar a primazia desta representação, à qual estariam subsumidos os aspectos visuais e vocais das artes.

Assim é, então, que Augusto se utiliza de Mallarmé, afirmando seu poema como o que esclarece o pensamento, feito com retiradas, prolongamentos ou fugas e até pelo desenho. Para ele, isso se aproxima de uma partitura musical, que permite reconhecer que esses elementos pertencem às Letras, cujo gênero seria a sinfonia.

Sem dúvida, trata-se de um ponto que explica o deslocamento do momento de fundação central da poesia concreta, que retroage de 1918, ano do *Manifesto Dada*, para 1897, ano do poema *Um lance de dados* de Stéphane Mallarmé. E este é um deslocamento que se opera também, das vanguardas das artes, para a arte de uma renovação poética que os futuristas não chegariam a cristalizar.³¹

Em confluência à postura crítica de focalizar os antecedentes da poesia concreta no próprio campo poético, vem o pensamento de Décio Pignatari, mas dentro de outro viés de elaborações. Para ele, é pertinente a ideia sobre o caráter fundamentalmente oral da poesia, em seus inícios, o que centrava os méritos de sua transmissão no ato de declamar. Neste, as entonações e intenções se davam frente a um grupo de pessoas, o público, que inclusive as inspirava.

No entanto, com o surgimento da poesia escrita nas malhas sociais, o poeta teria visto reduzir, em muito, seu auditório, levando-o a fazer do papel o seu público. Por isso, ele moldou o papel à semelhança de seu canto, lançando mão de recursos gráficos e tipográficos, como a pontuação e o caligrama, para tentar fazer a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes.³²

Disso se pode intuir que os poemas concretos encontraram, na escrita de alguns outros que os antecederam, elementos norteadores que já esboçavam estruturalmente algumas de suas proposições.

Como um exemplo, Décio apresenta o poema “O peixe”, de Marianne Moore, traduzido e publicado por Augusto de Campos, em 5 de Junho de 1960, na página “Invenção” do jornal *Correio paulistano*. Além de afirmar que cada estrofe flui para dentro da outra e que a tipografia compõe um desenho dos meandros do peixe na água, Décio Pignatari demonstra a presença da escrita concreta, até no seio da palavra. É quando a palavra “acidente” se parte para demonstrar a quebradura que aí ocorre.

³¹ CAMPOS, A, 1987, p. 24-26.

³² PIGNATARI, 1987, p. 17.

ac-
idente – lascas,
 marcas de fogo ou dinamite,
 cortes
 de machado, tudo re-
 siste nele, que como morto
jaz.
pertinaz
 evidência comprova que ele
 vive
 do que não lhe revive
 a juventude. O mar envelhece nele.³³

Dessa maneira, pode-se dizer que a poesia concreta, apesar de toda a conexão estabelecida com as outras artes, afeitas ao experimentalismo das vanguardas, viu evoluírem suas formas, com a grande contribuição do próprio campo poético.

Se os postulados modernistas haviam ajudado a sustentar as ideias de base do movimento da poética concreta, até o final dos anos de 1960, é possível afirmar que a partir daí houve um importante desvio. E este diz respeito à composição feita no rumo das novas conquistas tecnológicas, do novo espaço concebido para as cidades e para o conceito de vanguarda. Esta se torna um deslocamento que vai, da evolução da forma, no sentido progressista, a uma concepção do elemento artístico que é visto como contingente, ou seja, atuando pelo princípio da não-conciliação.

E é Gonzalo Aguilar quem situa esse princípio nas vanguardas, afirmando que, se, para os surrealistas, o inconsciente seria o responsável pelas modificações sociais, para a tendência construtiva, em que se insere o concretismo, ao contrário, é o manejo consciente que poderia limitar este sistema. E o crítico afirma que, apesar de parecerem opostas, as duas tendências se posicionam em torno da questão dos processos artísticos, com a preocupação de libertá-los dos hábitos herdados, sendo que a principal posição da vanguarda não é a de uma destruição da tradição herdada, mas a de uma modificação que inclui muitos de seus traços.

³³ PIGNATARI, 1987, p.17 e 20.

E ele chega, até mesmo, a fazer da não-conciliação o traço que é o eixo da vanguarda poética do concretismo, dizendo que, enquanto uma atitude variável, ela é o elemento a partir do qual se pode articular uma identidade para as vanguardas.

Em sua leitura desses movimentos, o valor do novo é que estaria subordinado ao princípio da não-conciliação e não o contrário, porque sua hipótese principal é a de que as vanguardas questionam o estatuto tradicional da obra, de um modo integral, e que esse traço implica modificações na circulação, produção e recepção dos produtos artísticos.

Em seguida, ele explica que essa modificação não significa obrigatoriamente desfazer-se da aparência ou da autonomia da obra, o que seria apenas uma de suas possibilidades, mas que ela se ateria também a outra, que seria a substituição, do traço distintivo de uma obra, por outro novo.³⁴

Tal debate, de certa maneira, ajuda a explicar a localização do conjunto dos poemas concretos, nesta tese, porque eles elucidam os traços que foram rastreados na escrita poética de ruptura com o texto poético do verso linear, mas acrescentando-lhe sua própria leitura, através da experiência adquirida pelo trabalho de composição.

Entre esses traços, naturalmente, se acrescenta o lugar para o traço novo, que abre o debate para uma nova leitura possível dos poemas concretos, na medida em que, a nosso ver, ele é produzido através de sua escrita que conjuga três registros, usualmente irreconciliáveis entre si, e que são endereçados para a linguagem em forma de poesia.

2.2 Sobre os poetas

III

Esta é a rosa d'amigos (dirás: mesa redonda)

Conciliemos ao crepúsculo:

*Este vidro tem algo que não é dos vidros.*³⁵

Décio Pignatari

³⁴ Cf. AGUILAR, 2005, p. 24, 40 e 45.

³⁵ PIGNATARI, 2004, p. 41.

A prática poética, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, se deu como um procedimento que estabeleceu um padrão comum, em torno da postura de vanguarda artística, que se tornou um eixo de orientação dos trabalhos. Essa posição de vanguarda, inclusive, é o que prevaleceu, ao longo dos poemas concretos dos três autores, mesmo após a fase dos manifestos e ensaios de estabelecimento da teoria.

Trata-se da operação artística que tipifica um conjunto de produções a que se deu o nome de poesia concreta e que se presta, enquanto tal, a uma análise comparativa, com outras obras, mesmo porque esse conjunto pode alcançar, às vezes, o estatuto de uma única obra, colocando-se à frente das particularidades da produção individual.

Para Inês Oseki-Dépré, “o que dá especial relevância à Poesia Concreta e ao “Grupo Noigandres” são, por um lado, a extrema criatividade no plano semiótico e intersemiótico de seus representantes; por outro, a coerência teórica de suas propostas”,³⁶ ainda que a autora dê a Haroldo de Campos um lugar *sui-generis* na contemporaneidade.

É de se destacar que cada um dos três poetas do grupo não fugiu de suas características particulares de composição, ainda que o projeto coletivo fosse, desde o início, o objetivo maior e que obedecia ao critério teórico da não subjetivação do poema, desde que seu espaço é concedido ao objeto. É a este que o sujeito autor e leitor estariam submetidos.

O lado da experiência visual foi salientado por Décio Pignatari, o que é possível observar, por exemplo, em seu poema “Life”. Neste, a passagem, do registro verbal, para o visual, permite pensar que é do próprio método ideográfico que ele extrai os fundamentos para o poema que é considerado um poema semiótico.

O poema, difícil de reproduzir, consiste na exposição, numa sequência de seis folhas de papel em branco, dos signos gráficos: I, L, F, E, e LIFE. Nessa exposição visual, é possível deduzir que o ideograma é a passagem entre a materialidade de cada letra e a

³⁶ OSEKI-DÉPRÉ, 1997, p. 12.

representação simbólica dada pela palavra, sendo que, ao condensar as quatro letras, ele apresenta também a palavra.³⁷

E a experimentação visual de Décio atinge uma escala máxima em outros dois poemas semióticos, “Agora!” e “Pelé”, porque neles não há mais a presença da visualidade de letras, mas de formas geométricas, às quais é oferecida uma chave léxica, para que se possa fazer sua leitura, numa demonstração máxima da arbitrariedade do signo. Neles, os signos linguísticos são substituídos por ícones, aos quais se atribui um valor semântico arbitrário.³⁸

E se, através do próprio poema semiótico, Décio Pignatari demonstra ter se defrontado com o limite que o mesmo oferece, não deixa de ser interessante ler nisso o privilégio que parece ter concedido à visualidade em seu trabalho. Um dado que o levou mais intensamente para o lado da investigação das artes visuais. Isso quer dizer que, em praticamente tudo o que pesquisou, o poeta foi conduzido pelo caráter visual, seja ele da pintura, da escultura, da dança, dos ideogramas ou da própria poesia. Décio, inclusive, ao explicar sua escolha pela prática poética, no poema “O carrossel”, de 1950, diz que:

Entre escolher
Montanha-russa
Roda-gigante
Ou trem fantasma
Eu escolhi
Meu carrossel
Paguei com vida
-Engenho e arte –
Pelo meu árdego corcel.³⁹

A única justificativa dada para sua escolha é feita através da citação de um fragmento de *O destino viaja de ônibus*, de John Steinbeck, com a qual ele começa o livro, compêndio de suas poesias, *Poesia pois é poesia*, cuja descrição aborda a visualidade.

Quero que o senhor diga ao meu patrão que não posso voltar para a minha cidade e meus campos, porque vi grande beleza e devo ficar aqui. [...].
Vi as estrelas. Diga-lhe isto. Diga-lhe que dê a cadeira para meu irmão amigo e o porco e os dois porquinhos para a velha que me cuidou, quando tive febre. Meus potes para o meu cunhado e diga ao meu patrão que fique em paz e com Deus.[...]

³⁷ Cf. PIGNATARI, 2004, p. 129-144.

³⁸ Cf. PIGNATARI, 2004, p. 168 e 169

³⁹ PIGNATARI, 2004, p. 19.

No entanto, não deixa de surpreender a que ponto sua escolha, pelo aspecto visual, o levou a uma pesquisa sobre o modo como o processo culturmorfológico opera no domínio artístico. Isso acarretou seu encontro com o poeta Eugen Gomringer,⁴¹ ele também especialmente dedicado ao diálogo com as artes visuais, tendo chegado a dar aulas sobre o assunto, além de se dedicar igualmente à utilização do método ideogrâmico como uma crítica impessoal de formas.

E é o privilégio destas que levou Décio a dizer que é a própria forma dos signos que estabelece a relação entre eles, sendo que a sintaxe, a seu ver, decorreria disso. Sem dúvida, trata-se de aspectos que deram origem a suas experiências semióticas mencionadas mais acima, merecendo destaque o fato de que, nelas, ele mantém uma acentuada distância de outros autores de poemas semióticos, na acepção do termo.

Tal diferença se ancora no fato de que a origem do grupo *Noigandres* estabelece o plano da estrutura como o arcabouço teórico de base, um dado que vai servir a Décio Pignatari para que, mesmo na extensão da pesquisa semiótica, ele se oriente por uma interdisciplinaridade estrutural com as outras artes. Isso, sem dúvida, o impediu de se manter na vinculação arbitrária aos conceitos dos poemas semióticos, ainda que fizesse experimentos nesta área durante certo período.

Aliás, a crítica que fez a esses poemas incide exatamente sobre a arbitrariedade da chave léxica, que se duplicaria, saindo da arbitrariedade “natural” dos jogos de significante e significado dentro da melhor tradição saussuriana, da qual é discípulo. Isso fazendo, ela se atém à arbitrariedade promovida através da escassez de significados, intrínseca ao código fornecido, anexo ao poema.

Dessa crítica, decorre sua prática mais voltada ao poema semiótico, pelo design do signo verbal, de estrutura do tipo pictográfica, cuja relação é feita entre o design da letra, a sintaxe da forma e a semântica do poema, o que pode ser constatado no poema

⁴⁰ PIGNATARI, 2004, p. 17.

⁴¹ Cf. MENEZES, 1991, p. 19: Eugen Gomringer é o poeta boliviano, residente na Suíça, que criou “Constelações”, em 1953, época em que a poesia concreta se iniciava no Brasil.

“Life”, anteriormente mencionado. É por onde se pode inferir que a visualidade, proposta por Décio Pignatari, se apoia na utilização de signos visuais que carregam uma informação própria, fornecida pela letra que se acrescenta à semântica verbal.

Além disso, por sua vinculação ao grupo *Noigandres*, a intersemioticidade que propõe não descaracteriza a visualidade específica das artes plásticas. Mesmo porque ele considera a visualidade de seus poemas, como uma estrutura que se comunica a si própria, enquanto valor plástico que não possui informação semântica e funciona, portanto, como um agente estrutural.⁴²

Augusto de Campos, por seu lado, também manteve, desde o início, uma grande coerência, entre a proposta do grupo que se organizou através de *Noigandres* e sua criação poética particular, orientando-se pelas mesmas diretrizes coletivas a que acrescentou seu exercício específico. Com a diferença de que, assim como Haroldo de Campos, sua experimentação da poética concreta estrutural recebeu outras contribuições, tais como a prática da tradução e a escrita de textos metalinguísticos, que tiveram consequências para seu fazer poético.

Para Maria Esther Maciel, Augusto de Campos foi o único que se manteve concreto, após a “fase heróica do grupo”, porque soube se revitalizar frente a novos referenciais. A autora considera que, para Augusto, a viabilidade do concretismo se manteve, apesar de ter deixado de existir enquanto movimento de um projeto pré-estabelecido, com teor didático e polêmico. Esse concretismo se constituiu nele, desde então, num conjunto de propostas poéticas experimentais, que poderiam resistir às mudanças de contexto e se atualizar, à luz de novas demandas.

Em sua opção por se manter concreto, Augusto de Campos teria entrado em sintonia com a cultura, atualizando seus experimentos com o universo digital e os novos recursos tecnológicos, além de recuperar alguma subjetividade em seus poemas, como nos trabalhos iniciais, de 1951. E ela arremata seu raciocínio dizendo que, se o solo que sustenta o ofício poético de Augusto continua sendo feito de concreto, o material de que este se constitui veio a se tornar um pouco mais poroso.

⁴² Cf. PINTO; PIGNATARI, 1987, p. 159-171.

Ou seja, a autora considera a composição de Augusto de Campos, dentro de uma temporalidade não-linear, o que ganha corpo através da comparação entre ela e aquilo que os engenheiros chamam de “esqueleto rígido” que apenas ganha forma e volume, de acordo com as necessidades de cada obra.

Para ela, são tais dados sobre os elementos constituintes e processos de fabricação do concreto, enquanto artefato, que se tornam pertinentes para uma leitura transversal do processo de formação da poesia concreta de Augusto de Campos, mais especificamente de seu livro inaugural.

Seus primeiros poemas teriam funcionado como um amálgama, constituído por elementos divergentes, que se estruturou e se sedimentou nos poemas posteriores, vindo a adquirir uma solidez próxima ao bloco de concreto.⁴³

Essa é uma leitura similar à que é feita por Lúcia Santaella, no texto “A poética antecipatória de Augusto de Campos”, quando afirma que o ponto privilegiado para se observar a obra de um artista ou de um autor é o mais recente, no cotejo com a poética que os meios de produção artísticos e literários em emergência propiciam. E sua conclusão se deve a uma retomada da obra do poeta, a partir do princípio psicanalítico do *après-coup*, que explica a compreensão do presente, através de sua ressignificação pelo passado, quando este não é considerado como um arranjo fixo e imutável porque vem a ser reconfigurado pelo presente.

Através desses aspectos, ela explica a abertura da obra de Augusto de Campos às novas possibilidades materiais e técnicas, nas quais se incluem a apropriação das novas tecnologias digitais e eletrônicas, com as quais se corporifica, mais uma vez, seu sonho de ser verbivocovisual.⁴⁴

Para Gonzalo Aguilar, a poesia de Augusto de Campos, após o período concretista, em si, se concentra em três pontos que são o atomismo, a condensação e as formas breves. Seu poema se reduz à página e a um signo que é ampliado visualmente, de forma a

⁴³MACIEL, 2004, p. 130-131 e 134.

⁴⁴SANTAELLA, 2004, p. 162.

evitar, na maior parte das vezes, toda forma de sucessão discursiva, mesmo porque os signos e a página são tratados materialmente como a combinação de elementos que se justapõem.

Essa escrita sobre a página conquistaria assim um caráter autônomo e indivisível, que o crítico compara às formas breves, situando seu antecedente na escrita sobre a pedra, além do que, as formas dispostas, no espaço da página, produzem uma montagem em página.

Para ele, é na tradição dessa montagem linguística, como princípio programático de organização e composição, que se insere o trabalho de Augusto de Campos, ao lhe explorar as possibilidades oferecidas num sentido sintético e simultâneo e descartando o sentido narrativo ou sequencial.

O tratamento do material, em seus poemas, ocorreu a partir de duas disposições dos signos na página, ou seja, em círculo ou espiral e na forma de quadrícula. Enquanto esta última constituiu a forma preferencial, no auge do período concretista, possibilitando a autonomia da linguagem poética, pela anulação do sujeito e conversão do texto numa estrutura auto-suficiente, a espiral começou a ser utilizada no período posterior. Nesta, ao espaço dividido em pequenas unidades, se associam a continuidade e o efeito hipnótico que, segundo o crítico, lançaria o sujeito-leitor no próprio centro do poema.

Gonzalo faz, inclusive, um paralelo, entre a espiral de Augusto de Campos e a da arte visual do cinema e da televisão, afirmando que, nestes, a forma espiralada é usada para sugerir um estado de hipnose que apela a forças que escapam ao controle da consciência. Tais fatos são os que atestam a qualidade dos poemas, em cuja construção prevalece o lugar do objeto, ou do não-sujeito, como o lugar da força centrípeta.⁴⁵

Já, no que se refere às particularidades criativas de Haroldo de Campos, a complexidade de seu trabalho pode ser sintetizada, segundo o crítico Gonzalo Aguilar, pela expressão “transpoética”. Ele a define como a aplicação do discurso poético a outros discursos,

⁴⁵ Cf. AGUILAR, 2005, p. 271-274.

tais como o da crítica literária, o filosófico e até mesmo o religioso, nos quais age como um corte transversal que revela os conteúdos.

Segundo ele, com as “Galáxias”, de 1963, Haroldo de Campos teria ampliado seu campo de poeta de vanguarda, com a experimentação da prosa poética e o retorno ao verso que havia sido interdito, em sua fase concreta mais ortodoxa. Isso constituiu uma maior flexibilidade dos critérios concretistas, que teve incidências na recuperação de poemas de autores canônicos, o que transformou a vanguarda mais em uma categoria operacional do que num momento da linha evolutiva.

Entre os autores recuperados, Aguilar inclui aqueles cujos textos foram traduzidos, pelos irmãos Campos, como os poetas provençais, os barrocos ingleses e Dante (*Rime Petrose*). A partir daí, teria havido um importante desvio, na escolha específica de Haroldo de Campos, que se voltou para a prática de transcrições de textos dos autores Dante (*Divina comédia*), Goethe, Homero e da Bíblia.

Para Gonzalo Aguilar, Haroldo de Campos retirou essas obras da tradição e as redefiniu, com sua prática, porque sua operação em relação a elas foi demonstrar que, no nível do texto, o poético desencadeia novas configurações de sentido.

Essa transpoética, para o crítico, se mostrou capaz de ler os textos mais heterogêneos, como a materialidade da filosofia de Hegel, numa leitura ao estilo da ficção de Mallarmé. Disso, ele conclui que, para Haroldo de Campos, todo método é uma ficção cujo instrumento é a linguagem que vem ocupar o lugar de ligação, assim como tudo sucederia em hipótese, tal como na introdução a *Um lance de dados*. Segundo tal proposta, a função do poeta é tratar a língua segundo um modelo harmônico e tratar todas as invenções humanas como seu produto.

Na sequência desse raciocínio, a aceitação do conceito de ficção é vista como central, para a poética de Haroldo de Campos, porque implicaria seu deslocamento em relação à ortodoxia concreta. Isso se dá pelo anúncio de discursos que se organizam pelo modelo sintático da linha e pelo fato da poesia poder suportar novas *personae* que vêm em lugar do próprio sujeito poético que havia sido recusado anteriormente.

No que diz respeito à questão do tempo, o autor também situa em Haroldo de Campos uma posição não linear, na medida em que este fala de uma pluralidade de começos, em lugar de um único começo, transformando a situação de corte e começo numa figura discursiva, em sua obra, que aparece até mesmo em *Galáxias*.

Esse tempo estaria contido na utilização de vocábulos que evocam começos que produzem sentido, no trânsito de um jogo de antíteses, “acabarcomeçar”, “fimcomeço” e “nascemorre”. Este último, inclusive, no poema, funcionaria como o elemento ideográfico elementar da poética de Haroldo de Campos, através do movimento de redobramento e desdobramento do signo, desmontando a ideia de sucessividade que supostamente organizaria o processo do *Gênese*:⁴⁶

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre

renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re

re

desnasce

desmorre desnasce

desmorre desnasce desmorre

nascemorrenasce

morrenasce

morre

se⁴⁷

Por sua diagramação visual, trata-se de um poema que enlaça vários aspectos da produção dos poemas concretos, que vão, desde a apresentação de ideias opostas que se movimentam em direção aos dois lados da página, na apropriação conjunta de espaço e tempo, até à figuração em ideograma e à circularidade recorrente estabelecida pelo ato de nascer, que pode ser o ato de morrer e vice-versa.

⁴⁶ Cf. AGUILAR, 2005, p. 310- 317.

⁴⁷ CAMPOS, H, 1976, p. s/nº [118].

E, se tais aspectos indicam a extrema erudição em que se apoia a poética concreta de que Haroldo de Campos faz parte, em sua própria opinião, é a arte contemporânea que parece ter incorporado o relativo e o transitório, como uma dimensão do ser. Ele não vê contradição, entre essa leitura e o reconhecimento dos valores permanentes da obra, porque a projeta para além do tempo histórico em que foi criada. A crítica sociológica de Marx, por exemplo, foi o que, para ele, promoveu a interrogação sobre a perenidade da arte grega e que teve consequências para a modernidade estética de Dante.⁴⁸

Através de tais considerações, Haroldo de Campos chega até o *Livro* de Mallarmé, localizando nele a permutação e o movimento como agentes estruturais, para alcançar a categoria do provisório, na própria categoria de criação que põe em questão a obra de arte conclusa.

Em seu lugar, o crítico propõe a obra de arte aberta, em paralelismo com a física quântica, que se baseia no fato de que até mesmo aquilo que é matematicamente estabelecido só seria objetivo, em parte, na medida em que se trata de um amplo conjunto de possibilidades. E é esta posição, frente à obra de arte aberta, que passa a elucidar seu projeto pessoal de trabalhos realizados em torno da revisão da linguagem, havendo em seus poemas uma modificação dos traços poéticos, que ultrapassam grande número daqueles da linguagem conhecida.⁴⁹

2.3 O grupo *Noigandres* e as poéticas visuais contemporâneas

O enxadrista

Moderá, ó bispo noturno,

a faina em meu tabuleiro

e atende: um poeta nasce

nos bulbos do mês de agosto.

Haroldo de Campos⁵⁰

⁴⁸ Cf. LACAN, 2008 B, p. 104: Para Lacan, o saber de Marx ocorre pela letra que ele encontrou no Outro, ou seja, na linguagem que o precede, e constituindo, portanto, um saber que faz transmissão. Marx e Lênin, Freud e Lacan são considerados, por ele, como pares que procedem num Outro suposto. Trata-se de um saber que não se deve à informação e que não se importa nem se exporta, mas que entra na pele pelas duras experiências de alguém formado no uso. Disso, é possível inferir que se trata de um saber que promove um corte epistemológico no conhecimento, dando-lhe uma nova visada, a exemplo da interrogação da obra de Marx que checa a estética de Dante, tal como Haroldo de Campos propõe.

⁴⁹ Cf. CAMPOS, H, 1977, p. 15-18.

⁵⁰ CAMPOS, H, 1976, p. 31.

Deve-se ressaltar que o grupo *Noigandres* faz parte de um conjunto de poetas contemporâneos, que utilizam o elemento visual como um recurso importante em suas produções. Dessa forma, seus poemas se localizam dentro da poética brasileira, primordialmente ligada à visualidade e de que também fazem parte outras vertentes, como o neoconcretismo de Ferreira Gullar, a poesia semiótica e o poema-processo de Wladimir Dias-Pino.

No entanto, num certo afastamento das outras propostas, a poesia concreta do grupo *Noigandres* se fundamenta na linguagem de maneira a localizar a própria visualidade, funcionando como um agente da estrutura. É este fato o que a situa na tradição verbal, ainda que isso ocorra em seu limiar.

E, para avaliar essa ideia, é importante lembrar que até mesmo Décio Pignatari se apoiou na *Teoria dos signos* de Charles Sanders Peirce, desenvolvida por Charles W. Morris, quando apresentou seu ensaio do que seria uma poesia semiótica, em meados dos anos de 1960.⁵¹

Além disso, o procedimento da composição poética do grupo *Noigandres* ocorre com o privilégio da produção coletiva operando acima das características pessoais, em decorrência do fator teórico preponderante de supressão da subjetividade do autor e ênfase no objeto, num distanciamento específico em relação à produção subjetiva dos poetas neoconcretos.

Trata-se, provavelmente, de mais uma herança da crise do verso,⁵² detectada no poema, *Um lance de dados* de Mallarmé, que se dissemina pela página, sem que haja ruptura da sintaxe tradicional. E isso ocorre, ainda que as camadas do discurso se sobreponham e se entrecruzem, de maneira que o discurso parece substituído por um concurso de textos autônomos, o que lhe propicia a ilusão de não-sujeito.

⁵¹ Cf. PINTO; PIGNATARI, 1987, p. 159.

⁵² A “crise do verso” é uma expressão que se tornou consagrada, de certa forma, em vários textos teóricos sobre a poesia concreta e visual, entre os quais o manifesto teórico dos poetas aqui estudados. Ela equivale a uma definição dos poemas que promoveram uma ruptura importante, em relação a aqueles cujos versos são lineares, com a prevalência de construções de rimas sonoras. A crise do verso se alia à formatação dada pelo poema *Um lance de dados*, de Mallarmé, podendo ser encontrada em vários outros momentos na história da poesia.

Tal dado indica que o caminho prevalente da produção poética, do grupo *Noigandres*, dá o lugar principal ao texto, que é projetado pela atitude racional de construção, mesmo que se trate da desintegração do verso que vai até à desintegração da sintaxe, numa atitude distinta das poesias visuais contemporâneas.

Isso demonstra que sua produção alcança palavras que se desmembram e se reúnem em novas aglutinações que, ainda que pareçam formações imotivadas, sabe-se que elas constituem relações cujo acaso é calculado por um projeto prévio. Desta maneira, o cálculo privilegia a transmissão, através da nova estrutura articulada entre os aspectos verbais, vocais e visuais, e apresenta igualmente a abertura à surpresa do novo e, logo, à interpretação do leitor co-produtor, mas dentro de um número pré-estabelecido de possibilidades.⁵³

Aqui, é importante lembrar que o título completo do poema-livro de Mallarmé é *Um lance de dados nunca abolirá o acaso*, frase que permite também sua leitura de forma invertida gramaticalmente, quando o acaso se torna o sujeito: “O acaso nunca abolirá um lance de dados”. Isso quer dizer que um não ocorre sem o outro, porque assim como a repetição do jogo de dados é fundada pelo encontro com a surpresa do acaso, este se funda pela própria arbitrariedade da repetição de um jogo que, como se vê, é estruturado nessa dupla via limitada.⁵⁴

Aliás, num texto que se chama “Acaso, arbitrário, tiros”, Décio Pignatari estuda a arte condicionada por novos princípios que abrem possibilidades a que se configure o campo do acaso. Para ele, esta é uma arte objetiva que permite e até mesmo obriga que haja um projeto de estruturas anteriores a qualquer seleção de palavras-material, que são relacionadas por um princípio de ordenação.

⁵³ Cf. CAMPOS, H, 1977, p. 21 e 23.

⁵⁴ Cf. LACAN, 1966, p. 892: Jacques Lacan, que fundamentou a linguagem inconsciente na repetição do jogo significante, em torno do encontro com a surpresa, portanto, entre *tuché* e *automaton*, se interessou profundamente pelo poema *Um lance de dados*, de Mallarmé, tendo, inclusive, aludido implicitamente a ele, ao final do Anexo II, dos Escritos.

Para tratar o acaso, ele se utiliza, à maneira freudiana, de outro jogo, a partida de xadrez, dizendo que, como um poema, ela não é feita só de arranques originais.⁵⁵ Para Décio, é fundamental fazer a análise e o aprofundamento cognoscitivo dos mecanismos primários e rotineiros, que asseguram as condições básicas das probabilidades de sua existência, e que constituem os seus princípios.

Além disso, ele apresenta, no mesmo texto, o cálculo das possibilidades do jogo do tiro ao alvo, onde diz que a mosca não é um ponto absoluto, mas um ponto-evento de referência do objetivo. São os impactos dos tiros que armam a constelação da estocagem do “controle sensível” que é exercido na mira. Assim fazendo, e em referência ao “controle sensível”, correspondente à intuição geométrica da topologia e à preocupação do músico Pierre Boulez sobre a racionalidade da arte, Décio propõe a ideia da obra situada entre o controle topológico e a abertura às novas possibilidades do acaso.⁵⁶

Disso decorre que a composição dos poemas concretos, do grupo *Noigandres*, pode ser situada na inauguração de uma nova sintaxe fundamentada principalmente na relação de semelhança entre as palavras, ou seja, a relação paratática. Esta relação se apoia numa ordem geométrica, que organiza a disposição das palavras na página, substituindo a ordem sintática pela posição do signo verbal frente ao outro.

Trata-se de uma estrutura baseada na geometria de construção, que permite a apreensão do poema como uma única escrita topológica, por uma leitura do todo, em lugar da percepção linear da frase. Além disso, o procedimento composicional estabelece uma ligação, entre a parataxe geométrica e o significado conceitual, pelo ideograma.⁵⁷

Ou seja, para o grupo *Noigandres*, o ideograma é também um princípio de estrutura, mas dentro da técnica tal como ela é elucidada por Roland Barthes. Este autor diz que, se topologicamente o homem ocidental é considerado duplo, composto por um exterior

⁵⁵ Cf. FREUD, 1969, p. 164: Em “Novas recomendações aos médicos que exercem a psicanálise”, Sigmund Freud compara o início do tratamento ao jogo de xadrez, dizendo que as aberturas e os finais admitem uma apresentação sistemática, enquanto a variedade de jogadas (lugar do acaso) é infinita.

⁵⁶ Cf. PIGNATARI, 1987, p. 150-151: Neste texto, Décio Pignatari considera que a afirmação de Pierre Boulez, de que toda obra de arte é irracional, deve ser repensada porque o músico, formado em matemática, ficou conhecido pelo furioso controle crítico que exerceu sobre a obra própria e a alheia.

⁵⁷ Cf. MENEZES, 1992, p. 30.

e um interior que são geralmente inconciliáveis, a proposta dos signos da escrita oriental traz uma solução possível para sua apresentação simultânea.⁵⁸ Isso naturalmente se dá através da integração de ideias opostas, ou até mesmo excludentes, que coexistem.

De qualquer maneira, o ponto de destaque, entre a composição poética do grupo *Noigandres*, do neoconcretismo de Ferreira Gullar e do poema-processo de Wladimir Dias-Pino, parece se concentrar no fato de que o primeiro se aproximou mais da linhagem das contribuições de Saussure, Jakobson e Peirce. Isso naturalmente o aproxima também da contribuição de Lacan, porque em todas elas o jogo da estrutura de linguagem, consciente ou inconsciente, concebe o espaço aberto ao acaso.

É a partir desta estrutura que o grupo fez suas próprias revisões internas, que viriam a desembocar na nova estrutura multilinear, solucionada, de forma prevalente, pelo ideograma e pelo signo verbivocovisual, que é inspirado por composições escriturais e composições do campo das artes e da música, mas sob a prevalência da ordenação simbólica que é feita pelo objeto.

No que diz respeito ao neoconcretismo, ele pode ser pensado como uma variação do concretismo de *Noigandres*, mas acrescentando a sua teoria uma ruptura com o projeto do poema estruturado como uma linguagem, ainda que racional, o que pode ser atribuído ao conceito de não-objeto de sua proposta.

Este conceito, no caso, implica um signo que não substituiria nem representaria nada, estando sua existência dependente apenas da ação do leitor sobre ele para lhe dar expressão. O conceito de não-objeto propõe uma leitura subjetiva do poema que transporta a estrutura para o campo do indivíduo, em que este possuiria um papel determinante para a consecução da obra, ao lhe conferir significados que são basicamente estabelecidos por sua subjetividade.

Isso quer dizer que a simples observação do poema não é mais suficiente para revelar o sentido da obra, o que se ateria a um caráter mais racionalista do textual.

⁵⁸ Cf. BARTHES, 1970, p. 83.

Além disso, o poeta neoconcreto utiliza tanto as palavras, quanto as cores, formas e movimentos, num mesmo nível de interpenetração, tal como os poetas do grupo *Noigandres*, mas com a diferença de que seu poema lança mão, mais assiduamente, de outros recursos plásticos, como cortes, dobras e outras formas afins que intensificam a concretude da palavra, numa outra via.

Por isso, pode-se afirmar que existem duas outras diferenças entre o neoconcretismo e o concretismo do grupo *Noigandres*, no que diz respeito à retomada do espaço e do tempo.

O novo espaço instaurado pelos poemas originários de *Noigandres*, como se poderá observar em sua construção técnica, se manteve estruturado pela composição verbal, ao longo de sua trajetória, ainda que algumas vezes tenha ultrapassado o plano da página ou radicalizado a visualidade. E essa estruturação ocorreu até mesmo no uso de recursos variados, tais como o ideograma, a geometria de vários planos, os jogos de letras, de palavras, de imagens e de cores, e na montagem em página, com a utilização de cortes e dobraduras.

De seu lado, os poemas neoconcretos buscaram o extravasamento da página, numa técnica que teria chegado a se radicalizar em instalações e objetos conceituais. Isso, de alguma maneira, proporia uma retomada espacial que escapa ao âmbito exclusivo da poesia.

E, apesar de que, nos anos de 1950, os parâmetros de composição do grupo *Noigandres* e do neoconcretismo se aproximassem, os conceitos do primeiro sobre o tempo, o espaço e a estrutura do poema evoluíram para a busca da apreensão do conjunto desses fenômenos. Dentro desta proposta, o espaço é compreendido numa mesma fórmula que inclui o tempo, utilizando-se até mesmo da teoria da *Gestalt* para a sua formação.⁵⁹ No

⁵⁹A *Gestalt*, também conhecida como psicologia da forma, é uma teoria que situa a percepção como estando nos elementos fornecidos ao cérebro, onde se produz uma interação entre os elementos percebidos, num dado momento, através de princípios de organização dos *perceptos*. Entre eles estão continuidade, semelhança, segregação e proximidade. Seu conceito utilizado em arte é que a soma das partes, A+B, é mais do que essa soma, constituindo um terceiro elemento, C, com características próprias. Além disso, a forma é o que sobressai na percepção. GOMES FILHO, 2008, 135 p.

segundo, ao contrário, é o próprio tempo da experiência poética que se substancializa em espaço, havendo, pois, uma disjunção entre as duas noções.

Assim, enquanto o grupo *Noigandres* fundamentou o tempo como um ato, que une as partes do poema numa mesma escrita topológica, o neoconcretismo praticou o aspecto discursivo do tempo. Com isso, este último restabeleceu, de certa forma, um funcionamento equivalente ao da expressão verbal, mas sem retomar a linguagem linear. Em sua concepção, o poema é promovido pela palavra que se difunde em todas as direções no espaço e funda o tempo da duração subjetiva.

Mas, o problema, situado por essas formas de composição, apresentou para a poesia visual a pergunta de como compor poemas, que não se ligassem pelo recurso estrutural de *Noigandres*, ou pelo vínculo subjetivo dos neoconcretos.

A solução encontrada, por Luis Ângelo Pinto e Décio Pignatari, foi a de se criar linguagens que seriam projetadas e construídas, de acordo com a necessidade de cada situação. Assim sendo, a relação entre os novos signos se daria a partir de sua própria forma e a sintaxe iria derivar dela. Portanto, a forma é que seria projetada de modo a condicionar a sintaxe, dando margem a novas possibilidades quanto à comunicação, apesar de terem apontado que as limitações seriam maiores que as possibilidades.⁶⁰

Dois poemas que realizaram este tipo de trabalho são “Life”, já apresentado, e “Organismo”, ambos de Décio Pignatari. Eles demarcam a passagem entre a poesia verbal e a visual, carregando uma informação própria na configuração da letra, que é acrescentada à semântica dos signos verbais. Sua visualidade acontece pela composição sintática, entre a imagem e o significado verbal, dada pelo desenho das letras e pela configuração na página.

E é interessante observar que os dois poemas extrapolam o espaço de uma única página, ocupando-o, numa ocorrência consecutiva de páginas. Enquanto no poema “Life”, conforme mencionado, isso ocorre pela apresentação de uma sequência de letras, até se alcançar a palavra, no poema “Organismo”, ao contrário, parte-se de uma frase, até se

⁶⁰ Cf. PINTO; PIGNATARI, 1987, p. 160-161.

chegar a uma letra, ao final. Da frase inicial, exposta na primeira página, “O organismo quer perdurar”, é organizada uma sequência, que termina na oitava página, com um grande “O” que a ocupa inteiramente.⁶¹

Desta maneira, os dois poemas se tornam uma demonstração prática da junção e disjunção, que podem ser articuladas entre o todo e a parte, em lances reversíveis da composição poética que busca sua realização na forma percebida.

Além do que, eles se diferenciam do poema semiótico, no sentido estrito, como é o caso dos poemas “Pelé” e “Agora!”, de Décio Pignatari, anteriormente citados, e que são aqui reapresentados para enfatizar que neles há uma chave léxica que estabelece os significados que são arbitrados, isto é, convencionados pelo autor.

Disso, decorre uma leitura conceitual, que depende diretamente do código anexado ao poema, o que não deixa de ser um jogo que dá provas, de maneira exagerada, da arbitrariedade dos signos da linguagem que, por um esforço didático, pode-se chamar de natural.

A crítica aos poemas semióticos é justamente sobre a escassez de seus significados, frente aos que seriam fornecidos pela arbitrariedade natural dos signos da linguagem, na medida em que eles são reduzidos a uma denominação das formas que é dada pelo arbítrio do poeta. Talvez, por isso, sua fórmula tenha se esgotado rapidamente, em detrimento de outras abordagens poéticas, ainda que de caráter semiótico.

Entre estas, os “Logogramas” de Pedro Xisto são considerados os melhores exemplos de poemas semióticos, para resolver o problema da redução da chave léxica, porque eles, no caso, se fazem por um índice, o que reduz seu grau de gratuitidade. É o título que decifra a forma, como se esta possuísse naturalmente um sentido latente.

Dessa maneira, no poema “Labirinto”, por exemplo, é a forma da letra “L” que constrói o poema, como uma representação do tema que é também o título. Há uma

⁶¹ Cf. PIGNATARI, 2004, p. 129-144 e 149- 165.

determinação natural, entre a forma originária do signo verbal e a forma final do poema, que representa figurativamente o objeto, como no mapa do labirinto feito pela letra “L”.⁶²

Mas, a partir do debate, conduzido por Décio Pignatari, sobre o fato de que “o Arbitrário não possibilita a evolução de formas”,⁶³ é possivelmente a crítica de tal arbitrariedade o que leva Wladimir Dias-Pino ao poema-processo, um movimento que vai, de 1967, a 1972.

Em oposição à formatação poética de *Noigandres*, o novo movimento se baseia no processo, entendido como uma dinâmica existente entre diversas estruturas ou componentes de uma dada estrutura.

Ou seja, de um lado, os poetas do grupo *Noigandres* concebem a estrutura como um ato dentro de um único tempo do discurso, onde os elementos da composição se combinam no mesmo espaço que, como foi mencionado, é o que determina o tempo. Trata-se de que Augusto de Campos sintetiza em sua definição de manifesto: “Poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”.⁶⁴ E o melhor exemplo disso é seu poema “tensão”:

com	can	
som	tem	
com	tem	tam
tem	são	bem
	tom	sem
	bem	som ⁶⁵

⁶² Cf. MENEZES, 1992, p. 77.

⁶³ PIGNATARI, 1987, p. 151.

⁶⁴ CAMPOS, A, 1987, p. 51.

⁶⁵ CAMPOS, A, 2001, p. 95.

Em sua análise, Kenneth David Jackson afirma que o poema “tensão” pode ser lido como uma estrutura em que a forma se espelha, a partir de um eixo central que o define, caracterizando-se o mesmo por uma natureza multiforme, que se abre a possibilidades de leitura espacial, geométrica e linear.

De qualquer maneira, o que é importante destacar é que o crítico, ao longo de sua explanação, observa que é possível ver a estrutura funcionando no poema, mesmo ao se esgotar seu sentido semântico. Para ele, os pares “com/som” de um lado e “sem/som” do outro, nos cantos opostos do quadrado, definem o tema “ten/são” que é o grupo que está no centro, sendo todos comparáveis enquanto “vocovisuais”. Assim também, em termos “verbi”-gráficos e sonoros, todos os pares seriam estruturas gêmeas, com variação mínima de um único elemento, que, à primeira vista, seria imperceptível.⁶⁶

E a conclusão que se pode extrair é que se trata de uma estrutura, que busca realizar o signo verbivocovisual, organizada num mesmo espaço, ao mesmo tempo.

De seu lado, o poema-processo age de outra maneira, ao articular o movimento dos elementos estruturais e, portanto, necessita de uma sequência no tempo. Disso, decorre uma construção em que o poema se apresenta em fases sucessivas, quando um elemento tanto é afetado pelo anterior, quanto afetará o posterior. É por isso que se denomina poema-processo já que o poema se faz pelo percurso de um processo que deixa intuir sua natureza sequencial.

Pode-se, pois, concluir que a crítica, no confronto entre a teoria do poema de estrutura e a teoria do poema-processo, se justifica pela organização da disposição estrutural. À primeira, corresponderia uma análise baseada no fato estático, enquanto que a leitura da segunda, através dos processos dinâmicos das estruturas, levaria a uma visão da realidade, cuja série de fenômenos seria ligada por relações de causalidade global.

Mas, a questão não se resume a isso, desde que, como foi demonstrado mais acima, o poema “Organismo” de Décio Pignatari, de certa maneira, utiliza o mesmo tipo de procedimento do poema “Solida” de Wladimir Dias-Pino, quando a partir de uma

⁶⁶ Cf. JACKSON, 2004, p. 19-21.

palavra base (SOLIDA), outras palavras e frases se desdobram, recuperando a estrutura linear.

No entanto, na proposta específica do poema-processo, busca-se o caminho de sua autonomia, porque o poema se torna um objeto físico, cuja significação será fornecida pelo próprio funcionamento. Além disso, no poema “Solida”, há a substituição da letra ou palavra, por um sinal gráfico ou figura geométrica, de maneira bastante parecida com a dos poemas semióticos, mas com a diferença de que não há o fornecimento de uma chave léxica.

Com isso, a informação se transforma numa rede de relações, entre signos gráficos e visuais, reduzindo o campo do signo verbal, mesmo porque o pensamento central dessa proposta poética é a de que um poema é feito com processos e não com palavras.

Para Vera Casa Nova, por constituírem poemas espaciais, os poemas-processo de Wladimir Dias-Pino, “Ave” e “Solida”, manipulam o vazio e o cheio, a partir da tatilidade da mão e do gesto, em movimentos de arquitetura e escultura sobre o espaço, que modelam o dentro e o fora. Assim fazendo, eles agem da mesma maneira que o faria um geômetra quando desenha um plano, ou um mecânico quando faz a combinação da estrutura.⁶⁷

A retomada do espaço, portanto, é vista como a funcionalização do desenvolvimento do poema, sendo que a significação surge da articulação entre os signos visuais e o espaço. Assim, é a localização no espaço que valoriza também a palavra ou letra, de acordo com sua situação e substituição pelo signo visual posterior.

Por isso, o espaço é físico e real, é o campo da página mapeado pela posição dos significantes, base do estabelecimento da lógica de relações, numa apropriação similar à que é feita pelo grupo *Noigandres*.

No entanto, a semântica dos poemas-processo é anulada e substituída pela diagramatização das próprias relações formais, que estabelece os movimentos de

⁶⁷ Cf. CASA NOVA, 2010, p. 127-128.

ligação entre as palavras e a posição destas na página. Isso dá origem a uma forma do signo verbal, que se manifesta de jeito similar às construções geométricas da arte plástica, levando ao esvaziamento do significado que é típico do poema-processo. Tal procedimento faz com que a rede de significantes se mantenha continuamente em suspensão, numa relação entre imagens que se pode considerar como fotogrâmica.

A conclusão que se extrai disso é que, no poema-processo, haveria uma substituição, da leitura de significados, pela visualização da estrutura em movimento, e do tema, pelo mecanismo da forma. Assim sendo, sua semântica derivaria para a leitura física, que as séries autônomas canalizam, e para o manuseio do livro, que se torna, ele próprio, um objeto.

Finalmente, como sua referência visual se atém à apreensão das formas em movimento, os poemas-processo se abrem à versão dada pelo leitor, que é também o co-autor de uma obra de arte aberta, de que participa na criação do campo das possibilidades, fornecendo-lhe interpretações sucessivas, até alcançar uma que o finalize.⁶⁸

Mas, a versão no poema-processo é diferente da interpretação no poema concreto, porque naquela o manuseio do poema equivale a um manuseio do objeto-livro, numa decifração do significado que está latente nesse signo esvaziado de sentido, o que gera o processo que lhe dá significação. Disso, é possível extrair o fato de que cada poema encerra um processo específico, ao ponto de não existir a possibilidade de nomeação do conjunto da obra, como poesia de processo, mas sim como poemas-processo.

Vera Casa Nova, ao falar da conjunção em que o livro-poema, como era chamado pelos poetas do poema-processo, foi incorporado como um elemento de expressão das palavras que compõem o poema, ressalta que este passou a obedecer a um ritmo e a uma semiografia próprios.⁶⁹

⁶⁸ Cf. CASA NOVA; FERES; MINGOTE, 2006, p. 140: O conceito de versão, no poema processo, deve ser entendido como a possibilidade de que o consumidor do objeto artístico o recrie, contribuindo ao processo de criação do autor, de cuja lógica se apropria, reconfigurando-a.

⁶⁹ Cf. CASA NOVA, 2006, p. 150.

É pela existência dessas diferenças, que a apresentação resumida da poética visual brasileira contemporânea serve para balizar a localização dos poemas concretos, tal como abordados pelo grupo originário de *Noigandres*, para o estudo nesta pesquisa, porque eles pertencem a uma tradição do verso, como o fundamento da interseção com as outras artes, ainda que isso ocorra a partir de uma ruptura de construção.

3 A TRADIÇÃO DOS POEMAS CONCRETOS

3.1 A tradição poética

*Certo poderei acalantar-te o púbis
minado de papoulas!
Dá-me, ó rês submissa, que eu celebre,
e que erga o teu corpo no meu canto
como um troféu no topo dos cristais!⁷⁰*

Haroldo de Campos

Para efeito de situar a poética concreta, dentro da tradição oral e visual⁷¹ na qual se insere, é importante lembrar que uma de suas fontes se articula também à poesia provençal, na medida em que esta era escrita em complexas operações e partituras, tal qual uma música, além do que era cantada ao público, assim como falada.

Disso decorre o grande interesse que os poemas dos trovadores tiveram para os poetas concretos, principalmente Augusto de Campos, que dedicou alguns de seus trabalhos ao assunto, como é o caso de seu livro, *Verso, reverso, controverso*. Neste, ele apresentou estudos, inclusive, sobre as diferenças entre as composições que derivaram para escritas mais populares, o *trobar ric*, e aquelas de uma escrita mais hermética, o *trobar clus*.

De qualquer maneira, para Jerusa Ferreira, o interesse despertado por poetas do período, como Arnaut Daniel, se deve à contribuição de um mundo, cujos enigmas precisam ser recompostos na plenitude da língua poética, que vai até os signos ambíguos de significações herméticas, o *trobar clus*, para entender o mistério da poesia e dos poetas, do período medieval até os dias de hoje. E esse projeto de leitura, para ela, se articula à prática da poesia concreta, pelo compromisso comum com a invenção, a sonoridade das palavras, o equilíbrio entre poesia e música, a construção das imagens e a essencialidade das formas.⁷²

⁷⁰ CAMPOS, H, 1976, p. 34.

⁷¹ Lembrando-se, como já foi introduzido anteriormente, que o termo tradição, neste estudo, se associa ao campo da linguagem que demarca o espaço dos signos, verbal, vocal e visual, que podem ser levantados nos poemas concretos, um aspecto que ultrapassa a cronologia de uma história datada da poesia.

⁷² Cf. FERREIRA, 2004, p.307 e 311.

Além disso, é necessário lembrar que Ezra Pound, um dos autores que faz parte da composição do *paideuma* dos poetas concretos, os inspirou através de sua obra *Os cantos*, como também pelo fato de ter ajudado a promover a poesia-música dos trovadores. Isso, segundo Augusto de Campos, teria sido feito em estudos descontraídos, que surgiram em suas traduções e transcrições pioneiras da poesia provençal, a partir de 1909. Através desse interesse pela poética provençal, ele teria sido levado a colaborar com a edição de partituras das canções trovadorescas, em 1913, sendo duas de Arnaut Daniel, em decorrência de sua preocupação com o ajuste entre a palavra e a melodia – *motz el son* – um aspecto que havia alcançado a perfeição na música dos poetas da Provença.⁷³

Apesar do aprofundamento de tal tema ser, sem dúvida, mais condizente com uma tese exclusivamente dedicada ao assunto, esta lembrança da influência da poética provençal, para os poemas concretos, se deve à sistematização de um de seus focos importantes, que busca veicular os objetos vocais e visuais através da representação verbal.

Na poesia provençal, isso é feito mediante a evocação da mulher, a representante da posição do objeto em sua feminilidade, que se torna a principal causadora dos versos que são a ela endereçados, tanto na vertente do amor, o que é amplamente divulgado, quanto na vertente do ódio. Isso porque a principal questão que a envolve é que ela ocuparia a posição de passividade que, no caso, quer dizer que a mulher significa a posição de ausência da linguagem, estando, pelo contrário, submetida a ela.

Essa mulher, como objeto que causa a linguagem, é um aspecto que pode ser encontrado nos poemas concretos, que fazem o amálgama entre suas ocorrências principais, voz e olhar, e o verbo, através da apresentação gráfica. Pelo menos, é o que fica demonstrado pelo poema de Décio Pignatari, “Femme”.

**FEMME
ELLE S’OUVRE
ELLE S’OFFRE
ELLE SOUFFRE⁷⁴**

⁷³ Cf. CAMPOS, A, 2007, p. 27.

⁷⁴ PIGNATARI, 2004, p. 281.

Trata-se de um poema exemplar porque o tema diz respeito à mulher que, no discurso, ocupa a posição paradigmática do objeto que se escreve na linguagem, enquanto a própria abertura, *s'ouvre*, por constituir a causa que se oferece à linguagem, *s'offre*, e, finalmente, por estar submetido a ela, *souffre*.

Além disso, o jogo homofônico dos sons se apresenta visualmente, na elaboração final dos versos, “*fre*”, lembrando que o som de “*v*” se aproxima de “*f*”, em português, mas, principalmente na língua francesa. Isso denota que os aspectos, visual e vocal, constituem o próprio suporte do jogo da língua escrita do poema, mesmo porque isso permite demarcar a representação da materialidade dos objetos no verso.

Isso se confirma pelo caráter de intradução do poema, quando o autor brasileiro, ao escrever em francês, privilegia o objeto voz visualizado na imagem de palavras semelhantes, o que se perderia por sua tradução. É o que permite também situar o poema dentro do âmbito das produções de linguagem que plasmam o objeto em seu interior, *en souffrance*.⁷⁵

Trata-se de um assunto que é, inclusive, corroborado pela leitura de Jacques Lacan, no *Seminário 20*: mais ainda, quando, ao falar sobre a posição feminina, ele a afirma como o que está fora da linguagem, constituindo o lugar daquilo que, por escapar ao discurso, se torna sua causalidade.

É quando ele faz um comentário a seu *Seminário 7*: a ética da psicanálise, para se referir ao fato de que o amor cortês é uma maneira requintada de suplementar a ausência da relação entre o homem e a mulher, na medida em que nos permite fazer de conta que somos nós que fazemos obstáculo a essa relação.

No entanto, seria em sua vertente de estatuto do objeto, ou seja, de lugar vazio, que a mulher, na posição feminina, é abordada pelo homem, como causa de discurso. Assim é que se teria a distinção entre o ato de amor, que é o ato da escrita que força o vazio a

⁷⁵Cf. LACAN, 2003, p. 17: Em *Lituraterra*, Lacan propõe o termo “carta retida” [*lettre en souffrance*] à psicanálise, demonstrando onde ela faz furo e justificando sua intrusão na crítica literária.

entrar nela, e o fazer amor que é poesia, ou seja, é o endereçamento de palavras de amor ao mesmo espaço que se encontra fora de qualquer inscrição.⁷⁶

Isso não quer dizer que tais palavras não ocorram, por seu avesso. Augusto de Campos apresenta o caso da poesia virulenta e até violenta de Marcabru, um poeta maldizente cuja obra, no conjunto, se demonstrou hostil às mulheres, apesar de possuir algumas líricas na vertente da paixão. Augusto relata que, a partir da primeira metade do século XII, o poeta abre com gritos de ódio e enormes imprecações o caminho dos grandes trovadores, em versos que demonstram a posição da mulher, como o que se torna a causalidade do discurso.

Esta é feita numa apropriação poética, em que as várias tentativas de abordar o objeto o confirmam como um vazio irrepresentável, tanto pelas palavras e pelas imagens, quanto, enfim, pela apresentação gráfica que se assemelha à construção ideográfica dos poemas concretos.

É o que ocorre no poema, “Escoutatz (Cuidado!)”, em que a solução encontrada pelo trovador é a de dar ao vazio, da mulher por dentro, alguns dos nomes que lhe concedem a civilização, enquanto a mulher que existe, “A bruxa” (que pode ser também “A santa”) e “A meretriz” que, assim como “A mãe” e “A morte”, constituem o significante de “A mulher”.

Escoutatz (Cuidado!)
Salomão diz e sustenta:
É doce como pimenta
Que partida é mais pungente,
Amarga e má como serpente.
Tem feitiçaria
Essa maldita.
Quem com ela se alia
Cai em desdita.

À quimera é semelhante,
Serpente atrás, leão adiante,
Boi no meio, sem ter bastante
Do cavalo ou do elefante.
Quem de pixe fervente
A revestisse
Veria como é por dentro
A meretriz.⁷⁷

⁷⁶ Cf. LACAN, 2008, p. 75 e 78-79.

⁷⁷ CAMPOS, A, 1978, p. 32-33.

No entanto, trata-se de um tema que não se limita ao período medieval, na medida em que pode ser encontrado em poemas do mundo contemporâneo, como é o caso do fragmento I do trabalho poético de Haroldo de Campos, “lendo a *iliada*”. Como o título já o denota, este é um poema inspirado pela leitura do poema épico grego *Ilíada*, atribuído a Homero, cujo conteúdo é a tomada da cidade de Tróia, pelos gregos, onde figura, com destaque, a personagem da mulher Helena para o desenrolar da história.

I

Tróia.
Circum-soando o bronze
das armaduras fagulha.
Homens encarniçados. Carnagem.
Devoradores-de-Carne.
As lanças afundam elmos
fraturam ossos
miolos espirram como vômito
dos crânios
truncos.
Alguém fita o azul convexo
pela última vez: a Moira escura
anoitece-o.

Do alto de Pérgamo
da torre sobranceira às Portas Céias
Helena – peplo de prata roçagante –
tudo contempla:

olhos de cadela.⁷⁸

A partir deste poema, é possível constatar que alguns dos antecedentes poéticos do concretismo não se restringem ao período provençal, na medida em que a *Ilíada* constitui um dos documentos literários da Grécia Antiga. E Décio Pignatari apresenta estudos de poemas de períodos ainda mais antigos, em que é possível encontrar até mesmo a preocupação com o registro verbivocovisual que se apresenta pela própria grafia.

Entre os exemplos, há os versos da parte quatro do poema “Madeviaca” que estão listados, pelo autor, entre as produções dos “Poetas-santos de Xiva (*Século XI a.C*)”. Neles, o objeto surge em sua vertente de dejetivo, daquilo que cai para fora do discurso, o que é apresentado por um registro visual similar à tipografia pictográfica do ideograma.

⁷⁸ CAMPOS, H, 2009, p. 167.

4.

faça-me
andar
de casa
em casa
estendendo
a mão
para
a esmola
se eu pedir
que não me dêem
nada
se me derem
que caia
no chão
se cair
que um cachorro
pegue
antes de mim
senhor branco-jasmim⁷⁹

Da mesma maneira, Décio apresenta poemas dos “Poetas da dinastia Tang (618-906)”, em que a mesma visualidade, de cunho tipográfico, instala as tentativas poéticas de capturar o objeto, agora na vertente do desejo e do amor, retratando os degraus da escada através de sua grafia.

LAMENTO DA ESCADA DE JADE

A concubina, já não tão jovem, menos e menos solicitada, sobe menos e menos a Escada de Jade, que conduz aos aposentos do imperador.

Nos degraus da Escada de Jade
ainda rolam
as pérolas do orvalho
que molhou
suas sapatilhas de seda
durante a noite toda

Na alcova
corre a cortina de cristal
e fica olhando a lua de outono
ondulando.⁸⁰

Para finalizar, e como um registro da visualidade tipográfica, é importante nos referirmos à “Canção 3, 5, 7” que Décio Pignatari também situa no mesmo período de

⁷⁹ PIGNATARI, 1996, p. 22.

⁸⁰ PIGNATARI, 1996, p. 73.

618-906, da Dinastia Tang, na qual o jogo consiste na apresentação silábica das palavras. Esta se faz de forma para que a primeira letra de cada sílaba coincida com a primeira letra da sílaba que vem logo abaixo, ficando a correspondência estabelecida, por essas letras e não pelas sílabas.

CANÇÃO 3, 5, 7

OU TO NO
VEN TO SÓ
BRI LHO LUA

FO LHAS JUN TAS JÁ
SE PA RA DAS JÁ
COR VO GA LHO FRIO

PEN SO VO CÊ A GO RA
VO CÊ NUN CA MAIS? HO RA
AS SIM NOI TE AS SIM OH⁸¹

Como nunca é demais nos referirmos ao intenso diálogo estabelecido, entre os poemas concretos e a tradição em que se inserem, é importante lembrar os poemas “flor da pele”, de Augusto de Campos, e “topogramas”, de Haroldo de Campos, que, em todos os seus elementos de composição, se aproximam do poema acima apresentado.

**flor da boca da pele do céu
pele do céu da flor da boca
céu da flor da boca da pele
boca da pele do céu da boca⁸²**

⁸¹ PIGNATARI, 1996, p. 72.

⁸² CAMPOS, A, 2001, p. 107.

topogramas

1	2	3
sevilha	córdoba	granada
naranja	color	torre
sol	olor	león
sol	olor	granada
amarillo	córdoba	torreada
naranja	color	torre
amarilla	córdoba	leonada
amarillo	córdoba	león
amarillo	córdoba	granada
sevilha	dolor	granada
amarilha	córdoba	granada ⁸³

As duas releituras mantêm a apresentação das palavras, com a coincidência das letras iniciais, a que se acrescenta o jogo dos sons pela visualidade. Mas, apesar das composições originais, mencionadas acima, servirem ainda para referendar toda uma tradição poética, que se estende quase interminavelmente a outras de vários períodos, é importante lembrar que isso não retira o lugar de fundação dos poemas concretos, do poema *Um lance de dados*, de Mallarmé. De fato, todas essas contribuições o referendam como um pólo para os trabalhos dos poetas concretos, de onde eles puderam evoluir sua concepção teórica, assim como recuperar igualmente poemas de épocas anteriores, a partir do ponto de vista instalado pela percepção fornecida pelo poema de Stéphane Mallarmé. É ele, em suma, que, aliado às produções de Joyce, Cummings, Pound e Apollinaire, se torna o *paideuma* universal, em que os concretistas apoiam sua própria elaboração poética.

3.2 *Paideuma* universal

*très à l'intérieur résume
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative
jusqu'adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque
d'un bâtiment
penché de l'un ou de l'autre bord⁸⁴
Stéphane Mallarmé*

⁸³ CAMPOS, H, 1976, p. s/nº [120].

⁸⁴ MALLARMÉ, 1914, p. s/nº [11].

Desde as primeiras elaborações teóricas e poéticas dos escritores, que se organizaram sob o nome *Noigandres*, pode-se perceber que alguns pressupostos lhes deram orientação, para o longo percurso que se manteria sob a égide da revolução de linguagem. Como sua estrutura se fez em torno do discurso, que apresenta a materialidade dos objetos, no registro verbal, ela se tornou obrigatoriamente fragmentária, visual e espacial.

Desta maneira, os poetas buscaram validação de seu trabalho em escritores que intuíram a nova estrutura de linguagem, na elaboração de obras que legitimavam, desde a não linearidade dos versos, até os últimos recursos visuais que a cultura fornece. Disso se destaca que a importância das influências resgatadas é atemporal, se lembrarmos que seu funcionamento se dá numa lógica que não é a da cronologia, mas sim na lógica de uma produção poética que atravessa pontos do túnel do tempo, onde o que prevalece é um determinado fazer poético.

Esse tipo de deslocamento na periodização é o que constituiria o conceito de *paideuma*, para os poetas concretos. Gonzalo Aguilar esclarece que para justificá-lo eles tiveram que forjar novos critérios, de poesia espacial e violência sobre a linguagem, para recorrer à figura mediadora de um repertório que denominaram, segundo o conceito poundiano, de *paideuma*. E eles o definiram como um elenco de autores, cujas produções serviriam para renovar a tradição.

Na construção desse *paideuma*, os poetas paulistas recusaram a ideia de uma tradição recebida, principalmente no que concerne uma tradição nacional, e cortaram a noção de vanguarda do *corpus* que supostamente lhe é próprio. Na sequência, estabeleceram uma lista de autores, que não tinha praticamente nada a ver com aquela tradicional das vanguardas.

Desta forma, o conceito se opõe a uma noção vinculada à de época, porque distingue as tradições atuantes no presente, daquelas que já se extinguíram, situando o conceito de vanguarda, como estando próximo ao critério poundiano de um ponto de vista sincrônico ao passado que é atualizado.

Disso se conclui que o *paideuma* não valoriza a tradição literária pelas linhas canônicas de representação, mas sim pela referência que é recuperada e revisada, através de sua utilização concatenada ao trabalho. Isso quer dizer que as obras não pertencem a uma determinada época, assim como podem coexistir elementos da escrita centralizada na cultura, ao lado daqueles que estão em suas margens.⁸⁵

Na medida em que os eixos da seleção ocorreram em torno da superação do verso, e até mesmo de sua substituição, os escritores do *paideuma* foram selecionados por características que servissem a esses propósitos. Nessa eleição, o traço comum teria sido o fato de assumirem uma atitude nova frente à linguagem, num ato que a promovia enquanto uma linguagem aberta, com a função de ruptura.⁸⁶

O elenco de representantes do *paideuma* universal é praticamente um ponto passivo para Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o que pode ser observado desde os primeiros manifestos e textos críticos, que aparecem compilados em *Teoria da poesia concreta*. Stéphane Mallarmé, James Joyce, Fenollosa, Ezra Pound, E. E. Cummings e Apollinaire são apontados, cada um, em seu tipo de trabalho com a escrita, como uma fonte de inspiração para os poemas concretos.

Desta maneira, a partir de uma localização praticamente consensual, em Joyce, do amálgama de palavras, em Cummings, das fragmentações microscópicas, em Mallarmé, das subdivisões prismáticas da ideia, em Pound, da elaboração das tradições, da tarefa do tradutor e da teoria do ideograma, os três críticos vão fazer sua leitura específica.

Décio Pignatari, por exemplo, ao apresentar um pequeno histórico da lógica das pesquisas da poesia concreta, assinala os planos de clivagem de sua mecânica interna. Ele demonstra que os mesmos vão, de Mallarmé (*Um lance de dados*), Pound, Joyce e

⁸⁵A referência que se liga ao termo cultura, no presente estudo, é a dos sistemas semióticos que produzem os signos culturais e os disseminam. Trata-se de ler, no presente de uma performance cultural específica, os rastros dos discursos que constituem sua condição, numa temporalidade disjuntiva, ao mesmo tempo em que articulam, nos termos de Lévi-Strauss, a estrutura estranha da diferença cultural das formas de atividade, que são nossas e dos outros. Cf. BHABHA, 1998, p. 228-229.

⁸⁶Cf. AGUILAR, 2005, p. 65-69: Na nota de rodapé 31 da p. 65, Gonzalo Aguilar dá a seguinte definição do termo *paideuma*: “Em grego “paideuma” significa ensino, aprendizagem, aquele que se educou. Na terminologia dos poetas concretos, tomada diretamente da proposta poundiana, significa aqueles poetas com os quais se pode aprender.”

Cummings, até alguns postulados de Apollinaire, incluindo ainda algumas experiências dadaístas e futuristas, experiências sobre as quais não se aprofunda. E, ao definir as fases da evolução formal da poesia concreta, ele conclui que há novas condições para novas estruturações da linguagem, sendo que esta é a relação de elementos verbivocovisuais, segundo o dizer de Joyce.⁸⁷

Por esse viés de considerações, ele afirma que Ezra Pound é um dos inventores da ideia que vai contra a poesia subjetiva e de expressão, para dar lugar a uma poesia de criação, objetiva, concreta e substantiva. Trata-se do mesmo manifesto onde o espaço, como condição da nova realidade rítmica, é analisado como um veículo passivo e lombar da estrutura e não mais seu elemento relacional, numa consciência crítica considerada uma herança de Mallarmé.⁸⁸

Além disso, ele concede um lugar destacado a Guillaume Apollinaire, afirmando-o como o maior poeta francês do século XX, ao lado de Paul Valéry. Ele o considera imerso nas vanguardas artísticas do início desse século, entre as quais o cubismo e o futurismo, sendo um poeta confluyente e defluente.

Assim é que seu trabalho conflui com a ideografia de Mallarmé e a dessemantização de Rimbaud, enquanto que dele defluem muitos poetas, a partir de Dada e do surrealismo. Entre os brasileiros estão Mário de Andrade, Oswald de Andrade, os concretos e os neoconcretos, apesar de que os concretos sempre tenham feito ressalvas à sua ingênua iconização verbal figurativa.

Décio Pignatari conclui sua opinião sobre a escrita inspiradora de Apollinaire, numa vertente instigante, dizendo que talvez o seu projeto revolucionário não seja tanto os caligramas, mesmo os mais originais, como *Lettre Océan*. Ele o vê sobretudo na paratização sistemática que o poeta chamava de simplificação sintática, cujo melhor exemplo é o abstracionismo geométrico da autoria de Robert Delaunay.⁸⁹ Trata-se de

⁸⁷ Cf. PIGNATARI, 1987, p. 45.

⁸⁸ Cf. PIGNATARI, 1987, p. 47.

⁸⁹ Cf. PIGNATARI, 1996, p. 131-132. No texto, Décio Pignatari apresenta o nome do poeta como Guillaume-Albert-Wladimir-Alexandre-Apollinaire Kostrowitzky.

uma informação que não deixa de ter, de seu lado, confluência com a vinculação teórica de Décio, que é mais afeita ao campo da visualidade.

Por seu lado, Haroldo de Campos define o campo da arte poética do nosso tempo, pela conjunção de linhas de força, tanto as previsíveis, quanto as imprevisíveis, que surgem pela solicitação do trabalho criativo, cujos eixos principais seriam dados pelas obras de Mallarmé (*Um lance de dados*), Joyce, Pound e Cummings. Para ele, isso acontece pela precipitação culturmorfológica que essas obras acarretam.

Logo de início, ele analisa a concepção da estrutura dividida em vários segmentos, que é uma característica do poema de Mallarmé, que acaba com a noção de desenvolvimento linear, com princípio, meio e fim, para ceder o lugar à organização circular do poema que desconsidera o hábito da metrificação.

Por isso, a esse poema corresponderia uma noção visual do espaço gráfico, baseada na representação da imaginação poética em vários prismas, o que se faria em fluxos e refluxos, tal como os elementos de um móbile.

Mallarmé pratica o que Haroldo de Campos considera como a redução fenomenológica do objeto poético. O eixo do poema, *Um lance de dados nunca abolirá o acaso*, é atingido pela elipse dos temas que lhe são periféricos, de forma tal que, na estrutura da obra, sucederia o mesmo que Husserl assinalou em relação a seu método. Ou seja, o que é colocado entre parêntesis não é apagado da tábua fenomenológica, mas simplesmente colocado entre parêntesis e afetado por um índice com o qual entra no tema principal da investigação.

Na obra de Joyce, a partir da consideração de que o desenvolvimento linear no tempo dá lugar ao espaço-tempo, ou contenção do todo na parte, Haroldo situa *Finnegans wake* como o organograma de um círculo em contínua repetição.

A consequência que advém disso é que Joyce se prende à materialização de um fluxo interminável, de várias dimensões, que constitui a *durée réelle*, o *riverrum* como *élan-*

vital, que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade verbivocovisual é, ao mesmo tempo, continente e conteúdo da obra inteira.⁹⁰

Além disso, para Haroldo, Joyce vai da macroscopia à microscopia, enfatizando o detalhe, tal como em *panorama/panaroma*, lembrando-nos que esse detalhe pode conter um mundo metafórico numa palavra. E ele conclui sobre a propriedade de círculo do *Finnegans*, dizendo que a equidistância de todos os seus pontos, em relação ao centro, torna esta obra de Joyce porosa à leitura, podendo-se acessá-la por qualquer uma de suas partes.

Para ele, assim como para Augusto de Campos, o *Finnegans wake* é uma espécie de I-Ching literário, exatamente porque pode ser abordado a partir de qualquer ponto (“*place allspace in a nutshell*”), sem requerer necessariamente uma leitura linear, do tipo narrativo. Isso viria ao encontro da estratégia adotada por Joyce, para captar as minúcias das pequenas estruturas em todas as suas dimensões.⁹¹

A essas ideias, Haroldo de Campos acrescenta que a palavra se torna, dentro dessa perspectiva, a palavra-metáfora, a palavra-montagem, a palavra-ideograma, algo como um poema completo, como um haicai japonês. Além disso, para ele, em *Finnegans wake*, abole-se o dualismo entre fundo e forma, em função de uma dialética incessante entre conteúdo e continente, assim como de um isomorfismo em que, pelo fato do conteúdo ser fluvial, nomes de rios se imbricam nos vocábulos, criando um circuito reversível, que vai do nível temático para o nível formal.

Disso decorre que o ritmo no trabalho de Joyce aproxima a prosa da poesia, sendo recorrente num fluxo contínuo, que faz a interpenetração das partes, transformando-se num tecido, onde a noção de desenvolvimento linear da narrativa dá lugar a outra. Esta é aquela que se passa num mesmo tempo e num mesmo espaço, o que se chama “espaçotempo”.⁹²

⁹⁰ Cf. CAMPOS, H, 1987, p. 37.

⁹¹ Cf. CAMPOS, A e H, 2001, p. 21.

⁹² Cf. CAMPOS, H, 2001, p. 28-29.

Já, no que diz respeito a Cummings, ele considera que neste a palavra é divisível, sendo o elemento fundamental de seu poema a letra, onde a sílaba já constituiria um elemento complexo. E, pelo fato da palavra ser orientada a partir do próprio fonema, sua poética teria a forma aberta, transformando-se num tipo de poema instantâneo, o poema-minuto, cuja sintaxe seria ainda experimental.

Esses aspectos, a que Haroldo se refere, podem ser levantados em quase todos os poemas de Cummings, de que daremos um exemplo que, de certa maneira, radicaliza o experimento linguístico até o jogo com os sinais gráficos. Este é o caso do poema 7, traduzido por Augusto de Campos.

crep-
 úscu –Luz ave
to
tal esc
uro come

um longe um
g (c) ar (g) c
arejo de simples sinos (plang) ente
?mente
(lua começa A
)
g (or) a, (i) montes (ente) sonho; nova
.oh se

 quando:
&
e
Ó impercept i vl⁹³

Esse tipo de estrutura aberta é o que permite a Haroldo de Campos situar o mesmo fator, na escrita de Ezra Pound, principalmente nos *Cantos*, de que os “Pisanos”, organizados pelo método ideogrâmico, permitiriam uma perpétua interação dos blocos de ideias, em reciprocidade.⁹⁴

Tais leituras são também compartilhadas por Augusto de Campos que, ao definir o conceito de estrutura da poesia concreta, em comparação com a música, o situa como uma entidade onde o todo é mais do que a soma das partes ou algo qualitativamente

⁹³ CAMPOS, A, 1986, p. s/nº.

⁹⁴ Cf. CAMPOS, H, 1987, p. 37-38.

diverso de cada componente, seguindo o princípio da forma que é igualmente adotado pelo cineasta Eisenstein.

Disso decorre o lugar especial que concedeu à poesia estrutural de Mallarmé, com seu “poema-planta”, *Um lance de dados*, e à desintegração das palavras de Cummings que criou, com suas articulações, “uma dialética de olho e fôlego”, ao entrar em contato direto com a experiência que o inspirou.

Em *Finnegans wake*, de James Joyce, ele identifica a técnica de palimpsesto, cuja narração é simultânea, através de associações sonoras, ao passo em que, no poema épico *Cantos* de Ezra Pound, Augusto de Campos vê o método ideogrâmico que é aí utilizado, como um agrupamento coerente de fragmentos de realidades díspares, tal qual um mosaico.⁹⁵

Augusto de Campos considera Ezra Pound o maior poeta moderno de língua inglesa e aquele que recebeu, em toda a sua obra, uma remarcada influência da estrutura da poesia e do idioma chinês. Esse acontecimento, para ele, é o que facilitaria não só a compreensão dos *Cantos* e sua potencialidade poética de ideograma, como também as traduções de *Cathy* e de vários textos confucianos. Por isso, ele considera que Pound fez mais do que reviver a língua chinesa, afirmando que ele incorporou a estrutura linguística chinesa à poesia moderna, como um valor definido, tornando atuante a teoria de Ernest Fenollosa.⁹⁶

Ele identifica igualmente a influência de Pound em outros projetos escriturais, que se tornaram também, de alguma forma, fontes de inspiração para a poesia concreta.

Assim é, então, que ele situa a importância de Ezra Pound para a “questão provençal”, ao lhe injetar criatividade, através de estudos descontraídos e traduções não ortodoxas, a partir do estudo de alguns eruditos tais como Raynouard (1816-1821), Bartsch (1868) e F. Genrich (1958). Além disso, o crítico ressalta o grande interesse de Pound pela

⁹⁵ Cf. CAMPOS, A, 1987, p. 40.

⁹⁶ Cf. CAMPOS, A, 1987, p. 120. Nota: Ernest Fenollosa foi um estudioso da escrita oriental, cujos trabalhos foram entregues pela esposa Mary Fenollosa, após sua morte, a Ezra Pound que se incumbiu da tarefa de traduzi-los e divulgá-los no mundo ocidental. Cf. CAMPOS, H, 1994, p. 11-21.

música, dizendo que ele próprio se tornou um bom compositor e músico, com consequências para o concretismo, como poderá ser lido mais à frente.

De momento, o importante é destacar que Augusto de Campos considera como a melhor definição da música de Pound, a de que ela não era exatamente a música de um músico, mas talvez a mais bela música de um poeta.⁹⁷

Sobre o papel de Mallarmé para a poesia concreta, Augusto de Campos chega a afirmar que a fragmentação da ideia em imagens, tal como ele a teorizou, se tornou para o artista uma descoberta de cunho similar à da fissão nuclear para o físico. Para Augusto, Mallarmé estava tão consciente da importância do poema *Um lance de dados*, que seu pequeno prefácio possuiria quase a mesma relevância, ao conceituar o método original de composição como “Subdivisões prismáticas da Ideia”.

No que concerne a Cummings, ele afirma que seus melhores efeitos gráficos, ao almejar uma espécie de sinestesia do movimento, emergiriam das próprias palavras, partindo de dentro, para fora do poema. Além disso, Augusto considera E. E. Cummings como um poeta-inventor que levou o ideograma e o contraponto até a miniatura, liberando o vocábulo de sua grafia e colocando seus elementos formais em evidência, tanto os visuais quanto os fonéticos, para acionar melhor a dinâmica do poema. E isso sem incidir no letrismo e nos agrupamentos sonoros que fossem destituídos de vivência.

Para ele, no poema *brIght* do volume *No thanks*, Cummings promove um verdadeiro tecido em contraponto, ao repetir ou inverter a ordem das palavras *bright, star, big, soft, near, calm, holy, deep, alone, yes, who*, compondo, com sua justaposição sem conectivos, o ideograma de uma noite estrelada.

Trata-se, assim, de uma estrutura não linear, o que leva Augusto de Campos diretamente a considerações sobre o poema espacial *Lettre-Océan*, de Apollinaire, de onde extrai a conclusão de que o laço, entre os fragmentos que o compõem, não é mais da lógica gramatical. Sua lógica é ideogrâmica porque a disposição desses fragmentos é totalmente contrária à justaposição feita pelo discurso poético linear. Em Apollinaire, a

⁹⁷ Cf. CAMPOS, A, 2007, p. 28.

estrutura é imposta ao poema e exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente, não sendo, no entanto, alteradas por ele.⁹⁸

Em sua crítica, ele situa, ainda, a importância de Joyce num lugar de transição, porque se o escritor realizou a proeza de construir duas obras máximas da modernidade, *Finnegans wake* e *Ulisses*, desenvolvendo nelas uma linguagem inaudita, seus elementos artesanais e subjetivos não poderiam atender à objetividade e clareza dos poemas concretos. De qualquer maneira, a estrutura com a função discursiva, tal como elaborada por sua prosa, abriu a perspectiva para tornar funcionais as novas estruturas formais do poema.⁹⁹

E, se é possível observar que os estudiosos do assunto, aqui apresentados, são praticamente unânimes, em validar a lista do *paideuma* dos concretos, como aquela formada, de maneira prevalente, por Mallarmé, Joyce, Cummings, Ezra Pound e Apollinaire, é bom ressaltar que Apollinaire e Mallarmé ocupam nela um lugar à parte.

O destaque do primeiro se faz pela crítica que é feita, pelos poetas do grupo *Noigandres*, à limitação expressiva a que teria levado seu método caligrâmico, transformado em modelo esquemático, por estar preso à figuração do objeto. Isso porque seu método se posicionou, frente à articulação dos signos, pela reprodução da estrutura do objeto em diagramas, que materializam a ideia na forma.

Desta maneira, o que o texto de Apollinaire propõe é que os caligramas rompem totalmente com a arbitrariedade da relação significante e significado da estrutura. Em lugar do procedimento de representação simbólica, ele apresenta o procedimento de representação figurativa, que é típica do pictograma e que deriva para o ideograma de imagem. No entanto, mesmo sob o efeito desse gênero de crítica, o pictograma caligrâmico foi muito utilizado pelo grupo, em seus primórdios, o que pode ser constatado em alguns poemas do período.

⁹⁸ CAMPOS, A, 1987, p. 27-28.

⁹⁹ CAMPOS, A, 1987, p. 117.

Quanto a Mallarmé, uma das consequências de sua inclusão, no *paideuma* universal da poesia concreta, foi o deslocamento retroativo do momento de ruptura, que se tornou o fundamento de seus critérios técnicos, do *Manifesto Dada*, de 1918, para o poema *Um lance de dados*, de 1897. Isso repercutiu na alteração das diretrizes básicas, recuperadas no presente, o que leva à consideração do tempo lógico, em detrimento do cronológico, para a história da estratégia operada.

Além disso, nessa estratégia, se destaca o lugar da formatação do poema *Um lance de dados* para o ordenamento do fazer poético do concretismo, em lugar de seu autor Stéphane Mallarmé, o que lhe ressalta o privilégio concedido à objetividade, em lugar da subjetividade.

Esse ponto, que se pode ler como um suplemento à grande contribuição do poema mallarmeano, não deixa de ter ressonâncias na poética concreta, que avalizou a estrutura da linguagem como aquilo que produz a escrita de tal forma que, se o sujeito aí se apresenta, ele não é mais do que um efeito da materialidade da representação do objeto. No entanto, é, através da referência promovida pelo conjunto dos textos dos autores citados, que o grupo da poesia concreta pôde alcançar uma identidade distinta, em oposição às outras vanguardas, como o surrealismo e o expressionismo.

E, por último, foi, ainda através das obras de Mallarmé, Joyce, Cummings, Ezra Pound e Apollinaire, que os poetas concretos chegaram a agregar os escritores João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade, ao *paideuma*, num ponto em que, para efeito didático, pode-se nomear como sendo o *paideuma* local.

3.3 *Paideuma* local

A educação pela pedra
Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inefática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
[...] lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.¹⁰⁰
João Cabral de Melo Neto.

¹⁰⁰ MELO NETO, 2008, p. 207.

Os três escritores brasileiros, que foram incorporados ao *paideuma* da poesia concreta, foram João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade, sendo que o caso de Guimarães Rosa é exemplar para se compreender a passagem, do *paideuma* universal, para a incorporação de um escritor local.

Sabe-se que João Guimarães Rosa promoveu extensas experiências com a linguagem, tendo sido motivo de abundantes estudos, sobre as variadas possibilidades de acesso a uma escrita aberta e circular, ao mesmo tempo.

Em sua crítica, Gonzalo Aguilar observa que os experimentos linguísticos, deste autor, só foram corroborados, ao se ter no horizonte a perspectiva da comparação com os experimentos iniciados por Joyce, sendo que os deste último teriam sido mais amplos. Sua conclusão decorre da leitura do ensaio de Augusto de Campos, “Um lance de ‘Dês’ do Grande Sertão”, onde ele destaca que o romance, *Grande sertão: veredas*, teria sido apreciado “sob a luz das inovações joycianas”.¹⁰¹

Em seu estudo, Augusto de Campos demonstra vários aspectos comuns, entre o experimento linguístico do romance *Finnegans wake*, de Joyce, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, a começar pelo mesmo efeito fundado pelo poema circular *Um lance de dados*, de Mallarmé, apontando também as diferenças que impedem uma concordância plena com a crítica de Gonzalo Aguilar.

Entre elas, a conclusão de que, apesar de estar situada, como a de Joyce, no limiar entre o ciclo artesanal do romance e uma nova fase, a obra de Guimarães Rosa faz a reabilitação do aspecto de invenção da literatura brasileira, o que não é dizer pouco. Isso significa que ela vem redimensionar a tradição da linha do texto de Oswald de Andrade, além do que, seu processo composicional não se restringe às afinidades com a técnica joyceana, devido a seu estilo próprio.¹⁰²

A isso se acrescenta o fato de que, apesar de ser um escritor brasileiro, sua literatura é, sobretudo, universal, tanto no que diz respeito à construção dos vocábulos originários

¹⁰¹ AGUILAR, 2005, p. 67.

¹⁰² Cf. CAMPOS, A, 1991, p. 321-349.

das várias línguas que conheceu, quanto no que se refere aos temas, que, ainda que sejam geralmente situados no sertão de Minas Gerais, tratam das vicissitudes por que passa o destino do ser vivente comum.

Por essa extraterritorialidade, assim como pelo trabalho artesanal de composição que leva em conta o amálgama, entre o que aparece na escrita e o que não se escreve, numa clara estruturação do sujeito enredado pela materialidade do objeto, é que Guimarães Rosa se torna um ponto de passagem entre o *paideuma* universal e o local. Sem sombra de dúvida, a travessia é seu *habitat* mais frequente, sendo esta o meio caminho também entre sua prosa e poesia.

Aliás, ao lado da prosa-poética experimental encontrada em livros como *Grande sertão: veredas* e “Cara de bronze” (*No Urubuquaquá, no Pinhém*), que mantêm o caráter de laboratório da linguagem, o escritor se dedicou a experimentos com a poesia, nos quais é possível encontrar aspectos de destaque para a poesia concreta, tais como o visual e o vocal que se apresentam em jogos de palavras. Podemos citar alguns de seus poemas, ou partes de poemas, a título de exemplificação.

Assim, no que diz respeito aos aspectos visuais e vocais, há o poema “Ária”:

Ária
Em meio ao som da cachoeira
hei-de ouvir-me, a vida inteira
dar teu nome.
Tudo o mais levam as águas,
mágoas vagas
para a foz.
Vida que o viver consome.
Um rio, e, do rio, à beira,
tua imagem. Minha voz.
A cachoeira diz teu nome.¹⁰³

Como é possível observar, os aspectos vocais das rimas aparecem em intensos jogos gráficos e, logo, visuais, que se movimentam ao longo de todo o poema, como no início de versos, **em meio** e **hei-de**, e no final, **cachoeira**, **inteira**. Eles surgem também em rimas deslocadas em versos afastados entre si, como **nome**, **consome** (distância de cinco

¹⁰³ GUIMARÃES ROSA, 1995, p. 1083.

versos) e **nome** (distância de quatro versos), **foz** e **voz** (distância de quatro versos), **inteira** e **beira** (distância de sete versos).

Eles estão igualmente nas rimas em sequência, como em **águas**, **mágoas** vagas e em um **rio**, e, do **rio**. E, como um último comentário, há o efeito circular (recorrente) da poesia como obra de arte aberta, quando surge, no início do último verso, a palavra **cachoeira** que fecha o primeiro, demarcando que o som da **cachoeira** daquele **diz teu nome** neste. A visualidade, por seu lado, perpassa todo o poema.

No que diz respeito ao jogo gráfico dos vocábulos, há o poema “Querência”:

Querência
Um vaga-lume
muge
na noite e distância
de uma chuva que estiou, chuvinha,
de uma porteira que bate, que range e que bate,
de um cheiro de únicos úmidos verdes inventos
de árvores amigas, agradadas,
de um marulho de riacho,
de muitos e matinais pássaros,
de uma
esperança-e-vida-e-velhice e morte
que faz em mim.¹⁰⁴

O poema lança mão de muitos recursos que dizem respeito aos aspectos vocais e à visualidade do poema, tais como a repetição de letras iguais ao final das palavras, **bate**, **range**, **bate**; no início, **únicos**, **úmidos**, **marulho**, **muitos**, **matinais**; em palavras próximas e ao final delas, **verdes**, **inventos**, **amigas**, **agradadas**. Além disso, sua estratégia central é fazer a repetição vertical da preposição, **de**, para elaborar o registro gráfico e visual dos elementos que há **na noite**, **e distância** e **em mim**. Com isso, evoca ao presente, pela concreção semântica, os elementos da **vida**, **velhice**, **morte** e **esperança**.

E, ainda no mesmo viés do jogo feito com a visualidade gráfica das palavras, é importante destacar a terceira parte do poema “Torneamento”:

¹⁰⁴ GUIMARÃES ROSA, 1995, p. 1083-1084.

Torneamento
III

Às vezes - o destino não se esquece –
as grades estão abertas,
as almas estão despertas:
às vezes,
quando quanda,
quando à hora,
quando os deuses,
de repente
- entes –
a gente
se encontra.¹⁰⁵

No poema, a visualidade gráfica das palavras joga com rimas ao final dos versos, como em **abertas** e **despertas**, e com rimas autônomas em versos de sequências verticais, como em **de repente**, **- entes -**, **a gente**. Além disso, o poema apresenta a repetição de mesmas letras ou palavras que intensificam a grafia visualizada ao longo do poema, como em **as** grades, **as** almas, **às** vezes e em **quando quanda**, **quando** à hora, **quando** os deuses.

Como um exemplo da síntese dos vários elementos experimentais listados, há o poema “Marjolinha”:

Marjolinha
(*Bailía*)

Ai de mim –
te vejo ...
esmolinha que me dás:
uma aurora
e um
seixo;
e quanto digas
quanto faças
quanto és
- Princesa! –
como ruidoso é o mundo
e redondo o mar.
As estrelas são boizinhos
que de dia vão pastar.
Carinhos me deste;
de ti vou dizer:
maria me maria
quero teu pensar
quero teu celeste
quero teu terrestre
quero teu viver.
Onde, onde, onde

¹⁰⁵ GUIMARÃES ROSA, 1995, p. 1085.

estás?
Vou medir teus gestos
vou saber teus passos
maria do centro
maria do sempre
maria do amar:
em ti quero estar.¹⁰⁶

A partir do elemento visual, **te vejo**, há a inscrição dos objetos, **uma aurora e um seixo**, através da repetição de palavras iniciais dos versos como **quanto**, que surge em três versos, **quero**, em quatro versos, **vou**, em dois versos e **maria**, em três versos, sendo que as palavras são dispostas verticalmente. Há também rimas que aparecem ao fim de um verso e início de outro, como **és** e **princesa**, **mundo** e **redondo**, **bozinhos** e **carinhos**, assim como há rimas em sequência, tais como **maria** me **maria** e em **onde, onde, onde**.

Ao lado desses recursos vocais e visuais, o autor se utiliza de rimas deslocadas em versos afastados entre si, como em **mar**, **pastar** (distância de dois versos), **pensar** (distância de quatro versos), **estás** (distância de cinco versos), **amar** (distância de cinco versos) e **estar** (distância de um verso), assim como de rimas ao final dos versos, como em **celeste** e **terrestre**, **centro** e **sempre**.

Em todos os poemas apresentados, pode-se, pois, constatar um conjunto de recursos da escrita, que remete a uma grande movimentação discursiva de Rosa, demarcando sua tendência à poesia de “olho e fôlego”, apresentada na confecção da palavra. Esta atitude constitui uma técnica que poderá ser fartamente encontrada na composição dos poemas concretos, numa prova a mais de sua pertinência à tradição dessa poética.

É possível encontrar poemas concretos, cujos jogos de palavras são muito semelhantes à proposta de Guimarães Rosa, apesar do recurso à visualidade anexar, em alguns casos, a tipografia de cunho ideográfico, como no poema de Haroldo de Campos:

onde homem	essa moagem
onde carne	essa carnagem
onde osso	essa engrenagem ¹⁰⁷

¹⁰⁶ GUIMARÃES ROSA, 1995, p. 1129-1130.

¹⁰⁷ CAMPOS, H, 1976, p. 132.

No entanto, em outras partes do mesmo poema, há registros de repetições gráficas, que são praticamente idênticos aos que são feitos por Guimarães Rosa, cuja ênfase recai apenas na exposição vertical das palavras. Com a diferença de que Haroldo lança mão também das páginas para encenar o conjunto do poema, expondo agrupamentos de versos, no início de cada uma delas. De qualquer modo, o detalhe da repetição inicial do vocábulo pode ser observado, no exemplo do poema de Haroldo de Campos que se segue:

quem barço
quem vassalo

quem cavalo
quem cavalga

quem explora
quem espólio

quem carrasco
quem carcassa

quem usura
quem usado

quem pilhado
quem pilhagem

quem uísque
quem urina
quem feriado
quem faxina
quem volúpia
quem vermina¹⁰⁸

Tais aproximações são corroboradas, de alguma maneira, pelo próprio Haroldo de Campos, ao considerar que Guimarães Rosa trabalha extensivamente uma linguagem artesanal, que envolve estruturas mínimas intensamente pesquisadas, sendo assim reduzida a encadeamentos muito próximos aos da poesia concreta. E ele chega até mesmo a afirmar que o crítico Pedro Xisto isolou acontecimentos concretos, no texto do autor, no curso de análises estruturais, que se demonstraram profundamente reveladoras dos aspectos apontados, como é o caso da linguagem de “Cara-de-bronze”: “Os urubus – os, os, os”.

¹⁰⁸ CAMPOS, H, 1976, p. 136-138.

Para Haroldo, tais constatações permitem reavaliar a atribuição de empobrecimento da linguagem, que havia sido imputada à poesia concreta, reconhecendo seus procedimentos como verdadeiros princípios de estilo, que se realizam pela via da redução e simplificação vocabular, dentro de uma sintaxe que é analógica e visual. Haroldo de Campos pensa que o trabalho de Rosa, no rastro do texto de Joyce, possui uma “alta temperatura informacional do texto”, o que significa uma grande diversificação do vocabulário, porque este está ligado à manipulação artesanal da prosa e da poesia.

Dessa maneira, a redundância é reduzida a uma escala mínima em seu escrito, ao mesmo tempo em que se eleva ao máximo o número de suas opções sintáticas e semânticas. Para Haroldo de Campos, esse processo artístico aparece em toda a obra rosiana, levando ao que ele chama de uma oficina personalíssima.

Finalmente, o crítico conclui que, assim como a posição de Joyce, ainda que de maneira menos extrema, a posição de Guimarães Rosa também pode ser correlacionada à frase, “o romance para acabar com todos os romances”, pelo lugar que ele assumiu na literatura brasileira.¹⁰⁹

Para ele, isso ocorreu com o romance, *Grande sertão: veredas*, onde a experiência linguística do autor alcançou o clímax, operando em nossa prosa uma revolução muito semelhante à do mestre irlandês, mas tendo sido investida de uma individualidade própria e inconfundível.¹¹⁰

Em sua análise da dimensão histórico-cultural da poesia concreta, Haroldo de Campos repassa também a evolução das formas, que desnudou a crise do verso, para chegar até a vertente do objeto que ele situa no texto de João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade.

Tal aspecto é o que levaria a uma noção de literatura não de cunho artesanal, mas industrial, se é que se pode chamá-la assim, cujo produto é o “tipo” e não o “típico”, por

¹⁰⁹ CAMPOS, H, 1987, p. 140-142.

¹¹⁰ Cf. CAMPOS, H, 2001. p. 31.

sua linguagem minimalista que é, a cada vez, mais simplificada e objetivada. Ela é de fácil comunicação, por reações semânticas condicionadas pela estrutura da linguagem e não por um conteúdo sentimental.

O seu programa de um “mínimo múltiplo comum” da linguagem coincide com o sentido da civilização progressivamente técnica onde acontece, em detrimento do sentido artesanal, por maior seriedade com que se veja sua contribuição para as formas artísticas. Neste programa, se inclui o verso com seu corte e sua natureza conceitual.

Destas afirmações, pode-se inferir que Haroldo de Campos, ao situar igualmente João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade, no *paideuma* da poesia concreta, toma suas produções num viés que se pode considerar praticamente ao avesso das contribuições rosianas.

E seria à produção desses dois autores que a poesia concreta poderia recorrer, para corroborar os fatores de sua composição, que recaíssem em elementos de proximidade e semelhança, no plano gráfico da forma, e em elementos de recorrência e redundância, no plano semântico e rítmico. Mesmo porque era através de uma sintaxe visual e ideogrâmica, ou apenas combinatória, que se pretendia controlar nela o fluxo dos signos.

Isso racionalizaria os dados sensíveis de sua composição e limitaria a tendência à dispersão, já que, desde o início, se buscou um vocabulário mínimo artisticamente escolhido, de modelo científico. Assim fazendo, aquilo, que Haroldo de Campos chama de “temperatura informacional do texto”, é agora fixado no mínimo necessário, para o êxito da proposta da poesia concreta, em cada um de seus poemas.¹¹¹

No que diz respeito a João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos considera que, apesar do poeta pertencer aos integrantes da chamada Geração de 45, isso se deu, sobretudo por um critério cronológico. Assim sendo, este não supõe uma posição histórica comum, entre o pendor idealista da Geração de 45 e a acentuada propensão realista de João Cabral.

¹¹¹ Cf. CAMPOS, H, 1987, p. 141.

Para Haroldo, este poeta não encarnou a nostalgia restauradora dos cânones modernistas, nem a sensibilidade simbolista ou mesmo a reabilitação de formas fixas da organização do poema, tal como os poetas do grupo. Ao contrário, sua poesia estaria ao oposto dessas preocupações, prendendo-se à continuidade estilística derivada de 22, na mesma vertente da poesia curta de Oswald de Andrade, que influenciou alguns poemas do primeiro Drummond, de onde partiu para encontrar sua própria linguagem reduzida.

João Cabral é um poeta que teria aprendido a dar prevalência à imagem sobre a mensagem e ao aspecto plástico sobre o discursivo, com o poeta Murilo Mendes, instaurando ainda, na poesia brasileira, uma poesia de construção, em lugar da poesia de expressão subjetiva e não racionalista. É por isso, inclusive, que Haroldo de Campos afirma que os poemas, do livro *O engenheiro*, são feitos a régua e a esquadro, riscados e calculados, e com a semântica fundada num âmbito plástico de referências.¹¹² E esta conclusão lhe advém dos versos iniciais de um dos poemas, “O engenheiro”:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.
O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.¹¹³

Para Haroldo de Campos, aí estaria resumido todo o programa construtivo do poeta e sua unidade compositiva mais característica, que é a quadra tomada como um bloco, o elemento geométrico pré-construído, que se torna apto para a armação do poema. Esse dado, ao lado de outros encontrados em “Psicologia da composição” e na “Fábula de Anfion”,¹¹⁴ torna sua criação poética uma espécie de luta contra o acaso.

Por tudo isso, o projeto cabralino, além de ser pensado como o lugar cartesiano de extrema lucidez, é aproximado pelo crítico ao de Mallarmé, que ele considera como o Dante da era industrial. E sua expressão da relação retangular, através da relação de posição, é considerada como uma estética neoplástica de Mondrian. São tais

¹¹² Cf. CAMPOS, H, 1992, p. 78-83.

¹¹³ MELO NETO, 1997, p. 34.

¹¹⁴ Cf. MELO NETO, 1997, p. 53-55, 60-64.

pressupostos que o levam à materialidade do poema, onde sua realidade é a realidade do texto que apreende a flor e as fezes, como equivalentes na dialética da composição.¹¹⁵

A crítica de Haroldo de Campos é, de certa maneira, avalizada por Augusto de Campos que, ao analisar a estruturação visual e sonora dos poemas concretos, apresentando o estágio mais literal da distinção genérica entre as palavras da prosa e as coisas da poesia, discorre sobre a contribuição do *paideuma* universal para, em seguida, localizar João Cabral como sendo o primeiro a sentir esses problemas no Brasil, pelo menos em alguns de seus aspectos.

Augusto de Campos o considera um arquiteto do verso, porque seus poemas seriam construídos “como que a lances de vidro e cimento”. E ele acrescenta a análise de um fragmento do poema “Antiode (contra a poesia dita profunda)” que, ao lado da “Fábula de Anfion”, em *Psicologia da composição* (1946-1947), é visto como um momento em que o poeta atinge a maturidade expressiva já pronunciada em *O engenheiro*, fazendo, com esses versos, nada mais do que teoria da poesia concreta.¹¹⁶

Os versos do poema “Antiode” de João Cabral, nos quais Augusto de Campos apoia esta posição teórica, são:

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
as manhãs no tempo.¹¹⁷

Neste poema, é possível constatar que a apresentação da flor é a de um objeto que se materializa no verso, assim como o objeto flor se torna, ele próprio, um verso ao ser inscrito no verso, mas dentro da mesma concretude com que as manhãs são inscritas no tempo. É por tais referentes, sem dúvida, que Augusto de Campos considera esses versos como uma teoria da poesia concreta.

¹¹⁵ Cf. CAMPOS, H, 1992, p. 80-82, 85 e 88.

¹¹⁶ Cf. CAMPOS, A, 1987, p. 40-41.

¹¹⁷ MELO NETO, 1997, p. 68.

E, se ele menciona que o poema é um avanço daqueles contidos no projeto de *O Engenheiro* (1942-1945), do mesmo autor, é importante lembrar que este é dedicado, por João Cabral, ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade. Aí ele o chama de “meu amigo” e de “...*machine a émouvoir*...” (máquina de emocionar), utilizando as palavras de Le Corbusier, num título que poderia ser dado a seu próprio trabalho.

Na máquina de Cabral, as nuvens “são o olho pintado”, “a luz de três sóis ilumina as três luas”, na matemática da paisagem zero, a bailarina é “feita de borracha e pássaro”, há “alguém que caminha toda a manhã com tristeza dentro de minhas roupas, perdido” numa viagem, e outros cálculos poéticos que chegam a situar “na natureza o edifício crescendo de suas forças simples”, no trabalho do engenheiro.¹¹⁸

Por tais inferências, sem dúvida, é que Gonzalo Aguilar afirma que João Cabral proporcionou, aos poetas concretos, um importante referencial histórico-cultural que viabilizou uma linguagem construtiva e plástica, permitindo-lhes trabalhar, tanto com repertórios do alto modernismo, quanto com os regionais, de maneira similar à de Volpi.

Isso porque a incorporação de Cabral, como modelo, tornou-se o elo que vinculou os poetas concretos à tradição literária nacional, no mesmo viés sugerido pelo trabalho do pintor, limitado como referência, por se tratar de outra linguagem. Em decorrência, para ele, Cabral teria seu nome ligado à tradição do rigor e ao deslocamento dos critérios modernistas, das referências universais e cosmopolitas, para as nacionais.¹¹⁹

De qualquer maneira, o que é possível observar, nos estudos sobre Cabral, é que há um consenso em identificar sua obra como um importante antecessor para os poemas concretos, em muitos de seus aspectos.

Estes vão desde a materialidade e a contenção crítica que o próprio poeta localiza nos poemas de Marianne Moore e Francis Ponge, falando “ao avesso” sobre si mesmo, até o aspecto inconsciente, cuja origem estaria nas experiências de caráter emocional, no que

¹¹⁸ Cf. MELO NETO, 1997, p. 29-34.

¹¹⁹ Cf. AGUILAR, 2005, p. 68.

diz respeito ao relacionamento do sujeito com a ausência do objeto. Por outro lado, em todos os poemas de *Quaderna*, haveria a presença do quatro e de seus múltiplos, como uma forma consciente de significar o racional, aquilo que possui equilíbrio.¹²⁰

Ou seja, trata-se de um poeta que trabalha os elementos opostos da relação entre sujeito e objeto, numa composição de engenharia arquitetônica que prenuncia ainda a vinculação da poesia concreta, música e artes plásticas.

Isso pode ser levantado em alguns de seus poemas, como em “Homenagem a Picasso”, onde “O esquadro disfarça o eclipse que os homens não querem ver” e “Não há música aparentemente nos violinos fechados”. Além do que, o ato de pintar o vazio se apresenta no próprio poema, como em “A André Masson”, onde “Com peixes e cavalos sonâmbulos pintas a obscura metafísica do limbo”.¹²¹

Nessa vertente, se incluem ainda as referências de Cabral a “*Miró* [que] sentia a mão direita demasiado sábia e que de saber tanto já não podia inventar nada” e a “*Mondrian* [que], também, da mão direita andava desgostado; não por ser ela sábia: porque, sendo sábia, era fácil”, no poema “O sim contra o sim”.¹²²

De Mondrian, inclusive, outra influência para os poetas concretos, Cabral apresenta uma teoria de sua importância para a poesia, em alguns versos do poema “Escritos com o corpo”, onde é possível ler seus itens na geometria, na prevalência do olhar e da pele, na cor e na textura em branco, assim como na arte que vai para as ruas (em reproduções de revista).

De longe como Mondrians
em reproduções de revista
ela só mostra a indiferente
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original
do que era antes correção fria,
sem que a câmara da distância
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,
sem intermediárias retinas,

¹²⁰ Cf. OLIVEIRA, 1997, p. x. e xii.

¹²¹ Cf. MELO NETO, 1997, p. 15.

¹²² Cf. MELO NETO, 1997, p. 286-288.

de perto, quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela,
certa insuspeitada energia
que aparece nos Mondrians
se vistos na pintura viva.

E que porém de um Mondrian
num ponto se diferencia:
em que nela essa vibração,
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa
sem que um Mondrian não vibra,
e vibrar com a textura em branco
da pele, ou da tela, sadia.¹²³

Trata-se, ainda, de uma postura geral decorrente da inserção do objeto como um vazio, em seu trabalho, e que leva ao corte da lâmina, no poema “Uma faca só lâmina”,¹²⁴ que cresce ao se gastar porque seu muito cortar lhe aumenta mais o corte, numa re-abertura próxima à da topologia da poesia concreta que, por sua vez, se aproxima da lacaniana no tratamento do vazio.

Faz-se necessário lembrar que o projeto de Cabral indica essa topologia, através da intensa elucidação do objeto como o vazio em si, com o qual o sujeito precisa fazer um arranjo de linguagem, como em “A mulher e a casa”, onde a sedução é menos de mulher e mais de casa, porque além do reboco claro e do riso franco de varandas, só é possível contemplá-la como uma casa por dentro, “pelo que dentro fizeram com seus vazios”.¹²⁵ Ou ainda em “Festa na casa grande (ritmo deputado; sotaque nordestino)”, onde afirma que carregam um morto, num caixão vazio dentro de outro, porque aquilo que o caixão carrega é a morte do vazio que não tem dentro.¹²⁶

No que diz respeito à inserção de Oswald de Andrade no *paideuma* local, por sua prática de uma rigorosa contenção de palavras, é importante lembrar a análise de Haroldo de Campos que lhe atribui uma crítica da produção em massa.¹²⁷

¹²³ MELO NETO, 1997, p. 283-284.

¹²⁴ Cf. MELO NETO, 1997, p. 186.

¹²⁵ Cf. MELO NETO, 1997, p.224.

¹²⁶ Cf. MELO NETO, 1997, p. 274.

¹²⁷ CAMPOS, H, 1977, p. 28.

Esta é embasada numa declaração de Oswald de Andrade, no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, de 1924, onde afirma que: “Só não se inventou uma máquina de fazer versos - já havia o poeta parnasiano,”¹²⁸ numa clara demonstração de que o ato de fazer poesia deve percorrer o caminho inverso.

E, pelo viés de sua criação inusitada advinda dessa concepção, Haroldo de Campos chega também a uma crítica “de manifesto”, afirmando que a obra de Oswald de Andrade foi votada ao olvido, em detrimento do vácuo criativo acompanhado “pelos fúnebres farricocos da crítica majoritária”. Segundo o crítico, “a arte, para muitos, não é, como para Kurt Schwitters, um puro júbilo do objeto: - é uma atividade de jazigo. Crítica, um discurso de beira-túmulo.”¹²⁹

Aliás, a importância de Oswald de Andrade fica bem evidente, nos dados do estudo crítico feito na apresentação dos trechos escolhidos, por Haroldo de Campos, que destacam sua obra como o legado mais radical advindo do Modernismo de 1922. E, diferentemente de seu contemporâneo Mário de Andrade, outro nome importante desse movimento, que se manteve ligado ao artesanato acadêmico, Oswald teria se mostrado intrinsecamente identificado com a revolução que se imprimiu nas artes do país, a partir do centenário de sua independência.¹³⁰

Essa revolução, que implicou o rompimento com os cânones e a fundação de novas bases literárias, teve repercussões para a poesia, o romance-invenção, o teatro e a crítica de Oswald de Andrade que, por outro lado, também vinha de um contato com os Manifestos Futuristas de Marinetti (1909 e 1912).

É por isso que sua poesia se caracteriza por uma linguagem extremamente reduzida, surpreendendo pela intervenção da imagem direta, um fator que pode ser facilmente levantado no trabalho de produção dos poemas concretos. Sem dúvida alguma, trata-se

¹²⁸ ANDRADE, 1989, p. 91.

¹²⁹ CAMPOS, H, 1977, p. 52.

¹³⁰ Cf. AMARAL, 1976, p. 16: Para Aracy Amaral, a exposição e os três festivais, que constituíram a Semana de Arte Moderna, assumiram o cunho de manifesto, que permaneceu como adjetivação de tudo o que parecesse uma reação contra as formas de arte tradicionais.

de uma consequência da beleza nova futurista, que é a beleza da velocidade que destrói a sintaxe e dispõe os substantivos ao acaso de seu aparecimento.

Para Haroldo de Campos, a obra de Oswald de Andrade indica a importância do fator visual para a estruturação das unidades frásicas, centrando como o exemplo mais feliz, seus versos:

América do Sul
América do Sol
América do Sal.

Deles, é extraída a conclusão de que, por sua arquitetura exata, onde se esgotam todas as possibilidades de diversificação semântica, que estão contidas em trocas vocálicas simples, sul, sol e sal, a poesia de Oswald de Andrade parte de uma linha de dicção enxuta e geometrizada, do Drummond da primeira fase, toma a forma da engenharia poética de Cabral e anuncia a poesia concreta.¹³¹

No entanto, Haroldo de Campos pensa que as menções à obra de Oswald de Andrade são mais raras, devido ao fato de que faltou material suficiente do autor, para que a crítica pudesse fazer uma apreciação de seu conjunto, na medida em que ele não teve uma publicação expressiva de trabalhos. Esta consideração é fundamentada por sua leitura de que:

Há entre nós o caso alarmante de Oswald de Andrade, de longa data processado de olvido sob a pecha (!) de *clownismo* futurista, por certas camadas de nossa mais “virtuosa” *intelligentsia*. Oswald, cuja obra de invenção – *as Poesias Reunidas O. Andrade*, *as Memórias Sentimentais de João Miramar*, *o Serafim Ponte Grande* etc., uma das raras produções realmente ativas no desolado horizonte artístico brasileiro – tem que ser arrebanhada ao acaso dos sebos, das bibliotecas públicas ou ao favor dos amigos, pelos jovens que a queiram estudar...¹³²

Assim, até mesmo as obras primas do autor, contidas na segunda fase de sua prosa, aquela dos romances como invenção, teriam sido relegadas a um plano secundário, em relação a outras obras de seu tempo. Entre essas obras de Oswald, Haroldo de Campos inclui o livro *Miramar* que utiliza o recurso da paródia, o mesmo utilizado por Joyce em

¹³¹ Cf. ANDRADE, 1989, p. 8-12.

¹³² CAMPOS, H, 1977, p. 51-52.

Ulysses onde, na acepção de um “canto paralelo”, reproduz os feitos do herói de Homero na vida cotidiana de um cidadão comum de Dublin.¹³³

Trata-se aí de mais um ponto de destaque da relevância da inclusão de Oswald de Andrade, no *paideuma* local dos poemas concretos, na medida em que sua obra está entranhada às mesmas referências universais dessa proposta poética.

Para finalizar, a importância de Oswald de Andrade, para Augusto de Campos, se deve ainda ao fato de que “Oswald, no pouco que falou de música, falou bem.”¹³⁴ E ele falou justamente sobre Erik Satie, considerado o gênio musical que produziu, entre outros músicos, Schoenberg, Webern, Cage e Stockhausen, todos eles, como será demonstrado, criadores de um tipo de música que manteve um intenso diálogo com a poesia concreta.

Outra contribuição de Oswald de Andrade, responsável por sua consideração no *paideuma* local, é seu vínculo direto à arte e à cidade, enquanto uma interlocução que desemboca num dos itens essenciais de construção da poética concreta. Isso porque há, em Oswald, além da atitude construtiva, a invenção da escrita a partir da influência das artes, conforme mencionado anteriormente, e da interação com o espaço urbano.

Quanto a este último, pode-se dizer que sua obra é localizável entre o espaço do escritório e o da rua, ainda que tivesse sido preciso aguardar os movimentos de vanguarda, alguns anos depois, para que esta combinação fizesse parte do projeto poético, tornando-se um de seus pontos de partida. É no discurso vanguardista que a ideia oswaldiana, até então incipiente, da cidade como o lugar paradigmático da arte escritural, que conquista o espaço das muralhas acadêmicas e culturais, é integrada como fonte de inspiração.¹³⁵

Embora não se possa desconsiderar o fato de que o concretismo lançou mão apenas de uma das faces de uma obra mais ampla, que gerou ainda a vertente dos estudos

¹³³ Cf. ANDRADE, 1989, p. 16.

¹³⁴ CAMPOS, A, 2007, p. 73.

¹³⁵ Cf. AGUILAR, 2005, p. 252.

culturais, herdeiros declarados do *Manifesto Antropófago*,¹³⁶ não é possível deixar de ler no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, alguns elementos norteadores do projeto da escrita concreta.

A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carrosserie
A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala.¹³⁷

Finalmente, a escolha de Oswald de Andrade como fecho do *paideuma* local significa o reconhecimento de que a conjunção de sua escrita, entre engenho, arte e cidade, demarca por si só a relevância desta, das artes visuais e da música para a confecção da materialidade da linguagem dos novos poemas da poesia concreta. De onde decorre a necessidade de se considerar tanto a influência das artes, quanto a presença dos signos da cidade para a produção dessa poética.

¹³⁶ Cf. OSEKI-DÉPRÉ, 1997, p. 10-11: Para Inês Oseki-Dépré, Haroldo de Campos estaria de pleno acordo com a “razão antropofágica” de Oswald de Andrade, extraíndo disso a consequência de situar a operação do jogo dialógico da diferença brasileira, sobre um pano de fundo universal, em lugar da identidade conclusa e regionalizada de um nacionalismo monológico.

¹³⁷ ANDRADE, 1989, p. 92.

4 POEMAS CONCRETOS E OUTRAS ARTES

4.1 Poema concreto *contra o caos faz música*¹³⁸

Para Haroldo de Campos, a poesia concreta elimina a vertente mágica porque, em lugar do poeta maldito e da poesia como um estado místico, o poema se torna um objeto útil que é consumível, tal como um objeto plástico. Além do que, logo de início, ele afirma, no mesmo texto, a conexão existente entre poesia concreta, artes plásticas e música contemporânea, para alcançar a invenção de formas, um assunto que se tornou uma de suas preocupações teóricas, ao lado de Augusto de Campos e Décio Pignatari.¹³⁹

Os poemas concretos se apropriaram da música, de forma a compor com esta um *dueto*, no qual a letra é que elucida a formatação vocal da sonoridade. Isso ocorre, pela inspiração fornecida por Mallarmé que, como já foi mencionado, é quem dá o tom principal da composição poética concreta, dando-lhe um suporte robusto ao que se pode considerar como nova linguagem.¹⁴⁰

Aliás, um fator da indicação de que esse poeta é quem, inicialmente, inventa uma poesia, que dialoga intensamente com a música, aparece, desde o início, na afirmação de Augusto de Campos, para quem *Um lance de dados* fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação é comparável ao valor da série dodecafônica introduzida por Schoenberg e purificada por Webern. E o poema mantém sua aproximação a essa música no legado que chega aos jovens músicos eletrônicos, presidindo os universos sonoros de Boulez e Stockhausen.

Ao conjunto desse processo, Augusto concede a definição de estrutura, tendo em vista uma entidade em que o todo é mais do que a soma das partes ou alguma coisa de qualitativamente diversa de cada componente.

¹³⁸ CAMPOS, H, 2009, p. 65.

¹³⁹ Cf. CAMPOS, H, 1987, p. 58.

¹⁴⁰ Cf. CAMPOS, H, 1977, p. 19: Segundo Haroldo de Campos, no prefácio a *Un coup de dés*, Mallarmé afirmou que havia se inspirado na música ouvida em concertos, apontando-lhe a presença do reverso desta atitude, como o influxo do poeta sobre o pensamento musical de hoje.

Logo de início, fica demarcada, em conexão a Mallarmé, a sequência histórica dos músicos que vão dar os rumos à experiência concreta, pertencentes ao que de maneira geral se denomina como a Escola de Schoenberg.¹⁴¹ São eles: Arnold Schoenberg, criador do dodecafonismo, o discípulo Anton Webern, seu inovador pela melodia-de-timbres e metamorfose do método dodecafônico, e Pierre Boulez, o melhor intérprete desta nova posição.

Por outro lado, o poema de Mallarmé indica o caminho seguido pelos poemas concretos, no diálogo com outras artes, o que se torna uma importante fundamentação de base desta tese. E isso porque esta visa tratar da não relação de base, entre os signos de qualidades diversas que, ainda assim, se atam como o signo verbivocovisual no poema concreto, que se torna, ele próprio, uma estrutura qualitativamente heterogênea às partes enlaçadas, numa escrita forçada da não-relação que é endereçada como poesia.

Augusto de Campos estima que é a própria linguagem de *Um lance de dados* que constitui 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. Aliás, Augusto pensa também que o esqueleto poderoso e único do famoso poema de Mallarmé se deve à consciência estrutural e musical que o poeta armou nele.

Dentro desse raciocínio, ao explicar a utilização dos recursos tipográficos, num novo arranjo capaz de libertar o pensamento poético das cadeias sintáticas e dedutivas formais, Augusto de Campos afirma a própria pontuação como desnecessária. Isso porque o espaço gráfico faz, de maneira mais plástica, funcionar os intervalos e as pausas da fala. Para ele, isso ocorre na medida em que a experiência possui suas raízes na música, pertencendo às lições estruturais de Mallarmé seus primeiros

¹⁴¹ Cf. CANDÉ, 2001, p. 216, 218 e 228: Arnold Schonberg é considerado, por muitos, como o “modelo do chefe de escola” da música de vanguarda que tem como pilar o *dodecafonismo* serial, um “método de composição com doze sons, que não têm outras relações além da de um com outro”, não existindo hierarquia entre eles. Disso decorre a atonalidade, apenas um de seus aspectos, mas que se destacou e cuja experimentação da brevidade do tom atinge a concentração dos haicais japoneses, já a partir da primeira linha de discípulos (Webern). “A originalidade da música [...] reside nessa desintegração da melodia, da harmonia, do ritmo, do timbre, iniciada pouco antes por Debussy, mas levada aqui a um limite além do qual a música cessaria de existir”.

esclarecimentos, que implicam a noção de tema, desenvolvimento horizontal e contraponto musical.

Assim, o poema *Um lance de dados* se compõe de temas que, segundo a expressão do crítico, são formados por um motivo preponderante, motivos secundários e adjacentes, sendo indicados graficamente pelo tamanho maior ou menor das letras e distinguidos, um do outro, pela diversidade dos caracteres.

A isso se acrescentam os fatos, listados por ele em seguida, de que os motivos se interpenetram, com frases menores agrupadas em torno da grande, em ramificações conectadas paralelamente ou entrecruzadas, o que oferece o equivalente literário do contraponto musical.¹⁴²

Uma perspectiva similar lhe surgiu, em outro estudo comparativo, no qual apresenta a ideia de que talvez Mallarmé tenha contribuído, ou pelo menos concorrido, para a elaboração das concepções da música aleatória de Pierre Boulez, alguém que Augusto de Campos toma por músico concreto. Isso porque, além de todo o experimentalismo que o músico tinha promovido no campo musical, sob a influência de Webern e do antecessor Schoenberg, seu interesse literário se respaldou na mesma tradição que havia embasado o pensamento concreto, ou seja, Joyce, Pound, Cummings e Mallarmé.

A conclusão de Augusto de Campos constitui um dado que é confirmado pelo próprio Boulez, quando este compõe sua *Terceira sonata* (1956-1957), afirmando que já havia alcançado o princípio da composição aleatória, quando lhe apareceu *Le livre*. No entanto, “os esboços e notas do texto permutatório de Mallarmé teriam constituído para ele ‘mais do que uma confirmação, uma prova final da urgente necessidade de renovação poética, estética e formal’.”¹⁴³

De qualquer modo, a partir da analogia entre poesia e música, Augusto de Campos estabelece ainda o circuito Pound-Mallarmé, localizando, na poética de Ezra Pound,

¹⁴² Cf. CAMPOS, A, 1987, p. 23-26.

¹⁴³ Cf. CAMPOS, A, 2007, p. 155-157.

uma ideia central que também constituiria uma esquematização da fuga e do contraponto, tal como surgem, numa composição musical.

Ele chega a citar uma carta de Pound a John Lackey Brown, na qual o poeta elucida a influência da música sobre os *Cantos*, comparando-os a uma fuga em que há tema, resposta e contra tema, apesar de dizer que não pretendia uma analogia de estrutura que fosse exata. Além disso, em outra carta, de 11 de Abril de 1927, ao pai, Homer L. Pound, esta posição do poeta se torna tão enfática, que Augusto de Campos conclui que, apesar de haver uma diferença de configuração, entre *Um lance de dados* e *Os cantos*, ambas as composições poéticas pertencem a um mesmo gênero, por essa estrutura de cunho musical.¹⁴⁴

A isso se acrescenta que, para Augusto de Campos, a colaboração de Ezra Pound para o diálogo entre poesia e música foi mais longe, desde que ele ajudou a promover a poesia-música dos trovadores, como anteriormente mencionado. Isso ocorreu, inicialmente, através de seu interesse despertado por suas traduções e transcrições da poética provençal, de onde foi levado a colaborar com a edição de partituras das canções trovadorescas, em 1913, incluindo duas de Arnaut Daniel.

Essa inclusão se deu pela preocupação de Pound com o ajuste entre a palavra e a melodia – *motz el son* – um aspecto que, vale lembrar, havia alcançado a perfeição na música dos poetas da Provença e que veio a se tornar uma das preocupações dos poetas concretos.

É ainda possível compreender a grande importância de Ezra Pound, para estes poetas, mesmo no que diz respeito à pesquisa que fizeram sobre a música de invenção. Isso porque Pound também cooperou com a pianista Agnes Bedford, na edição musical de cinco canções occitanas, e se voltou para a interpretação da música antiga na reconstrução por cravos, através do trabalho de Arnold Dolmetsch.

Augusto de Campos destaca ainda seu papel de estudioso e crítico musical, assim como o de músico, principalmente no período de residência, na cidade de Paris. Enquanto

¹⁴⁴ Cf. CAMPOS, A, 1987, p. 28-29.

crítico musical, Pound contribuiu também com jornais londrinos e, segundo Augusto, sob o pseudônimo de William Atheling, teria feito fortes críticas à música de Beethoven e promovido a recuperação de músicas da Idade Média e da Renascença, com ênfase nos períodos provençais, elisabetanos e na música de Vivaldi. Além disso, concedeu patrocínio ao jovem pianista George Antheil, compositor da *machine music* que viria a culminar no *Ballet Mécanique* (1924-1925).

Entretanto, no que diz respeito ao músico, Augusto de Campos afirma que Ezra Pound o foi de maneira *sui generis*, a tal ponto que esse aspecto de sua vida só começou a ser avaliado muito recentemente. Assim é que Ezra Pound apresentou sua própria composição musical, em 1923, a ópera *O testamento*, um canto-fábula da melhor tradição medieval, criada para tenor e baixo a serem acompanhados por violino, piano e uma trompa medieval que soava apenas duas notas.

O testamento reconstrói o século XV de François Villon, a última época na qual poesia e música formavam uma unidade indivisível, constituindo-se da montagem de algumas baladas dele, com uma canção de Guillaume li Viniers e trechos narrativos intercalados.

Além disso, é de se observar que esta ópera, segundo Augusto de Campos, alcançou o estatuto de uma música-de-timbres (*Klangfarbenmelodie*), ao estilo weberiano, cuja instrumentação faz dela uma obra idiossincrática, por ser repleta de sons exóticos, como é o exemplo do som da flauta nasalizada, e de distribuições fragmentárias e pontilhadas, com diversos instrumentos numa única linha. Ao lado da ópera *O testamento*, Pound compôs outra, *Cavalcanti*, e peças menores para violino.

Augusto de Campos afirma ainda que a arte do canto e da ópera de Pound, além de reconstruir a época em que poesia e música formavam uma unidade indivisível, observou as formas primitivas da polifonia. A gradação da ênfase na polifonia é maior na prolongação do som, que registra as menores sílabas e letras, menor no ritmo e menor ainda na melodia, cuja definição puramente musical desaparece.

Além disso, Augusto de Campos consegue demonstrar as peculiaridades da obra que se tornou uma base da música concreta, em rerepresentações da ópera na BBC, em 1931 e

1962, no Festival de Spoleto, em 1965, na Universidade de Berkeley, em 1971, e na primeira gravação, em 2001.

Desta, ele traz o comentário da capa sobre o conceito instrumental de Pound, dizendo que ele teria chegado a uma espécie de *klangfarbenmelodie*, a melodia de timbres, independentemente de Webern. Sua orquestração completa abrange bizarro grupo de instrumentos para dezessete executantes, com variada percussão, o que inclui ossos secos, lixas e um assobio percussivo de curioso efeito.

Na partitura ocorrem liberdades inusitadas, como a exigência de que os executantes da *Balada da Gorda Margô*, um cantor *whiskey bass* e dois trombones, a interpretem como se estivessem bêbados, tropeçando em dissonâncias bitonais, entre soluços e arrotos.

Tem-se aí um detalhe a mais da impressionante inspiração, que a obra de Ezra Pound constituiu para a poética concreta, e de que os *Cantos* se tornaram a prova mais consistente. Como é possível observar, os aspectos mencionados indicam que há um campo de similitudes, entre o projeto musical de Ezra Pound e os poemas concretos, tanto no que diz respeito à forma, quanto à técnica fragmentária e ideogrâmica para o ato de compor, numa contribuição que se adiciona à que é feita por sua poesia.¹⁴⁵

A elucidação de sua importância se torna essencial, porque é através do trabalho de desconstrução e reconstrução do texto deste poeta, com a contribuição de outros autores, que surge o trabalho do músico John Cage, um dos compositores contemporâneos que se pode considerar como um importante membro da música concreta. Ele a compõe, em estreito diálogo com a produção dos poemas concretos, oferecendo-lhes mais uma base teórica para os experimentos, ideia que Augusto de Campos consegue sintetizar no poema “Pentahexagrama para John Cage”.¹⁴⁶

Neste, ele apresenta duas notas musicais dispostas sobre seis pautas. A primeira e a penúltima pautas possuem uma interrupção ao meio, demarcando as linhas como descontínuas, enquanto a nota musical da esquerda, idêntica à da direita, se torna

¹⁴⁵ Cf. CAMPOS, A, 2007, p. 20-31.

¹⁴⁶ CAMPOS, A, 2001, p. 211.

diferente dela por estar situada nas três últimas pautas, ultrapassando a inferior. A outra nota musical se localiza nas quatro pautas superiores, ultrapassando igualmente a última, mas não alcançando a primeira pauta.

Dessa disposição, é possível deduzir que não se trata de uma notação musical apenas, mas de um poema estruturado pelo jogo entre dois significantes, sobre o espaço que demarca o lugar da ausência pela linha descontínua, enredando sujeito e vazio na topologia poética da crise do verso. Por outro lado, isso é também uma referência ao fato de que a proposta de John Cage lança mão de linguagens de origens diversas, para a composição do que Augusto de Campos denomina de poético-musical.

Para o crítico, na leitura oral ou silenciosa da composição de Cage, pode-se tanto intensificar a dimensão da poesia ideogrâmica, na tradição dos mosaicos de citações dos *Cantos*, quanto lê-la enquanto ensaio fragmentário. Este compõe um ideograma menos dispersivo e sobre o qual irão incidir os textos de mosaico extraído de outro mosaico, ao estilo da arquitetura de Gaudí.¹⁴⁷

No entanto, Augusto de Campos enfatiza que, entre os critérios organizadores dos textos de mosaicos, Cage admitia o princípio da repetição ou da recorrência, o que contrabalancearia os efeitos demolidores da fragmentação do discurso.

A isso se acrescenta o fato de que, até mesmo no que diz respeito à prosa da linguagem de conferências, Cage advertiu que a sintaxe pode aparecer ou não, afirmando que as operações de acaso criam, algumas vezes, conjuntos de palavras vazias (*empty words*), ou conectivos, que ficam em situação de igualdade com as partes fortes do discurso. O resultado disso, para Augusto de Campos, seria uma leitura musical de semântica fugidia.

¹⁴⁷Cf. MINISTERIO DE COMERCIO Y TURISMO, 1998, p. 13 e 29: Gaudí foi o arquiteto espanhol que revolucionou a arquitetura de Barcelona, ao lhe acrescentar a visualidade inovadora de prédios e outras construções, em meio à cidade originária de vários períodos da tradição européia, o que inclui o Bairro Gótico do séc. XII. Sua obra mais conhecida é o Templo da Sagrada Família, que projetou em 1891, a partir da cripta iniciada por Villar, em 1882, e que continua inacabado, apesar de Gaudí ter trabalhado exaustivamente nele, durante quarenta anos, até o ano de sua morte, em 1926. Ele deixou pronto um dos três portais, o do Nascimento (os outros dois são o da Paixão, finalizado nos anos de 1950, e o da Glória), e um projeto geral com profundos estudos sobre sua nova estrutura.

Como exemplo, ele cita a *performance* da leitura de trechos de *Muoyce* (*Music e Joyce*), uma composição de Cage extraída de partes de *Finnegans Wake*.¹⁴⁸ Ele a considera uma espécie de cantilena inaudita e inclassificável, como uma espécie de mantra, entre *Sprechgesang* (fala e música) e salmo e, finalmente, entre melopeia e ruído.

Tudo isso indicaria, no autor, uma das funções básicas da poesia que consiste em desautomatizar a linguagem da comunicação pragmática, insuficiente para captar os sentimentos do homem e torná-lo mais do que um animal superdotado. Para Augusto, é nisso que incidiriam as “inutilidades úteis” de John Cage.

Por todas essas vertentes de pensamento e prática, o músico é considerado, pelo crítico, um incansável vanguardista, com trabalhos inovadores, desde os primeiros até os últimos, mantendo-se de intelecto jovem, aos quase oitenta anos, e tendo reformulado, inclusive, o conceito de vanguarda.

Para Cage, esta já não constituiria uma corrente principal, porém várias, não tendo ainda esgotado seu papel, no qual aponta o significado poundiano da arte de invenção. É esta que se tornou uma enfática teoria para os poetas vanguardistas, a que se acrescentaram suas definições sobre a abertura e a flexibilidade da mente, a necessidade de invenção e a libertação de amarras institucionais e teóricas.¹⁴⁹

Através dessa delimitação, John Cage se tornou também um representante da linguagem e da música de vanguarda contemporâneas, extrapolando o campo da música de arte, para vir a fazer parte da cidade cosmopolita.¹⁵⁰

Ao lado de Cage, como um jovem músico velho da música contemporânea, também um precursor do que se pode chamar de música concreta, Augusto de Campos fala de Scelsi, outra fonte de inspiração para seus poemas.

¹⁴⁸ Cf. CAMPOS, A, 2007, p. 158: A imbricação do trabalho de Cage, com o de James Joyce, chega até sua afirmação de que “agora temos que chegar ao ‘delírio’ real em som e experimentar com os sons como Joyce fez com as palavras”. Além disso, Cage retribuiu sua introdução a Mallarmé, feita por Boulez, apresentando-lhe o *Finnegans Wake* de Joyce, os *Cantos* de Pound, e a poesia de Cummings.

¹⁴⁹ Cf. CAMPOS, 2007, p. 147-152.

¹⁵⁰ Cf. FREIRE, 1999, p. 88: Cristina Freire considera que John Cage é um devoto da linguagem *nonsense* e visual, o que o leva a inspirar diretamente os poemas de Augusto de Campos e Júlio Plaza dos anos de 1970, como é o caso de “Poemóbiles” (1974), “Caixa preta” (1975) e “Reduchamp” (1976).

Scelsi, que foi considerado um precursor, enquanto um dos primeiros compositores a utilizar o dodecafonismo de maneira ortodoxa fora do círculo dos vienenses, em meados de 1950, no entanto, teria abandonado esse caminho. E sua composição de 1959, os *4 fragmentos sobre uma nota só*, já apresentava as marcas essenciais que iriam caracterizar sua personalidade musical.

Nesta música, ele indica a utilização frequente da monodia, o que contribui para o recorte musical despojado, em que suas criações se traduzem como desnudamento de sons, a que corresponde uma sobriedade vocal que recai, muitas vezes, na preferência pelas vozes-solo.

Em *Okaganon*, uma outra obra musical de Scelsi feita para harpa, gongo e contrabaixo amplificado, os sons imitam a acústica do coração pulsando em vibrações semelhantes às da movimentação cósmica.

Quanto às peças vocais, ou dispensam os vocábulos ou se organizam em torno de uma só palavra, o que Augusto de Campos diz lembrar as recitações medievais de salmos (*salmódias*) ou projetar uma dessemantização, que seria próxima à de um som planetário contemporâneo.

Em consequência, Augusto se refere ao fato de que esses sons, similares aos que se movem no espaço, são associados a um único som, cujas ressonâncias vão à música meditativa. A partir de tais considerações, ele situa Scelsi entre Schoenberg e as melodias hindus, um lugar que teria a ver com a atitude de quem às vezes não assinava os trabalhos, apondo-lhes apenas uma rubrica zen: um círculo sublinhado por um traço.¹⁵¹

Não se pode deixar de avalizar a grande variedade do diálogo que se estabeleceu entre a poesia e a música, para a elaboração dos poemas concretos, lembrando que a própria composição poética de Augusto de Campos vem em auxílio exemplar de sua crítica, demonstrando que tal diálogo extrapola um único campo de contribuições, indo até outros registros do saber.

¹⁵¹ Cf. CAMPOS, A, 2007, p. 175-180.

Além disso, é preciso lembrar que existem diferentes tipos de linguagem artística, dentro de um mesmo campo, como é o caso da música de invenção, por exemplo, que se abre a diferentes composições e interpretações, desde a música erudita até a popular, ambas incluídas na extensa pesquisa da experimentação feita pela postura vanguardista concreta. E, se é possível ler a incidência da questão do cálculo da obra de arte aberta, nos exemplos dados pela música dodecafônica e pós-dodecafônica, sua releitura, às vezes, recai para a invenção cujo percurso não busca ser tão previsível.

Nesta vertente, foi feita a inclusão de dois movimentos musicais brasileiros, pelos poetas concretos, por sua grande prática de experimentação e renovação musicais. Trata-se principalmente da Bossa Nova de Júlio Medaglia e Gilberto Mendes, de cuja linha descende Chico Buarque de Holanda, e do Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros movimentos, cujos procedimentos vanguardistas lhes dão o estatuto de música de invenção.

Na confluência de ambos os movimentos, pode ser inserida, entre outras, a pesquisa de músicas de harmonias dissonantes, a exemplo das experiências musicais apresentadas anteriormente. Nelas, há a audição de sons que rompem com a familiaridade dos timbres do público, ao que se agrega a inclusão de ruídos do cotidiano, como elementos musicais.

Além de terem utilizado o caminho mais imprevisível da invenção, tanto o Tropicalismo, quanto a Bossa Nova, por seu caráter de música popular, constituíram experiências mais próximas da cidade. Pertencem a uma qualidade de leitura que a mesma propicia, enquanto constituem uma renovação a mais. Esta consiste na música que sai dos espaços fechados e vai para as ruas, um detalhe que permite fazer sua inclusão em “Poemas concretos e cidade dos signos”, ao lado da música de Cage e Scelsi.

De seu lado, a crítica de Haroldo de Campos também situa os poemas concretos, a partir da influência dos mesmos músicos listados por Augusto de Campos, apesar de trazer a contribuição de alguns ângulos diferentes para a que é feita por este autor. Ele também

ênfatiza o poema de Mallarmé, como o centro das operações a que estariam subsumidas as composições musicais, mas numa prevalência concedida ao campo das letras.

Esta se demonstra através da conclusão que extrai do relato de uma conversa entre Décio Pignatari e Pierre Boulez,¹⁵² na qual o músico teria manifestado desinteresse pela obra de arte perfeita, de sentido clássico, para enunciar sua concepção da obra de arte aberta, como um barroco moderno. Para Haroldo de Campos, essa obra se torna o caminho contemporâneo do que ele denomina como neo-barroco,¹⁵³ uma concepção que, como se sabe, vai ter repercussões para sua criação poética dos últimos momentos.

No entanto, o estudo do diálogo, entre a poesia concreta e a música contemporânea, encarnadas nas figuras de um poeta de seu grupo e do músico Pierre Boulez, não para aí. Haroldo de Campos, na verdade, aprofunda a questão sobre a influência deste último para os poemas concretos, postulando a transformação qualitativa que ele promoveu, segundo o princípio poundiano do *make it new* da culturmorfologia, que vai se tornar um dos pilares da obra de Cage.

Trata-se de um dado que indica igualmente a busca de Haroldo de Campos pela manutenção de uma atitude de abertura, frente à criação dos poemas, aprimorada no diálogo com a música de invenção. E é através desta busca que ele se interessou pela seleção prévia de autores, realizada por Pierre Boulez, quando este sintetizou a obra de Stravinski, a partir do trabalho dos três representantes do dodecafonismo vienense, Schonberg, Alban Berg e Webern. De todos eles, Haroldo pôde extrair a contribuição rítmica e a elaboração de uma nova semântica e sintaxe sonoras.

Além disso, ele menciona que Pierre Boulez também se utilizou da contribuição feita pela música instrumental e eletrônica, como exemplo de superação culturmorfológica, cujo auge recairia na música pós-dodecafônica.

¹⁵² Pierre Boulez é considerado o principal revisor musical de novas composições, nos anos de 1950, ao manter certa distância do dodecafonismo clássico e conciliar os princípios do desenvolvimento serial com pesquisas rítmicas.

¹⁵³ Cf. CAMPOS, H, 1987, p. 37-39.

Em contrapartida a ela, Haroldo de Campos situa um processo de enrijecimento teórico, que Pierre Boulez denominou de “imensas nostalgias de confortos salutare”, o qual se aterá a certas tendências formais como a “estilização” e a “pausa que refresca”, para localizar elementos convergentes com o novo fazer poético do qual participa.

Assim, partindo do “lirismo anônimo e anódino” e do “amor às formas fixas”, de um “preguiçoso anseio em prol do domingo das artes”, levantados pelo músico, ele faz a crítica da poesia. Nesta, inicialmente, Haroldo de Campos vê a composição como perfeitamente codificada por regras métricas detalhadas, ajustada a uma norma formal e aparelhada com metáforas controladas para, finalmente, ir até à consideração da culturmorfologia aplicada à poesia.

E, se a culturmorfologia irá desembocar no raciocínio da composição verbivocovisual para os poemas concretos, o que Haroldo de Campos parece salientar, nesse momento, é a mescla de dupla via, entre poesia, música e artes plásticas, que recai até mesmo para o lado da crítica.

Como Augusto de Campos, ele afirma que jovens músicos da envergadura de Pierre Boulez se interessaram também por obras fundamentais da poesia, como as de Mallarmé e Cummings. Por outro lado, o crítico lembra que um dos mais representativos poetas da arte criativa da Europa, Eugen Gomringer, foi professor numa importante escola de experiências plásticas de vanguarda, o que considera mais do que uma simples coincidência.

No entanto, ele ressalta com veemência as diferenças que existem, entre cada uma das manifestações artísticas, dizendo que a pretensão de que poesia concreta, música concreta e pintura concreta sejam conceitos inteiramente reversíveis seria um produto da utopia wagneriana sobre a obra de arte total, a *Gesamtkunstwerk*. Ou, talvez, seria o resultado da ignorância, da crítica especializada, sobre os meios de expressão característicos de cada uma dessas práticas.

Por outro lado, negar uma permeação entre essas experiências seria a manifestação de um obscurantismo semelhante, expresso pela técnica egocêntrica que pretende reduzir

cada tipo de artista ao aprisionamento de sua profissão, reduzindo-o a uma espécie de vidro de remédio de uma farmácia, onde seria etiquetado, para evitar sobressaltos ao trabalho do crítico.¹⁵⁴

O que se torna necessário elucidar é como os poemas concretos solucionaram essas duas posições antagônicas, em suas construções, para situar a arte de invenção, entre separação e mescla das artes, porém dentro de um rigor calculado.

Talvez seja o próprio Haroldo de Campos quem dê uma ordenação inicial ao problema do encontro entre as criações artísticas, pela marcação do poema circular *Um lance de dados nunca abolirá o acaso*. O que ele encontra, pelo *lance de dados*, é a categoria do provisório da própria categoria da criação, o que põe em ação a ideia da obra de arte inconclusa que instala o transitório, em lugar da imutabilidade clássica dos objetos eternos.

É nesse ponto que ele retorna a Pierre Boulez, para demonstrar como este teria extraído a ideia de colocar as estruturas em jogo, em suas composições, absorvendo o acaso, ao mesmo tempo em que instaurava certo automatismo de repetição, pela relação entre as várias possibilidades estabelecidas de antemão.

Para ele, Boulez introduziu o acaso, em sua obra, através da crítica à ausência de controle sobre o acaso, o que acabaria por gerar um novo tipo de automatismo. Desta maneira, Pierre Boulez promoveu um avanço no dodecafonismo, a música serial tal como conceituada por Schoenberg, ao incluir o lugar do acaso, frente ao previamente estabelecido, e integrando-o entre criação e puro automatismo.

Assim, dava ao intérprete possibilidades de escolha a cada execução da peça musical e, ainda que esta fosse delimitada, por alguns caminhos dados pela criação do compositor, ela passava a ser finalizada, em ato.

¹⁵⁴ Cf. CAMPOS, H, 1987, p. 32- 33, e p. 59: A culturmorfologia é explicada, por Haroldo de Campos, através da proposta de Pound, para quem a ordenação do conhecimento se faria de maneira a que a próxima geração pudesse encontrar o mesmo, rapidamente, sem gastar tempo com caminhos obsoletos.

Isso porque as possibilidades dadas pela partitura eram integradas em conjuntos de estruturas, dos quais o mais importante era a *Constelação*, cujo percurso o intérprete escolhia, guiado pela própria notação. A leitura não era linear, mas diagonal, vertical e em giro.

Do mesmo modo, Haroldo de Campos afirma que uma prática similar, de inclusão do acaso, surgiu no jogo aleatório de John Cage, que se baseava no I-Ching, com sessenta e quatro possibilidades de variação, e na música eletrônica e instrumental, para formular na própria partitura muitos caminhos. Estes também ficavam abertos à escolha do compositor e do intérprete, no ato de sua execução.

Tal concepção é o que Haroldo de Campos chama de categoria do provável, problema de integração estrutural do elemento aleatório, e que, segundo ele, também se apresenta no campo das artes visuais. Ele ocorre em obras cujo projeto inclui a permutação ou incorpora, em sua sintaxe, a transformação previamente definida pelo autor, como um âmbito virtual de possibilidades.

Entre essas obras, ele lista aquelas que trazem quadros em movimento, transformáveis, tácteis, pinturas seriais cambiáveis e de permutações ou, ainda, quadros que se alteram com a mudança de posição do espectador, que podem ser por ele manipulados e, ainda, as obras que conjugam ambas as vertentes. Mesmo porque nem se trata de um quadro, mas de um grupo de variantes a partir de elementos iguais.

O que se torna original, em tal arte, é a estrutura cujos elementos se fixam por um sistema de referências. A importância é dada ao âmbito do sistema, onde se concebe inumeráveis constelações que possuem o mesmo valor. Trata-se, portanto, de construções estruturais, nas quais se dá lugar à surpresa do encontro com o acaso, tal qual a formulação da linguagem proposta pelo poema de Mallarmé.

Esses aspectos são localizados, por Haroldo de Campos, no trabalho do pintor Waldemar Cordeiro, cujas composições, expostas na VII Bienal de 1963, incorporam o elemento aleatório, através de espelhos embutidos em um suporte, de onde captam, desde o movimento do espectador, até as frações de luz e a cor do ambiente.

A composição de Waldemar Cordeiro de maior destaque, sobre o tema, é a criação que se chama *Aleatório*, também de 1963, e exposta na coletiva que inaugurou a Galeria NT, na cidade de São Paulo.¹⁵⁵

O pintor também participou de uma exposição, na Galeria Atrium de São Paulo, em 9 de Dezembro de 1964, ao lado de Augusto de Campos, cujos trabalhos denominados “popcretos”, foram definidos por Waldemar Cordeiro como “arte concreta semântica”. Nessa exposição, uma apresentação musical, dos quadros de Waldemar Cordeiro e dos poemas de Augusto de Campos, se transformou num gênero de espetáculo, em que artistas e espectadores se misturavam ao material esparramado pelo chão, protegidos apenas por uma orquestra, cujos executantes passaram a fazer parte dos quadros observados. Além disso, os espectadores também eram observados pelos olhos do poema “Baboeil” de Augusto de Campos, cuja estrutura consistia numa torre de Babel feita numa maquete de celulose, sobre a qual se equilibravam olhos e pálpebras.¹⁵⁶

O interessante a observar é que a inclusão do espectador na obra, de Waldemar Cordeiro, parece constituir uma categoria de criação do próprio artista, na medida em que pode ser encontrada em outras incursões que ele fez no campo das artes, tais como o paisagismo e a arquitetura.

Assim é, pois, que num texto denominado “paisagismo e cultura”, de sua autoria, Waldemar Cordeiro fala sobre o âmbito das funções específicas do programa que condiciona a criação do jardim, apontando-lhes a solução plástico-visual como a característica mais relevante. Na própria forma real da criação do jardim, seriam reencontrados os conteúdos que fazem dela uma atividade da cultura, estando sua concepção em paridade com a poesia, a música e as artes visuais.

Em seguida, no texto que se chama “parque infantil”, Waldemar Cordeiro estende sua ideia, demonstrando que os paisagistas tiveram de se adaptar ao desenvolvimento urbano, o que chegou às modificações de velhos clubes sociais que foram transformados em parques recreativos.

¹⁵⁵ Cf. CAMPOS, H, 1977, p. 20-26.

¹⁵⁶ Cf. J. G. V, 2002, p. 90.

Em sua análise, o parque inclui os vários aspectos de distribuição do espaço, em diálogo intenso com o jardim, no qual a vegetação é construída de modo a desempenhar determinadas funções, tais como dosar a luz, proteger do vento e substituir as grades para impedir certa circulação. Assim, ela contribui com a exuberância de formas e cores para a representação geral da obra.

Além disso, o autor demonstra que a representação da semanticidade das construções tem evidentes intenções expressivas porque adota a forma de comunicação da objetividade óptica direta, que é uma característica da arte de vanguarda. É esta linguagem posta nas dimensões do espaço e sob a força da transformação da luz do sol que, para ele, se comunica ao fruidor em movimento, adquirindo aspectos dinâmicos e cinéticos, como num filme, cujo ator seria o próprio espectador.¹⁵⁷

Décio Pignatari, por sua vez, também contribuiu com estudos sobre o diálogo entre os poemas concretos e as outras artes, mas privilegiando a arte que pende para o lado das artes visuais, segundo sua maior fonte de interesse.

Da *Exposição Nacional de Arte concreta*, ele conclui que a mesma foi de grande importância para o público, porque lhe deu a oportunidade de entrar em contato com um pensamento visual, em curso. E, para os concretistas, a mesma lhes concedeu uma consciência mais lúcida, sobre a evolução formal de sua produção, de que o *Prêmio de Arte Contemporânea* foi prova oficial, de reconhecimento público, da visualidade trabalhada pela arte concreta.

Em sua pesquisa sobre a arte visual, ele analisa a obra de Volpi e afirma:

À medida que a arquitetura visual da casa ou casas vai se confundindo com a do próprio quadro, a cor vai se purificando: um Mondrian “trecentesco”. E assim como Mondrian supera a ortogonalidade estática de sua obra neoplasticista propriamente dita com a movimentação barroco-impressionista de elementos no “boogie-woogie” da última fase; e como Calder transpõe o neoplasticismo de Mondrian para o dinâmico-planetário de seus “Móviles” – Volpi acaba por agitar, pela variação de uns poucos elementos (janelas, portas, bandeiras de portas), a calma, giottesca fachada de suas casas (preto-e-branco, verde-e-vermelho), propondo-se um problema de movimento, que acabaria por resolver tomando como pretexto um tema típico do movimento:

¹⁵⁷ Cf. CORDEIRO, 2002, p. 86 e 87.

a ventoinha de papel, à qual se seguiria, finalmente, a pura estrutura dinâmica de seu extraordinário quadro em xadrez branco-e-vermelho, onde um fenômeno de refração, por interferência de elementos (que se reconciliam no centro do quadro retangular: incidência do olho), confere a um mesmo branco, duas qualidades diversas.¹⁵⁸

A conclusão que Décio extrai, de sua leitura, é que a arte de Volpi é uma obra concreta, ainda que o artista não se preocupe com isso. Ele infere, então, que o importante é saber que os problemas visuais da estrutura dinâmica, entre a arte de Volpi e a dos concretistas, são comuns. Ainda que seja possível destacar as diferenças, desde que Volpi se atém a meios mais artesanais, ignorando as teorias da *Gestalt* e da topologia dos poetas concretos, essas diferenças se tornam por si só, no pensamento de Pignatari, mais um elemento de comprovação da teoria da pura visualidade.

Em relação às artes visuais, é importante nos reportarmos ainda ao legado do movimento dadaísta e do pintor neoplasticista Mondrian, na medida em que ambos são mencionados pelo conjunto dos poetas concretos, como referências de destaque para seu trabalho.

No que diz respeito ao movimento Dada, a crítica de Jack Flam caracteriza sua natureza muito mais por um número de atitudes elusivas e frequentemente contraditórias, do que por um estilo particular. Para ele, o legado básico do dadaísmo consistiu principalmente em atos, posições e material impresso, antes do que em objetos de arte. Por outro lado, historicamente, Dada foi mais ou menos incorporado ao movimento surrealista, sendo que, à exceção de Marcel Duchamp, o maior número de dadaístas teria vindo a ser absorvido por ele.¹⁵⁹

Já, na opinião de Robert Motherwell, desde que as séries denominadas *Documentos de arte moderna* passaram a se dedicar à arte visual, apresentou-se a necessidade de publicar o espírito de Dada para a pintura, o que não deixa de ser o reconhecimento de sua importância para esse tipo de prática.

¹⁵⁸ PIGNATARI, 1987, p.64-65.

¹⁵⁹ Cf. FLAM, 1979, p. xi.

Além disso, ele considera que Dada foi realmente a primeira tentativa sistemática de usar os meios da arte moderna em relação a procedimentos políticos, de que o exemplo fornecido é a revista que foi editada por Baargeld e Marx Ernst e vendida entre os operários da Colônia. Essa tendência teria sido um dos principais motivos da acolhida da herança do movimento Dada, pelo surrealismo, que foi fundado praticamente ao mesmo tempo e que, da mesma forma, se inclinou a certa posição hostil frente à arte abstrata.

Secundariamente, o autor indica que Dada teve ramificações literárias, ainda que seu livro diga respeito basicamente às obras de arte visuais. Isso porque ele pensa que, em sua utilização, deve ser lembrado o fato de que Dada, assim como o surrealismo, foi provavelmente mais o trabalho de poetas do que de pintores. Ou seja, ainda que tenha inspirado a revolução cubista na pintura, o que teve efeito tanto para os poetas, quanto para os pintores, de maneira similar ao surrealismo, os efeitos permanentes de Dada se mantiveram na literatura contemporânea e não na pintura.¹⁶⁰

Dessas explanações, é possível concluir que a importância do movimento Dada, para o concretismo, se deveu à posição política de enfrentamento da linguagem, na medida em que, como foi mencionado anteriormente, a menção dos poetas a ele é centrada no *Manifesto Dada*, de 1918, em que a arte é promulgada, em ato, como aquela que vai até ao público irrestrito.

No que concerne a Mondrian, sua influência para os poetas concretos pode ser levantada, tanto em sua concepção, quanto em sua prática da arte, dentro de previsíveis distanciamentos, entre um e outros. Assim é que, para ele, a arte estaria em todos os lugares, sendo sempre a mesma ao longo das épocas.

Além disso, ele pensava que a arte deveria ser marcada por um rigor progressivo, o que levou sua teoria, o neoplasticismo, com as linhas verticais e horizontais delimitando as zonas de cor, a encontrar perfeita sintonia com a funcionalidade da arquitetura, do desenho industrial, da publicidade visual e das artes gráficas em geral.

¹⁶⁰ Cf. MOTHERWELL, 1979, p. xv-xviii.

Em seus pontos de contato com o movimento cubista, deu privilégio à insistência na concretude da forma e à atitude em relação à realidade que estava na raiz de seu modo de pensar.¹⁶¹

Para Frank Elgar, Mondrian ainda teria se sentido irresistivelmente atraído pelos cubistas Braque e Picasso, devido ao aspecto intelectual de sua concepção, à severidade dos métodos que utilizavam e à disciplina a que se submetiam, para substituírem a realidade visível por uma realidade concebida, além de concederem prioridade à cor.

Na pintura de Mondrian, prevaleciam superfícies geométricas e perpendiculares, nunca volumes, elementos resultantes de raciocínio, lógica e do profundo amor que o pintor sentia pelo mar que, segundo o crítico, lhe dava a capacidade de corresponder intimamente a seu poder elementar.

No entanto, a fonte do neoplasticismo de sua arte se deve ao pensamento de que, por mais persistente e caprichosa que a natureza possa ser em suas criações, ela funciona basicamente com uma regularidade absoluta que é a regularidade plástica. E o próprio Mondrian teria afirmado que a pintura oferece ao artista um meio, tão exato como a matemática, de interpretar os fatos essenciais da natureza.

Disso decorre que as leis do neoplasticismo são a desnaturalização e a busca da beleza pura, sendo que o meio plástico deve ser a superfície plana ou o prisma retangular, em cores primárias, vermelho, azul e amarelo.¹⁶²

Esse compromisso com o ângulo reto e as cores primárias não misturadas, resolvidos pela força do intelecto, sobre a tela de um plano só, é o que fez de Mondrian um pintor abstrato, que se afastou da pintura da realidade por imagens verossímeis, um momento de sua arte que o tornou uma fonte de inspiração para a arte concreta racionalista.

Para finalizar, este debate entre os poemas concretos e as outras artes, centrado no espaço delimitado pelo cálculo das novas linguagens, permite que aí se incluam também os signos da cidade.

¹⁶¹ Cf. CIVITA, 1977, p. 5-7 e 14.

¹⁶² Cf. ELGAR, 1973, p. 47-48, 62-63, 97-104.

4.2 Poema concreto e cidade dos signos

No livro *O império dos signos*, de Roland Barthes, a cidade é uma cidade-texto, oposta à cidade das muralhas, tornando-se um espaço semiótico a ser interpretado pelos leitores. Assim, segundo o autor, por constituir um conjunto de signos, pode-se considerar sua resolução de linguagem, tal como um ideograma.

Nessa obra, ao analisar a organização da cidade de Tóquio, Barthes apresenta seu paradoxo principal como o fato de ela possuir um centro vazio. Isso quer dizer que, para ele, toda a cidade contorna um lugar, ao mesmo tempo interditado e indiferente, permanecendo mascarada sob o verde, defendida por fossas de água e habitada por um imperador que nunca é visto.

Portanto, uma das duas cidades mais poderosas da modernidade, em sua opinião, é construída em torno de um anel opaco de muralhas, de água, de tetos e de árvores, cujo centro é apenas uma ideia evaporada que subsiste para prover o movimento urbano, com o apoio de seu vazio central, o que obriga a circulação a um perpétuo desvio. Dessa maneira, o imaginário se desdobra de forma circular, rodeando um sujeito vazio.

Além disso, pelo fato de suas ruas não possuírem nomes, não havendo a possibilidade de uma localização cadastral para o visitante, apenas para o carteiro, Tóquio seria inclassificável, exatamente por essa ausência de registro do endereço, um sistema aparentemente ilógico que, por si, demonstra que o sistema racional de nomeação é apenas um, entre outros.

A figuração do endereço, pelo sistema japonês, é feita através de um esquema de orientação, desenhado ou impresso, no qual se vê esboçar, num pedaço de papel, uma rua, um imóvel, ou seja, alguma sinalização de referência urbana. Isso é o que tornaria a troca de endereços uma comunicação delicada, na qual volta a ter lugar, tanto uma revitalização do corpo, quanto uma arte do gesto gráfico.

Disso decorre que a cidade só pode ser conhecida por uma atividade, do tipo etnográfico, na qual, para se orientar, utiliza-se, não o mapa ou o catálogo de endereços,

mas, a caminhada, a visão, o hábito e a experiência, quando toda descoberta seria um reencontro, pela lembrança do traço que deixou em nós. Então, visitar um lugar pela primeira vez, cujo endereço não está escrito, constituiria uma espécie de começar a escrevê-lo, num ato que funda sua própria escrita.

Na sequência de sua análise, para demonstrar que os japoneses transportam signos vazios, Roland Barthes fala da técnica dos embrulhos de presentes, através da qual o objeto perde sua existência, se tornando miragem. Essa técnica é uma forma de apresentação, de uma caixa dentro da outra até chegar à última, através da qual o significado escapa. E quando, enfim, ele é alcançado, porque afinal sempre há alguma coisa no embrulho, ele parece insignificante, irrisório e até mesmo de pouco valor. No entanto, o prazer do campo significante ocorreu porque o embrulho não estava vazio, mas foi esvaziado, ou seja, encontrar o objeto que está no embrulho, ou o significado que está no signo, é jogar com ele.

O mais importante, para o presente estudo, dessa leitura sobre a escrita, originária da visão do autor sobre a escrita oriental, é que ele aí identifica uma reviravolta em relação às antigas leituras, num abalo do sentido que é rasgado e esgotado até seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse de ser significante e desejável. A escrita é vista, nesse contexto, como o que faz vacilar o conhecimento, enquanto o sujeito é aquele que opera um vazio no discurso que constitui a escrita, na medida em que sua enunciação faz dele precisamente um grande envelope vazio da fala. É desse vazio que partiriam os traços do Zen, por exemplo, que, na isenção de todo sentido, escreveria os jardins, os gestos, as casas, os rostos e a violência.¹⁶³

Talvez por isso, Barthes faça uma leitura da cidade japonesa, como um conjunto de signos artísticos que vão, do prato de refeição, visto como um quadro, em que objetos variados são pintados sobre um fundo escuro, ou como a arte gráfica da prevalência do

¹⁶³ Cf. SALGUEIRO, 2006, p. 161: O Zen faz um percurso anticonceitual para que o o sujeito possa fluir sem que o pensamento se fixe num objeto, enquanto a poesia visual se organiza em rígidos esquemas de construção que impede o aleatório de se impor, ao mesmo tempo em que a estrutura ganha funcionalidade lógica. No entanto, ambos são concisos, *gestálticos*, fogem ao paradigma metafísico e pretendem alcançar, num mesmo espaço-tempo, coisas diversas: no Zen, o silêncio, na poesia visual, a imagem-coisa.

gesto, até o jogo do Pachinko. Neste, o lançamento da bola pela mão do jogador, lida como a mão de um artista, é analisado como o traço gráfico de um acidente controlado.

Trata-se, sem dúvida, de uma interessante demonstração da fórmula estrutural que enlaça, num mesmo jogo, a surpresa e a repetição da linguagem, tal qual a proposta feita pela teoria dos poemas concretos aqui estudados. A ela se acrescenta que, para Barthes, o Pachinko reproduziria na ordem mecânica o próprio princípio da pintura *alla prima*, que pretende que o traço seja traçado por um só movimento,¹⁶⁴ numa junção entre arte e linguagem.

Além disso, a cidade dos signos, que pode ser considerada uma metáfora de todas as cidades, pelos signos visuais que estas condensam, inclui também a arte como elemento de sua linguagem, havendo um lugar específico para a arte das ruas que retorna aos espaços fechados, como é o caso da moda, por exemplo.

Em outro livro contemporâneo ao *Império dos signos* e que se chama *Le systhème de la mode*, Barthes apresenta a moda como um sistema da linguagem, dizendo que sua estrutura obedece às mesmas restrições que qualquer sistema de signos, em que é o nome do objeto o que permite desejá-lo. Por essa via, ele chega ao pensamento de que todos os objetos poderiam ser intermediados pela ciência linguística,¹⁶⁵ numa atitude próxima à abordagem semiótica feita pelos concretistas.

E, se a menção a este assunto se deve à ênfase de demarcar o diálogo de dupla via entre os signos e a cidade, eles são tomados, nos poemas concretos, em forma da arte que pode ser devolvida a esta mesma cidade, como uma contribuição que sua nova linguagem propõe.

A localização de uma cidade dos signos é ainda avalizada pela proposta das vanguardas literárias, iniciada já por Oswald de Andrade.

¹⁶⁴ Cf. BARTHES, 1970, p. 10- 21, 41, 46-51 e 61-62.

¹⁶⁵ Cf. BARTHES, 1967, p. 10.

Conforme explicitado anteriormente, é possível localizar a construção de uma nova paisagem urbana, pelos poetas concretos, nos antecedentes levantados no autor que apregoa elementos citadinos visuais, como no exemplo que se segue:

Nova Iguaçu
Confeitaria Três Nações
Importação e Exportação
Açougue Ideal
Leiteria Moderna
Café do Papagaio
Armarinho União
No país sem pecados¹⁶⁶

Como é possível observar, pode-se pensar na leitura de placas de lojas, por alguém cujo olhar passeia pela cidade demarcada pelos signos visuais de uma nomeação, que se apresenta como um lugar fora de uma simples paisagem natural. Ao mesmo tempo, esta é uma concepção que abrange a cidade, como um conjunto que se utiliza de fatos comuns, onde a cultura se converte em elementos naturais da vida cotidiana. Esta cidade, por constituir o lugar das multidões e dos encontros inesperados, colocaria um limite ao saber apenas doutrinal, adquirido nos espaços fornecedores de conhecimento.

Mas, se a cidade é uma cidade de signos,¹⁶⁷ cumpre assinalar, com a ajuda de Décio Pignatari, que o concretismo não exclui as tendências existentes na formação da cultura. É por isso que todas as manifestações visuais, quaisquer que sejam elas, lhe dizem respeito. Entre estas, ele lista as descobertas inconscientes que podem estar na fachada de uma loja popular, num anúncio luminoso, do mesmo modo que poderiam estar no trabalho pictórico de Volpi, no poema emblemático de Mallarmé, no desenho de maçanetas, feito por Max Bill, e até na *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, ou seja, na fórmula da *Gestalt* promovida pela Escola de Ulm.¹⁶⁸

¹⁶⁶ ANDRADE, 1989, p. 26-27.

¹⁶⁷ JACKSON, 2004, p. 12: No que se refere ao sub-título “Cidade dos signos”, é interessante observar que se trata da apropriação semiótica da cidade que vê e se dá a ver. E, “para se chegar a “ver” dessa maneira, há que se criar um hiper – realismo “verbivocovisual”, em que o leitor passa aleatoriamente entre as várias leituras ou faixas implícitas no olhar consciente. O objeto é visto sucessiva e simultaneamente como signo, voz, matéria, espaço e forma”.

¹⁶⁸ Cf. PIGNATARI, 1987, p. 46.

Trata-se de um raciocínio, sobre a elaboração dos poemas concretos e os signos da cidade, que acompanha Décio, em outro texto. É quando ele elabora a crise do verso como ligada à atitude postiza do leitor de manchetes, que considera como um jogo de simultaneidade, cujos liames lógicos da linguagem derivam num discurso de adjetivos.

A seu ver, isso muda a noção do espaço que, como uma nova realidade rítmica, não é utilizado apenas como veículo passivo, lomar, mas sim como um elemento relacional da estrutura, um dado que também lhe permite situar, de outro ângulo, a cidade dos poemas concretos. É disso que surgiria a busca acirrada, por seus mentores, através de um extenso experimentalismo, de uma nova estrutura que abrigasse a confecção desses poemas levados até as ruas.

No entanto, para se construir essa nova poesia, há a passagem por uma desconstrução do elemento relacional da estrutura anterior, que perdeu a capacidade de concentração e de comunicação rápida, porque se destruiu na dialética entre necessidade, ligada à vida prática, e uso histórico. Haveria, nessa operação, uma mudança de consciência crítica, tal como a que foi operada pelo famoso poema de Mallarmé.

Há uma arte geral da linguagem de que fazem parte a propaganda, a imprensa, o rádio, a televisão e o cinema, todos eles veículos da arte popular. Nessa comunicação mais rápida, se situa a importância do olho. É ele que capta os signos visuais, entre os quais, os anúncios luminosos e as histórias em quadrinho.¹⁶⁹

Isso quer dizer que, à cidade dos signos, responde o “olho semiótico”, tal como conceituado por Kenneth Jackson, ao apontar na poesia de Augusto de Campos uma espécie de camuflagem da forma visual, em formas ou estruturas *trompe-l’oeil*, que se colocam em movimento através da escolha do olhar.

A partir do poema “Código”,¹⁷⁰ de Augusto de Campos, ele explica que o olho opta entre a forma, apanhada na materialidade óbvia que é enigmática, e outros olhares possíveis, visuais ou semânticos, cuja motivação é a procura de níveis comuns de leitura

¹⁶⁹ Cf. PIGNATARI, 1987, p. 47-48.

¹⁷⁰ Cf. CAMPOS, A, 2001, p. 209.

e significação. Além disso, para Jackson, as letras que o compõem são incorporadas a uma estrutura circular e densa, em que é apresentada a paródia de poemas longos e discursivos. Este efeito para olhos contemporâneos teriam, a seu ver, o valor de um *logo*, anúncio ou placa do mundo da propaganda e do desenho corporativista.¹⁷¹

Tal constatação vai ao encontro do pensamento de Haroldo de Campos, para quem a poesia concreta responde a um certo tipo de *forma mentis* contemporânea, imposto pelos cartazes, *slogans*, manchetes e dizeres populares, ou seja, tudo aquilo que torna urgente uma comunicação rápida de objetos culturais.

Por isso, a figura romântica do poeta inspirado, do poeta maldito, é substituída pela do poeta empreendedor que trabalha rigorosamente a sua obra, da mesma forma que um operário constrói um muro.¹⁷²

Trata-se aí de uma metáfora suficientemente forte na demonstração de que a poesia concreta vai literalmente para as letras da rua, anexando a materialidade do objeto a seu percurso.

Esse ato de fazer parte da cidade é um novo elemento aportado ao fazer poético concretista, em novos registros que vão, do flash fotográfico, filmes, placas e anúncios publicitários, aos desfiles de moda, transcrições de manchetes de jornais, ruídos e ao grafismo. Tudo isso, numa demonstração prática de que a invenção agora é uma aventura planejada da cidade em mutação de objetos, quando o poeta se torna semelhante a um *designer* de painéis luminosos, ou grafiteiro, assim como o operário de um muro em construção.

Tal fato, inclusive, não deixa de ter aproximações com a música popular brasileira, através de trabalhos como a música “Construção” de Chico Buarque de Holanda, numa prova a mais de que a convivência, entre a poesia concreta e a cidade semiótica, leva esta a ser produzida por aquela e vice-versa.

¹⁷¹ JACKSON, 2004, p.22- 23.

¹⁷² CAMPOS, H, 2007, p. 58.

Assim, trata-se de uma arte verbivocovisual, levada ao extremo da revolução estética da forma, que se torna também uma revolução de público. Isso ocorre na medida em que, se o concretismo começa, conforme ficou demonstrado, pela instalação do museu na cidade como o espaço da exposição de arte, ele extrapola esse espaço através do forte diálogo com a cidade. As portas do museu são, digamos assim, abertas à visualidade cidadina em geral, de que a poesia concreta passa a fazer parte, ao mesmo tempo em que extrai dela seu material de trabalho.

Trata-se do espírito novo, situado por Haroldo de Campos na música que, para se exprimir plasticamente, substitui os instrumentos de sopro e corda por uma bateria de objetos duros, numa formulação advinda do neoplasticismo do artista plástico Piet Mondrian, em 1920.

Nesta bateria, que ultrapassou o limite dos instrumentos convencionais e foi inspirada teoricamente pela obra de Luigi Russolo, Haroldo situa os elementos para a pesquisa de ruídos da música concreto-eletrônica. De sua *Arte dos ruídos elétricos*, feita em 1913, Haroldo de Campos ressalta o que o músico proclama:

“Encontramos infinitamente mais prazer em combinar idealmente os ruídos de trens, autos, carruagens e o bulício das multidões, do que escutar a ‘Heróica’ ou a ‘Pastoral’...” Sublinhava, com essa *boutade*, as exigências de uma sensibilidade nova.¹⁷³

Esse é o mesmo veio de pesquisas que leva Augusto de Campos a nomear John Cage como o maior compositor vivo, enquanto poeta e *designer*-pensador de criações que são originais e imprevisíveis, além de ser um intérprete, escritor, artista visual e conferencista.

Segundo o crítico, Cage se interessou desde cedo por instrumentos de sons indeterminados, além de pesquisar a música e a filosofia orientais. Foi discípulo de Henry Cowell e Schoenberg que chegou, inclusive, a lhe dar aulas de graça mediante a promessa de que ele se dedicaria à música. E quando Schoenberg lhe recriminou o descaso pela harmonia, dizendo-lhe que, para um músico, isso significava defrontar-se

¹⁷³ CAMPOS, H, 1977, p. 45.

com um muro intransponível, John Cage lhe teria respondido que, nesse caso, iria dedicar a vida a bater a cabeça nesse muro. Ou talvez, possamos pensar, em construí-lo, como o operário dos prédios da cidade e o operário de Chico Buarque de Holanda.

De qualquer maneira, Augusto de Campos diz que o músico se dedicou a compor para instrumentos de percussão, tendo chegado a inventar, nos anos de 1940, o que ele chamava de piano preparado e que consistia num piano feito com pedaços de materiais diversos, tais como metal, borracha e cordas, o que o transformava numa orquestra de um só instrumento a ser tocado por um único executante.

Precursor de Schaeffer e Boulez, na virada dos anos de 1950, Cage colocou Satie, ao lado de Webern, e propôs a música indeterminada a partir das operações do acaso derivadas do I Ching, mencionado anteriormente. Ele extraiu do *Livro das Mutações* chinês a “Música das mutações”, cuja maior característica se fazia por sons e silêncios distribuídos de forma casual. Acrescentou igualmente o lançamento de dados, moedas e outros fatores aleatórios, como a imperfeição do papel manuscrito, em suas composições.

Tais aspectos de seu trabalho, que se acrescentam aos anteriormente apresentados, é que se tornam o cerne da colocação de sua música, como pertencente aos vários signos que se dão a ler e a escutar, como obra de arte da cidade, espaiada em seus diversificados materiais que a modelam como música-evento.

Augusto de Campos o situa também como um expoente da pós-música, o que o constitui num campo de diferenças, em relação ao cerebralismo cristalino e amarração ao conceito de estrutura, de Boulez, e em relação às explorações topológicas, de Scelsi, cujo som tem tendência a deslocar o foco da experiência musical, da estrutura da linguagem, para a própria materialidade sonora.¹⁷⁴

Mais além da indagação sobre a possível inscrição do objeto, que o tipo de trabalho de Scelsi propõe, este não deixa de apresentar também uma indagação musical que extrapola a sala de concerto. Isso ocorre, mesmo que a música de Scelsi não vá

¹⁷⁴ Cf. CAMPOS, A, 2007, p. 133-135 e 242.

diretamente para as ruas, sendo mais condizente com espaços que se aproximam de um templo, fato que a inscreve, de qualquer modo, entre as obras extraterritoriais, ainda que numa outra medida. Ela é o que se pode considerar uma obra musical que se instaura como uma experiência do limite de localização.¹⁷⁵

No entanto, esta é também uma música marginal à cidade cosmopolita, expulsa dos museus e cânones artísticos, o que não a impede, mas, a promove enquanto música contemporânea e, nisso, semelhante à música da qual se diferencia, ou seja, a música popular.

Esta é uma música que pertence diretamente à cidade, assim como a música de Caetano Veloso e do movimento tropicalista é exemplar, no que diz respeito ao diálogo mais íntimo com a criação de signos dos poemas concretos. Dele, inclusive, a música “Alegria, alegria” pode ser considerada um manifesto do que seja a poética da cidade dos signos, sendo que sua ênfase, numa diferença a mais, opera sobre a vertente visual. Para alguns, inclusive, sua letra possuiria uma estrutura cinematográfica, como se fosse uma “letra-de-câmera-na-mão”, tal qual a técnica do cinema novo.

A isso se acrescenta o extenso experimentalismo do som que incluía guitarras elétricas, executadas por um grupo de rock argentino radicado na cidade de São Paulo, os Beat Boys, fortemente influenciado pelo trabalho dos Beatles.

Finalmente, a conclusão a que se pode chegar, através de todas essas contribuições de diálogo com os signos da cidade, é que, assim como na cidade do *Império dos signos*, há uma proposta de revisão da experiência da linguagem herdada de nossos pais, tal como o abalo produzido no sujeito, pelo corte da experiência oriental da escrita.

A técnica da escrita em ideograma, dos poemas concretos, tornou-se prevalente, em sua composição. Esta escrita viria se tecer na superfície, promovida pelo fundo, que não é um fundo da superfície que, aliás, não é mais superfície, mas fibra escrita por baixo da vertical de seu acima, onde o pincel se mantém erguido na palma da mão.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Cf. CAMPOS, 2007, p. 243.

¹⁷⁶ Cf. BARTHES, 1970, p. 75.

É desta maneira que o ideograma faria sua entrada na coluna ou tubo do vazio que, como foi mencionado, organiza e é organizado pelo espaço da cidade, para alcançar uma nova escrita do sujeito advindo do abalo do verso.

Tal escrita se apoiou no naufrágio inaugural da língua de nossos pais, que envia seus sinais até a superfície, em fragmentos de destroços da embarcação da linguagem que não é ideal nem completa, mas estruturalmente descontínua. É através dessa linguagem, sem fora, nem dentro, que os poemas concretos enredam tanto o museu, quanto a cidade, numa arte de registros inconciliáveis.

E, por se tratar de aspectos que remetem a arte ao sujeito produzido pelo abalo do verso, além do ideograma a ser abordado na técnica concreta, isso indica igualmente sua aproximação com a contribuição de Lacan sobre o tema.

4.3 Visualidade, vocalidade e Lacan

A contribuição de Lacan, no que diz respeito à arte visual, pode ser localizada inicialmente no texto em que ele tenta formalizar teoricamente o ato da criação pictural no *Seminário 11*.¹⁷⁷ Neste, ele considera como ponto de interesse, para a análise do aspecto visual, um tratamento da visualidade que leve em conta o dado do inconsciente, localizado no espaço do sujeito dividido pela linguagem.

A visualidade é, assim, introduzida por outra referência, fornecida pelo discurso inconsciente que se atém a reduzir os privilégios da consciência, em que o olhar é localizado ao avesso da mesma e sendo, em decorrência, inapreensível. Mesmo porque, nesse discurso, a consciência é tida como um princípio de idealização e desconhecimento.

Lacan afirma que podemos apreender o privilégio do olhar na função do desejo e que é dentro desse domínio que a visão foi integrada, concluindo, então, não ter sido por acaso que a dimensão da óptica geométrica, que permitiu a criação da *anamorfose* na

¹⁷⁷ Cf. LACAN, 2008, p. 69-119.

pintura renascentista, se desenvolveu ao mesmo tempo em que a mediação cartesiana inaugurava a função do sujeito.¹⁷⁸

A técnica da *anamorfose* se reporta a uma tradição iniciada nas artes visuais, no século XVI, e pode ser encontrada no quadro *Os embaixadores* de Holbein que está exposto na capa do *Seminário 11*.

Nesse quadro, um singular objeto flutua no primeiro plano, pegando na armadilha quem o olha porque se trata de um quadro em que, ao se afastar em direção à esquerda e, depois, à direita, o sujeito vê o objeto flutuante, que lhe reflete a figura da cabeça de um morto, em meio a outras representações do quadro. Essa seria uma maneira excepcional do pintor nos mostrar que somos literalmente chamados ao quadro e, nele, representados como pegos, na medida em que a técnica da *anamorfose* apenas exagera o dado de que a pintura convoca o olhar do observador.

Lacan situa a *anamorfose* como a dimensão geometral da visão para capturar o sujeito, na relação ao desejo que permanece enigmático, dizendo que o olhar só é o olho, sob essa forma que Holbein teve a coragem de mostrar voando no primeiro plano do quadro e que, como numa análise, reduz os privilégios da consciência.

Diante de tais constatações, ele conclui que, no nível da pulsão escópica e da pulsão invocante a qual, segundo ele, está mais próxima da experiência do inconsciente, nós estamos no nível do desejo do Outro.¹⁷⁹ Isso quer dizer que o olho pode funcionar como *objeto a*¹⁸⁰ porque a relação do olhar com o que se quer ver se dá através da falta, quando o sujeito se apresenta diferente do que é e o que lhe é dado a ver não é o que ele

¹⁷⁸ Cf. LACAN, 2008, p. 85 e 87.

¹⁷⁹ O conceito de Outro com letra maiúscula, que surge também na forma reduzida do francês, A (*Autre*), se refere ao Outro barrado. Ele é utilizado, por Lacan, na vertente do registro simbólico, como o campo da linguagem, o “tesouro dos significantes”, de onde o sujeito é determinado pela cadeia significante, e na vertente do registro real, onde ele é o lado do furo na linguagem, aquilo que escapa à sua representação. Apesar de parecer uma dicotomia, trata-se do lugar por onde ele é apreendido: ou do lado do A ou do lado da barra.

¹⁸⁰ O *objeto a* é um conceito lacaniano estabelecido para nomear os objetos, olhar e voz, ao lado dos objetos anteriormente estabelecidos por Freud. Como se trata de um conceito específico, ele será melhor detalhado mais adiante.

quer ver.¹⁸¹ Por analogia, pode-se considerar o mesmo para a voz, na medida em que ela é o Outro da palavra, conforme a dedução de Zumthor.

Aliás, a questão de constituir o objeto da visão coloca o olhar ao lado da voz, sendo que Lacan os situa, a partir da esquizofrenia mais profunda do sujeito, que pode ser localizada como o núcleo do sonho, cujo exemplo é aquele escolhido, por Freud, para abrir o capítulo sobre o sonho enquanto realização de desejo.

Trata-se do sonho do pai que dorme durante o velório do filho morto, quando velas acesas caem e ameaçam queimar o corpo deste, por um descuido do velho vigia que fazia momentaneamente sua substituição. Nesse instante, o pai sonha que vê a imagem da criança que se aproxima, com o olhar cheio de reprovação, e há aí alguma coisa que o faz acordar, com a invocação da voz do filho, na solicitação do olhar: “Pai, não vês que...”¹⁸²

É nesse ponto de *tuché*, de susto, que Lacan situa a função escópica a partir da perspectiva do inconsciente, com a contribuição de Merleau-Ponty, através de seu livro *O visível e o invisível*, onde este trabalha o olhar da consciência.

No sujeito do inconsciente, a esquizofrenia se dá entre o olho e o olhar, na manifestação da pulsão, no campo escópico. Tal acontecimento se baseia no fato de que o olhar só se apresenta a nós sob a forma de uma estranha contingência, simbólica, do que encontramos no horizonte e como fim de nossa experiência, a saber, a falta (castração) constitutiva da angústia.¹⁸³

Isso ocorre no momento em que o sujeito do inconsciente se organiza, como uma resposta estruturada, diante do encontro com o ponto da falta de inscrição na linguagem, ao se deparar com esta última. Desse encontro, depende sua escolha entre recalque, negação ou fetiche, ao mesmo tempo em que escolhe a posição, também de linguagem, masculina ou feminina.

¹⁸¹ Cf. LACAN, 2008, p. 92-95 e 105.

¹⁸² Cf. LACAN, 2008, p. 62.

¹⁸³ Cf. LACAN, 2008, p. 76.

Como se pode observar, o primeiro momento de encontro com a linguagem é de crucial importância para o ser falante porque este vai ter de escolher uma resposta convincente, que é sua maneira de ver o mundo, a realidade psíquica, e ainda vai fazer a escolha se quer ser homem ou mulher.

A relevância do período levou Freud a nomeá-lo a partir de uma história mítica, o Édipo, e levou Lacan a dizer que o “não” do pai é também seu “nome”, como a demarcação do limite a se dizer tudo, desde que sempre há algo que escapa, por pertencer a outro registro, aquele dos não inscritos.¹⁸⁴ Frente à falha da linguagem, alguns podem se alinhar do lado do que tem presença na linguagem, enquanto outros o fariam do lado que só parcialmente aí se apresenta.

Isso explicita que o discurso inconsciente, ao levar em conta a relação do sujeito com o real, ou seja, aquilo que escapa à linguagem e que nesse discurso se chama *objeto a*, considera este último capturado pela estratégia de linguagem organizada por aquele, a partir dos elementos apresentados e, a cada vez, dentro de um novo arranjo, porque o ser falante aborda o mundo através do aparelho de linguagem em que se tornou, ao entrar nela.

Trata-se do momento de instauração do mundo dos signos, em que ele, ao mesmo tempo, se dá conta de que a linguagem é parcial e isso o insere na óptica de uma estratégia de cunho particular que se realiza no uso dos artefatos da linguagem. Estes são retomados pela posição discursiva subjetiva que tem efeitos em tudo o que ele concebe no mundo. Em decorrência, é possível sua utilização como ferramenta de leitura, tanto no trabalho da música e das artes visuais, quanto no da escrita, num diálogo com a crítica de arte, na medida em que a mesma muitas vezes atinge, por outros caminhos, elaborações similares.

O próprio Lacan salienta que foi, através da pintura, que Merleau-Ponty se viu especialmente levado a inverter a relação que, desde sempre, tinha sido feita pelo pensamento entre o olho e o espírito, numa interrogação que ele faz sobre a pintura e a

¹⁸⁴ Em francês, as palavras “não” e “nome” possuem praticamente a mesma grafia, *non* e *nom*, com coincidência da pronúncia, o que facilita o jogo entre elas, no “Nome-do-pai” (*Nom-du-père*), que pode ser também o “Não-do-pai” (*Non-du-père*), relacionados, por Lacan, à Lei edípica.

visão. Nesta, haveria a apresentação do olhar como o outro lado da visão, residindo no enigma do corpo vidente e visível, ao mesmo tempo, e deslocando o conhecimento do pensamento para a expressão criadora.

Trata-se de uma importante fonte de inspiração para Lacan que, do olho como janela da alma, parte em busca do excesso do olhar, como a janela do real, fazendo do sujeito geometral um ponto em que ele também se faz quadro sob o olhar, o que lhe demarca um lugar ao mesmo tempo íntimo e exterior, ex-timo, ao mesmo.

Aí estaria, para Lacan, a função que se encontra na posição mais íntima de instituição do sujeito no visível, quando o que o determina fundamentalmente é o olhar que está do lado de fora, ou seja, o olhar como o Outro da visão. É pelo olhar que o sujeito entra na luz e é do olhar que recebe o efeito dela. De onde decorre que o olhar é o instrumento por onde a luz se encarna e por onde o sujeito é “foto-grafado”.

Talvez não exista uma melhor maneira de anunciar como se pode fazer para levar o *objeto a* que é o olhar, no campo do visível, a se tornar uma presença pela imagem, a foto, e pelo simbólico, a grafia, num anúncio do enquadre topológico do Lacan dos anos de 1970.

No entanto, o fato do olhar ser tomado, como o avesso da consciência, leva Lacan a uma posição de negação do olho, na medida em que aquele é o que escapa a este, como um excesso de menos órgão. Além disso, ao ser apreendido pela pulsão escópica, o olhar demarca o lugar do sujeito como o que se vê se vendo, o que explica o sujeito olhar e olhado do quadro, em posição de ex-timidez.

Isso acarreta consequências para a elaboração da imagem porque ela pode ser considerada uma ilusão, em relação à ideia subsumida que é o *objeto a*, o que a técnica do *trompe l'oeil* destaca com propriedade, não porque ela seja ilusória, mas porque ela ilude duplamente ao se apresentar como uma coisa diferente do que a imagem é.

Finalmente, como se trata do sujeito da divisão, o que ele olha nunca é o que ele quer ver, uma situação de engano que transforma qualquer relação entre pintor e espectador

num jogo de *trompe l'oeil*, mesmo que a pretensão inicial seja fazer alguma outra coisa. Na medida em que, nessa relação, se instala ainda o reconhecimento do espectador de que essa é uma obra de arte, ocorre simultaneamente o apaziguamento do olhar por esta, através de uma função que Lacan nomeia como o “doma-olhar”.

As técnicas da *anamorfose* e do *trompe-l'oeil* confirmam o quadro como uma armadilha para aquele que olha, na medida em que o convocam a uma elaboração da imagem que escapa totalmente à representação geral que é feita pela pintura, o que quer dizer que ele participa desta, fornecendo-lhe uma interpretação.

Disso decorre que a perspectiva, ordenada pela linha sobre a tela, toma a estrutura no nível do sujeito, porque ela reflete alguma coisa que já se encontra na relação natural que o olho inscreve no lugar da luz. No entanto, para Lacan, o sujeito não é simplesmente um ser punctiforme encontrado no ponto geometral onde é apreendida a perspectiva. No fundo de seu olho, sem dúvida, pinta-se o quadro e, desta forma, o quadro certamente está em seu olho, mas ele, por sua vez, está no quadro.

Sobre a tela, o sujeito é impressão, um campo ambíguo e variável que não pode ser controlado por ele, que é o ponto do olhar intermediado exatamente pela tela.¹⁸⁵

No ano seguinte a essas elaborações do seminário que dá origem ao *Seminário 11*, ocorre um deslocamento no interesse de Lacan, da pintura, para a literatura, quando ele percebe o olhar de Lol V. Stein, no romance de Marguerite Duras, numa descrição que remete à visualidade similar a de um quadro, dizendo que a mulher do acontecimento é aí pintada como não-olhar.

A posição feminina é ilustrada pela vacuidade daquela que nunca está presente e que adquire sentido como o centro de todos os olhares, assim como de palavras poéticas. E sua explicação recai na topologia, dizendo que o centro não é o mesmo em todas as superfícies porque, ao ser único num plano, em toda parte de uma esfera que é uma superfície mais complexa, ele pode dar um nó esquisito que é aquele que Lacan propõe.

¹⁸⁵ Cf. LACAN, 2008, p. 98, 103, 107, 111 e 112.

Isso o leva a localizar o objeto no próprio nó e a dizer que aquilo que é atado por esse nó é justamente o que arrebatava.

Ele faz do nó um envoltório, que já não tem dentro nem fora, no qual, na costura do seu centro, todos os olhares convergem para o olhar de Lol que os satura. Esses olhares serão sempre reivindicados por ela de todos os passantes. Por tais constatações, Lacan afirma que Marguerite Duras recuperou o objeto através de sua arte.¹⁸⁶

No que diz respeito à poesia, Lacan situa o olhar e a voz na escrita de Dante, afirmando que o poeta está aí para nos alertar sobre o dever do bem dizer que, como se sabe, é o meio dizer da escrita da linguagem onde o objeto se manifesta. E o serviço que Dante lhe presta é justamente sobre a apreensão do objeto.

Um olhar, o de Beatriz, ou seja, um tantinho de nada, um batimento de pálpebras e o requintado dejetivo daí resultante, e eis surgido o Outro que só devemos identificar com o gozo dela, o gozo que o poeta Dante não pode satisfazer – já que dela só pode ter esse olhar, só esse objeto, - mas com o qual nos enuncia que Deus a cumula; e é justamente pela boca de Beatriz que ele nos provoca, ao receber desse gozo a garantia.¹⁸⁷

No que concerne especificamente à voz como objeto, Lúcia D'Ângelo fala de uma observação que Lacan teria feito sobre o quadro de Edvard Munch, *O grito*. O quadro representa um lago, um caminho e pessoas que parecem se afastar e, no plano central, surge a imagem de um ser que tapa as orelhas e escancara a boca num grito. É a esse ponto, no buraco do grito, que Lacan nos convida a chegar, lugar da voz que enuncia o silêncio.

Trata-se de um bordejamento da voz como buraco do grito, onde o *objeto a* se aloja como objeto indestrutível, que não pertence ao campo do audível ou inaudível e do visível ou invisível.¹⁸⁸

Na medida em que as elaborações de Lacan se fazem em torno do olhar e da voz, que são chamados por ele de *objeto a*, faz-se necessário um pequeno percurso do assunto,

¹⁸⁶ Cf. LACAN, 2003, p.199, 201 e 203.

¹⁸⁷ LACAN, 2003, p. 525-526.

¹⁸⁸ D'ÂNGELO, 1998, p. 41-42.

porque isso pode contribuir para a compreensão dos signos vocal e visual, da maneira como são considerados no poema verbivocovisual.

4.3.1 O olhar e a voz

Os objetos que foram promovidos, enquanto tais, pelo discurso psicanalítico, são, inicialmente, o oral e o anal, que repousam diretamente sobre a relação da demanda de amor e que foram relacionados por Freud. Em seguida, vêm o olhar e a voz, que constituem a contribuição lacaniana à série desses objetos e que fazem corpo com a divisão do sujeito de quem suportam o desejo. Eles fazem recuar a apreciação da prática de linguagem que é feita através do recobrimento das identificações especulares.

Assim como o objeto escópico não pertence à ordem do visível, o objeto vocal não pertence à ordem do audível, constituindo ambos o Outro da visão e o Outro da palavra, ao mesmo tempo em que se tornam sua causalidade.

Enquanto o paradoxo do olhar, como objeto, é o de ser invisível, o da voz se centra no fato de ser a-fônica, na medida em que ela não pode ser dita, permanecendo, pois, a voz do Outro da linguagem. Isso traz problema e solução novos para a escrita porque a relação paradoxal, que liga som e sentido, é o que define a operação poética, sendo que o olhar e a voz deslizam misteriosamente e implicitamente nessa operação.¹⁸⁹ Disso surge toda a relevância de sua compreensão, para elucidar a operação de linguagem dos poemas concretos.

A inscrição desses objetos, na poesia, é um problema que se apresenta, desde os textos medievais, segundo Paul Zumthor, para quem a voz é essa outra voz perdida, o Outro da escrita, que vai se instalar no papel que lhe é destinado, reivindicando sua própria verdade invertida.¹⁹⁰

De tudo isso, decorre que o estatuto do *objeto a* é um problema poético, sendo fundamental acrescentar que ele faz parte de outra contribuição de Lacan e que é a

¹⁸⁹ ATTÍE, 2008, p. 351.

¹⁹⁰ Cf. ZUMTHOR, 1987, p. 135.

nomeação que ele lhe fez. Foi ele quem denominou cada um dos quatro objetos do conjunto, no qual se incluem os dois primeiros formalizados por Freud, de *objeto a*.

No presente estudo, a consideração do *objeto a* na rotação dos registros, de forma a criar o quarto elemento, demonstra de maneira mais flexível as criações de linguagem, que contornam o vazio de representação pela suplência que compreende a noção de *sinthoma*. A suplência se baseia na noção de sintoma, mas dela se afasta, na medida em que tal sintoma é elevado à dignidade de uma resposta do sujeito, numa criação única, que tanto pode ser um poema ou um trabalho, quanto um estilo de vida, constituindo este caráter de invenção singular o cerne da noção.¹⁹¹

Para chegar a isso, o conceito de objeto passou por alguns desenvolvimentos teóricos que podemos compreender com a ajuda de Alain Vanier, em seu texto “*Mouvements de l’objet*”, onde ele lembra que a Coisa não é o *objeto a* e que este vem nesse lugar como *semblant*, para dar um nome à falta.¹⁹²

Da mesma maneira, o autor nos lembra que Lacan havia observado que, em Freud, há um emprego distinto entre apresentação e representação, colocando a representação no pré-consciente e deixando o campo aberto para que ele colocasse a apresentação do lado do lugar do *objeto a*, no discurso analítico.

Lacan o situa dentro de três dimensões em que, numa primeira, a apresentação é feita pelo *objeto a*, numa segunda, a imagem do objeto é dada pela relação especular e, finalmente, numa terceira, a representação é feita pelo campo do simbólico que veicula a transmissão do significante. Trata-se de uma concepção teórica que facilita a compreensão do trabalho com a escrita topológica.

Vanier lembra ainda que o *objeto a* foi formulado enquanto tal por Lacan, a partir do objeto transicional de Winnicott, para quem ele era um elemento terceiro entre a mãe e a

¹⁹¹ Cf. ATTÍÉ, 2008, p. 36: Para Joseph Attié, aquele que faz uma análise fala apenas de seu sintoma, enquanto aquele que se levanta cedo, para construir uma obra, também apenas fala de seu sintoma. Este, entretanto, é elevado à dignidade de uma obra que se torna, no mesmo ato e ao mesmo tempo, o *sinthoma* como a resposta que o sujeito dá a seu sintoma. Estamos aqui entre um sintoma que paralisa e um outro que mobiliza o sujeito, lhe dando asas, às vezes.

¹⁹² VANIER, 2006, p. 20-30.

criança, fazendo objeção a uma relação dual entre elas. Assim, inicialmente, Lacan o identificou à bobina do jogo do *Fort – da*, não o situando como diretamente ligado ao desmame.

Assim, ao abordar o objeto, com sua resposta, o sujeito o faz através da criação imaginária da fantasia, uma tela que dissimula essa coisa primeira. Além do que, essa repetição apresenta, ela própria, variações moduladas exigidas pelo jogo da linguagem, para se evadir da primeira significância. O objetivo desse esforço maior é fazer esquecer o ponto-de-vista da significância primordial, transformando o ato do mau encontro, num jogo infinito de descarga de prazer. Por isso, Lacan vai forjá-lo inicialmente com o *a* que é a letra inicial do outro (*autre*, em francês) e, logo, no registro imaginário.

Mas, o jogo do *Fort – da* reiterado, em torno da brecha introduzida pela ausência, é um traçado centrífugo que se agrega a esta, demonstrando que o sujeito pensa com seu objeto e, ao ser situado no contorno da demanda, opera-se o deslocamento que o leva para o registro simbólico, onde ele tem lugar como causa e não como seu objeto.

Ele passa a ser o resto da própria operação de simbolização, o resto da divisão do sujeito, sendo o que escapa à apreensão significativa, causando o desejo e, portanto, não constituindo um objeto empírico, mas sim um objeto de consistência lógica que se encarna episodicamente nos objetos parciais que ele não é.

A retomada do *objeto a* se complicou, por seus numerosos destinos na linguagem, e, se o simbólico dá as coordenadas de sua função, não é isso o que ele é porque ele não pode ser conhecido, enquanto tal, na medida em que maneja um acesso ao real, ao lhe fazer uma tela.

Mesmo que Alain Vanier aponte nisso a dimensão real do objeto, que é salientada por vários autores e que diz avalizar, ele faz também outra afirmação essencial. Para ele, as etapas do objeto, nos registros sucessivos, e o percurso em torno do qual gira o próprio movimento de Lacan são franqueamentos ornados de oscilações, que só encontrarão uma solução final com o nó borromeano.

As etapas sucessivas do objeto, a que ele se refere, são consideradas, em primeiro lugar, quando o *objeto a* se coloca na pura falta, como ponto cego da imagem no espelho e, logo, no registro imaginário. Em segundo lugar, o *objeto a* causa de desejo tem uma relação à castração que causa a linguagem e, por aí, se torna essencial como suporte do sujeito na fantasia. Em último lugar, o *objeto a* é articulado como objeto da pulsão parcial, que se reativa pelo fato de ele ser fundamentalmente perdido. E é exatamente por esse movimento em direção ao desnudamento do objeto, que ele pode ser alojado como um efeito da linguagem que faz furo no real.

O resumo da explicação de Vanier deixa, finalmente, entender que o *objeto a* percorre os três registros, ficando contido nas três voltas do nó, onde ele é sucessivamente imaginário, simbólico e real, sendo que escapa a esse plano.

Ou seja, ele é ao mesmo tempo e sucessivamente imaginário, simbólico e real, num movimento em que ele contém as três voltas do nó. E, simultaneamente, ele não é imaginário, porque não está no espelho, nem é simbólico, porque é precisamente o que cai da apreensão na cadeia significante, e deixa a resolver o problema do que seria um objeto no real. É por isso que o *objeto a* é também externo a cada interseção do nó borromeano, onde tem o seu lugar.

Como é possível observar, é essa localização do *objeto a*, na topologia do nó borromeano, que pode auxiliar na compreensão dos signos vocal e visual, que se atam ao verbal, como um signo verbivocovisual, mas deixando espaço à abertura que promove o poema concreto como uma obra de arte aberta.

4.3.2 A escrita de Joyce

É necessário que nos reportemos pontualmente à escrita de Joyce, não só porque as características de sua linguagem são muito utilizadas pelos poemas concretos, como também pelo fato de que foi através do seminário sobre o autor, o *Seminário 23*, que Lacan chegou a seus últimos avanços sobre a escrita topológica.

Joyce entra, assim, na série dos escritores considerados relevantes para a produção discursiva de Lacan, tendo a especificidade de constituir o momento final de sua teorização do nó como *sinthoma*.

Foi através de sua leitura que Lacan extraiu a constatação da grafia da letra na palavra, como o que substitui o jogo significante, quando o efeito é a construção de um nome próprio pela própria grafia, o que apresenta o projeto de suplência pela escrita, através da qual Lacan aportou nas consequências de sua teoria do nó borromeano.

Joyce foi de grande ajuda para elucidar a questão da paternidade, no registro da paiternaridade (*père-ternité*),¹⁹³ do pai real, simbólico e imaginário, como o lugar do *sinthoma*, que é o quarto elemento constituído pelo nó.

Através de sua arte, ou artesanato, como também a denominou Lacan, Joyce pôde sustentar o *Pai-do-Nome*, transformando-se num nó e não num livro de si mesmo como propunha, porque é preciso supor tetraédrico o que faz o laço borromeano, pois se o pai é *sinthoma*, o laço enigmático do imaginário, do simbólico e do real implica ou supõe a ex-sistência do sintoma,¹⁹⁴ lugar de existência do *objeto a*.

É nesse ponto também que se pode localizar a palavra verbivocovisual, elaborada por Joyce, em forma de palavra-montagem que é redefinida por ele como palavra em ideograma, um dado de íntima conexão com a técnica dos poemas concretos.

¹⁹³ Cf. LACAN, 2003, p. 564.

¹⁹⁴ Cf. LACAN, 2005, p. 19.

5 *TECHNE* CONCRETA

5.1 O método ideogrâmico

*com uma haste
de bambu
passar
por entre lianas
sem desenredá-las*¹⁹⁵
Haroldo de Campos

A partir da ideia de que a língua chinesa é a mais concreta de todas e da constatação de que o poeta concreto busca realizar, em seu trabalho, o mesmo que os tradicionais poetas chineses fizeram por muito tempo, Haroldo de Campos se dedica ao estudo dos ideogramas.¹⁹⁶

Ele apresenta uma releitura de Fenollosa, oriunda do estabelecimento do manuscrito, feito por Ezra Pound, a quem Mary Fenollosa, viúva do primeiro, havia incumbido da tarefa, em 1913, transformando Pound com esse ato o que muitos consideram como o inventor da poesia de escrita chinesa, no mundo atual.

Haroldo considera que esse gesto evitou que o manuscrito de Fenollosa ficasse relegado ao esquecimento em alguma instituição científica tradicional e fez com que *The Chinese Written Character* entrasse na circulação da poesia contemporânea. O livro prolongou e radicalizou a revolução iniciada com o *Imagism* na literatura de língua inglesa, que foi a introdução, em poesia, do método ideogrâmico de compor, tal como preconizado por Ezra Pound e por ele aplicado à estrutura dos *Cantos*, com repercussão na obra de outros escritores.

Ele ressalta também que os estudos de Fenollosa, iniciados em 1897, ano da publicação de *Um lance de dados*, se dividiram entre a poesia chinesa e a lógica hegeliana, sendo que esta também teria influenciado Mallarmé. Da mesma forma, ele comenta a imbricação de interesses correlatos entre tais estudos e aqueles da linguística estrutural de Saussure e Roman Jakobson.

¹⁹⁵ CAMPOS, H, 1997, p. 82.

¹⁹⁶ Cf. CAMPOS, H, 2000, p. 11-21.

Em relação a Saussure, o crítico aproxima suas pesquisas sobre os anagramas ao percurso de Fenollosa na exploração dos ideogramas, dizendo que, apesar da decifração anagramática ter sido levada a efeito, em terreno aparentemente oposto, desde que eram os fonemas e não os grafemas o material investigado, as conclusões de ambos alcançaram elementos comuns. Ao ilustrar operacionalmente a linguagem obtida pela função anagramática, Saussure demonstrou que ela era como que uma contralinguagem isolante, sendo uma espécie de chinês, senão ideográfico, pelo menos ideofônico ou parafônico.

Dos trabalhos do russo Roman Jakobson, também de raiz saussureana, Haroldo destaca a pertinência da distinção que ele fez entre a função comunicativa e a função poética da linguagem que se volta para a materialidade dos signos, em si mesmos, o que, a seu ver, propiciaria a compreensão do alcance da análise de Fenollosa sobre a estrutura da escrita ideogrâmica.

Além disso, o crítico faz uma aproximação, entre Fenollosa e Jakobson, através da sintaxe posicional do chinês, em que a palavra abrangente do caractere obtém uma posição gramatical de substantivo, verbo ou adjetivo, de acordo com a necessidade operacional do discurso de outra gramática, que é fornecida por um organograma de correlações dinâmicas. Ele afirma que a importância concedida por Fenollosa ao fator relacional das palavras no chinês, para o estabelecimento da gramática, é uma constituinte diagramática por excelência, segundo a expressão de Peirce, que foi elaborada linguisticamente por Jakobson.

A essas análises, Haroldo de Campos acrescenta o comentário sobre a influência que os trabalhos de Fenollosa, através de Pound, tiveram para a filosofia e o pensamento contemporâneos, demonstrando, em Jacques Derrida, a conclusão de que o processo de ruptura epistêmica se anunciou, antes pela escrita poética, do que pela filosofia.

Isso teria ocorrido porque uma poética gráfica, como a de Mallarmé, teria operado a primeira ruptura com a mais profunda tradição ocidental. É disso que teria surgido a fascinação que o ideograma chinês exerceu sobre a escrita de Pound e passou a ter toda uma significação histórica, tornando-se também um assunto de base para os poetas

concretos, o que é atestado pelos artigos e manifestos acolhidos na coletânea intitulada *Teoria da poesia concreta*.

A partir da historicidade da técnica ideogrâmica, Haroldo demonstra alguns pontos factíveis de se encontrar na poesia poundiana, assim como naquelas de padrões fonético-alfabéticos, na medida em que, para ele, o modelo chinês de Fenollosa serve apenas como uma pedra-de-toque para se compreender o problema da composição poética do ocidente. O aspecto pictural do ideograma aponta para o fato de que as palavras reverberam o halo das coisas, em comunhão com a força tropológica das metáforas, quando a ideia das coisas é concebida como relacionada com a sua natureza.

Nessa análise, Joyce, através de sua *persona*, o jovem artista Stephen Dedalus, se proporia a ler na natureza a assinatura das coisas, *signatura rerum*, tal como aparece em *Ulysses*.

Tais constatações se apoiam na iconicidade que, para Haroldo de Campos, parece estar presente em vários níveis na escrita chinesa. Desta, o primeiro nível é constituído pelo pictograma que é considerado um ícone, na medida em que constitui uma pintura que se relaciona com a realidade do objeto. Isso acontece, apesar de sua qualidade representativa configurar as relações naturais numa nova síntese criativa, o que não constitui, portanto, um naturalismo copista. Assim, o pictograma, no seu quadrículo virtual, dentro da concepção de Fenollosa, já seria uma pequena pintura cubista, como uma metáfora metonimizada, onde a escala natural cede à escala pictórica e o realismo não é a forma correta de percepção, mas sim a função da relação de certas estruturas.

Isso embasa a ideia fenollosiana de que as relações são mais importantes do que as coisas que elas relacionam, tratando-se de um racionalismo em que não é a natureza exterior que é proposta como o modelo de estudo. Em seu lugar, é a ação da mente na configuração de harmonias que se torna o seu fundamento. Além disso, através da evolução sofrida pela escrita chinesa primitiva que aspirava à iconicidade na forma representativa, os caracteres chineses deixaram de se identificar com a aparência externa das coisas, para utilizar uma espécie de estrutura organizada por traços sutilmente sugestivos dos objetos representados.

No segundo nível, estaria o diagrama que, segundo Haroldo, seria o que Peirce considera um hipoícone com traços indiciais, que seria algo como um pequeno mapa ou gráfico topológico. Isso porque, embora possua traços simbolóides e traços de natureza próxima à dos índices, o diagrama é um ícone das formas de relações para a constituição do objeto.

No terceiro nível, haveria o princípio da associação sugestiva, quando dois pictogramas se unem para sugerir a relação que não se apresenta nos meros elementos isolados. Dessa maneira, o método ideogrâmico de compor, descrito por Fenollosa, se deve ao uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais, quando o pensamento por imagens dá lugar ao pensamento conceitual. Disso decorre que a metáfora, no caso, se diferencia da metáfora propriamente dita, como ela é explicada pelos linguistas, tal como Jakobson, entre um significado primário e outro secundário. Esta dá lugar à notação visual ou grafemática que corrobora a equação metafórica, no nível do *signans*, no complexo ideogrâmico.

Isso quer dizer que os caracteres chineses formam um sistema cultural de signos, que se pode considerar como um sistema esquemático que se origina da iconicidade e, a seguir, evolui no sentido da simbolicidade para alcançar a riqueza da capacidade explanativa. Tal fato os transforma, pois, de signos icônicos em signos que podem ser lidos como símbolos metafóricos. De onde a etimologia do ideograma chinês é constantemente visível, ficando à mostra a relação entre significante e significado, quando o significante já é diretamente o significado.

Finalmente, no quarto nível, a iconicidade está à vista no classificador semântico que é também chamado de radical e que pertence à família dos pictogramas mencionados, sendo que cada um deles vai entrar no ideograma composto. Um exemplo de composição seria o pictograma de “água” que associado ao de “carneiro” fornece o ideograma de “oceano”.

De toda esta explanação surgem tópicos a serem abordados, separadamente, na medida em que eles têm importantes consequências para a técnica dos poemas concretos. O primeiro deles já é inferido a partir do próprio estudo de Fenollosa, que se comprova

eminentemente “estrutural (*avant la lettre*)”, para Haroldo de Campos, que lhe destaca a base estrutural da arte.

Em sua opinião, o fato de, para Fenollosa, as relações entre as coisas importarem mais do que as coisas em si pode ser considerado um verdadeiro “credo estruturalista *ante litteram*”, que surge no que se pode tomar como identidade entre poesia e natureza. O que não quer dizer que essa presumível identidade possa ser entendida como mera figuração do real, compreendendo-se como cópia servil do objeto.

Para ele, o que interessava a Fenollosa era aprofundar a analogia estrutural, discernindo as linhas de força da natureza, captando-as numa nova síntese harmoniosa. É a própria natureza que fornece as chaves para a estrutura que se impõe, nas ramificações de um nervo, de um cabo telefônico, ou de uma rodovia, permitindo uma homologia entre elas. Isso se deve a uma constatação básica do estruturalismo de que é a natureza que fornece os significantes para dizer a palavra. E, se a natureza constitui uma trama de tensões dinâmicas, o ideograma, e a poesia como sua expansão, é seu homólogo escritural que, em síntese, constitui uma estrutura multilinear.

Assim, os chineses tratam os caracteres escritos, enquanto desenhos artísticos, sendo que a escrita se compõe através de traços essenciais, cujas combinações buscam revelar suas leis dinâmicas, no campo visual, considerações estas que vieram a ser, de certa maneira, abordadas pela linguística de Roman Jakobson.¹⁹⁷

Tais características podem resvalar em aspectos verbivocovisuais, quando a palavra é considerada um sol, em que outras palavras se agregam como raios, ou quando as sílabas e letras agem como raios em torno de um núcleo, no caso, a página em branco, a exemplo do estilo inaugural de Mallarmé. Um exemplo disso é a parte final do seguinte poema de Décio Pignatari:

¹⁹⁷Cf. CAMPOS, H, 2000, p. 13-15, 23-27, 35, 41-52, 55-59, 72, 76 e 81.

ADIEU, MALLAIMÉ (AUTO-**PORTRAÎTRE**).¹⁹⁸

sombra-e-ouro no ar e somprata pequeno discurso, distinguir
teu resumo cauteloso, entre a direita
e a esquerda, sob as falas falésias, sob
o teu próprio fluxo – i'm moving! – e sob
o substratum, onde o olho-d'água se mira
e se interdiz;

dissimular tuas letras sobre
os brancos movediços – chiaroscuro de cágado
tartamudo – trabalho de brânquias e de
peixes-pinças e cúspides silentes, para distrair
as puras tágides de eventual marasmo, insuflar
na boca dos poetas provincianos o mole caráter
das folhas e atalhos, onde a elegia se desnuda
de dentro para fora, como os peixes nus, que encurvam

n'água

ao pôr-do-sol,

é murmuro sorrissorrir, oblíquo,

à serena mentira:

scatenate Il buio!

o

ça

a spes!

ad

lho

pi

ta

et

ag

a

oc

cu

c

ar

pu

b

c¹⁹⁹

O poema apresenta visualmente o trabalho de desconstrução das palavras, em sílabas e letras, a partir da proposta inicial de um pequeno discurso do sujeito que se movimenta, entre a direita e a esquerda, desfazendo a distinção entre as línguas, na apropriação do objeto poético.

A partir de um centro, que é a apresentação do vazio como um olho-d'água de sua imagem especular interdita, mesmo porque a imagem é o que trai, é que se vai até as letras dissimuladas sobre os espaços brancos da página. Estes se tornam movediços,

¹⁹⁸ Há, no título do poema de Décio Pignatari, dois jogos de palavras: MALLAIMÉ (MAL AMADO), em lugar do nome do poeta MALLARMÉ. E um segundo que diz respeito diretamente à questão da imagem: AUTO-**PORTRAÎTRE** (AUTO-**PORTATRAIDOR**), em lugar de AUTO-**PORTRAIT** (AUTO-RETRATO), numa clara alusão ao estatuto generalizado de *trompe-l'oeil* da imagem. É uma técnica de tradução, em que o tradutor lança mão de seu conhecimento sobre o ser.

¹⁹⁹ PIGNATARI, 2004, p. 97.

exatamente pelo efeito da pintura, que as letras alcançam através de palavras que delineiam o quadro, com a técnica do *chiaroscuro*.²⁰⁰

Além disso, o poema apresenta uma circularidade próxima à que pode ser encontrada em poemas como “A Rosa doente”²⁰¹ de Blake, uma das intraduzções de Augusto de Campos, em 1975, que participa de um conjunto de sua produção que encena a escrita, como estando fora da linguagem linear, por esse procedimento específico.

Mas, no que diz respeito exatamente à técnica ideogrâmica aplicada aos poemas concretos, é necessário lembrar ainda que, se a metáfora é considerada a substância da poesia, nos caracteres orientais, ela é ostentada em sua própria aparência, na medida em que, além dos aspectos apontados, estes mantêm a ligação com suas raízes na natureza.

Para Fenollosa, os ideogramas seriam como estandartes de campanha manchados de sangue, para um velho guerreiro, o que explicita o fato de que a metáfora expõe seus vários planos de significação, pela riqueza da composição de um caractere através de sua própria grafia.

Tais aspectos da metáfora gráfica ou, segundo Fenollosa, da metáfora disposta em camadas quase geológicas, é o que o faz comentar que a poesia apenas faria conscientemente o que as raças primitivas faziam inconscientemente,²⁰² numa abertura que nos leva a compreender o interesse de Lacan por esse tropo.

A maior contribuição deste autor, sobre o assunto, se baseia na delimitação de uma nova especificidade da metáfora, nos anos de 1970, quando ele a faz equivaler a um dado material, no espaço do inconsciente. Ele a considera, em seu efeito de condensação, como o “que parte do recalque e traz o reaparecimento do impossível, a ser concebido

²⁰⁰ A técnica do *chiaroscuro* foi elaborada, desde o Renascimento, por pintores como Leonardo da Vinci, cuja preocupação em aproximar o retrato da natureza deu origem à gradação das cores, entre claro e escuro, buscando ainda esfumamar os contornos do desenho, *sfumato*, em formas que se criam diante do olhar do espectador. O quadro *Mona Lisa* é um exemplo condensado das duas técnicas conjugadas. (Explicação recebida em visita acompanhada, ao Museu do Louvre, Paris, Março de 2009).

²⁰¹ Cf. AUGUSTO, A, 2001, p. 220-221.

²⁰² FENOLLOSA, 2000, p. 128, 130 e 136.

como o limite pelo qual se instaura, através do simbólico, a categoria do real.”²⁰³ Ele a explica dizendo que, antes de ver a ilustração de um chapéu, em folhas de árvores, é preciso ver que ela materializa uma condensação como tipográfica, de onde decorre um efeito de não-sentido, quando a metáfora não é mais retroativa no tempo, como o é a condensação simbólica. Para ele, a partir de então, a estrutura é o real que vem à luz na linguagem e a metáfora fica localizada como a relação entre o órgão da fala e a linguagem.²⁰⁴ A metáfora é do registro da *lalíngua*,²⁰⁵ ou do que Joyce chama de *labilíngua*.

Esta ideia de Lacan parece ser corroborada pela continuidade de seu raciocínio, quando ele apresenta a metonímia, em elaborações que se fazem dentro da concepção de superfície e corte. Assim, seu funcionamento é retomado, no ponto em que a linguagem se produz como corte, sendo isso o que a reduz a uma superfície ligada ao corpo que já é obra do significante, na medida em que aquilo que agora desliza é arrebatado da materialidade desse corpo.

Desta maneira, a causa motriz da metonímia estaria no próprio corte interpretativo que revelaria a topologia que o comanda e que é, no caso, a topologia da banda de *Moebius*, na medida em que pelo corte se tem acesso ao avesso da superfície, sem que se tenha de mudar de lado. Em suas conclusões, ele infere que tais fatos estariam ao alcance do psicanalista e do poeta porque essa é uma metonímia que transforma a concha do ouvido em mucosa para escutar. Ou seja, o deslocamento metonímico é da materialidade do real no simbólico, assim como a condensação metafórica consiste em dar peso aos símbolos na materialidade do real.²⁰⁶

Sem dúvida alguma, trata-se de conclusões próximas às de Haroldo de Campos, para quem na metáfora está a metonímia, sendo que esta é sempre uma hipótese seletiva feita por um corte.²⁰⁷

²⁰³ LACAN, 2003, p. 415.

²⁰⁴ Cf. LACAN, 2003, p. 477-479.

²⁰⁵ O conceito lacaniano de *lalíngua* se refere ao fato de que existe um prazer inaugural para o ser falante, que ocorre no espaço entre a língua, órgão da fala, e a língua enquanto linguagem articulada, o que é intermediado pelo circuito da pulsão oral.

²⁰⁶ Cf. LACAN, 2003, p. 416 e 418.

²⁰⁷ Cf. CAMPOS, H, 2000, p. 98.

Com isso, Haroldo também se aproxima das elaborações feitas por Fenollosa. É quando este afirma que o principal trabalho dos escritores, e particularmente o dos poetas, ao lidar com a linguagem, consiste em rastrear retrospectivamente as antigas linhas para o avanço atual, a fim de fazer com que as palavras conservem a riqueza dos matizes sutis de todos os seus significados.

Fenollosa diz, então, que as metáforas se dispõem como uma espécie de fundo luminoso, emprestando cor e vitalidade para as palavras, forçando-as com isso a se aproximarem da concretude dos processos naturais. Ele conclui dizendo que somente os eruditos e os poetas fazem o esforço de remontar a nossas linhas etimológicas, reunindo como podem as expressões, a partir dos fragmentos esquecidos.

Sobre este aspecto, seria interessante lembrar que, para Fenollosa, toda palavra chinesa escrita é o que se pode chamar de palavra subjacente porque abrange o discurso e não apenas uma de suas partes. Da mesma forma, os verbos chineses podem ser transitivos ou intransitivos, à vontade, enquanto a forma passiva é uma mudança de direção da sentença que transforma o objeto em sujeito, tal como na língua ocidental. Além disso, é o uso da palavra que determina que seu significado penda para um lado ou para o outro, deixando maior liberdade ao poeta que lida com ela de forma concreta.

Apesar das ações serem vistas, elas permitem elaborações conceituais próprias ao processo de abstração, o que fica bem ilustrado pelo fato de que na base da pirâmide estão as coisas, mas entorpecidas, por assim dizer. Elas só serão reconhecidas como coisas, ao passar para cima e para baixo, por entre as camadas da pirâmide.

Outro fator, igualmente importante para a técnica concreta, se deve a que as coisas nos caracteres chineses se apresentam como pinturas abreviadas de ações ou processos. Isso denota o fato de que grande parte das palavras ideográficas carrega uma ideia verbal de ação, quando coisa e ação não ficam formalmente separadas.

Disso decorre o grande interesse que os ideogramas tiveram, não apenas para os poemas concretos, em que os poetas trabalham os eventos visuais, à medida em que se

apresentam diante de nós, como também para a cinematografia de Serguei Eisenstein que utilizou o método comparativo entre esta e a visualidade cinemática da poesia chinesa, em sua produção.

Este fator fica claro nas frases chinesas, como por exemplo em “Homem vê cavalo”,²⁰⁸ quando Fenollosa, ao demonstrar que o método chinês obedece à sugestão natural, acaba demonstrando também o caractere, em movimento. Assim é que, inicialmente, ele demonstra o caractere do homem de pé sobre duas pernas, em seguida, o caractere do olho que se move pelo espaço, no desenho estilizado de pernas que correm embaixo de um olho. E, finalmente, há o caractere do cavalo sobre quatro patas.

A figuração do olho com pernas a correr pode ser considerada uma síntese do pensamento poético concreto aqui estudado, “olho e fôlego”, ao se apresentar num único caractere que inclui movimentos. São estes os mesmos que constituem a matéria do trabalho cinematográfico e teatral, por exemplo.

Além disso, por estar mais próxima da natureza, a escrita chinesa apresenta os movimentos aparentemente de negação, mas que colocam em ação outras forças positivas, inserindo-se dentro do que Haroldo de Campos considera como uma lógica de correlação que não é sintética. Esta se diferencia, portanto, da dialética ocidental que, com a inserção do conflito em tese, antítese e síntese entra no que ele define como uma lógica de oposição. Desses aspectos, ele deduz o interesse do hegeliano Fenollosa e do marxista Eisenstein pelo pensamento ideogramático que é naturalmente correlacional.²⁰⁹

Pela especificidade de seu campo de atuação, Eisenstein dá ênfase ao conceito, em si, em detrimento da correlação que o constrói, diferentemente da leitura de Fenollosa que frisa o lugar desta última. Isso ocorre, provavelmente, porque o interesse de Eisenstein pelo ideograma surge da montagem que é feita num filme e sua concepção de montagem é a de uma colisão entre dois fatores determinados, de onde surge um conceito. Disso, ele conclui que a montagem é conflito e, de acordo com esse ponto de vista, a montagem como encadeamento seria apenas um caso possível, especial.

²⁰⁸ Cf. FENOLLOSA, 2000, 114-115, 123-131.

²⁰⁹ Cf. CAMPOS, H, 2000, p. 85.

De forma similar à de Fenollosa, ele pensa que é da combinação de dois elementos, suscetíveis de serem representados de forma pictural, que surgiria a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. É isso o que permite a representação visual de um conceito abstrato, cuja lista de exemplos, considerados como montagem, ele cita. Entre eles, ele diz que “um cão + uma boca = latir”, “uma boca + uma criança = gritar”, assim como “uma boca + um pássaro = cantar” e assim por diante.

Tal montagem é o que permite que a *mise en scène* de um filme jorre num ziguezague espacial, com o mesmo esfacelamento de uma mímica, deixando, por exemplo, apreender, na explosão dos múltiplos incidentes de *Guerra e paz*, o *slogan* de que “Todos os obstáculos são inúteis diante dos russos”.

Através dessas considerações, Eisenstein amplia o estudo do ideograma à teoria da iluminação, como a colisão entre um feixe de luz e um obstáculo, inserindo ainda o problema situado pelo conflito entre a acústica e a visão, na narração do filme. Finalmente, ele conclui que o conflito óptico mais fascinante se daria entre a composição do plano e o objeto enquadrado por este, numa discussão que o leva à posição da câmera, como a materialização do conflito diante do objeto.

A câmera é o que seleciona o detalhe a ser tomado, organizando-o. Ou, segundo suas palavras, é o corte de um fragmento da realidade, que é feito com o machado da lente, numa atitude cinematográfica de ruptura com a organização espacial artificial de um acontecimento diante das lentes. O critério da representação oriental mediante cortes é o que possibilitaria a construção de métodos diferentes, dos da representação européia.

Esse princípio de representação desintegrada surge também no teatro *Kabuki*, no qual a ação pode ser fracionada em segmentos inteiramente desconexos entre si, quando o ator representa apenas com um braço, uma perna ou apenas com o pescoço e a cabeça. Assim fazendo, ele encena a fragmentação em tomadas, num encurtamento gradativo dos sucessivos segmentos isolados de representação. Com isso, passa a utilizar o ritmo

que se torna necessário para prender a atenção do espectador, alcançando a desintegração do movimento que chega até o movimento em câmera lenta.²¹⁰

Esta consideração das bases da linguagem oriental, em junção às formas rítmicas da vida, em que se inclui ainda o tato e a gestualidade, é o que leva igualmente Haroldo de Campos a pensar na repercussão das ideias de Fenollosa, via Pound, no campo da dança.

A partir das traduções de Ezra Pound sobre o teatro clássico japonês *Nô*, de que considera o teatro *Kabuki*, até certo ponto, como sua derivação popularizada, Haroldo analisa um fragmento da *performance* de um drama descrito por Helen Caldwell.

Neste, a dança executada pelo falcão, que era o guardião, consistia numa dança *Nô* de movimentos tensos, continuados e monótonos, cujas variações sutis levavam os personagens e o auditório a uma espécie de transe. E o ideograma gestual é demonstrado pelo movimento do braço, que era largo e um pouco dramático, fazendo lembrar as representações egípcias de um falcão, dando a impressão de ser uma ave grande planando ou voando em giros, com as asas abertas.

O mais importante é o fato de que tanto o teatro, quanto a dança, são considerados ilustrações concretas que se utilizam do vestuário, movimento, verso e mímica, como elementos que se reúnem para produzir uma única impressão, cuja potência poética é elevada ao mais alto grau.²¹¹

Isso se aproxima do conceito de *logopeia* de Pound, a dança do intelecto entre as palavras ou a combinação da pintura de ideias com a música de ideias, e da linha pictural do hieróglifo japonês, desenvolvida por James Joyce em cada palavra de sua literatura, segundo a leitura de Serguei Eisenstein.

²¹⁰ Cf. EISENSTEIN, 2000, p. 151, 156, 159, 161 e 166.

²¹¹ Cf. CAMPOS, H, 2000, p. 20.

Todos esses aspectos vão recair na técnica de montagem dos poemas concretos, mesmo porque a questão do espaço e do tempo é revista pela escrita oriental, na medida em que as duas ordens estão presentes num mesmo caractere.

A dimensão espacial desses poemas não se dá à medida em que o discurso linear e temporal progride, como na linguagem comum. Trata-se, ao contrário, de uma linguagem em que se lê simultaneamente no eixo horizontal, das metonímias, e no eixo vertical, das metáforas. A isso corresponde a função “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, definição da poesia concreta que é uma consequência direta da ruptura que ela operou, frente às estruturas da lógica aristotélica e da linearidade alfabética.

Além disso, pela adoção da sintaxe ideográfica que é espacial e visual, suprimindo as ligaduras discursivas habituais, tal a composição de Mallarmé, o espaço em branco da página é incorporado à função sintático-semafórica, ao lado da tipografia de estrutura relacional, paratática, de correlação e justaposição. Ao mesmo tempo, o fonema se torna iconizado, tanto sozinho, quanto em blocos, estabelecendo-se no poema pela escolha de fatores de semelhança visual ou sonora, quando, à paragrafia fenollosiana, se soma a parafonia saussureana, sob a mão do poeta *designer* do verso verbal.

O desenho semiótico do poema se torna modelo de estrutura multilinear, ou um pluri-ideograma funcional, cuja estrutura dinâmica apresenta uma multiplicidade de movimentos concomitantes, concedendo ao ritmo uma força estabelecida pelas relações.²¹²

Como um exemplo de poema, cuja disposição em ideograma se faz a partir de fonemas iconizados, em alguns casos sozinhos e, em outros, em pequenos blocos, há a composição de Augusto de Campos:

²¹² Cf. CAMPOS, A; PIGNATARI; CAMPOS, H, 1987, p. 156-157.

e e
 m sm s m rt
 o o o
 mumi
 sep
 ult um ulul lut tumult
 imo
 s alt Vmor²¹³ tal

Além disso, o método ideogrâmico, ao conceder espaço privilegiado à visualidade tipográfica, se refere, em alguns aspectos, à forma caligrâmica criada por Apollinaire. É importante mencionar que, por influência deste autor, a transposição do ideograma para a poesia, no mundo ocidental, acabaria por infundir sua noção de caráter de escrita que simboliza coisas, ações ou situações, sem expressar seu nome, pela justaposição das figuras abreviadas de coisas correlatas. Isso acarretou, de certa forma, a ideia difundida da existência sumária do ideograma-figura, ou seja, do pictograma. Esta é uma formatação que o torna mais próximo da arte visual do desenho e da pintura, um dado de representação que aparece no casamento entre estes e a letra, muito precisamente, sob a forma da caligrafia.

No entanto, o ideograma em poesia se forma por um conjunto de pictogramas, associados num único caractere, ou na concepção de um poema que enquadra várias ideias, numa mesma forma. Isso ocorre através da operação que sintetiza a projeção do paradigma no sintagma, para a transmissão de uma significação poética própria. É isso o que constitui o axioma jakobsoniano de função poética.

Como exemplos do que sejam pictogramas poéticos, podemos citar a menção que Haroldo de Campos faz do fragmento do Canto 91, de Ezra Pound, e do poema

²¹³ CAMPOS, A, 2001, p. 93.

“América do sul”, de Oswald de Andrade. Além disso, vamos situar os aspectos levantados na releitura do poema “*The tyger*”, de William Blake, feita por Augusto de Campos, e em seu poema, “Olho por olho” dos Popcretos.

No fragmento de Ezra Pound, este mescla um termo de origem oriental a um registro linguístico ocidental, na frase “Eles que estão experimentados em fogo, vão ler tan, a aurora”,²¹⁴ onde o ideograma de aurora é colocado entre as palavra *tan* e “aurora”.

Sobre ele, Haroldo de Campos afirma que o ideograma de aurora, formado pelo pictograma do sol sobre o da linha do horizonte, é justaposto, mais do que à sua decodificação lexical, à paráfrase fônica *tan*, sua pronúncia chinesa. Esta vem ao lado de sua tradução, aurora. (O original, ao qual Haroldo se refere, é em inglês e a palavra *dawn* advém do arcaico *dagian* que significa tornar-se dia).

A seu ver, pela associação sonora, cria-se um circuito pseudo-etimológico entre o chinês e a outra língua, reduplicando o parâmetro visual, através do acústico.²¹⁵

Isso demonstra que a justaposição dos pictogramas às palavras, oriental *tan* e ocidental “aurora” (*dawn*), extrai delas grande parte de suas qualidades verbais, para torná-las basicamente imagens e, igualmente, escritas pictográficas. Isso é enfatizado pela variação da imagem acústica do conceito, entre *tan* e “aurora” (*dawn*), no mesmo verso que, de certa forma, ajuda a diminuir a qualidade significativa do conceito, para reforçar o lado da imagem.

Mas, ao apresentar duas grafias diferentes do chinês para uma única palavra, assim como o registro de duas línguas diferentes, para a mesma palavra, Ezra Pound parece estar também se referindo, implicitamente, ao fato de que há coisas intraduzíveis, de uma língua para outra, assim como dentro de uma mesma língua. Este último caso é similar à busca de sinônimos para um vocábulo, no dicionário, quando se observa que o

²¹⁴ POUND, 2002, p. 661.

²¹⁵ Cf. CAMPOS, H, 2000, p. 107.

sentido escapa em várias direções. Isso demonstra que um mesmo vocábulo pode se tornar estrangeiro a si mesmo, através da disparidade de sentidos.

Para exemplificar o ideograma, como a condensação de várias ideias numa palavra, há a passagem de Oswald de Andrade, que Haroldo de Campos considera totalizadora, enquanto um interpretante intersemiótico:

América do Sul
América do Sol
América do Sal

Aqui, pela comutação de vogais dentro da moldura fixa das consoantes, sUl, sOl, sAl, montam-se como os componentes cambiantes de um mesmo transformismo ideogrâmico (cujos elos virtuais devem ser completados na mente do leitor), solidarizando-se assim, fonossemanticamente, num instantâneo crítico, “subdesenvolvimento latino-americano”, “paisagem tropical” e “monocultura”...²¹⁶

Os próprios poemas concretos constituem vários exemplos que condensam os aspectos levantados, desde que a composição em ideograma é sua estratégia técnica de base, com a qual chegam até mesmo a ser identificados. Mas, para efeito de demonstração, um trabalho que esclarece bem a escrita pictográfica é o que Augusto de Campos faz sobre o poema de William Blake, *The tyger*.²¹⁷

Para começar, o poema se utiliza da justaposição de duas figuras idênticas de tigre, de frente e de costas um para o outro, em quatro sequências, perfazendo um total de oito tigres. Sob cada uma das figuras de tigres, vem uma estrofe de quatro versos.

Na primeira sequência, os tigres estão de costas um para o outro e as estrofes estão em inglês sob o tigre da esquerda, traduzidas para o português, sob o da direita. E se alinham, da mesma maneira, na quarta sequência, em que os tigres estão de frente.

Por outro lado, na segunda sequência, os tigres estão de frente um para o outro e, sob eles, as estrofes se alinham, em cada um dos lados, em português, não constituindo

²¹⁶ CAMPOS, H, 2000, p. 71.

²¹⁷ Cf. CAMPOS, A, 2001, p. 223-232.

agora uma tradução, mas a continuação do poema. O mesmo ocorre na terceira sequência onde os tigres estão de costas.

Isso parece demarcar o lugar do ideograma-figura, tanto das imagens dos tigres, quanto dos versos justapostos, além de remeter ao caráter de intradução, entre a imagem e a palavra e entre a palavra de uma língua e a de outra. A ênfase na imagem da palavra se elucida pelo trabalho tipográfico de cada letra, que recai para o lado do caligrama, tal como postulado por Apollinaire.

Há, ainda, o exemplo do poema de Augusto de Campos, “Olho por olho”,²¹⁸ que constitui um ideograma pictural sem palavras, demonstrando que seu processo se dá através de uma relação de coisas, o olhar dos olhos, que não é mais a coisa. Isso eleva o objeto à categoria de signo que ainda não chega até o símbolo verbal, mesmo porque os vários olhares, dos olhos dispostos na pirâmide, alcançam a finalização pelas placas de trânsito, ou seja, signos visuais que dão uma orientação aos múltiplos olhares.

Assim fazendo, o poema ilustra que há uma passagem da natureza ao simbólico, numa teia que deriva para o discursivo, tal como o caractere oriental, e mantendo como ele traços intraduzíveis para o novo registro que é a linguagem verbal.

5.2 Intradução

MAIO/JUNHO
*Da peneira grossa
ao tamis
bateia-se
um pó de raiz*

*A mão e sua mana
manejam
uma teia
contrária à
da aranha*

*Tudo o que
nela (fica)
ou) passa²¹⁹
Décio Pignatari*

²¹⁸Cf. CAMPOS, A, 2001, p. 125.

²¹⁹ PIGNATARI, 2004, p. 231.

Um ponto pertinente, pois, para a identificação da não-relação entre os signos verbal, vocal e visual, que chegam a se enlaçar apenas como signo verbivocovisual, é a técnica incorporada pela realização dos poemas concretos, que se baseia na noção de intradução, tal como ela foi diagnosticada para textos como os do escritor James Joyce.

Isso ocorre na medida em que, conforme mencionado anteriormente, os poemas possuem um cunho ideográfico, cuja montagem se aproxima das palavras de Joyce, que são o resultado da montagem de várias ideias subjacentes numa única palavra que é, em si mesma, uma metáfora.

Nesta palavra, os estratos diferentes, que não fazem versão de um para o outro, são anexados num conteúdo condensado, o que dificulta igualmente sua tradução entre uma língua e outra. Desta maneira, ao se esbarrar na intradução, de um estrato a outro, alcança-se também a intradução do ponto vazio, no qual se instala o objeto fora da linguagem e, portanto, dificilmente transmissível em qualquer idioma.

Por isso, para Augusto de Campos e Haroldo de Campos, a tradução do texto joyceano, que é uma espécie de I-Ching literário ou de areia movediça, constitui um exercício como criação, uma luta verbal, ainda que esta seja livre e lúdica. Disso decorre a existência de uma tradução criativa que, se, para Augusto, constitui o que ele chama de tradução-arte, para Haroldo, se realiza como um trabalho de transcrição.

De qualquer modo, trata-se de uma mesma posição em que a tradução é incorporada como um estudo crítico, uma releitura e uma cooperação entre o poeta compositor e o tradutor, a tal ponto que o segundo se torna também um co-autor.

Aliás, os autores embasam sua teoria de tradução, na de Ezra Pound, que Augusto de Campos considera o modelo máximo do tradutor criativo moderno, por ter instituído a crítica via tradução, muitas vezes elevada à categoria de suas próprias criações, com que chegou a recriar a poesia do passado.²²⁰

²²⁰ Cf. CAMPOS, A; CAMPOS, H, 2001, p. 21-25. Cf. OSEKI-DÉPRÉ, 2004, p. 290.

De seu lado, Haroldo de Campos reafirma que a crítica de Ezra Pound se confundiu com sua prática de tradução dos manuscritos do orientalista Ernest Fenollosa, dos trovadores provençais, dos poemas do toscano Guido Cavalcanti e dos simbolistas franceses Laforgue e Rimbaud. Seu trabalho teria revitalizado as possibilidades do idioma poético e do passado literário, através de seu lema principal que era *make it new*.

Essa posição de tradutor é o que o teria levado, muitas vezes, a “trair” o texto original, devido a uma intuição milagrosa ou a uma adequação técnica, cujo instrumento era a busca de fidelidade ao clima particular da peça traduzida, ao que se acrescentava a sedimentação dos estratos criativos variantes, em novos efeitos.

Tais dados permitem, mais uma vez, esclarecer a forte inspiração de Ezra Pound para os poetas concretos, como anúncio do trabalho de maior solidariedade com a articulação final da obra, em que os registros verbal, vocal e visual se traduzem como verbivocovisuais. É por esse mesmo viés de elaborações que a leitura de Augusto de Campos e Haroldo de Campos, sobre o *Finnegans wake* de Joyce, pode também ser aplicada aos poemas deles próprios.

A partir de alguns fragmentos que traduziram deste livro, escolhidos por oferecer em português a mesma criatividade do original, eles afirmam que se trata de um livro-desafio. Essa posição teórica naturalmente é avalizada pelo fato dele constituir um daqueles textos de ruptura, que são instigadores de uma semiótica da literatura, entre ciência linguística e crítica literária, na medida em que são carregados de poder contestatório, em relação ao cânone estabelecido.²²¹

Ou seja, há uma demarcação visível para a brecha, instaurada por esse tipo de trabalho, levando a considerá-lo parte de uma obra de invenção, o que o torna factível de ser listado como um escrito da ordem do indizível e, portanto, também do intraduzível.

No entanto, o conceito de intradução, que se pretende aqui, não fica contido dentro de uma concepção negativa, indicando, pelo contrário, a presença de posições opostas, tal como o afirma Ram Mandil, ao dizer que:

²²¹ Cf. CAMPOS, A; CAMPOS, H, 2001, p. 21-25. Cf. OSEKI-DÉPRÉ, 2004, p. 290. Cf. CAMPOS, H, 1992, p. 36-37.

O escrito como não-a-ler é uma tese de longo alcance, tendo Joyce como seu “intradutor”. A palavra “intradução”, mais que homenagem ao estilo joyciano, traz-nos o indecível: Joyce “introduz” o escrito como não-a-ler, mas Joyce também o “in-traduz”, a partícula negativa sugerindo a impossibilidade de leitura, uma vez que toda leitura comporta uma tradução. E, como ocorre com cada frase ou palavra de *Finnegans Wake*, a derrapagem dos sentidos leva também a ler “in-tradução”, “in” tomado como elemento locativo, assinalando o que está “dentro, em”. Assim, a “intradução” pode ser também uma indicação de que as dificuldades de leitura emergem da “autotradução” produzida pelo próprio texto, dificultando com isso a promoção de um texto exterior para o qual a tradução pudesse se voltar.²²²

Desta afirmação, é possível inferir uma concepção, próxima à de Augusto e Haroldo de Campos, que pautou a preferência dos autores pela tradução de textos, cuja tônica principal recaísse para o lado da invenção, fossem eles dos trovadores provençais, poetas barrocos e simbolistas ou os de escritores, como aqueles de seu *paideuma* originário, entre eles Joyce.

Sem dúvida, alguns trabalhos de tradução, como o dos poemas de Arnaut Daniel, considerados excessivos no que concerne ao efeito sonoro das palavras, assim como ao esmero da criação das formas, contribuíram para que eles pudessem realizar suas novas elaborações. Entre estas, estão a transmissão da sonoridade das palavras, o equilíbrio entre poesia e música, a música das palavras e, finalmente, a construção das imagens e das formas essenciais, tais como foram praticadas pelo trovador.²²³

A escolha dos poetas traduzidos inclui ainda Rainer Maria Rilke, de quem o Rilke que interessa é o dos poemas-coisa, John Donne, com quem Augusto de Campos pratica a separação entre o corpo e as vestes, e Hopkins, pelos procedimentos-chave, tais como as paronomásias, aliterações, tmeses, a sintaxe inusitada e o ritmo saltante do verso pré-livre. Tudo o que denota, enfim, uma relação com a literatura do significante, em sua própria materialidade.²²⁴

No entanto, mesmo quando se trata da linguagem verbal, Augusto de Campos não acha possível passar para outra língua um poema, sem grandes perdas, ao se desprezar as

²²² MANDIL, 2003, p. 137-138.

²²³ Cf. FERREIRA, 2004, p. 306-307.

²²⁴ Cf. SOUZA, 2004, p. 269-284. Cf. OSEKI-DÉPRÉ, 2004, p. 285-295. Cf. ÁVILA, 2004, p. 296-303. Cf. SCHNAIDERMAN, 2004, p. 314-316.

características que compõem seu enredo textual, como é o caso do ritmo, ou métrica, e das rimas.

Além disso, ele considera que os detalhes da língua são mais relevantes para uma tradução, quando seu enfoque se faz através da consideração da forma, porque, mesmo diante do fato de ser preciso manter o significado e semântica originais, tanto quanto possível, no caso da tradução artística é mais importante recriar o impacto formal do poema de origem.

Para exemplificar esse aspecto, ele utiliza sua tradução do fragmento de um poema de John Donne, *Full nakedness! All joyes are due do thee, / As souls unbodied, bodies uncloth'd must be*, traduzido por “Nudez total! Todo o prazer provém / De um corpo (como a alma sem corpo) sem / Vestes.”

E sua explicação é a de que a solução mais literal de se utilizar o prefixo português, “des”, para traduzir o prefixo inglês, *un*, quando *unbodied* seria traduzido por “desencarnar” e *uncloth'd* por “desvestir”, retiraria a força do poema original.

Para ele, a presença material do “corpo” é muito forte no poema e não só o substantivo inglês *body* está mais diretamente ligado ao prefixo *un*, como o poeta aproxima as duas palavras *unbodied* e *bodies* num único compacto expressivo.

A sua solução foi, portanto, evidenciar o vocábulo *body* que traduziu por “corpo” e conceder ao *un* a função de uma palavra autônoma traduzida por “sem”, preservando sua duplicação e enfatizando-a como a preposição “sem”, ao apresentá-la através de um corte e de uma conexão simultânea, que realizaram o ícone da separação entre o corpo e as vestes.²²⁵

Na entrevista que Augusto de Campos dá, sobre sua tradução, ele deixa antever ainda a presença do jogo *labilíngue* das palavras, que demarca o limiar do alcance da tradução. Esta retorna, assim, como um jogo estratégico de intradução, quando o poeta-tradutor faz uma interpretação do poema, evocando elementos da língua que escapam a ela, tais

²²⁵ OSEKI-DÉPRÉ, 2004, p. 292.

como os aspectos visuais e vocais. A ênfase se dá sobre o fato de que ele, por seu exercício de experimentação linguística, se torna um co-autor ou, em certos poemas, até mesmo um poeta autônomo.

A partir disso, a intradução, como uma categoria que se aplica aos poemas concretos, extrapola a vertente do traduzir e ser traduzido, frente a outras línguas, de agora ou de épocas anteriores, para alcançar um projeto mais amplo, em que se busca interpretar um determinado tipo de registro, por outro que lhe é completamente diverso.

O esforço é o de se fazer representar no espaço gráfico as impressões visuais e vocais, como estando incorporadas ao registro verbal e ainda em movimento, ao mesmo tempo. Da dificuldade operatória de se conjugar esses elementos diferentes, num mesmo poema, é que se lança mão do conceito de intradução, como o que esbarra num limite que poderia ser intransponível. Trata-se de algo que recai para a possível legibilidade de um registro, por outro, vinculado a outra linguagem, e, pois, da tradução de uma língua desintegrada, mesmo quando lida no original.

O aspecto da intradução incluída na palavra concreta pode ser esclarecido, com a ajuda de Michel Foucault quando, a partir da definição da palavra “heteróclito”, ele afirma que seu sentido etimológico é que as coisas estariam colocadas ou dispostas, em lugares tão diferentes, que seria impossível encontrar-lhes acolhimento, num espaço comum. Disso decorre que, para ele:

As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.²²⁶

Este é o ponto que abre o caminho à recriação de poemas, porque esta se torna uma demonstração prática da intradução, quando a escrita esbarra em elementos que escapam à simples reprodução da linguagem verbal, na medida em que atinge outros aspectos, como o da diagramação visual que inclui também elementos sonoros.

²²⁶ FOUCAULT, 1999, p. XII-XIII.

Tal aspecto é o que liga a técnica da intradução ao conceito de não-relação, entre os registros verbais, vocais e visuais, tais como eles são considerados, nesta tese, e o que a promove a uma estratégia habitual nos poemas concretos.

Os aspectos levantados acima são, de certa maneira, avalizados pelos poemas concretos. No caso de Haroldo de Campos, isso pode ser observado em alguns de seus poemas que foram traduzidos para outras línguas. No poema “proêmio”, por exemplo, traduzido para o inglês como *proem*,²²⁷ já se destaca o feliz encontro entre os dois vocábulos, de mesma visualidade e mesmo sentido de prefácio ou prelúdio, apesar de que *proem* lembra poema e proêmio, o prêmio.

Mas o tradutor Edwin Morgan precisou lançar mão de uma recriação da linguagem, que mantivesse similaridade com os efeitos rítmicos obtidos pelo original, em detrimento da tradução por similaridade de conceitos. Assim é que “mosca fosca” vira *fly gone dry*, mais próxima de “mosca ressecada”, assim como “mosca preta” se torna *fly of cinders*, mosca acinzentada, ou mosca de cinzas, e assim por diante.

O tradutor não chega a resvalar para o lado da transcrição, tal como a proposta do próprio Haroldo de Campos, ao traduzir o texto de Joyce, um fato que surge também no trabalho de tradução de poemas, feito por Décio Pignatari e Augusto de Campos. Estes últimos chegaram a dedicar capítulos de seus livros de poesia ao tema da tradução, em que apresentam trabalhos de outros autores, entre os que eles mesmos compuseram.

Enquanto Décio Pignatari, em *Poesia pois é poesia*, lista esses trabalhos sob a rubrica de “traduções”, Augusto de Campos, tanto em *Viva vaia*, quanto em *Despoesia e Não poemas*, o faz sob o título de “intraduções”, o que não deixa de ser uma marcação de que o ato de traduzir, nos trabalhos desses poetas, é localizado a partir de seu próprio limite.

Décio Pignatari, em seu livro, *Poesia pois é poesia*, apresenta três capítulos com poemas sob a rubrica de “traduções”. No primeiro estão: “Ode à solidão” (André Chénier) (1950), “Amor entre as ruínas” (Robert Browling) (1950), “Há um certo

²²⁷ Cf. CAMPOS, H, 1976, p. 124 e 148.

declinar de luz” (1952) e “Pedi um amigo apenas” (1967) (Emily Dickinson), “Balada da gorda Margô” (François Villon) (1955) e “Morte de Romeu” (William Shakespeare) (1967).

No segundo capítulo de traduções, ele apresenta os seguintes poemas: “Espírito e Mistura” (Paul Valéry), “Bashô”, “De um Verso de Iqbal”, “Cercamon: Uma Paráfrase”, “Abisag” (Rainer Maria Rilke), “A Morte pela Raridade” (Marguerite Yong), “Kubla Khan” (Samuel Taylor Coleridge), “Acaso” (Tomas Hardy), “Ode 28, Livro 3” (Horácio), “Sem Essa Palavra” (Gregory Corso), “A Neóbula, Ausente” (Arquíloco), “O Rei do Sorvete” (Wallace Stevens), “Pensamentos Noturnos” (Goethe), “Canção 1” (Heine), “Canção 2” (Heine), “Poema das Nove Portas (Procurando Obuses)” (Guillaume Appolinaire), “A Giganta” (Charles Baudelaire) e “1910 (Intermezzo) (Garcia Lorca).

Finalmente, nas traduções do terceiro capítulo, vem o “Soneto 29” (William Shakespeare) (1998) e “O tempo Despiu o Seu Manto” (Charles d’Orléans), todos eles consistindo no que se pode chamar de interpretações do original, a tal ponto que o poeta os incluiu no livro das poesias de sua autoria.²²⁸ A grande quantidade dos poemas traduzidos demonstra que eles ocupam um lugar expressivo, dentro da publicação do poeta, o que enfatiza o fato de que eles são considerados como uma de suas partes importantes.

Para se pensar o tema da intradução, em outra vertente, como a que se refere a uma espécie de versão da ideia originária de um poema, de outro autor, é importante nos reportarmos ao poema “O jogral e a prostituta negra”, de Décio Pignatari. Neste, ele faz uma leitura que é muito próxima ao poema traduzido por ele, “Lamento na escada de Jade”,²²⁹ apresentado anteriormente, com a diferença de que a publicação deste é bem posterior à de seu poema, que é de 1949.

Em seu poema, ele apresenta os mesmos fatores da decadência de uma amante já envelhecida, que se despede dos tempos de sedução. Mas isso não se encena através da

²²⁸ Cf. PIGNATARI, 2004, p. 83-92, 253-274, 291-292.

²²⁹ Cf. PIGNATARI, 1996, p. 73.

escrita tipográfica, descendente como a escada de Jade, e sim pela visualidade que se concentra, sobretudo, em efeitos que metaforizam a gradação da perda. Assim, por exemplo, a mulher, antes deitada, depois é um poema para, finalmente, ser a causa do “soluço” e do “*entoandum* litúrgico” “A Aquela que deitada era um poema e não o é mais.”

De modo semelhante, há outras importantes metáforas que denotam a mulher envelhecida e que perpassam quase todo o poema: “Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas”, “hora carbônica”, “sol em mormaço”, “silenciosa moenda do crepúsculo”, “espelhos e ataúdes”, “miras-te no esquiife e morres no espelho”, “polvo barroco sopesando sete laranjas podres”, “dois moluscos murchos e cansados”, “correm-se as mortalhas das persianas”, “estátua afogada”, “suspenso o fôlego” e “já apodreces”, entre as mais destacadas.

Com isso, o poema alcança a destituição gradativa da visualidade da imagem da musa e chega ao anúncio repetido de sua morte, o que é feito a duas vozes, do poeta e dela, incorporada por ele ao poema, decompondo ainda, pelo jogo verbal, a algema em gema e a alcova em cova.

O JOGRAL E A PROSTITUTA NEGRA

Farsa trágica

Onde eras a mulher deitada, depois
dos ofícios da penumbra, agora
és um poema:
Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.

É à hora carbôni-
ca e o sol em mormaço
entre sonhando e insone.

A legião dos ofendidos demanda
tuas pernas em M,
silenciosa moenda do crepúsculo.

É a hora do rio, o grosso rio que lento flui,
flui pelas navalhas das persianas,
rio escuro. Espelhos e ataúdes
em mudo desterro navegam:
Miras-te no esquiife e morres no espelho.
Morres. Intermorres.
Inter (ataúde e espelho) morres.

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

Minérios, flora e cartilagem
acodem com dois moluscos
murchos e cansados
para que eu te componha, recompondo:

Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.

(Modelo em repouso. Correm-se as mortalhas das
persianas. Guilhotinas de luz lapidam o teu dorso em
rosa: tens um punho decepado e um seio bebendo
na sombra. Inicias o ciclo dos cristais e já cintilas).

Tua al(gema negra) cova assim soletrada em câmara
lenta, levantas a fronte e propalas:
“Há uma estátua afogada...” (Em câmara lenta! – disse)
“Existe uma estátua afogada e um poeta feliz(ardo
em louros!) Como os lamento e
como os desconheço!
Choremos por ambos”.

Choremos por todos – soluço e entoandum
litúrgico impropério a duas vozes
compomos um simbólico epicéδιο A Aquela
que deitada era um poema e o não é mais.

Suspense o fôlego, inicias o grande ciclo
subterrâneo de retorno
às grandes amizades sem memória
e já apodreces:

Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.²³⁰

Para finalizar, é necessário lembrar que a metáfora, tão presente no trabalho de Décio Pignatari, vai acabar derivando para o viés da metáfora material, tal como a localização feita por Lacan e apresentada nesta tese, sem dúvida, com o intuito de tentar condensar materiais naturalmente impermeáveis entre si, numa mesma escrita.

Numa de suas aplicações, através da visualidade da fotografia, ele tenta sintetizar os dados fornecidos pela linguagem verbal ou, pelo movimento inverso, tenta escandir na fala a metáfora condensada pelo campo visual. Isso se torna tanto mais relevante, na medida em que se trata de um feliz exemplo da tradução, de um registro a outro, ou

²³⁰ PIGNATARI, 2004, p. 44-45.

melhor, da intradução, desde que ela acaba esbarrando no limite de se transmitir, na linguagem de outro registro, a linguagem pertencente a outro tipo de material.

Dentro dessa abordagem, foram concebidos os poemas do “Calendário Philips 1980”, na sequência, “Janeiro/Fevereiro”, “Março/Abril”, “Maio/Junho”, “Julho/Agosto”, “Setembro/Outubro” e “Novembro/Dezembro”,²³¹ quando os poemas em palavras surgem sobre as fotografias. Neles, além da crítica velada sobre elementos dos calendários usuais, tais como a da beleza situada em relação a produtos do consumo, é possível associar a palavra à vertente do trabalho com materiais sólidos.²³²

Estes são constituídos por cesto de palha, gamela de barro, peneira, madeira, casa de fibra de coco e renda de fibras, enfim, tudo o que metaforiza a escrita como um ato de instrumentos sobre moldes da era do pré-papel, tal como é afirmado no poema “Julho/Agosto”.

Neste, em relação à fotografia de mãos que esculpem, com um estilete de ferro, um leão sobre a madeira, estão os versos que constituem uma explicação, ao estilo de Derrida, do que sejam as rasuras (ranhuras) que são tra-induzidas na escrita que, do material, deriva ao psíquico. É quando o estilete de ferro, seguro pelas falanges, instrui o mental falante:

Estas não-
palavras
se inscrevem
no pré-papel

Ranhuras
de unha
tra-
induzida
em criada loquaz
de ferro
instrui-
mental

Falanges falantes²³³

²³¹ Cf. PIGNATARI, 2004, p. 227-234.

²³² Cf. CASA NOVA, 2010 B, p. 38: O aspecto do calendário levantado, no trabalho de Décio Pignatari, pode ser melhor explicitado com a informação de Vera Casa Nova, para quem, cada sociedade faria alterações em seus calendários, de acordo com a cultura em que eles se apresentam, de onde decorre a complexidade de sua elaboração. Esta depende da natureza, do papel do poder dominante, do peso dos personagens, dos acontecimentos da história e da força sócio-econômica.

²³³ PIGNATARI, 2004, p. 232.

A metáfora material, que deriva para a simbólica, é enfatizada no poema “Novembro/Dezembro”, no qual, sobre a fotografia de uma tecelagem de renda artesanal, vista sobre um fundo de iluminação colorida, onde mãos a tocam delicadamente, dos dois lados, no ato de repassar uma agulha com linha, estão os versos:

Televisão
de cor e sol

Harpa em cores

Dedilha
a retícula
de fibras
quem lhe dedica
uma oferenda musical
em silêncio
e esplendor²³⁴

Da apresentação desses poemas, é possível concluir que a intradução, ou tra-indução, segundo Décio Pignatari, constitui uma estratégia técnica da produção que molda os poemas na forma concreta, em torno do indizível.

Conclusões semelhantes podem ser extraídas do trabalho de Augusto de Campos, ainda que com um natural desvio em relação ao trabalho de Décio Pignatari. Em *Viva vaia: poemas 1949-1979*, Augusto também trabalha, em um de seus capítulos, o tema da tradução como “Intraduções” (1974-1977), onde lista os seguintes poemas: “intradução” (1974), “hommage to edward fitzgerald” (1974), “eco de ausonius” (1977), “a rosa doente” (blake) (1975) e “o tygre” (blake) (1977).²³⁵

O mesmo ocorre em seu livro, *Despoesia*, no qual surge um conjunto maior de poemas em “Intraduções”: “a esfinge” (emerson) (1979), “nuvem-espelho para sinisgalli” (1981), “chuva oblíqua de maiakóvski” (1982), “renovar” (confúncio/pound) (1983), “so l (a)” (cummings) (1984), “borboleta-pó de khliébnikov” (1985), “amorse” (josé asunción silva) (1985), “amarylis” (virgílio) (1988), “rosa para gertrude” (1988), “lunograma” (musset) (1972/1991), “pseudopapirus” (safo) (1973/1992), “o som”

²³⁴ PIGNATARI, 2004, p. 234.

²³⁵ Cf. CAMPOS, A, 2001, p. 213-231.

(mandelson) (1992), “transcorvo de poe” (1992), “pó de tudo” (scelsi) (1993), “flauta desvértebra” (maiakóvski) (1990/1993), “sol de maiakóvski” (1982/1993).²³⁶

Na sequência, vem seu livro *Não poemas*, com algumas “IN traduções” publicadas nos livros anteriores e outras inéditas. Entre estas, estão: “om” (e. e, Wittgenstein) (1996), “lobograma” (peire vidal) (1996), “borboltsé” (1996), “vocalissimus” (walace stevens) (1998), “rã de bashô” (1998), “asa de akhmátova” (1999), “dodeschoenberg” (2000), “pedra de nerval” (2000), “rosa de rilke” (2000).²³⁷

Na leitura dos poemas, é possível constatar que Augusto de Campos faz interpretações livres dos autores traduzidos, recriando, por imagens e jogos de palavras, os textos originais ou até mesmo inventando a partir de uma referência inicial, de tal forma que, muitas vezes, sua criação passa a ser uma citação do original ou de partes dele, assim como o resumo visual de uma situação.

Este é o caso, por exemplo, do poema “dodeschoenberg”,²³⁸ no qual resume o dodecafonismo serial das doze notas isoladas, da música de Schoenberg, pela diagramação visual de doze conjuntos de signos, na maioria letras que incluem a notação de união-separação do conjunto matemático e até mesmo o número dois.

O que fica claro é que se trata de uma nova composição sobre o tema, sendo que, para efeito de demonstrar a passagem, dos aspectos da tradução da linguagem verbal, para os aspectos que a extrapolam, chegando até a recriação do poema, o trabalho *The tyger*, sobre o original de Blake, já apresentado parcialmente, é de grande auxílio.

De início, surge a questão da tradução, do inglês, para o português, dos versos idênticos, na primeira e na quarta e última sequências.

tyger! tyger! burning brigh
in the forests of the night
what immortal hand or eye
ed frame thy symmetry?

tygre! tygre! brilho, brasa
que à furna noturna abrasa
que olho ou mão armaria
tua feroz symmetrya?²³⁹

²³⁶ Cf. CAMPOS, A, 1994, p. 37-73.

²³⁷ Cf. CAMPOS, A, 2003, p. 83-104.

²³⁸ Cf. CAMPOS, A, 2003, p. 98-99.

²³⁹ CAMPOS, 2001, p. 223-224.

O que se destaca, na passagem, do original, para a tradução, é a preocupação com a forma, a visualidade e a sonoridade do poema. No que diz respeito à forma, por exemplo, é possível observar que Augusto de Campos opta em manter a letra *y* para as palavras *tigre* e *simetria*, em português, sendo que nesta última, inclusive, reduplica a letra *m*, tal como a grafia do inglês, ficando *tygre*, *symmetrya*.

A isso se acrescenta o fato de que, no primeiro verso, a palavra *brasa* veio a ser substantivada, a partir do adjetivo *burning* do inglês. Se a tradução fosse ao pé da letra, a expressão sofreria uma inversão, usual em português, se tornando: *brilho ardente*. O tradutor mantém esta inversão, ao mesmo tempo em que alcança o mesmo efeito visual de duas palavras, *burning bright*, do original, com *brilho*, *brasa* que, ao lado de *tygre*, *tygre*, produzem o verso de quatro palavras.

No segundo verso, ele faz uma interpretação poética do original, que lhe acrescenta informações da língua brasileira estrita, quando substitui a palavra *forests* (*florestas*), por *furna* (uma espécie de armação de galhos secos, onde se colocam plantas verdes, para secá-las ao fogo). Assim fazendo, ele transmite a ideia de que a *brasa* do primeiro verso é que *abrasa* a *floresta*, do segundo, de uma forma tal que se pode visualizá-la.

Na *furna*, as brasas incandescentes podem ser vistas no meio de plantas verdes, das quais estão afastadas, tal como o fogo que se extingue, aos poucos, na floresta. Além disso, num movimento ao avesso do primeiro verso, ele agora transforma o substantivo, *night* (*noite*), no adjetivo, *noturna*, um dado que ajuda a manter a frase do tamanho da frase original.

No terceiro verso, ele inverte a frase, colocando a palavra *olho*, antes de *mão*, e retira *immortal* (*imortal*), fazendo ascender, do quarto verso, a expressão verbal *armaria* que passa a ocupar, na tradução, o lugar da palavra retirada, que lhe é mais mimética visualmente. Ao mesmo tempo, é possível constatar que *armaria* não tem nenhuma relação visual ou sonora com a expressão verbal do inglês *ed frame* (*would frame*). Com isso, ele alcança também uma maior similaridade formal.

Finalmente, no quarto verso, desconsidera a expressão verbal *ed frame (armaria)*, que agora pertence ao terceiro verso, e substitui a palavra *fearful (amedrontador)* por *feroz*, cuja forma lhe é mais parecida e igualmente dissílaba, além de possuir um sentido bem próximo ao dele.

Na parte central do poema, a segunda e terceira sequências, com dois tigres de frente e dois tigres de costas, possuem, tanto os versos da esquerda, quanto os da direita, em português, não se tratando mais de tradução, mas sim de uma interpretação que se faz num texto contínuo, tal como foi mencionado anteriormente. Dessa maneira, Augusto de Campos se apropria do texto, de maneira mais livre, participando assim de sua recriação, que se torna, de fato, a elaboração de um novo poema, do qual se torna o autor.

Voltando à questão do pictograma, a figura esquemática dos tigres e a figura caligráfica das palavras podem ser pensadas como pictogramas, além do que as palavras e as coisas são mantidas juntas, pelo esforço escritural de justaposição. De seu lado, o tigre, pela posição, frente e costas, e pelos desenhos de cunho ideográfico que possui no corpo, enreda múltiplos sentidos que escapam a qualquer tentativa de elucidação verbal, a não ser que se faça uma interpretação livre de sua significação. Mesmo assim, o sentido que se obtém, num estudo, escaparia a novos sentidos possíveis, em outros, demarcando o limite entre a linguagem simbólica, a imagem e o furo instalado entre ambas, o que elucida a não-relação de base entre eles.²⁴⁰

Trata-se ainda de evocar um aspecto que se relaciona ao que não pode ser representado por uma imagem inteira e ao que não pode ser falado, a não ser de maneira fragmentária, na medida em que os objetos visual e vocal, tais como são elucidados por Lacan, também estão instalados no registro verbal na poética concreta. E, se a voz é o Outro da palavra, esta se apresenta com um a menos de som, em meio a toda a sonoridade do poema. É de onde o verso do poema concreto se torna também *labilíngue* e fragmentário, enquanto partida técnica do jogo que chega até o limite, entre lábio e língua, entre sujeito e fragmento.

²⁴⁰ Cf. AGUILAR, 2005, p. 281: Na análise de Gonzalo Aguilar sobre o poema *Tygre*, ele afirma sob a ilustração 30 que é possível ler, nas letras do tigre, a seguinte inscrição maometana: “Em nome do leão de Deus, do rosto de Deus, do vitorioso Ali, filho de Ebu Talet”.

5.3 O verso *labilíngue*

JANEIRO/FEVEREIRO

Nem só a cav
idade da boca

Nem só a língua

Nem só os dentes
e os lábios

fazem a língua

Ouçã
as mãos
tecendo a língua
e sua linguagem

É a língua
têxtil

O texto
que sai das
mãos
sem palavras

(Poema sobre fotografia de uma mulher fazendo um cesto de palha).²⁴¹
Décio Pignatari

Décio Pignatari demonstra, com seu poema-teoria, que a língua vocal, aquela que passa pela cavidade da boca, pelos dentes, pela língua e pelo lábio, também se escreve. Aliás, ela é tecida pelas mãos, como linguagem sem palavras, porque a voz extrapola seu espaço estrito com a inclusão do gesto.

Tal empreendimento não é simples porque, como foi dito, para o crítico a escrita da voz é uma transposição do oral para o escrito, em que é preciso lançar mão de todos os recursos gráficos e tipográficos possíveis para fazer a transmissão de seus matizes.

Essa transmissão inclui, portanto, escrever o registro oral no texto, com a presença da boca, dos dentes, da língua e do lábio, no escrito tecido pelas mãos, sendo que, desta maneira, o transformam numa escrita material. Isso ocorre com os objetos fabricados no calendário de Décio, em que se misturam os signos, tal como no poema “Março/Abril”, de que apresentamos um fragmento, para fazer a demonstração.

²⁴¹ PIGNATARI, 2004, p. 229.

Mão cerebral

Apalpando os sig
nos de ar e barro
o homo faber
falou e soube:

gamela.²⁴²

Essa explicação é avalizada por Haroldo de Campos que, no poema, “ciropédia ou a educação do príncipe”, apresenta os seguintes versos, em sua terceira parte:

Núpcias Paranúpcias Pronúpcias
A Educação do Príncipe atinge a sua crise noturna.
Congregação de rubis, a puberdade instaura a missa rubra.
Ele admira as grutas, apalpa as volutas cornucópias, contorna o maral-
míscar das
sereias.

A Geometria Plana? - Júpiter Tetraedro de quadradas espáduas?
-Drosófera rotundifólia, amálgama de sílabas cardiais.
Labilíngue, ele diz: amor – larva do beijo, ninfa nibelung dum ciclo de
legendas.
Meisterludi: Rigor!
Cobiça as galáxias-estrelas, doutora-se em lânguidas palavras: licornes libi-
dinosos
e glúteas obsidianas. Luz púrpura.
Em Agedor chega-se à idade por uma súbita coloração roxa sob as unhas.²⁴³

Haroldo de Campos acrescenta uma importante releitura da linguagem de Joyce, extraindo dela até mesmo a expressão *labilíngue*, um dado que se refere ao limite alcançado pela língua enquanto linguagem, ou língua falada, que chega até a língua enquanto órgão fonador, em ligação direta com os lábios.

Ambos os autores tratam da palavra materializada na linguagem enunciada pela voz, na pronúncia que anuncia o encontro do vocal e o verbal, pronúncias, de tal maneira, que se pode, até mesmo, ter acesso aos ruídos que se desprendem da palavra inteira, para ir aos sons fragmentários das palavras partidas.

Podemos nos reportar ao que foi anteriormente apresentado, sobre a opinião de Décio Pignatari, em relação ao poema “O peixe”, de Marianne Moore, onde ele afirma que a palavra acidente sofre um trauma e se parte, em duas estrofes, “ac”- e “idente”, para

²⁴² PIGNATARI, 2004, p. 230.

²⁴³ CAMPOS, H, 1976, p. 48.

acentuar o efeito do *crash*. Não é a toa que se pode ver a presença do *idente* que, em português, deriva para o “dente” que mastiga a palavra, quebrando-a em duas, no anúncio da surpresa do encontro com o *trauma* do acidente. É a partir de considerações semelhantes que Décio considera o trabalho desta autora como uma aventura silábica.

A palavra *trauma*, dentro deste contexto, lembra a noção tal como é utilizada no discurso psicanalítico. No capítulo “Tiquê e Autômaton”, do *Seminário 11*, Lacan a localiza, de maneira quase similar à de Marianne Moore, como o que faz com que o real se apresente na forma do que nele há de inassimilável, ou seja, na forma do *trauma*, o que determina toda a sua sequência e lhe impõe uma origem aparentemente acidental.

Tal aproximação, ainda que embasada em diferentes tipos de trabalho, não constitui uma carta forçada do jogo da linguagem, mesmo porque os poetas concretos e Lacan, muitas vezes, se reportaram a dados comuns.

Assim ocorre com o termo *labilíngue* que, em Lacan, equivale a dizer que o texto de Joyce é condicionado puramente por *lalíngua* porque ele o leva à potência de uma linguagem sem deslocamentos, o que faz com que nada dela seja analisável. Trata-se de uma linguagem que suporta a trama, as estrias e o entrançamento de terra, com os quais Joyce inclusive opera, no trabalho *Chamber Music*, seu primeiro livro publicado que é de poemas.²⁴⁴

A aproximação, entre a concepção de Lacan e a dos poetas concretos, fica enfatizada pelo fato de que foi Haroldo de Campos que forjou a expressão *lalíngua* para a tradução do termo original do francês, *lalangue*.

No texto *Televisão*, de *Outros escritos*, o editor afirma, na nota de rodapé número 2, da página 510, que optou por adotar, para traduzir essa expressão, o termo *lalíngua*, segundo a proposta de Haroldo de Campos, em “O afreudisiáco na galáxia de lalíngua”, por considerá-lo mais pertinente que o de *alíngua* geralmente utilizado.

²⁴⁴ Cf. LACAN, 2005, p. 166-167.

Segundo ele, neste termo, o *a* adquire uma função de prefixo de negação, que seria o oposto da ideia de Lacan e, por outro lado, o *la*, além de manter algum uso em português (La Diva, La Garbo), permite evocar a *lalação* que é uma das tônicas do termo *lalangue*.²⁴⁵

Isso é o mesmo que dizer com Lacan que a estrutura é o real que vem à luz na linguagem e que a metáfora fica localizada como a relação entre o órgão da linguagem e o ser falante. Assim, conforme anteriormente mencionado, a metáfora é *lalíngua*, ou seja, a simbolização do objeto que Décio Pignatari, por exemplo, ao considerar que a língua é o texto-têxtil que sai da mão sem palavras, faz deslocar entre falange e falante.

Trata-se, então, da vocalização semelhante à que é feita pelos bebês, na aquisição da linguagem, quando eles se divertem com o jogo repetitivo das sílabas que começam a enunciar. Por reversão, toda palavra pode retornar a essa fonte original, o que pode ser levantado na onomatopéia, por exemplo. Nesta figura de linguagem, a palavra mantém a característica de reproduzir o som original do conceito na pronúncia, como é o caso, por exemplo, do tique-taque dos relógios.

Da mesma forma, as canções e poemas preferidos das crianças pequenas, geralmente, contêm repetições de pequenas palavras ou sílabas, cujo prazer extraído se deve a seu efeito onomatopaico de encenação do objeto. Assim, por exemplo, é o caso do poema “A Canção dos tamanquinhos”, de Cecília Meireles:

A canção dos tamanquinhos

Troc...troc...troc...troc...
Ligeirinhos, ligeirinhos,
Troc...troc...troc...troc...
Vão cantando os tamanquinhos

Madrugada. Troc...troc...
Pelas portas dos vizinhos
Vão batendo, troc...troc...
Vão cantando os tamanquinhos

Chove. Troc...troc...troc...
No silêncio dos caminhos
Alagados, troc...troc...
Vão cantando os tamanquinhos

²⁴⁵ Cf. LACAN, 2003, p. 510.

E até mesmo, troc...troc...
Os que têm sedas e arminhos,
Sonham, troc...troc...troc...
Com seu par de tamanquinhos.²⁴⁶

“Troc...troc...” é o que se pode chamar de palavra concreta por excelência, já que ela registra o objeto pelo ruído *labilíngue* que é transformado em linguagem pelos recursos gráficos. Assim, não há deslocamento, entre a linguagem do primeiro troc e a do segundo troc, tal como o deslocamento entre um significante e outro, o que marca essa linguagem como repetição do objeto que foi tecido em sua tela.

Ela dialoga, ainda, com o discurso linear do poema, ao mesmo tempo em que lhe coloca um limite, ao especificar a existência concreta do par de tamanquinhos. O que mostra bem o caráter da metáfora concreta que instala o signo vocal e o signo visual, no signo verbal.

É o que fazem os poemas concretos, mas de forma calculada, na medida em que, diferentemente da proposta de Cecília Meireles, eles são construídos a partir de um projeto, em que a palavra *labilíngue* se torna uma prática técnica de metaforizar a passagem, de uma língua, órgão, a outra língua, linguagem.

E, se esse projeto é inspirado pelo mestre irlandês, sua consecução nos poemas retomou também o trabalho escritural de Guimarães Rosa, naquilo que ele possui de mais joyceano como contestação da linguagem comum, segundo Haroldo de Campos. Para ele, este autor consegue fazer uma revolução, em que a palavra é um problema novo, autônomo e cheio de possibilidades peculiares à nossa língua, de onde extrai ricos efeitos de manipulação linguística, em que se cumpre uma metamorfose em ato.

Suas reflexões surgem a propósito do conto “Meu tio, o Iauaretê”, de *Pequenas histórias*, em que a palavra irrompe no primeiro plano, configurando a ação e o personagem, num diálogo suposto, em que só um protagonista pergunta e responde, na estratégia rosiana preferida.

²⁴⁶ Reprodução de poema inscrito na memória.

Haroldo de Campos demonstra, em seu texto crítico, que a fala do personagem, um onceiro, tem por tema central um “Nhem?” que envolve um “Hein?”, chegando a um “Nhennhem” que, por sua vez, se vincula à expressão tupi “Nhehê” ou “neeng” que significa “falar”, levando Rosa, com isso, a formar o verbo “nheengar”.

Além disso, Haroldo acrescenta que o autor junta a terminação “nhennhém” a “jaguetê”, como se fosse uma desinência verbal e forma palavras-montagem para exprimir o linguajar das onças, de onde extrai vários termos compostos, tais como “jaguanhnhém, jaguahém, jaguarainhém, jaguaranhnhnhém”.

Desta maneira, é que o texto seria metamorfoseado em onça, ao mesmo tempo em que o onceiro, mesmo porque os monossílabos tupis são incorporados ao discurso da estória, trazendo os traços de seu significado, para dentro da interpretação das palavras, quando as partículas, que são como o fungar das onças, tomam conta delas.

Isso é avalizado ao final do texto, quando o onceiro se transforma em onça diante dos olhos de seu interlocutor, o que Guimarães Rosa apresenta através de uma narrativa que se utiliza da superposição de imagens.

Haroldo de Campos enfatiza o modo, como a modificação do corpo é encenada pela modificação da linguagem, ao acrescentar o fato de que a transfiguração da forma ocorre, no mesmo instante em que a linguagem se desarticula e se quebra em resíduos fônicos que soam como um rugido e um estertor. Talvez, por tudo isso, ele pode querer falar das formas mudadas em novos corpos, em seus poemas,²⁴⁷ da mesma maneira que os poemas de Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Entre eles, como exemplo, vamos citar dois fragmentos de poemas, um de Décio Pignatari, outro de Augusto de Campos, nos quais, inclusive, a palavra boca aparece no jogo de linguagem.

Em “semi di zucca”, poema produzido na sequência de doze páginas, em que vários elementos da composição poética concreta aparecem, desde a tipografia distribuída por

²⁴⁷ Cf. CAMPOS, H, 1992, p. 58-63.

sílabas e fonemas, às construções em ideogramas, Décio Pignatari apresenta, à sexta página, um jogo em que elucida a fala como ligada ao objeto, onde a linguagem (fala) é metamorfoseada em boca, ou vice-versa.

boca
fala só
frio²⁴⁸

Uma mesma brincadeira formal de elucidação do objeto vocal, como diretamente ligado à boca, aparece no poema de Augusto de Campos, apresentado anteriormente, e que é aqui reapresentado para efeito de localizar um conjunto de pressupostos técnicos. Eles vão, desde o recurso gráfico, ao jogo do verso labilíngue, alcançando a fragmentação do discurso que é sem sujeito, numa prova de que a aparência ingênua da repetição de vocábulos é o avesso de uma técnica rigorosa de construção calculada.

flor da boca da pele do céu
pele do céu da flor da boca
céu da flor da boca da pele
boca da pele do céu da flor²⁴⁹

Assim, nos dois poemas, é possível observar que a linguagem, ao encenar a presença material do objeto nas construções verbais, se torna *labilíngue*, fragmentária e sem sujeito. O que demonstra que o projeto geral dos poemas concretos inclui também, em sua formatação técnica, a prática do trabalho com os fragmentos e a destituição subjetiva.

5.4 O novo sujeito e a fragmentação do discurso

O novo sujeito é, pois, um derivado direto da apreensão discursiva, em que ele se apresenta nos poemas concretos, numa fórmula em que a fragmentação da linguagem se associa ao efeito da destituição subjetiva.²⁵⁰

²⁴⁸ PIGNATARI, 2004, p. 111.

²⁴⁹ CAMPOS, A, 2001, p. 107.

²⁵⁰ O conceito de destituição subjetiva remete ao fato de que, no discurso analítico, segundo Lacan, o sujeito é efeito de linguagem. Assim, ao mudar de posição nesta, no percurso de uma análise que o leva ao esvaziamento da produção de sentido, na relação com o real, ou seja, o *objeto a*, o sujeito alcança o que se considera como destituição subjetiva. O mesmo aspecto pode ser considerado para o tratamento que a linguagem artística concede a seus objetos, em algumas experimentações com eles.

A noção de novo sujeito é um correlato da construção de uma nova linguagem, dentro de parâmetros que subvertem a lógica linear do verso que, entre outros aspectos, se fragmenta em palavras, sílabas e letras para representar a forma material dos objetos. Trata-se, então, de uma operação que remete ao arcabouço teórico da criação de linguagem que, no caso, como foi mencionado algumas vezes, no transcorrer deste estudo, é referendado pelo estruturalismo.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes, ao explicar que é preciso suportar a ausência dura, acrescenta que é preciso manipulá-la, para transformar a distorção do tempo em vai-e-vem e produzir ritmo, abrindo a cena da linguagem. Esta é aquela que nasce da ausência, quando a criança fabrica um carretel que joga e apanha para encenar a partida da mãe, o que cria um paradigma. A ausência torna-se assim uma prática viva, como um atarefamento que impede o sujeito de fazer qualquer outra coisa, criando-se uma ficção com múltiplos papéis.²⁵¹

A linguagem opera uma sutura à fenda instaurada pelo vazio, na repetição do jogo que encena a presença e a ausência, pelo lance do carretel que ora está perto e ora está longe, em contínua retomada que só é possível ao se puxar e lançar o fio do carretel. No entanto, é o aqui e o lá do carretel, por sua vez, que tece o vazio nas tramas de seu fio que, por um esforço de construção, vira o objeto que pode se confundir com o próprio carretel.

Lacan considera, no capítulo “Tiquê e autômaton” do *Seminário 11*, que o jogo do carretel é a resposta do sujeito ao ponto que a mãe abandonou perto dele, criando um fosso na borda de seu berço, em torno do qual ele só pode fazer o jogo de saltar para lá e para cá.²⁵²

E, se o lance de carretel da criança, assim como o lance de dados de Mallarmé, funda a linguagem, há de se lembrar tanto do carretel, quanto dos dados, assim como do vazio e da página em branco, que podem vir a ser representados por várias coisas. Ou, como nos avisa Décio Pignatari, no poema “Setembro/Outubro”:

²⁵¹ Cf. BARTHES, 2003, p. 39.

²⁵² Cf. LACAN, 2008, p. 66.

Cesteiro que faz um
cesto
faz uma casa

No oco do chapéu
a cabeça

No oco da roupa
o corpo

No grande balaio
vedado a sopapo
(casa)
a mão na massa
molda
a pele coletiva
do clã
(alma)²⁵³

Roland Barthes, sem dúvida, também pode afirmar que vive segundo o acaso pois as figuras lhe vêm como lances de dados que produzem sequências lógicas, em que cada figura explode e vibra sozinha, como se fosse um som desligado de qualquer melodia, ou se repete, até a saciedade, tal o tema de uma música de transe.

Além do que, à maneira da concepção de Lacan, ele explica que o sujeito amoroso, ou seja, o sujeito fundado pelo discurso da mãe que falta, percebe o outro como um todo que, ao mesmo tempo, parece comportar um resto que ele não pode dizer. É onde o sujeito faz o trabalho de luto, como algo parecido a uma impronúncia.

Barthes elucida esse ponto da linguagem fragmentária, dizendo que querer escrever o amor é o mesmo que afrontar um atoleiro, uma região do desespero, em que a linguagem é ao mesmo tempo muito e muito pouco.

O exemplo apresentado é o de Mallarmé que, diante da morte do filho ainda criança, para escrever ainda que fossem farrapos de escrita, se submete à divisão parental em *Mère, pleure/Moi, je pense*. (“Mãe, chore/Eu, eu penso”).²⁵⁴

Esse ponto de vista é corroborado pelo crítico literário e psicanalista lacaniano, François Regnault, que, no prefácio ao livro do colega Joseph Attié, *Mallarmé le livre*, considera

²⁵³ PIGNATARI, 2004, p. 233.

²⁵⁴ Cf. BARTHES, 2003, p. XXI, 5, 10, 16 e 161.

a vida e a obra de Mallarmé, como inscritas sob o registro de perdas e lutos, cujo eixo principal teria sido constituído pela morte do filho.

Para ele, esta provocou uma onda de choque na produção do poeta que foi reduzido ao silêncio pelo horror, a tal ponto que, em Mallarmé, o luto é de estrutura. É a esse ponto que reputa a tarefa impossível do poeta, em lançar os dados e correr o risco de que lhe advenha uma nomeação poética, o que ele consegue, ainda que Regnault a veja como se ela permanecesse à beira do enigma.²⁵⁵

De seu lado, Joseph Attié suplementa essa ideia, ao afirmar que Mallarmé dá ao objeto o mesmo estatuto, que lhe dá Freud, de estar sempre ausente, em falta, colocado negativamente. É por isso que a escrita de Mallarmé se tornaria difícil, obscura e ilegível, porque há um real em jogo em toda perda. Esta se dá sobre uma parte do próprio sujeito e ele só pode se separar desse objeto, através da materialidade do significante enunciado como um lance de dados, por exemplo, em que o dado está incluído na escrita do significante.

Disso decorre que o verso de Mallarmé é designado, por Attié, como uma palavra nova que se perfila sobre o fundo de reminiscência de um objeto ausente. É quando alguma coisa se joga entre o sentido e a sonoridade de cada palavra do verso, surgindo como um fragmento nunca ouvido antes, numa extensão média de palavras que, sob a apreensão do olhar, se ordena em traços definitivos, entre os quais o silêncio. Tal composição é aproximada, pelo crítico, à noção de *odioleto* de Barthes que, como é sabido, possui correlação com a de *lalangue* de Lacan.

Assim, todos os termos que são partidos na poética de Mallarmé se devem a signos que remetem ao real, ou seja, à materialidade do objeto, o que indica ainda que o verso segue sua fórmula de um saber que não se sabe, numa proposta que liga diretamente o verso fragmentado ao verso sem sujeito.

A consequência, extraída dessa causalidade, é que o poema *Um lance de dados* é um sistema tipográfico, fonológico e simbólico, entre outras coisas, que leva a análises de

²⁵⁵ Cf. REGNAULT, 2008, p. 12-19.

cada palavra, sílaba, letra, acentos gráficos e até mesmo dos pingos nos iis, porque tudo isso faz parte de sua estrutura de motivos preponderantes, secundários e adjacentes. Trata-se do que alguns consideram como o embate da língua que se dá, mais além de toda língua, na abertura que o poema abriu.

Attié pensa até mesmo que esse poema, ao lado da obra de Joyce, inaugurou a modernidade do século XX, por essas características da palavra.²⁵⁶

A mesma abertura aparece no conto de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”, exposto acima, no qual se elucida que a transfiguração discursiva, ao dar espaço ao surgimento do objeto, além de apresentá-lo pelo efeito *labilíngue* da fala, desarticula a linguagem que se quebra em resíduos fônicos, anunciando com isso também a morte do sujeito. Ele é o narrador metamorfoseado em onça, sobre quem o interlocutor virtual dispara o revólver que, por segurança, mantivera engatilhado durante toda a conversa.

Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não...Eu – macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me Arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... êeêê... êê... ê... ê...²⁵⁷

Nos poemas concretos, a desarticulação das palavras, que chega até os cacos silábicos e fonéticos, constitui uma técnica gráfica que, em alguns casos, se alia à escrita em ideograma, em outros, aos versos *labilíngues*, às vezes, a ambos, para demonstrar alguns de seus elementos. Entre eles, a encenação dos objetos e a queda do sujeito, enquanto sinônimo da destituição da linguagem linear.²⁵⁸

Como exemplo, há o poema “O poeta ex pulmões”, de Augusto de Campos, em torno da mulher, que contém os vários aspectos mencionados, além de trazer também a

²⁵⁶ Cf. ATTIE, 2008, p. 49-52, 171-173, 233 e 257.

²⁵⁷ GUIMARÃES ROSA, 1995, p. 852.

²⁵⁸ No conto de Guimarães Rosa, a fragmentação da linguagem encena a morte do personagem-narrador da estória, que deixa de existir enquanto um sujeito que enuncia o discurso, em primeiro lugar, ao se transformar em onça, em segundo, ao receber um tiro de seu interlocutor. Uma fragmentação semelhante é operada, pelos poetas concretos, sobre o verso linear, para encenar seus poemas, cujo projeto prevalente é o do discurso sem sujeito. Isso pode ser considerado como a queda do sujeito (verso linear) que dá o lugar ao objeto (verso verbal, vocal e visual) ou como a destituição subjetiva (não fornecimento de sentido), entre algumas das fórmulas principais que se alinham sob a proposta generalizada de “poema sem sujeito”, ainda que esta não chegue a se realizar, em todo as produções desta poética.

linguagem em holófrase que, no caso, constrói a voz do poeta, fora da área sonora oriunda dos pulmões, localizando-a em frases, palavras, sílabas e fonemas.

Estes se apresentam na grafia sincopada por apóstrofes, separada ou reunida por parênteses e junção de palavras independentes, na queda das letras que encenam o humor morto, enfim, tudo o que permita ao poeta cantar, para a Dama do amor do cio, pelos versos da boca *lalipslíngua*. Por esse viés, é que ele alcança o encontro augulygia, do dois em um, senão na morte, pelo menos no desmaio do sujeito.

O poeta ex pulmões

plus'harpas amplorosos
acórdeons ao fim dois
ares rarefeitos:

fará aflorábios "amo"
beijará
Lygia por urna fímbria?

niña
Voz)
bel

(a língua aravia
ongavia abrevia
pedra pedraria
rei Ofim rei Ouvi-la)

ten

(iña Voz veueta
d'or flúor
de vidr'
a l'afalac de l'

amor) e broso
plant'um
ouvido em seu jardim

quem

deplora pelos olhos
damor
uma letra

quem

diadema pelos dedos
tâmara
sobre a têmpora

quem

rainha pelos lábios
a m(bem, bem)água
me

por
um

cal
inho
no seu
meu deu
dia
s dedo
esmago um amuleto
escrito
“schicksal schiksal”

hu
 m
 orto
morde o grito

o poeta um pequeno
petit petit petit
tle
dedo
sobre o botão do seio
com uma jóia dentro

o poeta fragrante
narina sobre o flóreo
poro

o poeta uma boca
lalipslíngua contígua
lygia

ah ah oh ah oh ar
amameamambos
com o mesmo galgo
calado aplacare

o amor amor é mais
que o cio de um esquilo

a morte
amor te
engole
peromnia
augulygia²⁵⁹

A holófrase é uma colagem de significantes, cuja ausência de intervalos impede o seu jogo, de maneira que a palavra resultante da operação se torna material, uma única coisa sem sujeito. O interessante é que se trata de um procedimento comum na loucura, onde a holófrase surge como uma consequência da inexistência do deslocamento entre um significante e outro, impedindo o alcance da significação simbólica. Por isso, com augulygia, colagem de fragmentos do sujeito, o poema encontra também a realização da

²⁵⁹ CAMPOS, A, 2001, p. 60-62.

palavra concreta, desta vez pela ausência do sujeito do discurso poético, num outro cálculo de encenação do não-sujeito.

5.5 O novo sujeito e a destituição subjetiva

A elaboração de poemas sem sujeito, na acepção do termo, ou seja, sem a presença encenada do sujeito que enuncia a frase do discurso, seja este linear ou não, se deve a um projeto conjunto da poética concreta do grupo que se originou como *Noigandres*, conforme já referido anteriormente.

Essa ideia – de que Mallarmé foi o inspirador, ao lado de Fenollosa, Pound, Joyce, Apollinaire, a que se agregaram alguns trabalhos de João Cabral, Guimarães Rosa e Oswald de Andrade - constituiu a base da utilização de um critério de técnicas, cujo resultado geral se tornou a preocupação com a forma da palavra. Isso acabou por tomar a frente a seus autores, numa ênfase a mais da prevalência do projeto do não-sujeito, na composição dos poemas concretos.

Dessa postura, decorreram algumas consequências, como a escolha da publicação grupal dos poemas numa única revista, sob o título unificador de *Noigandres*. Além disso, os poetas optaram por uma escrita comum, que pode até mesmo ser considerada uma voz plural, com a qual suspenderam, até um certo ponto, a voz subjetiva.

Essa escrita foi moldada na prática conjunta e anônima, com o intuito de fazer vacilar a ideia de autoria e de autoridade dos poemas. Trata-se de um ponto que é, inclusive, embasado pela técnica de tradução que praticaram, como uma transcrição, no estabelecimento de uma co-autoria com o criador original do poema, conforme demonstrado.

Essa produção, que privilegia o trabalho coletivo, alcançou o editorial do último número de *Invenção*, em 1967, cujo texto foi apresentado sem título ou assinaturas, frisando a vertente do anonimato das formas, ainda que esta revista demarcasse a separação entre a etapa concreta propriamente dita e o novo espaço cultural dos poemas.

O que demonstra que a preocupação em suprimir o sujeito da enunciação do poema se manteve como um critério de composição quase permanente na história do grupo, ainda que dentro de previsíveis percalços. Com isso, elevaram o verso a uma categoria técnica, cuja chave era o poder dado à forma, um dado que só veio a atingir uma nova ruptura, com a prosa-poesia “Galáxias”, de Haroldo de Campos.

Neste trabalho, como foi mencionado, é que o poeta voltou a declinar o poema na primeira pessoa, para encenar o sujeito da referência, o que lhe reinscreveu a presença do eu da enunciação. Foi quando este deixou de ser um signo de expressão externa ao texto, para retornar a um efeito da linguagem e da ficção.

Mas, no que diz respeito aos poemas concretos especificamente, Haroldo de Campos demarcou um lugar de descentramento do sujeito, em seus poemas, na prevalência de uma prática do efeito recorrente, ao estilo de Joyce, como no exemplo do poema “nascemorre”, anteriormente apresentado, que especificou sua poética frente aos outros poetas de seu grupo.

Neste poema, ao ser demonstrado o caráter interminável do ato de criação, que, além de tudo, é indeterminado, fica deslocada a noção de autoria, por um único “Ser”, para o pronome “se” – índice de indeterminação da frase. Em outra vertente, o sujeito poético de seus poemas se torna uma *persona* da ficção, afastado da idiosincrasia do poeta.

A tais elaborações, se acrescenta o fato de que a contribuição de Haroldo de Campos, para compreender o projeto do concretismo, se tornou também uma demonstração de que o sujeito poético é um sujeito plural, porque ela derivou para a retomada de outros campos de estudo, numa extraterritorialidade pluralizada obtida da aplicação do discurso poético.

A atitude de referendar o projeto geral dos poemas concretos, como uma poética que buscava encenar de várias formas o não-sujeito, só voltou a ser reavaliada, pelo próprio Haroldo, a partir de “Galáxias”, em que o eu centrado na enunciação tem um recomeço. É quando ele diz que: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço o

arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever...”²⁶⁰

A partir daí, o poeta pode ir incorporando o sujeito lírico, para dentro do poema, chegando até a escrita do eu como um processo de introspecção que, ainda assim, é feito na própria página e, por isso, transformado num espetáculo com a participação do olhar do outro.

Em última instância, em Haroldo de Campos, o eu se inscreve como um espaço aberto às identidades imaginárias, a serem interpretadas pelos leitores, na rede de probabilidades que oferece, o que não deixa de ser uma outra forma de abordar o projeto do poema concreto, enunciado como a busca da fórmula do não-sujeito.

Trata-se de um projeto que já se explicita também, a partir do poema inicial de Décio Pignatari, “Rosa d’amigos”, de 1949, no qual, além da dedicatória ser endereçada “A Haroldo, A Augusto, A mim”, o tema é o conjunto dos amigos em torno de uma mesma causa, tal como os cavaleiros da mesa redonda. Esta causa é a poesia, a rosa imortal, que se encena como escrita chinesa no Teatro do outro interlocutor.

I

Esta é a rosa d’amigos (dirás: mesa redonda)
E o outro: é o Teatro Chinês
Com sua placa de argila
Onde a efígie se grava
Entre sonhos perenes
(Confiamos)
De rosas imortais.²⁶¹

Em outra poesia do mesmo período, “Eupoema”, de 1951, Décio elucida essa proposta da destituição do sujeito, de maneira exemplar, quando afirma que:

O lugar onde nasci nasceu-me
num interstício de marfim,
entre a clareza do início
e a celeuma do fim.

Eu jamais soube ler: meu olhar
de errata a penas deslinda as feias

²⁶⁰ Cf. CAMPOS, H, 1976, p. 200.

²⁶¹ PIGNATARI, 2004, p. 40.

fauces dos grifos e se refrata:
onde se lê leia-se.

Eu não sou quem escreve,
mas sim o que escrevo:
Algueres Alguém
são ecos do enlevo.²⁶²

O poeta, como de costume, deslinda a teoria através do poema, demonstrando o desapossamento do sujeito poético, desde o primeiro verso quando o eu que nasce no lugar, na verdade é nascido por ele. Isso se deve à prevalência do olhar de errata que, no jogo entre somente (apenas) e com dificuldade (a penas), se refrata na indeterminação do sujeito. Esta é expressa em “onde se lê leia-se”. Finalmente, surge a definição de que “Eu não sou quem escreve, mas sim o que escrevo”, em ecos poéticos de alguém, em algum lugar, bem ao estilo de Fernando Pessoa.

Além disso, o poeta apresenta poemas na terceira pessoa, tal como o poema biográfico, “Decius infante”, ou quando anuncia a morte do poeta, no poema “Epitáfio”. Em ambos, fala de si mesmo como o sujeito que vira um enunciado, na retomada poética da vida que é vista de fora.

No primeiro, a menção vai desde os prazeres iniciais da sexualidade até o latejar que se confunde, entre sua última gota e o coração do homem. O segundo perpassa os momentos de “Décio Pignatari menino imenso e castanho com tremores, nascido sob o signo mais sincero e para e per e por e sem ternura”, concluir que “Estás cansado Pignatari” e ordenar: “descansa Pignatari”.

Essa extração do sujeito poético, nos poemas de 1951, alcança o clímax, em “Hidrofobia em Canárias”, que, além de ser expresso na terceira pessoa, encena a metamorfose do poeta em animal que, inclusive, se coletiviza: “Aronda, aronda, cave canem, mulier – decius é o cão

pignatari - o canil.”²⁶³

²⁶² PIGNATARI, 2004, p. 53.

²⁶³ Cf. PIGNATARI, 2004, p. 57, 60 e 52.

Assim fazendo, Décio Pignatari descobre na poesia a instância do eu, como uma convenção poética da qual pode se distanciar. Trata-se de uma demonstração prática do sujeito como efeito da escrita que, ao ser retirado do centro da enunciação, dá lugar a que o objeto se apresente na materialidade do escrito.

Isso ocorre porque, ao se separar do “eu” que enuncia a frase, através de seu descentramento no discurso, o sujeito deixa de ser aquele do relato autobiográfico, à semelhança do poema de Décio Pignatari, cedendo lugar à impessoalidade da forma.

De seu lado, Augusto de Campos, ao enunciar, como Mallarmé, já estar cansado de seu nome, anuncia na verdade um questionamento sobre o lugar do eu lírico que marca sua poesia frente à angústia, o que resvala para a poética estruturada em torno da crise da subjetividade para o verso.

Isso ocorre pelo projeto comum ao de Haroldo e de Décio, inspirado pelo desaparecimento do eu da enunciação, e pelo vínculo a seus estudos poéticos, entre eles as obras de Arnault Daniel e Dante, em que o sujeito lírico já era posto à prova.²⁶⁴ Por tudo isso, seus poemas também já se anunciam nos anos iniciais, de 1949 a 1951, dentro da proposta de subtração do sujeito, tal como surge no título de seu primeiro livro, *O rei menos o reino*.

Os quatro primeiros versos, do longo poema que lhe dá o nome, demonstram as ideias que serão relançadas, no percurso poético de Augusto de Campos, a cada vez em novas formatações:

1
Onde a angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu a areia

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

²⁶⁴ Cf. STERZI, 2004, p. 101.

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

Por isso minha voz esconde outra
Que em suas dobras desenvolve outra
Onde em forma de som perdeu-se o Canto
Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.²⁶⁵

O poeta parte da angústia diante do não que, magistralmente, passa a ser feito de pedra, na prova de que esta sutura o vazio, como pedra que se faz gente. É a partir daí que ele pode lavrar a areia do deserto, do reino do rei que não tem reino, e falar com a voz desdobrada de outras vozes, cujo som não se pode ouvir, porque a voz perdeu a sonoridade do canto. Esta é a voz do silêncio do não sujeito do não reino simbólico.

De maneira similar a Décio Pignatari, ele também apresenta a técnica da utilização da terceira pessoa, para extrair o sujeito do centro do verso poético, como no poema “Quando eles se reúnem”, de que os primeiros versos são um verdadeiro anúncio dos elementos essenciais da poética concreta, tal como ele realizaria. Eles vão, da indeterminação do sujeito, à presença dos lábios que se abrem à pobre música de restos que, no caso, são figurados pelo vômito. Além disso, há a presença do ritmo e do movimento, encenados pelos pés que dançam.

Quando eles se reúnem e abrem o mar
De um amargo suor e os lábios se abrem
E uivam a alegria que é a sua pobre música,
A alegria servida também nos seus rostos e faces,
Há alguém que – deitado sobre si mesmo –
Recebe os pés que pisam como se dançassem
E o vômito dos lábios amáveis e pequenos,
Alguém que rói os próprios punhos e chora
Pelo que deles resta e chora.²⁶⁶

Finalmente, no poema “Eu, eu e o balanço”, Augusto de Campos apresenta a cisão do sujeito da enunciação, no jogo-balanço entre um primeiro eu e um segundo, para anunciar sua ida sem retorno.

²⁶⁵ CAMPOS, A, 2001, p. 9.

²⁶⁶ CAMPOS, A, 2001, p. 20.

O PRIMEIRO EU

Estou sempre partindo, eu que sempre esperei.
Quando o mar é mais árduo do que eu posso fazê-lo
Ou quando já não consigo deter o céu de plumas,
Então me vejo partir mais poderoso que eu,
E enquanto parto, só, ao meio-dia sombrio,
Sobre o verde Balanço sentado então espero
Pensativo e mortal. Sobre o verde Balanço.
À noite – quando a noite vem – eu venho.
Recolho os destroços da viagem sobre os pés
(Atrás de mim em fila os seixos se arredondam)
E as minhas sete almas se riem e se reúnem.
O Balanço flutua solitário entre o ar.

O SEGUNDO EU

Eu que sempre esperei, eu que sempre parti,
Conformado até hoje, hoje – a estamos em maio
Na hora da partida – espero que eu não volte.²⁶⁷

Parece que se trata de uma desistência do poeta em existir como o eu que balança, solitário entre duas posições da linguagem, para dar lugar aos destroços da viagem, figurados pela fila de seixos, que deixa como traços de sua passagem pelo caminho, e pelo esfacelamento do eu em sete almas que se reúnem pelo rir. No jogo, entre esperar e partir, entre aqui e lá, o poeta faz a aposta de que o sujeito-carretel do lançamento caia do fio da linguagem, fazendo com que o eu não volte mais ao poema.

É isso o que ele parece alcançar com os seus poemas, cuja técnica busca assegurar que o sujeito permaneça num lugar fora de sua linguagem, sendo que ele só vai retornar, através da inserção do sujeito do olhar, no poema “Miragem”, em 1975. Neste caso, isso é feito através de reflexos especulares que confundem as dualidades da dimensão, entre distante e perto, entre a noção do que é incerto e a da estabilidade de identidade, como a miragem que em mim mira. A partir disso, é que os versos conclusivos do poema apresentam o sujeito como o “eu tento tanto tantalo/sonhar mas desperto”.²⁶⁸

Mas, antes de retornar a esse eu, o poeta realizou a linguagem como autônoma, de forma a anular o sujeito, convertendo o texto numa estrutura independente, tal como

²⁶⁷ CAMPOS, A, 2001, p. 18.

²⁶⁸ Cf. CAMPOS, A, 2001, p.238- 239.

acontece, por exemplo, no poema “Quadrado”, de 1959, situado, pois, dentro do período mais ortodoxo do movimento.

```

q U a D r a
q U a D r a
q U a D r a      q u a t r o
q U a D r a      q u a t r o
q U a D r a      q u a t r o
q U a D r o      q u a d r o
                d q u a d r o
q U a d r o q u a d r a
q U a d r o
q U a d r o      q u a r t o
q U a d r o      q u a r t o
q U a d r o      q u a r t o
q U a d r a      q u a d r o
                d q u a d r o
                o q u a d r a
                                d
                                o269

```

Já, no período que geralmente é tratado de pós-concreto, Augusto de Campos busca, cada vez mais, uma síntese entre a página em branco e os elementos visuais do poema, mantendo a posição de evitar a linearidade discursiva, que utiliza os conectivos da pontuação comum. Ele a substitui por uma montagem, tal como a demonstrada no exemplo acima, fazendo com que a justaposição, entre a página e os signos nela distribuídos, seja tratada como a organização de materiais concretos de onde se elide o sujeito da enunciação.

²⁶⁹ CAMPOS, A, 2001, p. 105.

Trata-se de uma técnica que também é realizada nos poemas em forma de espiral, tal como o poema “Código” de 1973, anteriormente apresentado, no qual, para Kenneth Jackson,

O leitor vê uma não-palavra, e o olho quer reconhecer uma palavra inteligível, mas encontra uma estrutura em labirinto, da qual o autor está distante ou ausente. As “regras do jogo” de qualquer leitura têm de proceder de dentro, da estrutura em si, sem recurso a intenções ou a mensagens autorais.²⁷⁰

Este poema possui a forma em espiral que aparece em outros que o antecederam, como “O anti-ruído”, de 1964 e “Psiu”, de 1966,²⁷¹ assim como naqueles que o sucederam, “A rosa doente”, de 1975,²⁷² “Pó do cosmos”, de 1981, “SOS”, de 1983, “Poema Bomba”, de 1987²⁷³ e “Rosa para Gertrude”, de 1988,²⁷⁴ todos eles poemas que convocam o sujeito do olhar, ainda que numa relação de mergulho.

A técnica da espiral leva à construção do espaço, igualmente através da experiência do discurso fragmentário, mas com a diferença de que o discurso da solidão dos significantes, que não se conectam pela sintaxe, promove a conexão pela forma e movimento.

Haveria, na obra mais recente de Augusto de Campos, uma espécie de reaparição especular do eu, tal como anunciada no poema “Miragem”. Mas, quando o eu se mostra na página, ele ainda se mostra numa fusão com ela. É quando “o eu não pode ver-se vendo-se, nunca pode adquirir essa transparência absoluta: a opacidade se impõe em seu caminho pela aparição do *trompe-l’oeil*”.²⁷⁵

O sujeito da divisão, entre olhar e olhado que se vê vendo-se, tal como o situa Lacan, concede o lugar para a imagem do objeto, numa elucidação a mais de outra vertente do poema concreto que, de certa maneira, ainda matém o projeto do não-sujeito.

²⁷⁰ JACKSON, 2004, p. 22.

²⁷¹ CAMPOS, A, 2001, p.128-129, 132-133.

²⁷² CAMPOS, A, 2001, p. 220-221.

²⁷³ CAMPOS, A, 1994, p. 18-19, 27-28, 96-97.

²⁷⁴ Cf. CAMPOS, A, 1994, p. 54-55.

²⁷⁵ AGUILAR, 2004, p. 48.

No entanto, como foi dito, o problema da extração do eu, na poética de Augusto de Campos, ultrapassa o registro da imagem, recaindo para o do simbólico, o que é avalizado por alguns de seus trabalhos que trazem à tona a questão do traço e da rasura. Esta é a opinião de Júlio Castañon Guimarães que os aproxima da concepção de Barthes sobre a literatura, dizendo que, para ele, a literatura [*littérature*] é rasura [*rature*].²⁷⁶

Esse ponto se abre ao debate com a concepção de rasura em Lacan que, a partir do estudo da inscrição dos traços da percepção de uma instância a outra, na carta 52 de Freud a Fliess, postula que a literatura [*littérature*] pode derivar para a lituraterra [*litureterre*]. Ou seja, para a letra que é a recuperação de traço algum que lhe seja anterior, numa técnica de palimpsesto em que o vestígio deste traço sob a escrita é similar ao sulco que a primeira chuva faz sobre a terra. É este caminho demarcado que ele chama de *litura*, em “Lituraterra”, fazendo-a equivaler à letra sobre a qual vai escorrer a próxima chuva da linguagem que, desta forma, vira para o lado simbólico, como já foi introduzido antes.

No entanto, a proposta do poema “preposições” (1971-1995),²⁷⁷ de Augusto de Campos, leva à consideração de que a noção de rasura realmente implica também uma modificação de sentido, que promove uma nova orientação para a escrita.

Isso pode ser observado nas palavras escritas em letras de manuscrito, que são rasuradas por um traço, à exceção da última, a palavra “contra”. Júlio Castañon Guimarães se pergunta a quem tais rasuras pertenceriam, afirmando que a resposta só pode ser concebida no plano da ficção, um dado que avaliza o eu como posição de linguagem.

De tudo isso, decorre um longo debate bastante pertinente, que o leva à conclusão de que a letra rasurada participa da constituição do próprio sujeito dos poemas, o que se torna o resultado de uma tradução complexa, na medida em que há a passagem, de um sistema semiótico, a outro, num trabalho de absorção de fronteiras.²⁷⁸

²⁷⁶ Cf. GUIMARÃES, 2004, p. 83.

²⁷⁷ Cf. CAMPOS, A, 2003, p. 42-43.

²⁷⁸ Cf. GUIMARÃES, 2004, p. 85, 89 e 91.

Este é o lugar intermédio, onde o não-sujeito habita e que apresenta um problema de representação, que só é resolvido pela amarração verbivocovisual. Trata-se da escrita concreta, por excelência, que produz a suplência do não-sujeito na relação com seus objetos.

6 POEMAS CONCRETOS E O POSSÍVEL ENCONTRO COM LACAN

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE
(melodiadetimbres)

com palavras

como em WEBERN:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor:

instrumentos: frase/ palavra/ sílaba/ letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou “ideogrâmico”.

a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática.

mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!

reverberação: leitura oral – vozes reais reagindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na klangfarbenmelodie de WEBERN.²⁷⁹

Augusto de Campos

6.1 Os signos verbal, vocal e visual

O poema acima é uma declaração que condensa os princípios elementares da consecução dos poemas concretos. Eles vão, desde a composição musical, segundo a proposta da melodia de timbres, até as artes visuais de que as cores e a iluminação dos filmes são os exemplos.

A isso se acrescenta o problema da forma que apresenta como solução, para os registros da voz, os elementos gráfico-fonéticos que ele denomina também de ideogrâmicos.

Há ainda a superposição e interpenetração de temas, ao que se alia a retomada das vozes da poesia oral. E os temas que se interpenetram ficam também focados no próprio ato da crítica do autor, que se faz poema, ele também composto como um ideograma.

²⁷⁹ CAMPOS, A, 2001, p. 65.

No entanto, também se demonstra, no poema que constitui uma introdução de Augusto de Campos, a *Poetamenos*, que, apesar da recorrência às artes visuais e à música, os poemas concretos constituem um produto à parte, que deriva da interpenetração entre os registros verbal, vocal e visual, mas, não ficando contido na representação que é feita por cada um desses campos. Isso ocorre, mesmo que os autores, em alguns momentos, tenham privilegiado um deles, numa prova a mais da dificuldade operatória de seu intento de ser verbivocovisual.

A composição poética do grupo apresenta desde textos lineares, quanto o exercício pragmático de vocábulos independentes criados pela repetição da grafia, assim como composições ideográficas e geométricas, além da utilização de efeitos da escrita circular. A esta composição, se acrescenta a utilização de fotos, gravuras, assim como a de vocábulos, dispostos na página, de tal modo, que se alcança o efeito da encenação do objeto e de sua movimentação, como os passos de uma dança, arte do movimento, que se associa às outras artes recorrentes nos poemas concretos.

Lembrando, mais uma vez, que quando se fala de arte, não se deve pensar apenas em pintura, literatura, cinema, música, ou dança. Décio Pignatari chega, até mesmo, à afirmação que revalida os objetos da cidade cosmopolita, inseridos na obra de arte:

Uma obra de arquitetura tem muito de ciência e arte. Um carro, um avião, um liquidificador, uma garrafa. Os objetos também formam sistemas de signos, também constituem linguagem. Você pode “ler” uma cadeira tanto quanto um poema.²⁸⁰

Mesmo porque, como já foi falado, Décio também não fica imune à relação entre poesia e outras artes, na produção dos poemas concretos. Segundo ele, estes não podem ficar alheios ao parentesco isomórfico com outras manifestações artísticas, porque, desde a abolição do verso, eles enfrentam muitos problemas de espaço e tempo que recaem no movimento. Tais questões são comuns às artes visuais, à arquitetura e à música eletrônica mais avançada, numa elaboração que ajuda a resolver uma das principais características do concretismo, que é o movimento como estrutura dinâmica e mecânica qualitativa.

²⁸⁰ PIGNATARI, 2004 B, p. 53.

Mas, tudo isso desemboca numa eleição poética, em que as outras linguagens estariam subsumidas, de certa forma, à verbal, na medida em que é pela disposição da palavra na página, que se encena tanto os registros vocal e visual, quanto a relação entre eles.

Esta posição teórica apresenta um problema a mais para o esclarecimento do trabalho com a escrita, em que, apesar da arte visual contribuir com seus artefatos, assim como a música, não se trata nem de uma, nem de outra, mas sim de poesia concreta.

Partindo de elementos formais fornecidos por essas fontes, os poemas concretos realizam outra obra, de registro escritural. Ou seja, se não se pode prescindir das informações fornecidas por elas, é necessário passar mais adiante para compreender qual poética é resumida pela confecção dos poemas concretos.

Trata-se de um problema que sempre inquietou os poetas concretos, o que se constatou com a fala de Haroldo de Campos quando, ao repassar o momento de redescoberta do soneto, chamando-o de um novo arcadismo, o situou à sombra da omissão do *métier* constituído pelo fazer poético que excluiria a permeabilidade entre as soluções poéticas, as musicais e as das artes visuais.

Para ele, ao contrário, a poesia, como invenção de formas, possui premências idênticas às outras artes, música e pintura, pelos sons e pelas formas de visualidade, apesar de ter colocado em questão o tema da interpenetração entre as artes, baseado no desconhecimento da peculiaridade de expressão de cada uma delas.

O problema que se apresentou para os poemas concretos, portanto, é como solucionar essas duas posições antagônicas, em suas construções, para situar a arte de invenção, entre separação e mescla de elementos oriundos das diferentes artes.

Cada um dos registros, verbal, vocal e visual, possui suas características específicas, sendo que eles foram diversamente privilegiados na tradição poética e, mesmo assim, eles podem se apresentar na consecução de um único poema, como acontece nos poemas concretos.

Tal aspecto é, sem dúvida, um indicador para se pensar a especificidade de cada um dos vetores estruturais desses poemas, se verbal, vocal ou visual, e ainda a sua combinação que se torna outra coisa. É esta que se apresenta, tanto na vertente de uma topologia poética, ordenada em torno do vazio de representação, quanto no endereçamento de poesia que se faz ao Outro da linguagem, sob a forma de uma nova contribuição.

A partir desta constatação que promove a ideia da escrita, como um nó dos registros, torna-se necessária a elucidação da formulação de cada um, para a compreensão do que se amarra como um único signo verbivocovisual.

6.1.1 *Soltando bolhas de vogais puras*²⁸¹

(O signo verbal)

Eu estou contando assim, porque é meu jeito de contar. Guerras e batalhas?
Isto é como jogo de baralho, verte, reverte.

Guimarães Rosa

Já, de início, é de se observar que a linguagem sofre um importante desvio nos poemas concretos. Da linguagem linear, versificada, estabelecida sobre os vestígios de antigos traços, há uma retomada da escrita desses traços que se mesclam aos caracteres da nova poesia, na prevalência da técnica de palimpsesto e de trocadilhos verbais, que enredam a voz e o olhar.

Os traços constituem a letra que, conforme mencionado anteriormente, Lacan apresenta em *Lituraterra*, afirmando-a como uma inscrição limítrofe, sobre a qual registros posteriores poderão se depositar. A *litura* é ainda, na concepção de Lacan, aquilo que, da linguagem, convoca o litoral ao literal. Isso porque a letra, ao constituir a rasura de nenhum traço que lhe seja anterior, é a escrita que fica no litoral, um lugar intermédio constituído pelo ato de forçar a entrar na linguagem aquilo que a esta não pertence.

Tal constatação lhe surge na viagem de retorno do Japão quando, após o contato com a escrita oriental, ao passar sobre a planície gelada e sem vegetação da Sibéria, ele vê sobre ela as marcas do escoamento de águas, que são tomadas, ao mesmo tempo, como

²⁸¹ PIGNATARI, 2004, p. 26.

o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Desta observação, ele conclui que a letra figura o fato de que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, na medida em que são estrangeiros entre si, a ponto de não serem recíprocos.

Disso decorre que, para ele, o excesso do campo que escapa à escrita é bem encenado pela caligrafia oriental que veicula o casamento da pintura com a letra, transformando o objeto num cacife a ser ganho numa aposta, com tinta e pincel. Além disso, ele considera a língua do Japão como uma tradução perpétua feita linguagem, exatamente por não necessitar de interpretação, um fato que a aproxima da comunicação científica. É nisso que se instauraria a relação, como escrita da não-relação, entre o campo da linguagem simbólica e o que escapa a ela, ou seja, quando o sujeito não é envelope de coisa alguma, tal como indicado por Roland Barthes, no *Império dos signos*.²⁸²

Trata-se de uma concepção que se afasta, de modo geral, da história da escrita que se referenda pelo desenvolvimento de uma linguagem que chega até outra, como, por exemplo, a linguagem oral que chegaria até a linguagem escrita, sem dúvida, devido à herança do estruturalismo de Saussure.²⁸³

No entanto, não deixa de ser interessante observar que a concepção de Lacan é, até certo ponto, avalizada por um especialista da história da escrita, James Février, ainda que dentro de outro viés de elaborações. Para este autor, o tapete de neve constitui um livro da natureza, sobre o qual todo ser é obrigado a deixar sua marca distintiva, afirmação que ele considera, inclusive, como um antigo clichê.

No entanto, a partir da consideração de que os caçadores, desde os primórdios da humanidade, conheciam várias marcas que estavam ligadas, em seus espíritos, ou a uma espécie animal, ou a uma tribo vizinha, conclui que os mesmos sabiam ler, antes de saber escrever, um dado que pode se abrir a um debate que não nos cabe estender aqui.

O importante, para avaliar o signo verbal de que se trata no registro verbivocovisual, é que o estudioso conduz seu raciocínio até a constatação de que, por essa prova, o

²⁸² Cf. LACAN, 2003, p. 18, 20-21 e 25.

²⁸³ Cf. SAUSSURE, 1993/1994, p. 34 : Para Saussure, a língua tem uma tradição oral independente da escrita e pelo fato de constituírem sistemas de signos distintos, a razão de ser do segundo, seria representar o primeiro.

homem refinou sua visão, tendo começado a elaborar uma cultura que repousa, na maior parte, sobre a educação do olho.

A isso, ele acrescenta que o homem civilizado pensa por conceitos, sendo que cada um desses conceitos se materializa num nome, quer dizer, num grupo de movimentos da boca, da língua e da garganta para aquele que fala, num conjunto de percepções auditivas, para aquele que escuta.

Ou seja, mesmo partindo de outro ângulo do estudo sobre a escrita, Février aponta que a linguagem simbólica está em conexão com os objetos, olhar e voz.

É a partir da linguagem conceitual que, segundo o autor, se ordenaria a escrita ocidental, ao permitir anotar essa linguagem por signos gráficos particulares, sendo que, quanto mais se recua em sua história, mais se poderá encontrar a vertente da escrita que não parte do conceito para chegar à palavra falada e, desta, ao escrito. Essa escrita agiria independentemente como, por exemplo, os cartazes publicitários do mundo contemporâneo, quando expõem um produto, sem o acompanhamento de dizeres.

Trata-se de um aspecto da escrita, que se tornaria preponderante, manifestando-se em todas as etapas da história da linguagem humana, ainda que de forma subjacente. Assim, ela passaria por uma primeira etapa de expressão da linguagem oral, ao lado de outros meios de expressão, como o desenho, o gesto, os nós e os entalhes sobre a matéria dura, indo até uma segunda, a da escrita da linguagem articulada da frase, e terceira, a do novo progresso em que o signo não mais evoca uma frase, mas anota uma palavra.

Ela estaria também numa quarta etapa, em que uma nova simplificação decisiva intervém, quando não se faz mais a notação das palavras, mas das sílabas e letras da linguagem que se torna fonética, ao registrar apenas os sons.

Através dessa demonstração de um substrato da linguagem, que considera esquemática e simplificadora, o autor diz que ela apenas baliza uma série de progressos que podem concorrer, ao mesmo tempo, a partir da linguagem articulada inicial dos bebês, o que ele

denomina como linguagem de *clics*. Além disso, ele afirma que a escrita da linguagem existente fora daquela que se apresenta na linguagem articulada, e de que a gestual faz parte, só pode ser feita pela linguagem ideográfica.²⁸⁴

A partir de um diferente ponto de vista, oriundo da história, os aspectos levantados, por F evrier, se encontram, de certa maneira, com os das pesquisas de Lacan, referendadas pela linguística estrutural da linha de Saussure e Jakobson.

Saussure, como foi mencionado, segue a trilha de que a língua possui uma tradi o oral que   independente da escrita, sendo que a razão de ser desta é representar a primeira. Além disso, para ele, o objeto linguístico não se define pela combina o entre palavra escrita e falada, sendo esta última o que constitui seu objeto.²⁸⁵

Lacan se torna um herdeiro desta linguística, cujo objeto é a fala, na medida em que esta é um derivado direto de sua prática da clínica psicanalítica que repousa sobre o tratamento pela fala, a *talking cure* freudiana. No entanto, ele subverte o par significante e significado, tal como estabelecido por Saussure, concedendo a primazia ao significante, mais condizente com a subversão operada pelo sujeito inconsciente, uma renova o que também imputa a Freud.

De maneira similar, presta uma homenagem   linguística de Jakobson, que reputa como seu domínio reservado, forjando, para si mesmo, o termo *linguisteria* que considera mais pertinente para esse sujeito renovado e subvertido.²⁸⁶

O interesse de Lacan por Jakobson se deve exatamente a seus estudos sobre a poética, que este considera como parte integrante da linguística, cujos traços pertenceriam não apenas   ciência da linguagem verbal, mas   totalidade da teoria dos signos, ou seja,   semiótica em geral, desde que essa linguagem compartilha muitas propriedades com outros sistemas de signos, pelos traços pansemi ticos.²⁸⁷

²⁸⁴ Cf. FÉVRIER, 1948, p. 9-11 e 18.

²⁸⁵ Cf. SAUSSURE, 1993/1994, p. 34-35.

²⁸⁶ Cf. LACAN, 2008, p. 22.

²⁸⁷ Cf. JAKOBSON, 1975, p. 119.

Por isso, sem dúvida, Saussure e Jakobson, principalmente este último, também se tornaram uma referência teórica para a semiótica de base dos poemas concretos, porque seu projeto prevê a utilização de vocábulos, sílabas e até mesmo letras independentes, em detrimento de uma frase articulada, retomando a vertente limítrofe da palavra que se instala, às vezes, como uma não-palavra.

Nesse aspecto, inclusive, a contribuição de E. E. Cummings se tornou um importante referencial da composição dos poemas, porque, segundo Augusto de Campos, sua técnica atua diretamente sobre a palavra, desintegrando-a, de maneira a criar, com suas articulações e desarticulações, o poema como objeto sensível, quase palpável, onde a grafia se faz função.²⁸⁸

Mesmo porque a notação verbal, que é feita pelos poemas concretos, lança mão da grafia e da escrita ideográfica para abordar os objetos, vocal e visual, que se encontram, em sua fronteira, mimetizados pela *lalação* da língua que, por não dizer, é intraduzível.²⁸⁹

De tais fatos, decorre a semiótica de Décio Pignatari que, em suas palavras,

Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal.²⁹⁰

O crítico fundamenta sua afirmação numa ciência, onde qualquer coisa que se organize ou tenda a se organizar enquanto uma linguagem, seja ela verbal ou não, é objeto de seu estudo. Para ele, essa é uma ciência de dois pais contemporâneos, que não se conheceram, o francês Ferdinand de Saussure e o americano Charles Sanders Peirce, havendo alguns deslocamentos entre suas concepções teóricas, ainda que houvesse também aproximações entre elas. Enquanto o primeiro, fundador da linguística

²⁸⁸ Cf. CAMPOS, A, 1986, p. 16-17.

²⁸⁹ Cf. SAUSSURE, 1993/1994, p. 36: Para Saussure, só existem dois sistemas de escrita: o sistema ideográfico e o fonético. No primeiro, a palavra é representada por um único signo que é estranho aos sons de que ela se compõe. O sistema se relaciona com o conjunto da palavra, ou seja, da ideia expressa. O exemplo clássico desse sistema é a escrita chinesa. No segundo, há a reprodução de sons que se sucedem na palavra, sendo ele constituído por sílabas, ou letras, ou seja, elementos irreduzíveis da fala.

²⁹⁰ Cf. Décio PIGNATARI, 1987, p. 17.

estrutural, a denominou de semiologia, como um dos ramos da primeira, o segundo, considerado por muitos seu fundador, a denominou de ciência semiótica.

Além disso, alguns consideram que a escola estruturalista de Saussure, a que pertenceram Lacan e Barthes, teria se mantido na dicotomia da relação arbitrária entre significante e significado, com pendor verbal, enquanto a abordagem de Peirce daria melhor conta do diálogo semiótico entre os signos, nos fenômenos artísticos.²⁹¹

É que este autor classifica os signos, com a inclusão da relação entre signo e objeto, sendo que o importante nisso é que Peirce localiza o ícone como um signo aberto, o signo da espontaneidade, da liberdade e da criação.²⁹²

Trata-se de uma apropriação teórica que se abre tanto para a obra de arte aberta, em que são formulados os poemas concretos, quanto para a escrita topológica feita por Lacan, nos anos de 1970. Por isso, é na formulação do avanço da semiótica de Peirce, feita por Décio Pignatari, que é possível localizar a escrita do registro verbal, que se abre à contribuição de Lacan aos poemas concretos.

Logo de início, é preciso considerar a declaração de Décio, de que a poesia penderia mais para o lado da música e das artes plásticas do que para o da literatura, o que faria dela um corpo estranho nas artes da palavra.

Apesar disso, o poeta trabalharia o signo verbal, fazendo linguagem para generalizar e regenerar sentimentos, uma consideração que o crítico remete a Charles Peirce, acrescentando que, diferentemente da prosa que seria constituída pelo signo-para, o poema se utiliza do signo-de que surge das palavras vistas, sentidas, ouvidas, pesadas, apalpadadas, tendendo a ser um ícone, uma figura.

Desta constatação, também proveniente de Peirce, Décio Pignatari conclui que o poema é um ser de linguagem. É a flor que Mallarmé indicava como ausente de todos os buquês, por se tratar da palavra flor, um exemplo que permite pensar que, para o poeta,

²⁹¹ Cf. CAMPOS, H, 1992, p. 122.

²⁹² Cf. PIGNATARI, 1987 B, p. 13-17.

a linguagem é um ser vivo. Assim, o poeta seria o radical que trabalha as raízes da linguagem, oferecendo, ao mundo da linguagem e à linguagem do mundo, troncos, ramos, flores e frutos, fazendo do poema o que pode falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo.

A isso se acrescenta que a linguagem dos poemas é construída a partir da função poética, tal como estabelecida por Jakobson, em que duas figuras de retórica, a metonímia e a metáfora, predominam na estruturação.

No entanto, Décio Pignatari observa dois casos específicos de metáfora. O primeiro, no exemplo “José é águia”, se constitui da semelhança que não está nos signos, mas nas coisas ou objetos, uma pessoa e uma ave, que eles designam. Nesse caso, a metáfora é um curioso fenômeno de analogia por contiguidade, o que ele considera uma espécie de contradição.

No segundo caso, “Aguiar é águia”, ele demonstra que há algo mais do que a semelhança metafórica do primeiro. Há uma transposição ou tradução, da semelhança entre objetos, para uma semelhança de sons, entre os próprios signos que designam esses objetos. Isso quer dizer que a analogia não fica só entre as partes ou objetos designados, mas, é trazida para as letras, os sons e as figuras dos próprios signos, constituindo um verdadeiro ícone por similaridade.

Como a semelhança de sons entre palavras, ou numa mesma palavra, é chamada de paronomásia, Décio pensa que ela caracteriza o eixo de similaridade, o paradigma, tanto ou mais do que a metáfora. Para resumir os conceitos, ele diz que a metáfora é uma semelhança de significados e a paronomásia é uma semelhança de significantes.

Ou seja, é a possibilidade de inúmeras ocorrências de sons semelhantes, dentro do sistema da língua, que cria as condições para o surgimento da paronomásia, da rima e da aliteração. A conclusão, decorrente desse ponto, se torna um assunto muito pertinente para a composição poética, porque é a conjugação da paronomásia com a metáfora o que possibilita o trocadilho e a poesia.

Desta maneira, a função poética de Jakobson, a partir das novas informações, quer dizer que a linguagem exerce função poética quando o eixo de similaridade (metáfora, paronomásia), ou paradigma, se projeta sobre o eixo de contiguidade (metonímia), ou sintagma.

Segundo a semiótica de Peirce, relida por Décio Pignatari, isso quer dizer que a função poética da linguagem ocorre pela projeção do ícone sobre o símbolo, ou seja, pela projeção dos códigos não verbais, visuais, vocais e gestuais, sobre o código verbal. Desta maneira, fazer poesia seria equivalente a transformar o símbolo, no caso, a palavra, em ícone que é a figura que pode estar num desenho visual ou na figura sonora de uma melodia.²⁹³

Daí decorre a dificuldade de se ler separadamente cada um dos registros da escrita verbivocovisual, exemplarmente praticada nos poemas concretos, o que só pode ser feito pelo esforço de evocar o lastro detalhado de sua elaboração. Mesmo porque, o próprio Décio, ao demonstrar que a poesia e as artes em geral perturbam a lógica discursiva, por utilizarem elementos e estruturas de outra lógica, apresenta a parataxe como um exercício verbal praticado na lógica da poesia.

Trata-se da simples justaposição de elementos, um ao lado do outro, com o mesmo grau de importância, fazendo com que as palavras ganhem vida e se transformem em personagens atuantes no poema.²⁹⁴

Os pontos apresentados tornam necessário um retorno a Roman Jakobson, de quem Décio Pignatari declaradamente buscou subsídios para a formulação de sua semiótica, na apropriação específica do ato de fazer poesia.

Ao afirmar que a função poética organiza a composição do poema, sem que salte aos olhos como um cartaz, Jakobson situa também a obra poética como um valor do social, entre outros, tais como as eleições do ano, as falências e os processos escandalosos, não tendo primazia sobre eles e nem deixando de ser um de seus organizadores. Para ele, é a

²⁹³ Cf. PIGNATARI, 2004 B, p. 9-18.

²⁹⁴ Cf. PIGNATARI, 2004 B, p. 48-49.

poesia que nos protege contra a automatização e a ferrugem que ameaçam nossas fórmulas de amor e ódio, de revolta e reconciliação, de fé e sua negação, ao transformar a linguagem, retirando-a do utilitarismo cotidiano.

Essa postura teórica, por si, parece referendar sua leitura sobre o princípio da escrita do futurismo russo, para o qual se há uma forma nova, há também um conteúdo novo, pois é a forma que determina o conteúdo. É nossa criação verbal que lança uma luz nova sobre o velho mundo, produzindo o jogo imaginativo que decide sobre a verdadeira novidade dos objetos.

Para Jakobson, é nisso que se pode tomar consciência do objetivo poético, como palavra autônoma, com valor autônomo, enquanto um canônico material desnudado. Esta constatação é extensiva às outras artes, porque, se as artes plásticas são uma formatação do material visual, com valor autônomo, a música é a formatação do material sonoro, com valor autônomo, e a coreografia, do material gestual, com valor autônomo, então a poesia é a formatação da palavra, com valor autônomo.

Desta afirmação, ele extrai algumas consequências para a composição poética, entre elas, o fato de que o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literalidade, ou seja, aquilo que faz de uma determinada obra, uma obra literária, e que remete não à manipulação dos pensamentos, mas sim aos fatos verbais.

Trata-se de uma importante delimitação do registro verbal, na medida em que Jakobson critica os historiadores da literatura, que se pautassem por um tipo de pesquisa aleatória que apreendesse, totalmente ao acaso, dados desnecessários para a compreensão da obra. Entre estes, estariam os elementos da vida pessoal do autor, tais como sua psicologia, política e filosofia, o que criaria um conglomerado de informações que não se ligam ao texto propriamente dito.

A seu ver, para que os estudos literários se tornem uma ciência, devem reconhecer o procedimento da escrita como seu único personagem, mesmo porque o fato poético está em palavras tão simples quanto um berro.

A partir dessas constatações sobre a palavra autônoma e seus desdobramentos, Jakobson chega até o ponto, levantado anteriormente por Décio Pignatari, da justaposição de palavras, ou parataxe, dizendo que a mesma, ao apor conceitos, um ao lado do outro, pode ser comparada ao que se chama, em linguagem cinematográfica, de *montage cut*, montagem por corte. Este é o tipo de montagem que justapõe sequências de tomadas, de modo a fazer nascer no espírito do espectador ideias, o que cada conceito sozinho não seria suscetível de sugerir.²⁹⁵

E, se tal ponto elucida a importância da cinematografia de Eisenstein e do texto de Joyce para os poemas concretos, na medida em que eles são constituídos por verdadeiras montagens feitas com os segmentos de cortes, ele esclarece também porque no jogo desses poemas vai se levar em conta a relação de posição, entre os vocábulos ou outros sinais gráficos, assim como sua disposição na página.

Voltando à elaboração de Décio Pignatari, sobre a parataxe, ele acrescenta que, à coordenação entre os elementos por simples justaposição, é comum se aliar o elemento do espaço não-linear, que cria um tempo também não-linear, o que constitui a parataxe no espaço. Isso se torna uma demonstração prática de que o elemento verbal dos poemas concretos, não só, esbarra em seu limite, como o promove, abrindo-se ao objeto visual, dado pela disposição dos vocábulos na página em branco.

Desta forma, o leitor, além de ler, também vê as palavras no espaço, como se fossem coisas concretas. Décio complementa sua ideia dizendo que uma coisa é você dizer que a chuva cai e outra coisa é mostrar a chuva caindo. E dá o seguinte exemplo:

chuv
a
chuv
a
chuv
a
chuv
a
chuv
a
chuv
a²⁹⁶

²⁹⁵ Cf. JAKOBSON, 1977, p. 14-17, 47, 99-100.

²⁹⁶ Cf. PIGNATARI, 2004 B, p. 49-50.

Como é possível observar, trata-se de um procedimento amplamente encontrado nos poemas concretos, sendo que, geralmente, a parataxe se faz acompanhar pela prática da repetição de mesmos sons, a paronomásia, o que demonstra igualmente a abertura do registro verbal ao objeto vocal.

Um dos melhores exemplos disso pode ser observado num poema de Haroldo de Campos, que faz a demonstração do registro verbivocovisual, originado pelo trabalho da seleção e disposição dos vocábulos na página.

canga cangalho cagaço
cansaço cachaço canga
carcassa cachaça gana²⁹⁷

Desse aspecto, pode-se concluir o que seja a prevalência da estruturação verbal num dos veículos poéticos utilizados pelo concretismo, apesar de que seus poemas não se reduzam a essa formatação, trazendo outros tipos de problema, para o projeto verbivocovisual.

Disso, decorre a importância de se resolver também sobre o tipo de material, que faz parte do signo vocal e do signo visual que se inserem no signo verbal, para construir esta poética.

6.1.2 Lamentação rimada do poema²⁹⁸

(O Signo vocal)

Não ouço por causa das águas de. O bebê-balbúcie das águas de. Sibilantes morcegos, ratos de vala. Fala. Cala.

Guimarães Rosa

No que diz respeito à prevalência do signo verbal para o tratamento dos outros signos, é importante lembrar que o trabalho dos poemas concretos privilegia o tipo de formatação do poema *Um lance de dados*, onde o signo verbal é o que orienta o fazer poético. Neste poema, os elementos vocais e visuais utilizados são aproximados às outras artes, sendo que a voz é localizada no espaço de presença e ausência.

²⁹⁷ CAMPOS, H, 1976, p. 144.

²⁹⁸ PIGNATARI, 2004, p. 219.

Haroldo de Campos diz que, da verdadeira rosácea verbal constituída pelo poema *Um lance de dados*, o silêncio emerge como um elemento primordial de organização rítmica. Este silêncio é aquele que Sartre toma por um momento da linguagem e que, como a pausa na música, recebe seu sentido dos grupos de inscrições (ou das notas) que o cercam.

O silêncio permite utilizar, para a poesia, a afirmação de Pierre Boulez, para a música, em sua “Homenagem a Webern”, quando disse que a música não é a arte dos sons, mas que ela se definiria melhor por um contraponto entre som e silêncio.

Da mesma forma, a produção textual de Cummings se torna um dado relevante, frente a esta posição teórica, porque a consecução de seus poemas possui como fundamento a letra, sendo que a sílaba já é aí um material complexo, numa tática de abertura entre presença e ausência de inscrição, comparável às obras musicais de organizações curtas, decorrentes de Webern e de Arnold Schoenberg.

São essas organizações que se materializam como uma possível inscrição e são concluídas pela eventualidade de novas transformações. Isso quer dizer que se trata de um processo que funciona como a catálise na química, no qual alguns elementos de base é que determinariam as desintegrações e condensações de um material que se transforma, ao mesmo tempo em que tais elementos não são afetados.

A mesma estrutura aberta pode ser encontrada nos *Cantos* de Ezra Pound, cujo verbo poético pode ser compreendido à luz da arte de Pierre Boulez que enunciou, por seu lado, a concepção da obra de arte aberta, como um barroco moderno.²⁹⁹

Disso decorre o interesse que o estudo do trabalho de Schoenberg, de que derivaram os de Webern e Boulez, teve para a apreensão da voz nos poemas, tal como apontado anteriormente, a que se acrescentaram algumas composições musicais contemporâneas, como as de Cage e Scelsi.

²⁹⁹ Cf. CAMPOS, H, 1987, p. 36-39.

Destes últimos, houve a utilização dos trabalhos musicais, em alguns poemas e vice-versa, tornando às vezes mais difícil considerar a separação entre uns e outros, apesar de que os poemas concretos sempre se declararam como outro tipo de material.

De Schoenberg, Augusto de Campos analisa a ópera *O Pierrô Lunar*, de 1912, um canto-falado, discutindo os contornos dessa modalidade de expressão vocal que fica numa zona intermediária entre o canto e a fala. Para o músico, a melodia correspondente à voz não deveria ser cantada na ópera, fato que lhe acarretou incertezas vocais que, de seu lado, lhe asseguraram uma permanência revolucionária.

As incertezas, a que Augusto se refere, aparecem na crítica de Pierre Boulez, ao considerar que à exceção das raras notas cantadas, que são impecavelmente justas, as entoações da voz, nesta ópera de Schoenberg, são apenas aproximativas. Por se tratar de uma modalidade de expressão atípica, situada em algum lugar entre o canto e a fala, as palavras, e não apenas os sons, se evidenciam de forma incomum.

Finalmente, trata-se de vozes que são escritas na partitura, lembrando-se que aquilo que for apresentado como melodia, através das notas, para a voz falada, não deve ser cantado, mas sim servir de orientação ao executante, para que ele leve em conta a altura do som indicada, transformando este som numa melodia falada.

Desta maneira, ele mantém o ritmo tal como numa melodia cantada e, no sentido inverso, por se tratar de som falado, ele não mantém a altura do som invariavelmente fixa, como no som cantado, mas a abandona através das quedas e subidas de entoação.

Através de todo esse experimentalismo, que localiza a voz escrita de forma próxima à dos poemas, é compreensível que Augusto de Campos evoque Schoenberg, ao lado de Cage, para elucidar o projeto escritural dos poemas concretos. Mesmo porque, a materialidade da voz escrita, do primeiro, se abre à apresentação plástica e sonora, a ser feita, em última instância, pelos executantes da obra que a interpretam a partir do feixe de possibilidades estabelecidas pelo compositor, no modelo de uma obra de arte aberta, do qual Cage participa.

Em Cage, este outro músico importante para a localização da voz nos poemas concretos, o silêncio é um de seus temas capitais, sendo inclusive o título de um dos seus livros, *Silence*, de 1961. Trata-se de um silêncio carregado de significados e oriundo de duas fontes que são a filosofia Zen e a música de Webern.

É o silêncio na dimensão estrutural do discurso fundamental das composições musicais, onde sons e ruídos se integram sem hierarquia, recaindo sua apropriação para o lado do acaso, na medida em que a realidade acústica não existe. Esta afirmação se complementa pelo fato de que, se o silêncio extingue o som, não há silêncio sem a expectativa do som, até mesmo dentro de uma câmara à prova de eco. O exemplo é o de alguém que, neste lugar, pode escutar o som agudo de seu sistema nervoso e o som grave de seu sistema em circulação, ou seja, o som emitido pelo silêncio se demonstra como sendo do corpo.

Além disso, como mencionado anteriormente, Cage se dedicou a um intenso experimentalismo de sons dissonantes, com seus instrumentos preparados que reproduziam os ruídos da vida cotidiana nas cidades, como o barulho de trens, de buzinas e de sirenes, em composições que podem ser consideradas como a sonoridade da pós-música.

Desta maneira, todo o estudo sobre a prática das músicas, de recorrência com as revisões mais extremadas, vai de Cage a Scelsi, pelo fato de que suas revisões podem ajudar a explicitar o som dos poemas concretos, como o efeito da prática vocal situada entre o silêncio, a voz e a sonoridade, assim como a intermediação entre a música erudita e a popular.

Augusto de Campos, por exemplo, conclui das explorações topológicas, de Scelsi, que a microintrospecção do som tenderia a deslocar, da estrutura, para a própria materialidade sonora, o foco da experiência musical. Tal fato é o que instituiria a necessidade de uma amarração que force a coexistência entre a representação verbal e a vocal, na construção da música.

Sua obra musical é o que se pode considerar instaurada como uma experiência do limite de localização, ou experiência-limite, vizinha da inaudibilidade e da insuportabilidade física do som.

Músicas deste tipo são consideradas, pelo crítico, como petiscos musicais de um banquete sonoro requintado, porque o que elas propõem não é uma festa de audição, mas sim uma viagem pelos acidentes dos labirintos, minados com explosivos sonoros de uma música que não pertence ao campo de obras-prima, mas de obras-trauma.

Augusto de Campos complementa seu raciocínio, de forma poética, dizendo que esta qualidade de composição musical poderia encontrar melhor acolhida, em catacumbas e casamatas artísticas, lugares em que seus informes protestos espectrais poderiam ressoar entre as pedras, musgo e músculo da música.

Ele considera que há, em Scelsi, o uso frequente da monodia que se associa ao microtonalismo, na contribuição ao recorte de uma música de blocos depojados, em que há um desnudamento dos sons, mesmo nas instrumentações mais complexas. A esse desnudamento, uma grande sobriedade vocal vem fazer correspondência, levando, muitas vezes, ao nu e cru das vozes-solo. Além disso, sua música parece prefigurar alguma coisa do minimalismo, dos anos de 1970, seja na ascese monocórdia, seja na aparente simplificação do discurso sonoro.

Como exemplos de sua composição, Augusto de Campos apresenta as peças *Okanagon*, os *Canti Sacri*, *Os 4 fragmentos sobre uma nota só*, *Pranam*, que significa uma saudação hindu, e *In nomine Lucis*, estas duas últimas, pequenas litâneas de câmara.

Da primeira, *Okanagon*, uma das peças mais originais do músico, Augusto diz que os sons são similares aos de um coração que pulsasse uma estranha melancolia cósmica e parecessem surgir de um bulbo acústico.

A obra, *Os Canti Sacri*, de 1958, apresenta sons que dão a sensação de uma onda que é petrificada e perpassada por ecos que levam à essência da música que fica além da

percepção auditiva, enquanto a peça, *Os 4 fragmentos de uma nota só*, como o nome anuncia, traz as marcas essenciais que iriam caracterizar sua obra feita de som atonal.

No que diz respeito às duas litânicas de câmara, *Pranam* se constitui de uma rede de sons cumulativos, longos vibratos, glissandos e peças em semitons e quartos-de-tom, para o órgão-solo, enquanto *In Nomine Lucis* explora ressonâncias de instrumento, através de tensões e dissensões desconhecidas.

Portanto, de modo geral, todas as suas peças ou dispensam os vocábulos ou são obsessivamente centradas numa só palavra, o que lembra as salmodias da Idade Média, assim como podem ser quase dessemantizadas, como sons planetários da contemporaneidade, dos quais mantêm a mesma força hipnótica.

Essas características do estilo de Scelsi são computadas, por Augusto de Campos, ao fato de que ele teria sido o primeiro músico, fora do círculo vienense, a utilizar o dodecafonismo de maneira ortodoxa, levando-o a um extremo que aponta a existência de sua música, num lugar intermédio, fronteiro, que escapa a uma localização previamente estabelecida, mas que mesmo assim insiste em se fazer representar.

Desta maneira, essas obras que utilizam os recursos sonoros, na fímbria do inaudível, trabalhando “em prol da regeneração da escuta, a partir do som-silêncio, do som-sopro, do som-voz, do ur-som”, são para Augusto de Campos o “som das pedras”,³⁰⁰ numa apropriação teórica que é muito próxima à de Paul Zumthor, sobre a voz poética.

Isso se torna um ponto de grande relevância, porque este autor extrai a maior parte de suas elaborações, do estudo sobre a poesia medieval, outra das referências dos poemas concretos, conforme demonstrado anteriormente. Ele se defronta com o problema de localizar a voz, na medida em que, nessa poética, não havia uma separação nítida entre palavra e som, um fato que a tornava muito próxima da melodia da música.

No entanto, a apropriação teórica que Zumthor lhe faz é um tanto complexa, na medida em que ela é conduzida, desde o registro da voz como uma coisa originada do corpo, até

³⁰⁰Cf. CAMPOS, A, 2007, p. 37-47. p. 133-136. 173-178. p. 243-244.

os estudos que a veiculam à sonoridade musical, passando pelas distinções entre língua falada e língua escrita.

É por isso que ele prefere utilizar, em *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*, a palavra vocalidade, em lugar da palavra oralidade, na medida em que o uso da voz é aí tomado em sua historicidade, na qual uma longa tradição de pensamento considera e valoriza a voz, pelo fato de que ela carrega a linguagem, na qual e pela qual se articulam as sonoridades significantes. Mesmo porque a voz pode ser escrita, falada, sobre um texto escrito ou não, o que lhe acarreta modificações de significância, e pode ser ainda essa outra voz perdida.

Para Zumthor, quando se trata de poesia, a prática medieval dos textos musicalmente anotados, cujas técnicas recaíam na forma conjunta da voz e da escrita, conota fortemente uma situação geral, porque manifesta a existência do laço habitual entre a poesia e a voz.

Ele pondera que, após o período medieval, apenas as canções camponesas mantiveram próximos os registros da voz e da escrita, de maneira similar aos que foram praticados nele. Em outras composições, os registros sensoriais, tais como o vocal e o visual, até então dificilmente dissociados do verbal, se distanciaram da difusão da escrita, chegando até oposições conflituosas do casal escrita-voz.

É a partir deste ponto, que ele considera a voz como o Outro da escrita, que só defensivamente se instala no papel que lhe é destinado pela escrita latina, o de absorver os elementos de saber e os traços mentais que esta veicula.³⁰¹

Zumthor identifica igualmente o conflito entre a voz e a palavra, em outro estudo, dizendo que a voz e a linguagem constituem fatores distintos da situação antropológica para o analista, estando localizados na incongruência entre o universo do signo e a determinação pesada da matéria.

³⁰¹ Cf. ZUMTHOR, 1987, p. 21- 25, 30, 107, 127 e 135.

Nesta última posição, para o autor, a voz é o lugar de uma ausência que se transforma numa presença, por um querer dizer, modulando os influxos cósmicos que nos atravessam, ao captar seus sinais na ressonância infinita que faz cantar toda matéria, o que seria atestado pelas lendas sobre pedras enfeitiçadas.

Além disso, a voz se instala no silêncio do corpo, de onde retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e som ou falando num eco que ressoa na concha deste deserto, antes de uma ruptura com a vida fora da morte e da loucura.³⁰²

Finalmente, Paul Zumthor estuda, em outro trabalho, o aspecto específico da poesia sonora, em oposição a outras formas poéticas, orais e não orais, que ele diz ter encontrado, através de uma descoberta tardia de 1980, quando um artista, ao pé do ouvido, se colocou diante do mundo para fazê-lo vibrar.

O som que capta esta vibração é a voz humana, de si e por si, desvinculada, tanto dos liames da linguagem, quanto das convenções do canto que vai, do registro infra-semântico do respiro, à polifonia das vozes. Estas proclamam a verdade bucal no limite do audível, com a expansão do corpo em dentes, músculos, língua, palato e, até mesmo, em profundidades do ventre. É isso o que geraria a comunhão dos ritmos orgânicos, em movimento múltiplo.

Zumthor atribui a definição desta expansão, da corporeidade da voz viva, a Henri Chopin que a situa de dois modos, ou seja, pela extensão de seus registros e pelo domínio do espaço que é reconduzido, através da poesia sonora, às dimensões do espaço concreto que é o universo de verbo-motilidade. Isso aconteceria num lugar que fica além da harmonia idealista e além das melodias da música descritiva que constitui outro idealismo.

A poesia sonora está hereditariamente marcada por dois desejos, aparentemente contraditórios, que lhe deram origem, mas que, na verdade, são suplementares, desde que são constituídos pelo desejo de retorno ao oral, dos poetas, e pelo desejo de retorno ao falado, dos músicos. Em ambos, dar-se-ia o triunfo da tendência ao cancelamento das

³⁰² Cf. ZUMTHOR, 1997, p. 10-12.

fronteiras entre as artes, com a liberação do artista das técnicas especializadas, soltando-o, por exemplo, das amarras da prisão livresca, caso seu trabalho fosse do âmbito verbal.

Zumthor considera que se estabelece uma questão de língua e de linguagem, em que as tensões se verificam entre ação a poética e um relativo fechamento do vocabulário, da sintaxe e dos ritmos. Para ele, essas tensões golpeiam as estruturas do dizer, de maneira ainda mais radical do que as revoluções de Mallarmé. Tais questões revelariam, no seio de uma “ecologia acústica libidinal”, uma desintegração comparável à nossa recusa de antigas crenças relativas ao sexo e à autoridade.

Disso, a seu ver, se origina a técnica poética da abundância de aliterações, um jogo elementar ao qual se presta a linguagem de qualquer idioma e onde começam muitos sistemas de versificação, o que não seria um acaso, na medida em que aí se alcança o limiar de uma purificação, cujo rito se faz acompanhar por uma sinfonia de sentidos, semi-sentidos e sem-sentidos, onde se concretizam os sons posteriores.

O interessante é que, a partir de tais constatações, Zumthor leva a voz de volta ao corpo, como o único lugar no qual se opera o encontro com a linguagem do mundo, mas na insurreição contra o imperialismo linguístico dos herdeiros de Saussure, porque, em termos semiológicos, o corpo, emissor de palavras, é também aquele que respira, trabalha e morre, sendo este o plano da poesia sonora.³⁰³

O ponto de encontro entre o corpo e a linguagem, na composição da voz poética pela escrita, é um dos problemas que os poemas concretos tentaram resolver, ao longo de todo o seu trajeto, através de pesquisas em torno da modificação da estrutura da linguagem, para que ela se tornasse um artefato útil de nomeação do inominável.

Neste processo, a voz participa de poemas cuja linguagem se ancora em significantes, antes do que em significados, o que valoriza a vertente dos sons, em lugar dos enunciados. Disso decorre, inclusive, que a paronomásia se torna uma estratégia prevalente. No entanto, a voz não se reduz ao signo na vertente do significante, porque,

³⁰³ Cf. ZUMTHOR, 1992, p.138-141.

se o encontro se faz entre a língua-corpo e a língua-linguagem, isso quer dizer que *lalíngua* é a metáfora desse encontro contingente.

Os lábios da boca que fala a língua do poema remetem ao estatuto do *labilingue*, porque essa fala é constituída pela *lalação*, entre a boca e o simbólico que a contorna, na lógica de escapar ao discurso, constatando-se que a inscrição da voz é feita como aquela que enuncia o indizível.

Por isso, a técnica do registro dessa voz se faz através de vários recursos, entre eles, as aliterações, as composições silábicas sincopadas, encaixadas umas nas outras, repetidas, assim como pela repetição, oposição de vocábulos e a mistura de vários elementos semânticos. Finalmente, entra em seu cômputo a organização na página em branco, cujos espaços se tornam a voz silenciosa, também parte da enunciação *labilingue*.

Nesta enunciação, o uso do branco no espaço gráfico é exigido como o silêncio, em torno da versificação, sendo seu emprego o que daria valor a um lado da expressão vocal, assim como numa partitura é a pausa que dá significação às notas da música, que se fragmentam na materialidade da escrita.

Os vocábulos são tão autônomos, quanto o são as notas da música atonal que se dispõe na série dodecafônica. A conexão entre os vocábulos, as sílabas ou as letras se faz de forma assindética, sem sinais de pontuação, pelo menos não com esta função, fazendo a marcação do fôlego pelas posições que a voz ocupa no espaço, por holófrase, parataxe, oposição, rotação, profundidade, todos eles efeitos de apropriação da voz no registro gráfico. Este lança mão também das nuances de cores, assim como das nuances de tons, na paronomásia, para a obtenção dos graus de novas dimensões da voz.

Em consequência do fato da paronomásia constituir uma confrontação semântica de palavras similares do ponto de vista fônico, independentemente de qualquer conexão etimológica, ela desempenha um papel considerável na vida dos poemas, em que se

incluem os concretos, na medida em que o trocadilho, importante recurso poético, se baseia na alteração de sons das letras, tal como esta figura de linguagem propõe.³⁰⁴

Como exemplo de registro vocal, podemos ler alguns poemas, nos quais, para efeito de compreensão, vamos enfatizar esta vertente, em detrimento das outras.

Em relação às construções abertas, onde a letra é o elemento dominante, sendo que a sílaba já se torna aí um material complexo de representação do elemento vocal, há o fragmento do poema “semi di zucca” (1956) de Décio Pignatari. Ele enuncia a solidão de cada partícula da dicção, separada das outras pelo espaço em branco e isolada pelos parênteses, como o significante suspenso pela ausência de significação, cuja solução de fazer série é reverberar em eco, tal como a nota solitária da música atonal.

sol (al (ó (eco³⁰⁵

No que diz respeito ao elemento vocal como fôlego, há o poema “cidade” (1963), de Augusto de Campos, que é bem elucidativo da vertente do significante, com suspensão do significado, mas em outro viés de elaborações. O poema apresenta fragmentos de substantivos, numa sequência em holófrase, cujo sentido só será fornecido, *à posteriori*, quando surge a terminação cidade, a ser agregada a cada um deles.

Além disso, a palavra cidade entra também no jogo em que, de forma independente, pode ser entendida como uma cidade, o que se caracteriza por sua tradução para o inglês e o francês, *city* e *cité*. Como essas fórmulas podem igualmente operar como finalização de substantivo, isso ajuda a manter o caráter de suspensão do sentido do poema.

cidade
atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipubli rapareci
prorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade
city
cité³⁰⁶

³⁰⁴ Cf. JAKOBSON, 1975, p. 112.

³⁰⁵ PIGNATARI, 2004, p. 119.

³⁰⁶ CAMPOS, A, 2001, p. 114 e 115.

No que diz respeito ao jogo sonoro de palavras, alguns fragmentos do poema de Haroldo de Campos, “a morte vestida de verde jade”, apresentam procedimentos usuais nos poemas concretos. Entre eles, a repetição de vocábulos e letras, assim como a utilização de não-palavras, no exercício *labilíngue*.

a morte vestida de verde jade

a morte
a morte vestida
a morte vestida de verde jade
!ay! !mi hijito!
a morte [...]

aranha-rainha
piranha carangue-
jeira aliás
viúva-ruiva
levando o branco pu-
ro a uma pri-
ápica sú-
bita e-
reção de cal³⁰⁷

O poema apresenta identidade gráfica e sonora em **nha**, nas palavras **aranha**, **rainha** e **piranha**, rimas com pequenas nuanças entre as letras, **viuva** e **ruiva**, ao lado de outros processos exclusivos da vocalidade dos poemas concretos, tais como a utilização de interjeições, cortes entre as palavras, aproximação e afastamento vocálico exclusivamente pelo som e encenado pelo lugar de colocação do hífen. Tudo isso demonstra que, mesmo após o período heróico, quando retomam a rima, os poemas concretos foram feitos de forma fiel aos pressupostos da encenação concreta dos objetos na palavra.

O não-poema “desplacebo” (1977), de Augusto de Campos, age como uma pós-música, mas condensando muitos dos elementos elencados nos poemas concretos, numa declaração de manifesto, semelhante ao período inicial que define o vocal até o último suspiro.

³⁰⁷ CAMPOS, H, 2009, p. 104.

só
bebo
à
poesia sem placebo
clareza de cristal
dureza de rochedo
sem mília sem média sem medo
da contramão da vida
ao beco sem saída
sentir o
so
ss
os
ouvir as pedras
quebrar os espelhos
até o último round
o último suspiro
se eu cair (pound)
não caio de joelhos
308

Como é possível constatar, o poema traz a voz em sequências de palavras, com rimas intercaladas ao final de cada verso, **bebo**, **placebo**, **rochedo**, **medo**, em sequência, no início do verso, **clareza**, **dureza**, assim como a paronomásia em vocábulos justapostos, **sem mília sem média sem medo**. A isso se acrescenta a experimentação *labilíngue* de sílabas e letras soltas, no meio do poema, avalizadas como objeto, nas expressões **ouvir as pedras** e **quebrar os espelhos** que levam o canto até **o último suspiro**.

No entanto, como não poderia deixar de ser, o poema é um testamento visual da forma, o que o insere na poética de olho e fôlego.

Finalmente, para o registro da voz sonora, deve ser lembrada a experiência de poemas apresentados com os recursos de gravações em CDs e outros, tal como a experiência de Augusto de Campos que leu e fez mixagens de sons com alguns poemas de *Viva vaia*. Entre eles, se destacam a leitura sem pausa do poema “cidade”, o que o torna praticamente de um fôlego só, a verdadeira *performance* sobre o poema “tensão”, cuja movimentação vocal, em vários níveis, consegue apresentar o ideograma pela sonoridade e o poema “O tygre” cuja voz vai, da narrativa dos versos, aos barulhos vocais selvagens do animal.

³⁰⁸ CAMPOS, A, 2003, p. 16-17.

Em todos eles, há uma música como pano de fundo, que não pertence ao poema, mas que ajuda a compor a cena para a voz, demonstrando com esse ato a disjunção entre a melodia pura e a vocalização da palavra. Além disso, pode-se concluir que a materialidade da voz escutada como som se distingue da voz que é apresentada pelo registro gráfico da palavra.

Talvez essa seja a vertente única de experiência limítrofe, dos poemas concretos, em que o registro vocal esteja desconectado do registro visual, sendo que a poesia sonora exclusiva – e a relação entre seus registros - escapa da pesquisa desta tese.

6.1.3 *Malva melancolia. Em olhares malcolores*³⁰⁹

(O signo visual)

Até que a pura vista da mera aforma dele, as láguas e láguas dele, lamamentando, me façam maremal lamasal e eu me lance, oh único, em teus braços. Guimarães Rosa³¹⁰

Ao estudar a obra de arte aberta, como uma categoria do provável, Haroldo de Campos demonstrou também a co-autoria do olhar do espectador. Sua observação foi feita sobre a obra *Aleatório*, do pintor Waldemar Cordeiro, como já mencionado, na qual o olhar é incorporado, através de espelhos embutidos no suporte, captando o movimento dos espectadores, as frações de luz e a cor do ambiente. Esse fato, segundo Haroldo, é o que perturbaria a homogeneidade dos elementos geométricos da composição.

A obra explora prismas de espelho e móveis sobre um fundo de espelho, o que cria um circuito reversível de imagens e reflexos, numa programação do acaso. Este é, assim, integrado na estrutura da obra, que se torna também o centro da preocupação da vanguarda internacional dos artistas construtivos. Nessa posição, o olhar é o que se torna o paradigma da abordagem da realidade, retomada pela ilusão que ele lhe confere.

³⁰⁹ CAMPOS, A, 2001, p. 51.

³¹⁰ Cf. CAMPOS, A, 1991. p. 321-349: As citações de Guimarães Rosa, para os signos verbal, vocal e visual, foram extraídas do texto de Augusto de Campos, Um lance de “Dês” do Grande Sertão.

Trata-se de um ponto muito importante porque o olhar é o elemento de convergência nos poemas concretos, essa obra de arte aberta concebida no interstício das várias manifestações entre palavra, som e visualidade. É ele que a configura, tal como um jogo aleatório de espelhos olhados de fora, no deslizamento frente ao que é promovido pelo engano do olhar, o *trompe l'oeil*, mas dentro de uma base construtivista.

A técnica do *trompe l'oeil*, que consiste na duplicação da realidade, leva a imagem ao ponto de delusão, porque obriga o olho a escolher entre leituras diferentes. Ela foi aplicada, em diferentes períodos, ao campo das artes plásticas, preferencialmente à pintura, como foi destacado no texto lacaniano sobre a visualidade.

Em termos visuais, a imagem é apreendida pela percepção, na inquietação do familiar e no enigma posto sobre a realidade. Assim, o *trompe l'oeil* decorre da busca por uma construção artística, tal qual a de uma arquitetura, que insira formas no limiar do olhar que é capaz de transformar, num piscar de olhos, a percepção de sua natureza, de sua função e de seu significado.

Para Kenneth Jackson, a teorização da poesia concreta, dos anos de 1950, formulou uma poética à base da construtividade do olhar, na tradição do *trompe l'oeil*, o que ele localiza em Augusto de Campos.

Sua utilização se deve a que o poema concreto é feito numa nova consciência da linguagem, em que a palavra é capturada na dimensão viva e material. Para o crítico, a fórmula do poema concreto, como uma “dialética simultânea de olho e fôlego”, é uma definição do *trompe l'oeil* concretista, que foi posta em ação, desde 1956.

No *trompe l'oeil*, o olhar leva ao conceito de definição do espaço, como um elemento central da composição, e da materialidade múltipla das funções e relações gráfico-fonéticas, porque o objeto é visto simultaneamente em suas vertentes de objeto, imagem e signo, expostos pela forma que ainda encena o movimento. Ou seja, é praticamente impossível desconectar o olhar das várias leituras contidas no signo verbivocovisual, um fato que leva Jackson a aprofundar seu estudo sobre o olhar no poema concreto.

Sobre o poema “Olho por olho”, de Augusto de Campos, por exemplo, Jackson afirma que ele continua a desafiar a crítica por sua simplicidade de aparência e construção complexa, na medida em que constrói um jogo de ilusões, através da forma e das imagens, possibilitando várias leituras entre imagens e signos, olhos e não olhos, e daí por diante.

A partir desses vários olhos e olhares superpostos, o crítico chega à questão do desejo, em sua dimensão psicanalítica. Inicialmente, porque, ao ser desviado de uma cópia para outra, por uma visualidade artificial, o desejo poderia chegar a ameaçar a estabilidade da cidade com coisas fora da norma.

Em outra perspectiva, o desejo seria apropriado pela sublimação de que fala Freud, porque a energia dessexualizada do objeto abre ao observador uma nova realidade de fantasia, substitutiva de sua própria que é decepcionante. Isso se faz, através de um intercâmbio de lugares, quase como num transplante físico, promovendo o olho observador como o que deseja e se identifica, nesse novo corpo virtual e visual, com todos os olhos do poema.

O crítico traz ainda outra importante contribuição sobre o assunto, ao dizer que haveria um efeito de subversão, no próprio fascínio produzido pela oscilação entre o olho, em si, e o outro que o olha de fora, o que poderia ser entendido em termos de *anamorfose* da representação.

A falsa identidade entre olhos e não-olhos é entendida como uma distorção visual, ou imagem fora de foco, que leva o observador a olhar, mas sem saber o que está vendo, não se tratando de um jogo tranquilo. Quem olha, quanto mais avança, para confirmar um detalhe que pensava ter visto, mais chega à conclusão de que ele não estava representado. Por essa via, as imagens levam o olho que vê à beira do impossível, pondo em questão a natureza do olhar.³¹¹

Ao tentar localizar a visualidade na perspectiva do inconsciente, no caminho da visão da consciência, indicado pelos textos de Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, O

³¹¹ Cf. JACKSON, 2004, p. 11-15.

visível e o invisível e O olho e o espírito, Lacan também se utilizou das técnicas do *trompe l'oeil* e da *anamorfose*.

É quando ele conceitua que, através da pré-existência de um olhar, o sujeito só vê de um ponto, mas, em sua existência, é olhado de todo lado. Há um olhar que o surpreende na função do observador e é no privilégio desse olhar que ele é capturado pela função do desejo, quando seu olhar se organiza diante do olhar do Outro.

Por isso, Lacan afirmou que o olhar só se apresenta a nós, sob a forma de uma estranha contingência que é simbólica, porque diz respeito ao que encontramos no horizonte e como fim de nossa experiência, que é a falta constitutiva da angústia, frente ao encontro com o vazio que instala uma cisão entre o olho e o olhar.

Mas, para ele, a função da visão deve ser buscada no quadro, porque, se todo quadro é uma armadilha para o olhar, tal como fica acentuado pela *anamorfose*, essa função vai depender de como o espaço é agenciado nele. Nisso, ele inclui também o viés da ilusão, fornecida pela imagem que mostra uma coisa diferente daquilo que se demanda ver, através do *trompe l'oeil* da pintura que se apresenta como uma coisa diferente do que é.

Tanto a técnica do *trompe-l'oeil*, quanto a da *anamorfose*, ambas denotam que há um empuxo ao vidente, que é feito pelo jogo formal da própria obra de arte. É este jogo que o convoca a uma participação ativa, numa co-autoria, em que o intérprete possui liberdade de escolha, dentro das possibilidades que lhe oferece o artista, participando da ilusão oferecida a seu olhar, através de sua própria leitura subjetiva.

Como é possível observar, trata-se de uma espécie de duplicação da realidade, entre autor e espectador, que alcança uma grande experimentação nos poemas concretos. Desta maneira, eles realizam múltiplas dimensões e vários significados do objeto, situado entre causalidade e resto, como o elemento contornado pela topologia que perfaz o nó que, na obra de arte, a partir de Joyce, pode ser chamado de *sinthoma*.

Com as devidas diferenças, trata-se de um aspecto que se aproxima, em alguns pontos, do pensamento de Georges Didi-Huberman. Ele parte de suas leituras de Joyce, para

afirmar que devemos fechar os olhos para ver, quando o ato de ver nos abre a um vazio que nos olha, diz respeito a nós e, em certo sentido, nos constitui. Para ele, a modalidade do visível, como uma instância inelutável, seria um trabalho do sintoma, através do qual o que vemos é suportado por uma obra de perda. Trata-se de um trabalho do sintoma que atingiria o visível em geral e nosso corpo vidente em particular.

Para Didi-Huberman a passagem joyceana, “fechemos os olhos para ver”, pode ser revirada ao avesso em “abramos os olhos para experimentar o que não vemos”, ou ainda “o que não mais veremos”, quando olhamos uma obra de arte. Definindo melhor, ele diz que é para experimentar que aquilo que não vemos, com toda a evidência do visível, não obstante, nos olha como uma obra visual de perda. Para ele, tudo estaria em que o ato de ver é sentir que algo nos escapa, ou seja, quando ver é perder.

O historiador de arte também se utiliza de algumas afirmações de Merleau-Ponty, que considera uma consequência das de Joyce, para suas próprias propostas sobre o visível. Elas se conectam com a frase “O olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa, as coisas visíveis”³¹², o que se abre para o fato de que o visível está incrustado no tangível, sendo que todo ser tátil é prometido, de certo modo, à visibilidade.

Ao lado dessa consideração, ele demonstra o vazio que se torna ato de uma forma que nos olha. Neste ponto, ele situa a obra de arte como o que sutura esse vazio, pela evidência de um volume, ao modelo dos túmulos construídos em torno do corpo esvaziado de vida. Há uma massa de pedra, mais ou menos geométrica e figurativa, coberta de algumas inscrições, em torno desse corpo esvaziado do poder de nos olhar. No entanto, ele nos olha, em algum sentido, o sentido inelutável da perda que é posto a trabalhar.

Didi-Huberman apresenta a cisão que advém desta posição sobre o estatuto do visível, indicando as duas respostas possíveis, entre soçobrar na melancolia ou suturar a angústia pelo recalque, para tentar tapar os buracos, acreditando preencher o vazio, ao colocar cada termo da cisão num espaço bem guardado pela razão.

³¹² MERLEAU-PONTY, 2000, p. 130.

Diante dessa cisão, pode-se decidir permanecer aquém dela, do lado do volume visível, postulando o resto como inexistente e o rejeitando por uma invisibilidade sem nome. Trata-se de uma vontade de permanecer na formalidade simples do volume, o que nos leva a permanecer no objeto, numa atitude de recusa de um excesso, o que seria a vitória maníaca da linguagem sobre o olhar.

A outra proposta seria passar além da cisão aberta, ao querer superar imaginariamente, tanto o que vemos quanto o que nos olha, produzindo um modelo fictício que reorganiza tudo num grande sonho acordado, como um exercício da crença.

De modo geral, a proposta teórica de Didi-Huberman, da arte visual em torno de um vazio constitutivo, é uma postulação que serve aos propósitos de se considerar o signo visual dos poemas concretos, na vertente do jogo significante, portador de equívocos que se prestam à compreensão da obra de arte aberta às probabilidades aleatórias oferecidas ao olhar do espectador.

A isso se acrescenta que ele também situa a disjunção entre o olhar e a visão, ao apresentar o viés da visualidade da obra de arte no volume, visível em si mesmo, que pode ser apreendido na forma com presença, mas ligado a uma intensidade.

Assim, no que diz respeito à forma com presença, Didi-Huberman propõe buscar na própria forma, ou seja, no jogo de sua formação e apresentação, a presença que não nega o olhar do espectador, mas o inclui na estratégia da própria forma. Disso, decorre a forma intensa que é aquela em que, por mais próxima que a obra esteja, ela se desdobra na solidão de sua forma, o que mantém o espectador à distância por um recuo, de onde ela o olha. Isso o colocaria no limiar de dois movimentos, entre ver e perder, quando a forma escapa por sua própria apresentação.

Didi-Huberman identifica essa dialética com os termos freudianos de que o figurável remete ao trabalho psíquico com as imagens, que se liga antes a uma apresentação, do

que a uma representação. Disso, ele conclui que o figurável seria obra da presença, enquanto a intensidade seria obra formal do significante.³¹³

Como é possível observar, essas afirmações de Didi-Huberman são as de alguém que, segundo os entendidos, “herdou os liames ontológicos que a fenomenologia merleau-pontyana ou a psicanálise lacaniana sempre estabeleceram com a arte,”³¹⁴ uma consideração que referenda a contribuição da leitura de Lacan para os poemas concretos.

Mesmo porque a visualidade proposta, por estes poemas, também se abre para pensar o signo visual, como a representação do objeto autônomo, imagem, palavra ou som, que alcança suas propriedades no jogo variado, entre as formas múltiplas que se impõem, relançando esse objeto como o sujeito da equivocidade que havia sido lançado para fora dos poemas, cuja técnica prevalente faz a extração do sujeito do verso.

Assim, o signo visual específico, em sua simplicidade, fora da relação formal, se existir, constitui um dos momentos raros da poética verbivocovisual, desde que mesmo os poemas exclusivamente pictóricos, em sua maioria, apresentam jogos de imagens, no mínimo, ou de palavras que se anexam a eles.

Segundo Jakobson, há correspondência entre significante e significado, quando a ordem encontra o lugar que lhes cabe, no quadro das variedades fundamentais da *semiosis* possível. Desta maneira, os ícones são distinguidos, por ele, em duas classes diferentes, entre imagens e diagramas.

Enquanto, na imagem, o significante representa qualidades simples do significado, no diagrama, a semelhança entre significante e significado concerne somente às relações entre suas partes.

Jakobson acrescenta que, para Peirce, o diagrama é definido como um ícone de relação, cujo papel é desempenhado com a ajuda de convenções, cujo exemplo é dado por um

³¹³ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31- 71.

³¹⁴HUCHET, 1998, p. 7.

par de retângulos de tamanhos distintos, que ilustram uma comparação quantitativa entre a produção de aço de um país e outro. Neste caso, as relações entre significantes correspondem às relações entre significados.

Já, num diagrama típico, a exemplo das curvas estatísticas, o significante apresenta uma analogia icônica, com o significado, no que concerne às relações entre suas partes. Num diagrama cronológico, a taxa de crescimento da população é representada por uma linha pontilhada e a taxa de mortalidade por uma linha contínua.

Em sua conclusão, Jakobson observa que a teoria dos diagramas ocupa um lugar importante na semiótica de Peirce, devido ao fato de que eles são verdadeiramente icônicos, ou seja, naturalmente análogos à coisa representada. E seu exame crítico, dos diferentes conjuntos de diagramas, é conduzido ao reconhecimento de que até mesmo a equação algébrica é um ícone, na medida em que torna perceptível, por meio de signos algébricos que em si mesmos não são ícones, as relações existentes entre as quantidades visadas.

O estudo dos diagramas encontrou a oportunidade de um novo desenvolvimento, na moderna teoria dos gráficos, em que há manifestas analogias com os sistemas gramaticais, quando a composição isomórfica entre significante e significado demonstra, em cada um dos domínios semiológicos, disposições inteiramente similares. Isso facilita uma transposição exata, das estruturas gramaticais, em particular as sintáticas, para os gráficos.³¹⁵

Trata-se de um importante esclarecimento, para a construção visual dos poemas concretos, que se ancora, sobretudo, em imagens que vão, dos jogos de cor e luz da representação pictural, aos jogos de relação, tais como são realizados nas várias formatações possíveis dos diagramas, chegando até os fragmentos isolados, como as pequenas letras. Além disso, todos esses fatores muitas vezes se enredam, como um único dispositivo, para atingir um impacto semiótico de acumulação de imagens, que não sutura o espaço agenciado por uma permanente abertura.

³¹⁵ Cf. JAKOBSON, 1975, p. 105-107.

Em relação ao jogo de imagens, há o poema “oütic” (1953-2003),³¹⁶ de Augusto de Campos que, apesar de constituir uma pintura, ao estilo de Cézanne, com seus pequenos verdes, brancos e marrons, apresenta uma escrita de traçado enigmático e um jogo de sombras, que convocam uma interpretação do leitor.

Um trabalho bem semelhante ocorre com a última parte do poema “coda”,³¹⁷ de Haroldo de Campos, que, através de uma pintura ocupando duas páginas, num jogo de cores entre azul, marrom e branco, deixa entrever algo como uma espécie de vegetação, talvez uma floresta, em meio ao que parece ser uma linha de transmissão. De qualquer modo, fica algo a ser interpretado pelo observador.

No que diz respeito à relação entre imagens, que se torna um jogo significativo, há o poema “Solviete para o verão de Maiakóvski”,³¹⁸ de Décio Pignatari, de figuras geométricas idênticas, à exceção de um quadrado e um quase semi-círculo de pé, todos colocados em diferentes posições. Tudo isso se ordena dentro de outro quadrado, cujo fundo também lembra a geometria, por suas faixas (as três primeiras de mesmo tamanho e a quarta maior) na gradação de cores, preto, azul escuro, azul claro e preto. Abaixo do quadro, agregam-se dois verbetes em russo, que são definidos por significações desconhecidas, demonstrando o deslocamento de sentido pelo sinal de igualdade entre eles, =, sendo difícil afirmar que as palavras se correlacionam pelo sentido.

Há ainda o poema “criptocardiograma” (1996)³¹⁹, de Augusto de Campos, que demonstra o poema pictural com figuras da cor vermelha, na maioria corações de vários tamanhos, dispostas em várias posições e apresentando uma narrativa figural da história de amor. Os dados do jogo indicam um desfecho infeliz, num único par de corações e vários sozinhos, numa mão que escreve uma carta, não se sabe se de declaração ou de despedida, e em facas que rodeiam os corações.

³¹⁶ Cf. CAMPOS, A, 2003, p. 12-13.

³¹⁷ Cf. CAMPOS, H, 1979, p. 112-113.

³¹⁸ Cf. PIGNATARI, 2004, p. 331.

³¹⁹ Cf. CAMPOS, A, 2003, p. 62-63.

Entre elas, há uma que está sobre um pequeno coração, indicando que pode vir a atravessá-lo, um risco que é confirmado por pequenos círculos sob outros corações, semelhantes a gotas de sangue. No entanto, não se sabe se o coração será trespassado, pela dor da perda ou se pelo ato físico, um dado a mais da abertura à produção de sentido, que o poema propõe.

De todo modo, o título, em si, é um grande jogo significante, entre criptograma e cardiograma, no caso sentimental. Há ainda a indicação de que se trata de relações de diagramas, em que a comunicação, do sentido verbal e da narração vocal, é dada visualmente pelo arranjo das formas no espaço.

Tudo isso aponta que a relação, entre os signos visuais, entre si, assim como, entre eles e os outros signos do poema, necessita do espaço de sua disposição, do tempo de conexão e do movimento feito pelo ritmo, para fazer a ordenação de um único signo.

6.1.4 Espaço, tempo e movimento

u m
m o v i
mento
compondo
além da
nuvem
um
campo
de
combate

mira
gem
ira
de
um
horizonte
puro
num
mo
mento
vivo³²⁰

³²⁰ PIGNATARI, 2004, p. 100.

Ao fazer a crítica do objeto simples da arte minimalista, Didi-Huberman diz que ele não representa nada, quando não joga em relação a uma presença suposta. Isso ocorre porque o objeto se mantém na concretude do paralelepípedo, por exemplo, onde ele se oferece como o simulacro de nada e, portanto, ao avesso da obra de arte figurativa na vertente simbólica.

No entanto, o objeto simples, exemplificado por uma bola de beisebol, ao entrar no jogo, enreda uma troca entre sujeitos, quando esta forma unitária ordena as relações.³²¹ Por outro lado, a leitura saussuriana de que o significante é sujeito para outro significante, num jogo estabelecido pela posição, de um frente ao outro, em torno de um espaço aberto entre eles, torna fácil entender que o problema do espaço, do tempo e do movimento é algo que pertence, de maneira inerente, à formulação da linguagem.

É por isso que os enunciados obedecem a uma lógica e esta, segundo Décio Pignatari, é uma lógica discursiva, linear, de causa-efeito e de princípio, meio e fim. Trata-se de uma lógica que se fundamenta na estrutura das línguas ocidentais, que é a predicação entre o sujeito, o predicado e os atributos, sendo que nessa predicação o verbo ser domina todo o sistema. Essa lógica é ainda reforçada pelo código alfabético escrito, porque com vinte e poucas letras são produzidas milhões de palavras. Ela favorece a presença dos signos-para, com a dominação da contiguidade e da metonímia, o que leva a ver o mundo em pedacinhos separados e desligados uns dos outros.

A seu ver, a poesia, assim como as artes em geral, perturba essa lógica, da qual é até mesmo uma contradição, na medida em que são outros os elementos e as estruturas utilizados, quando a divisão discursiva em partes dá lugar a um único discurso. Em decorrência disso, Décio considera que uma poesia nova, no sentido de ser inovadora e original, ajuda a criar uma sensibilidade nova.

É isso o que acontece com a poesia concreta gráfico-sonora, que trata as palavras como imagens que são montadas no espaço e no tempo, rompendo com o sistema da poesia versificada, com sua representação da palavra em relações lógico-gramaticais.

³²¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 61-68.

A base de tal empreendimento é a suposição de que as palavras e os elementos distribuídos no espaço se expressariam de maneira mais eficiente, através de suas relações. Com isso, obtém-se uma economia de meios, porque os pares contraste/semelhança, ausência/presença, proximidade/distância, ao lado dos efeitos de comprimento das palavras e forma das letras e sons, tudo fica condensado no ato de saber jogar com esses elementos no espaço-tempo.³²² Assim fazendo, o poema se abre mais para a questão do trocadilho que diz duas ou mais coisas, ao mesmo tempo, através do jogo das imagens, das coisas ou palavras.

Para Décio Pignatari, enquanto a estruturação dos elementos, pela sintaxe, está mais do lado do espaço, a formação dos significados, ou seja, a semântica e a pragmática, está do lado do tempo. E o tempo dos poemas concretos é tomado como o tempo do consumo, o tempo da moda, através do qual a tradição é vivificada, tornando-se objeto útil e consumível, tal como uma roupa, um livro ou uma casa.

Trata-se da atomização do tempo, como comparece na publicidade, um tempo totalmente presente, feito do aqui e agora. A paisagem industrializada vira tempo, vira signo, um fato que Décio considera bem compreendido pelos japoneses que, por isso, teriam logo se mostrado mais à vontade na era industrial.³²³

Isso esclarece porque os poemas concretos, que buscaram revigorar a linguagem poética da tradição, tenham sido elaborados a partir da atomização do tempo, com a proposta de objetos consumíveis como a moda e, portanto, tão úteis e precários quanto eles.

De seu lado, o ritmo, concentrado na questão da métrica na tradição luso-brasileira, baseada na acentuação silábica tônica ou forte, é revisto pelo ritmo dos poemas concretos porque, nestes, ele é a pulsação, de eventos ou elementos, que se torna um ícone resultante da divisão e distribuição de elementos ou eventos verbivocovisuais, no tempo e no espaço.

³²² Cf. PIGNATARI, 2004 B, p. 47-48, 55 e 58.

³²³ Cf. PIGNATARI, 1970, p. 104-106.

Nesta prática sem versos, é preciso usar o olho e o ouvido, sentir as pulsações, porque o ritmo tece uma teia de coesão, pelas relações dos elementos, em que também entra o jogo entre fundo e figura.

No caso do som, o fundo é o silêncio, e o contra-acentos é a pausa, tratando-se, no caso, de um silêncio ativo porque integra a música e a poesia. Finalmente, enquanto um ícone, o ritmo é um sistema que não pode ser explicado, podendo ser inferido pelo jogo das palavras que interfere nele.³²⁴

Deve ser lembrado o fato de que o eixo do manifesto teórico, dos poemas concretos, se concentra na definição de que a poesia concreta é a tensão de palavras-coisas no espaço-tempo, dentro de uma estrutura dinâmica que é a multiplicidade de movimentos concomitantes.

O suporte, em que esta teoria se assenta, evoca inicialmente a experiência da música que, por definição, é uma arte do tempo, onde intervém o espaço, tal como a composição de Webern e seus seguidores, que deriva para a música concreta. Em seguida, vêm as artes visuais que são espaciais, por definição, mas onde intervém o tempo, tal como a ambivalência perceptiva da arte concreta, em geral.

É o isomorfismo do espaço-tempo que gera o movimento que, num primeiro período, tendeu a um movimento imitativo do movimento da realidade, para, num segundo estágio, ter tido a tendência de se resolver no puro movimento estrutural.

O que permanece é uma postura de relatividade, como cronometragem detalhada do acaso, o que anuncia, mais uma vez, a poética concreta como uma obra de arte aberta, cuja abertura é calculada, mesmo porque ela é uma responsabilidade integral perante a linguagem.³²⁵

O resultado de todas essas elaborações leva ao pensamento de uma realização unitária das relações em movimento, entre os signos verbal, vocal e visual, num mesmo espaço e

³²⁴ Cf. PIGNATARI, 2004 B, p. 21-22 e 31.

³²⁵ Cf. CAMPOS, A; PIGNATARI; CAMPOS, H, 1987, p. 156-157.

ao mesmo tempo, para alcançar uma produção que constitui uma coisa de qualidade diversa de cada uma dessas partes.

Assim, o poema concreto forma uma obra composta, frente ao olhar do espectador, como se houvesse um apagamento dos detalhes e ele se tornasse um único objeto. É ele que preserva o sentido do novo elemento que se chama verbivocovisual, abrindo-se sempre a novas composições, no ato de recomeçar, que é seu único traço definitivo.

6.2 Uma poética de invenção

faça
o que
faça

o que
quer
que

quei
ram
que

faça
não
faça

faça
o que
quer³²⁶

Augusto de campos

6.2.1 A poesia verbivocovisual: o nó concreto que se faz poema

Ouvê! A mágica menlira de Wheatstone. Eles lutarão por mil lírios. Eles escutarão por mil heras. Eles retumbarão por mil luras. Seus daedos tangerão a harpdiscórdia por mil liras.³²⁷

James Joyce

Nos poemas concretos, as relações constelares e de posição se tornam a característica verbivocovisual das últimas às primeiras produções do manifesto teórico, explicitando a prevalência da escolha pela forma em ideograma, para a consecução poética, em si.

³²⁶ CAMPOS, A, 2003, p. 108-109.

³²⁷ CAMPOS, A; CAMPOS, H, 2001, p. 43.

É nesta que prevalece o jogo de antíteses, a destituição da linguagem dentro de uma hierarquia prevalente de causa e efeito, o encontro entre o que está dentro e o que está fora do texto, na construção do elemento verbivocovisual.

Este se torna o novo signo em que, num mesmo tempo, as relações se estabelecem no espaço, por diferença, aproximação, profundidade, oposição e justaposição, através da representação gráfica. Isso faz com que a presença do poema ocorra como se fosse uma única relação que abarca toda a sua dinâmica.

No entanto, como já mencionado, os poemas concretos podem apresentar diferentes fórmulas na execução desse projeto coletivo, privilegiando um ou outro de seus lados de entrada na composição poética sem, com isso, perder em nenhum momento a prevalência da formatação final como sendo o signo verbivocovisual.

Além disso, a obra realizada pelos poemas concretos não chega a ser concluída, porque sua forma central é a própria cena aberta, em que cada ato reabre retrospectivamente a origem que se multiplica e se revisa, com a insatisfação do sentido, mantida pelo jogo entre coisa e significante. Talvez, por isso, possamos lhe aplicar a mesma definição que Gonzalo Aguilar faz para a obra de Haroldo de Campos: “Síntese em tensão, conciliação de contrários, pequenas fitas de Moebius”.³²⁸

A fita ou banda de Moebius consiste numa figura da topologia, em que suas extremidades são unidas, a partir de uma torção que caracteriza uma superfície contínua, ora do lado de dentro, ora do lado de fora, em torno do espaço que, desta maneira, é convocado a fazer parte da figura, ao mesmo tempo em que lhe é externo.

Com isso, são demonstrados a inexistência de uma definição peremptória dos lados, como antíteses, e o fato de que o espaço vazio é criado por essa forma composta que se funda como o ato que escreve o vazio de representação.

³²⁸ AGUILAR, 2005, p. 313.

A esses aspectos, pode ser computada a dificuldade de se compreender sua aplicação que, apesar de formalmente simples, é apreendida pelo caráter do que constitui o ininteligível. Trata-se do que pode ser considerado como um signo novo, formulado pela matemática, e utilizado em várias outras elaborações de linguagem, o que indica sua utilização como um vetor entre a produção dos poemas concretos e a linguagem sistematizada por Lacan, nos anos de 1970.

Décio Pignatari considera que todo signo novo, externo ao código e repertório comuns ao transmissor e receptor de uma mensagem, seria ininteligível e, ao mesmo tempo, necessário para combater a tendência a estados uniformes, constituídos pelo sistema linguístico de um mesmo grupo. A introdução do signo novo é o que permite reduzir a redundância do sistema, porque a invenção e a originalidade da informação são vitais para sua ordem que, por sua vez, sempre vai estar em busca de um novo equilíbrio.³²⁹

Entre as modificações trazidas à literatura, ele considera algumas que são provenientes das relações com outros fatores, tais como a revolução industrial e o diálogo com a pintura, da qual retoma o batismo como sendo o método de Leonardo da Vinci que denomina como heurístico-semiótico.

Este pensamento lhe ocorre pelo estudo de Paul Valéry, *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*,³³⁰ em que, ao desentranhar o *modus operandi* deste pintor, Valéry teria chegado à conclusão de que ele era um filósofo não-verbal, pela operação que o próprio Décio Pignatari considera como a tendência metodológica da ciência atual.

Em suas elaborações sobre o método de Leonardo da Vinci, destacado por Valéry, Décio afirma que esse é um método que opera por analogias, permitindo detectar semelhanças e diferenças, num contínuo aparente de fenômenos. Em seus interstícios, aconteceria a criação, a invenção e a descoberta, numa transposição, destes processos de síntese, para a metalinguagem analítica que é derivada da linguagem-objeto.

³²⁹ Cf. PIGNATARI, 1970, p. 59-60

³³⁰ VALÉRY, 1998, 253 p.

Desta maneira, esse constituiria um método heurístico de análise colinear ao processo de criação, principalmente no caso do objeto de natureza artística, de onde decorreria a conclusão de que o pensamento que se aprofunda é o pensamento que se aproxima de seu objeto. Ou seja, para pensar de maneira profunda, é preciso pensar o mais longe possível do automatismo verbal.

Décio elucidada, então, que essa ideia de Valéry, a partir de Da Vinci, se acopla coerentemente à semiótica de Charles Sanders Peirce, para quem toda criação, seja artística, seja científica, resulta num ícone.³³¹ É por isso que os signos discretos são, hoje em dia, substituídos por traços das próprias coisas, ou por transposições e inscrições que derivem diretamente delas, sendo que a grande invenção é tornar as leis da linguagem sensíveis ao olho, legíveis à primeira vista.

Essa invenção teria se incorporado ao nosso conhecimento atual, duplicando, de certo modo, o mundo da experiência, através de um mundo visível de curvas, superfícies e diagramas, quando o gráfico é capaz do que a palavra é incapaz.

Para o crítico, isso se deve ao fato de que, no método leonardiano, as imagens visuais predominam no espírito, enquanto a faculdade analógica se exerce entre elas. A analogia aí seria precisamente a faculdade de variar as imagens, combiná-las, fazer coexistirem suas partes, para perceber a ligação das estruturas, ou seja, uma imagem pode ser uma previsão, em relação a outra imagem. Além disso, Leonardo saberia do que é feito um sorriso, pois podia colocá-lo na fachada de uma casa ou nos meandros de um jardim.

Décio Pignatari conclui que Leonardo da Vinci é um homem que pensa por ícones, não separando o compreender do criar, nem distinguindo a teoria da prática, constituindo o autêntico e imediato antecedente da ciência moderna. Além disso, ele se moveria a partir das aparências dos objetos, reduzindo seus caracteres morfológicos a sistemas de

³³¹ Cf. PIGNATARI, 1987 B, p. 16: O ícone é o que mantém uma relação de analogia com seu objeto (um objeto, um desenho, um som), enquanto o índice mantém uma relação direta com seu objeto (pegadas na areia, perfuração de bala). Finalmente, o símbolo mantém uma relação convencional com o objeto ou referente (as palavras em geral).

forças, cujo movimento é renovado pela execução do desenho ou do quadro, no qual, e isso é o mais importante, recolhe todo o fruto de seu trabalho.³³²

Este é um ponto que permite considerar o signo novo, de que falava Décio Pignatari, como uma única obra em que vários registros são incluídos num mesmo registro. Isso se comprova, pelo fato de que, ao apresentar os fragmentos das ideias de Leonardo, que considera a extrema clareza da multiplicação e saturação dos códigos na área da criação, Décio finaliza com uma proposta especial. Trata-se da consideração da grande novidade numa ordem, que é obtida pela intrusão de meios e noções que não estavam previstos ali. E essa nova linguagem obtida, por um homem, influi singularmente no sentido de encontrar novas.

Da mesma forma, Décio Pignatari conclui que a poesia verbivocovisual é uma arte semiótica que estabelece ligações entre a linguagem verbal e a linguagem icônica, ensinando a ler o ícone, signo de alguma coisa, pelo símbolo que é o signo para alguma coisa,³³³ num único poema.

Mesmo porque o estudo de Valéry, no qual ele se apoia para suas elaborações, advém de uma postura de Leonardo da Vinci frente às artes. Postura que se pode considerar como possuindo uma conexão direta com o pensamento semiótico.

Em seu texto, “Comparação das artes: pintura, música e poesia”,³³⁴ Da Vinci, de certa forma, afirma a supremacia da representação que é feita pela pintura, porque ela incluiria os dados representados pela música e pela poesia, só que de uma maneira mais completa. Em sua opinião, a pintura seria uma arte mais complexa, pois o ato de pintar nasceria da natureza, constituindo a verdadeira pintura uma ciência, ainda que a supere pela exclusividade, não admitindo sua ampla divulgação em todo lugar.

³³² Cf. DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 25-26: Didi-Huberman avaliza essa opinião, ao localizar, como traço característico da descrição que Leonardo da Vinci fez sobre o crânio, comparado a uma cebola, os dados sucessivamente continentes e conteúdos. Na cebola, a casca seria o caroço, não havendo hierarquia possível entre o centro e a periferia, numa solidariedade perturbadora, baseada no contato e em tênues interstícios, que atam o invólucro e a coisa envolvida, abrindo a área de uma topologia orgânica que desafia a representação comum.

³³³ Cf. PIGNATARI, 1987 B, p. 17 e 23-32.

³³⁴ DA VINCI, 2004, p. 107 e 163-169.

Na continuidade de sua comparação, ele chama a música de irmã da pintura, mas dependendo de um sentido que ele considera de segundo plano, ou seja, a audição. Sem dúvida, para ele, o olhar é o sentido superior, o que fica evidente num texto sobre a perspectiva, quando afirma que a pintura é baseada nesta que é apenas um conhecimento minucioso da função do olho.

Esta é uma sequência natural de sua retomada do olho, como janela da alma, o principal meio de se apreciar as infinitas obras da natureza. É onde ele insere a dependência em que se submetem, ao olho, historiadores, poetas e matemáticos, entre outros. Além disso, frente ao poeta, o pintor teria maior acesso à alma que é composta pela harmonia e esta só seria produzida quando as proporções das coisas fossem vistas e ouvidas simultaneamente.

Para ele, os ritmos cercariam a proporcionalidade dos membros componentes da harmonia, assim como os contornos cercam os membros dos quais nasce a beleza humana, mas, com a diferença de que a pintura mantém viva a harmonia da música e da natureza que elas mesmas não conseguem manter. A pintura é vista, portanto, como superior à natureza e à música.

Ele situa a pintura, como uma parenta próxima de Deus, estando entre filha e neta da natureza, ao que se acrescenta o fato de que o poder de transmissão é mais bem feito através desta arte do que de outras. Essa transmissão fica ainda mais caracterizada quando ele diz que a pintura poderia ser ensinada, como a matemática, mas não podendo ser copiada como as letras, já que a cópia não possui o mesmo valor do original.

Na comparação que faz entre pintura e poesia, ele acentua os aspectos rítmicos, vocais e visuais desta, colocando-a ao lado da música e da pintura. Para ele, a diferença entre a poesia e a pintura estaria no fato de que, enquanto o poeta só poderia descrever a beleza ou a feiura de qualquer figura, consecutivamente, pouco a pouco, o pintor a exibiria de uma só vez. E se o poeta é aquele que sabe como descrever e escrever a aparência das formas, o pintor é capaz de fazê-las parecerem vivas, com luzes e sombras.

Numa outra comparação, entre poesia e música, ele afirma que a poesia se aproximaria da música, na composição de várias vozes, mas dela se separando por não poder dizer coisas diferentes, ao mesmo tempo. Na conclusão de seu raciocínio sobre as diferenças entre as artes, ele diz que o poeta estaria subsumido ao pintor, na representação das coisas visíveis, e ao músico, na representação das coisas invisíveis, ou seja, naquilo que depende da audição.

Como é possível constatar, em sua comparação, Leonardo da Vinci não alcança o signo verbivocovisual do poema concreto, um fato que, mais uma vez, o comprova como o novo signo. É este que é facilmente aproximável ao que Lacan chama de significante novo, no discurso analítico, e que operou, a cada sequência, novas modificações em sua estrutura, levantadas por vários autores, entre eles Jean-Claude Milner.

Na opinião deste autor, essa modificação teria marcado a língua, transformando-a em coisa diferente do que havia sido, até então, numa revolução à base de Maiakóvski, Joyce e da vontade institucional de Mallarmé com o *Livro*, porque se os políticos haviam dito que a revolução nunca muda a linguagem, Lacan afirmou que algum sujeito às vezes muda.

Para Milner, há um divisor de águas, no *Seminário 20*: mais ainda, em que o texto lacaniano toma maior distância da linguística de Saussure, em quem havia descoberto, inclusive, o estudo dos anagramas, e da nova poética linguística de Jakobson.³³⁵

Lacan, realmente, havia achado difícil não entrar na linguística por causa da descoberta do inconsciente. No entanto, a partir do *Seminário 20*, a afirmação feita por Jakobson, de que tudo o que diz respeito à linguagem diz respeito à linguística, é avalizada por Lacan, apenas em referência à poesia.

Nessa época, Lacan passa a utilizar o termo de *linguisteria*, um neologismo inventado por ele, para falar do inconsciente estruturado como uma linguagem dos conjuntos de

³³⁵ Cf. MILNER, 1996, p. 97-99 e 130.

letras, que enlaça, numa mesma escrita, o que é da ordem simbólica e o que é da ordem dos objetos. É desta forma que ela se torna a linguagem proferida por *lalíngua*.³³⁶

O assunto se torna tanto mais interessante, para a comparação com os poemas concretos, porque os objetos listados por Lacan, como foi demonstrado, são constituídos, exatamente, pelos objetos, vocal e visual, que vêm se acrescentar aos que foram inicialmente estabelecidos por Freud. Por essa via é que ele chegou posteriormente à letra, como o que passa a ser aquilo que forçaria o encontro entre os registros imaginário, simbólico e real.

No *Seminário 20*, especificamente, Lacan apresenta a escrita da letra de um lado e, de outro, a poesia versificada, num momento em que se distancia da teoria de Jakobson, ainda que estas duas opções sejam apresentadas como respostas de suplência, ao vazio irremediável do ser falante.

Ou seja, Lacan faz aí uma disjunção entre o ato que escreve a não-relação entre os diferentes registros, de presença e ausência da inscrição, e o fazer amor que é o endereçamento de palavras e cartas de amor ao mesmo vazio de inscrição, o que ele chama de fazer poesia, dizendo que há todo um mundo entre um e outro.³³⁷

A partir disso, ele presta uma homenagem a Jakobson, de quem se despede, agradecendo pelo ensino que o levou a uma nova razão e explicando o fato com uma menção às palavras poéticas de Rimbaud, “o novo amor”, do poema “A uma razão”.

A uma razão
Um toque de teu dedo no tambor desencadeia todos os sons e dá início a uma nova harmonia.
Um passo teu recruta novos homens, e os põe em marcha.
Tua cabeça se vira: o novo amor! Tua cabeça se volta, - o novo amor!
“Muda nossos destinos, acaba com as calamidades, a começar pelo tempo”,
cantam essas crianças, diante de ti.

³³⁶ Cf. LACAN, 2008 B, p. 22 e 53. Nota: A fórmula de Lacan “o inconsciente estruturado como uma linguagem” é o que marca sua distinção frente ao inconsciente freudiano, porque se baseia na linguística estrutural vinculada à antropologia de Lévi-Strauss. Ela se mantém ao longo de seu ensino, mas sofrendo os mesmos desdobramentos de sua apreensão teórica sobre a linguagem. Surge na fórmula “o inconsciente estruturado como uma linguagem (do significante)” e chega à que se pode ler como “o inconsciente estruturado como uma linguagem (da topologia)”, decorrente de sua conclusão de que o significante deve ser estruturado em termos topológicos. Cf. LACAN, Op. cit. p. 25.

³³⁷ Cf. LACAN, 2008 B, p. 78.

“Semeia não importa onde a substância de nossas fortunas e desejos,” pedem-te.
Chegada de sempre, que irás por toda parte. (Rimbaud, 2004).³³⁸

Em seguida, o problema da suplência, entre a escrita e a poesia, vai dar o rumo para sua teoria que caminha em direção à topologia. Isso se faz, a tal ponto, que seu último seminário, o *Seminário 23: o sintoma*, é dedicado a explicar a topologia do nó borromeano, até suas últimas consequências.

Nele, Lacan se utiliza da escrita de James Joyce, principalmente em *Retrato do artista quando jovem* e *Finnegans wake*, para fazer a demonstração da escrita do nó, como sendo a da *lalíngua*. Esta é a escrita feita numa palavra só, para com isso especificar seu objeto, como se faz em qualquer outra ciência.

Como é possível observar, de um lado, a letra derivou para o nó borromeano do último período e, de outro, a poesia ficou relegada a um segundo plano em sua teoria, ainda que ele tenha concedido um lugar de destaque à suplência, como o endereçamento, ao Outro da linguagem.

Isso se comprova pelo fato de que a escrita de Joyce foi por ele compreendida como uma arte que fez laço social, alcançando reconhecimento, exatamente pela dificuldade de sua compreensão, e fornecendo ao escritor a suplência do “Nome-do-pai”, pela amarração do *sinthoma*. No entanto, no que diz respeito diretamente à poesia, o assunto não chegou a ser desenvolvido.

O problema é que Lacan, ao partir de outra *práxis*, se defrontou com o avanço promovido pelo sujeito diante do real, ao final de uma análise, o que, a cada caso, levaria a uma diferente questão de doutrina de como reordenar o campo discursivo nesse empreendimento específico.

Com isso, ele que havia mantido o vínculo com a linguística, apenas no que se refere à poesia, restaurou, de alguma maneira, o vínculo com a semiótica, não do signo

³³⁸Cf. BERNARDES, 2008, p. 153-157.

composto, por significante e significado, mas aquela que se promoveria por ser do significante.

Em Radiofonia, por exemplo, ao responder a perguntas sobre a relação da linguagem inconsciente com a ciência, a partir de considerações sobre a teoria de Saussure e do Círculo de Praga, Lacan disse que o significante se ordena numa autonomia que é decorrente do corte, feito pela barra entre este e o significado.

Esse corte inaugural é o que sustentaria o novo desafio frente ao campo da ciência, porque o significado poderia ser pensado por ela, conforme esteja ou não sustentado um campo do significante que, por seu próprio material, se distingue de qualquer campo físico aí obtido. Mesmo porque o significante, para Lacan, é o registro do sujeito originariamente marcado pela divisão, o mesmo com o qual a linguística ganha força, para além dos gracejos da comunicação.

Essa força é aquela que pode incluir o poeta porque ele também se produz quando é devorado pelos versos que são, ao mesmo tempo, os vermes (a palavra francesa *vers* possui os dois sentidos). Estes encontram, entre si, seu arranjo, não tendo importância se o poeta sabe disso ou não. Trata-se de alguma coisa que falta na palavra e que vem a ser pronunciada.³³⁹

No entanto, a partir deste ponto, ele esclarece bem a distinção entre o inconsciente e a linguística, no que insere a poesia, afirmando que o saber que circunscreve o real se distingue da realidade, o que não quer dizer que ele seja incognoscível. Só não é possível entendê-lo, mas sim demonstrá-lo, numa via que é isenta de qualquer idealização pelo pensamento.³⁴⁰

O problema é sintetizado, por Lacan, dois anos depois, com a afirmação de que a palavra *lalíngua* o distingue do estruturalismo, porque este integraria a linguagem à

³³⁹ O aspecto da força da linguagem poética é avalizado, por Lacan, quando afirmou que: “Felizmente que Parmênides escreveu, na realidade, poemas. Não emprega ele – aqui o testemunho do linguista é primordial – aparelhos de linguagem que se parecem muito com a articulação matemática, alternância depois de sucessão, enquadramento depois de alternância? Ora, é mesmo porque ele era poeta que Parmênides nos diz o que tem a nos dizer da maneira menos besta. Cf. LACAN, 2008 B, p. 28-29.

³⁴⁰ Cf. LACAN, 2003, p. 400-406.

semiologia, o que, em sua opinião, a partir do esclarecimento de Jean-Claude Milner, no caso dele, se trata de uma subordinação do signo frente ao significante.³⁴¹

Lacan parece apontar que, apesar de haver certo trânsito, entre sua teorização do significante e a que é feita pela semiologia, no primeiro momento de seu ensino mais vinculado à linguagem estrutural de Saussure, ela sofre uma operação de subversão que, num segundo momento, o levaria à abordagem do objeto.

A partir disso, pode-se considerar que seu diálogo, com a ciência da linguagem, o colocaria mais próximo da ciência semiótica de Charles Sanders Peirce, porque sua abordagem do discurso passa a dar ênfase à barra, entre significante e significado, que demarca a existência de um lugar a mais, no jogo do sujeito.

Mas, de qualquer maneira, o que Lacan salienta, com sua fala, é a primazia significante em seu trabalho, apesar de ter ultrapassado a dicotomia da relação arbitrária entre significante e significado com pendor verbal, adotando uma abordagem que daria melhor conta do diálogo entre o sujeito e o objeto, a partir de sua posição crítica do último ensino.

Essa crítica pode ter seu início considerado, já a partir de *Lituraterra*, porque é nesse texto que Lacan formulou a letra, enquanto um forçamento da escrita, promovendo a noção de borda do simbólico para o real.

Ao explicar o assunto, Lacan utiliza o testemunho da escrita japonesa. Para ele, na língua japonesa está incluído um efeito de escrita que faz dela uma escrita especializada, na medida em que há dois modos de pronúncia. O *on-yomi* é a pronúncia em caracteres, onde cada caractere se pronuncia distintamente, e o *kun-yomi* é a maneira para o caractere dizer, o que ele quer dizer. E, na sequência de sua leitura, destas duas pronúncias diferentes, ele afirma, numa elaboração semiótica, que a letra (*on-yomi*) é tomada, na rede dos significantes (*kun-yomi*), no ato de discurso.³⁴²

³⁴¹ Cf. LACAN, 2008 B, p. 109.

³⁴² Cf. LACAN, 2003, p. 24. Nota: Nesse aspecto, Jacques Lacan parece se aproximar do semioticista Jacques Fontanille para quem, do ponto de vista do discurso, o ato é um ato de enunciação que produz a função semiótica, numa tomada de posição, porque, ao enunciar a instância de discurso, enuncia sua

No desenrolar de seu pensamento, a partir do *Seminário 20*, essa estratégia da letra se elucida melhor pelo acréscimo do imaginário. Agora, é o nó da topologia que ata o real, o simbólico e o imaginário, sendo isso o que vai alcançar o estatuto de *sinthoma*, no *Seminário 23*, sobre Joyce.

Como é possível observar, Lacan deixa definitivamente a vertente poética localizada pela forma específica da linguística de Jakobson, para se dedicar à amostragem, que se torna seu projeto maior, de como elucidar o espaço do sujeito estruturado como uma linguagem da topologia porque, nesta, um discurso pode se construir, reduzindo a fantasia ao máximo. Ele chega, inclusive, a afirmar que aquilo que “a topologia ensina é o vínculo necessário que se estabelece entre o corte e o número de voltas que ele comporta, para que se obtenha uma modificação da estrutura”.³⁴³

É quando ele se volta para Joyce, buscando, numa prosa-poética divergente, os elementos para estudar o sintoma, ou melhor, o *sinthoma* de alguém que não acredita na linguagem linear, na posição advinda da crise do verso que amalgama os vermes na palavra.

Logo de início, o eixo de intradução, entre o inglês de Joyce, e o francês de Lacan, quando o *sin*, pecado, do primeiro, pode derivar para o *saint*, o santo, do *sinthome* do segundo, ressalta o viés discursivo que escreve coisas opostas, ao mesmo tempo. Mesmo porque, a obra de Joyce é lida, por Lacan, pela vertente da escrita composta de vários estratos que se apresentam ao mesmo tempo, o que ele aproxima dos caracteres orientais. Foi por essa via que ele aportou nas consequências de sua teoria do nó borromeano, do registro real, simbólico e imaginário, levantados na arte, ou artesanato de Joyce, como se expressa também Lacan, através da escrita que se torna um único *sinthoma*.

própria posição. Ou seja, “diante de um conjunto significante, a semiótica do discurso está sempre em busca da *instância de discurso* que lhe confere seu estatuto de ocorrência presente, atual e específica”. Cf: FONTANILLE, 2007, p. 91-99.

³⁴³ LACAN, 2003, p. 486.

O aspecto interessante é que, se o *sinthoma* é o nó borromeano dos três registros, em que se suporta o sujeito na relação com o objeto, ele cria esse objeto por sua escrita, sendo esta o seu próprio corolário. Desta maneira, ao ser considerado como um efeito do *Nome-do-Pai*, que cria o quarto elemento de estrutura, o *sinthoma* pode, a partir de Joyce, ser concebido como o efeito da criação do artista, como é o caso do poeta.

Trata-se do significante novo, localizado na arte de Joyce, por Lacan, um dado que se presta ao debate, com os poemas concretos, para localizar a conjunção da topologia verbivocovisual com a poesia.

É necessário insistir que, para os poemas concretos, Joyce é apenas um dos autores que compõem o *paideuma*, o que não diminui sua importância para uma arte que ainda se insere no diálogo estabelecido com as outras, para fabricar seu objeto que é único. Os poetas recorreram a todas essas elaborações, uma vez que dificilmente poderiam se valer de um único tipo de escrita, diante da complexidade de sua composição poética.

Isso leva diretamente ao fato de que cada poema é um signo novo, como um novo produto verbivocovisual, de qualidade diversa de cada um dos três signos que o compõem, e diferente de cada um dos outros poemas, porque, a partir do projeto coletivo, há uma formatação que é particularizada.

Ou seja, a partir do aspecto da composição que pende para o lado da destituição subjetiva, ainda que, aqui e ali, se façam presentes as singularidades de cada poeta, o procedimento do poema concreto parece substituir o sujeito, como um querer que “isso se mostre”, pela própria obra que se mostra para que o espectador veja e a elabore na formatação final de produto artístico.³⁴⁴

Além disso, as partes componentes entram na estrutura do poema e, tal como acontece na pintura de um quadro, elas são apreendidas num só ato de percepção. É o mesmo que

³⁴⁴ Cf. WAJCMAN, 1998, p. 61: Isso se refere a um debate conduzido por Gérard Wajcman, em que ele afirma que Duchamp joga com a função da assinatura, desnudando outras dimensões menos visíveis e mais fundamentais quando, a despeito de se tratar de um nome próprio ou de um pseudônimo, ao apor uma assinatura qualquer sobre um objeto comum, o transforma numa obra de arte. Isso, por si, demonstra que a nomeação não é a do sujeito, mas sim a do objeto.

ocorre no concerto de uma orquestra sinfônica, quando todos, instrumentos, vozes do coro, músicos, maestro e seus figurinos, compõem um único ato da peça musical. Estes dados podem ser também lidos no poema “lygia fingers”, de Augusto de Campos.

lygia finge
 rs ser
 digital
 dedat illa (grypho)
 lynx lynx assim
 mãe felyna com ly
 figlia me felix sim na nx
 seja: quando so lange so
 ly
 gia la será sorella
 so only lonely tt-

345

O poema se apresenta composto na forma de ideograma, em que, logo à primeira vista, fica destacado o efeito da imagem, das cores, do desenho das letras e das palavras.

Há a presença de frases claras, tais como, “Lygia finge ser digital” e “*so only lonely*”, em inglês, o que pode ser traduzido para “tão somente sozinha”, e outras que podem ser elaboradas com a participação do olhar do leitor. Assim é o caso, por exemplo, de “a mãe felina com os filhos me faz feliz”. E ainda há a afirmação de que Lygia, quando está “*so lange*”, o que pode ser interpretado como “a mãe quando cuida do bebê” porque *lange*, em francês, é cueiro, fica completamente “só” em qualquer linguagem, ao ponto de seu nome se transformar numa única letra, o “l” inicial de Lygia.

O poema é produzido através das parataxes, entre vocábulos, sílabas e letras, e das paronomásias, entre sons que vão, da enunciação, ao efeito labilíngue de sílabas que mal

³⁴⁵ CAMPOS, A, 2001, p. 71.

conseguem chegar a ser balbuciadas, por se comporem de duas consoantes e da presença excessiva da letra “s”, com que o poema sibila a construção dos versos.

Estes são coloridos em tons luminosos, na maior parte, verde, vermelho e amarelo, fazendo um jogo de sombras com dois tons de azul, escuro e médio, na produção do efeito *chiaroscuro* que promove a impressão de profundidade, que dá dimensões ao poema, na exposição sobre o fundo branco da página.

Ocorre uma grande movimentação no texto, em que o isolamento de Lygia parece ser ainda encenado pelo efeito de alguns vocábulos, com o auxílio de recursos gráficos, tais como os parênteses, “(gryfo)”, em que há também a alusão à solidão de Lygia, pelas letras “g” e “y”, únicas na cor vermelha, e pelo hífen, que introduz a letra “l” final. Além disso, o hífen apresenta a concretude da quebra vocabular, na finalização da sílaba composta por duas consoantes “tt”, que introduz o corte discursivo para chegar à letra “l” a qual, por sua vez, pode retornar ao “Lygia” inicial, com que o poema recomeça, na circularidade recorrente da obra de arte aberta.

Desta maneira, a polifonia das vozes realiza uma cantiga que recomeça, a cada vez que as imagens retornam ao mesmo ponto inicial, onde as realizações verbais voltam a se repetir, em reverberações que incluem o registro da intradução, em seus dois estratos possíveis: de verbal a verbal e de verbal a vocal e visual.

Acrescenta-se o fato de que toda a elaboração apresentada é feita, dentro de um cálculo que pode ser percebido no esmero da distribuição dos versos, das cores e dos ritmos, para a obtenção de um poema realizado, como palavra e voz, no instante em que se o vê.

Tal aspecto corrobora o poema concreto como um único signo que se torna o novo signo, formado pelos signos verbal, vocal e visual, e, portanto, um objeto que é fabricado na interseção dos três.

Isso é o que permite situar o poema concreto como uma topologia, o que não é uma novidade, na medida em que os teóricos sobre o assunto, em que se incluem os poetas,

em alguns momentos o denominam assim, conforme foi falado em alguns lugares desta tese.

Rogério Câmara, em *Grafo, sintaxe, concreta: o projeto Noigandres*³⁴⁶ chegou, até mesmo, a fazer o desenho de três círculos que se encontram na interseção de sua superposição. Em cada um dos círculos, ele coloca o signo verbal, o signo vocal e o signo visual, nesta sequência, nomeando a interseção dos três com a palavra poesia, o que lembra muito a topologia borromeana que, no caso, estaria desamarrada.

No entanto, a topologia do nó borromeano se esclarece melhor se o nome do nó, que amarra os três signos, verbal, vocal e visual, for especificamente denominado de signo verbivocovisual, porque é este que se torna o novo signo que promove a mudança na linguagem, tal como o nome final “I” para “*lygia fingers*”, que condensa todas as referências de consecução do poema concreto.

Referências estas que indicam ainda o fato de que o “I” é um exemplo do significante do novo nome do nó que escreve a não-relação entre os diferentes registros, como signo-de-poético, porque constitui um significante para o Outro da linguagem, endereçamento de palavras de amor, que é reconhecido enquanto tal.

6.2.2 A não relação-endereçada

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E- só a voz – baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza [...] – mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora.³⁴⁷

A estória de Lélío e Lina
Guimarães Rosa

O poema “Lygia fingers”, de Janeiro de 1953, é, na verdade, uma continuação do poema “O poeta ex pulmões”, feito em Novembro e Dezembro de 1952, em torno da mulher

³⁴⁶ Cf. CAMARA, 2000, p. 52.

³⁴⁷ GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 753: A palavra concertava está escrita com a letra c, no original, em referência, pois, a concerto, com o sentido musical, mesmo porque a voz da velhinha é comparada ao “apio de pomba-rola em beira de ninho pronto feito”.

amada, e apresentado anteriormente para falar da destituição subjetiva, nos poemas concretos.

Neste último, Lygia é cantada como uma dama do amor cortês, pela voz do poeta, em destituição da linguagem, que parte do som das harpas e acordeões, beija seus lábios, declama versos *lapislíngues* entre palavras, sílabas e fonemas para, finalmente, chegar ao encontro na pronúncia *augulygia* do casamento em holófrase, de dois como um só.

Trata-se, portanto, do espaço que toma alguma coisa limitada a um lugar que, ao ser falado, se torna uma topologia, na acepção de Lacan, para quem topologia e estrutura se equivalem, como heterogeneidade do lugar, tal como na geometria.³⁴⁸

Desta forma, esse poema constitui uma estratégia diferente, para se alcançar a escrita da não-relação que é encenada numa palavra concreta, a ponto de se tornar uma coisa, construída de fragmentos do ser de Augusto e de Lygia, onde o nó mostra o lado do objeto.

Este objeto submete a escrita a procedimentos que o incluem pelos fragmentos visualizados, como signo de presença embutida em vocábulos e frases, isolados por parênteses que são, eles próprios, ou isolados, sem seu par, ou de abertura e fechamento, tão distanciados entre si, que representam mais uma suspensão de sentido.

O encontro acontece, em corpo, no ouvido plantado no jardim, nos olhos *damor* que é uma letra, com o dedo sobre o botão do seio, a narina sobre o poro, a boca *lapislíngua* contígua a Lygia, nos ohs e ahs do *amameambos* como um galgar do cio.³⁴⁹

Sua inclusão aqui é porque ele elucidava o poema como palavra concreta que escreve a não-relação, num outro jeito de amarrar o nó, ainda que o tema seja o mesmo. Isso serve para demonstrar que cada poema, ainda que seja o nó da linguagem que inclui o vocal e o visual, pode ser amarrado de uma maneira diferente, para alcançar o signo verbivocovisual.

³⁴⁸ Cf. LACAN, 2008, p. 15.

³⁴⁹ CAMPOS, A, 2001, p. 60-62.

Além disso, este poema concreto comprova ser uma não-relação endereçada, pelas palavras de amor à dama, que são a síntese do fazer poético que, por acréscimo, também se torna um novo tipo de laço social, fatos que trazem um problema novo para sua compreensão teórica.

Inicialmente, é preciso observar que, como foi anteriormente apresentado, cada um dos signos, verbal, vocal e visual, é constituído por um material diferente, o que respalda a fórmula de uma não relação de base.

No entanto, os três registros são promovidos enquanto uma única escrita nos poemas, pelo signo verbivocovisual, ao modelo da topologia. Neste, o signo verbal se conjuga ao vocal e ao visual, estabelecendo um novo espaço do sujeito, mas, com a diferença de que este ato é, ao mesmo tempo, o fazer poético que é endereçado ao laço social.

Assim, os poemas concretos formulam uma escrita topológica de endereçamento ao Outro, em forma de arte poética, o que se torna um feliz encontro entre as duas suplências distintas, promovendo o signo novo, como um avanço para a linguagem.

No *Seminário 20* de Lacan, a partir da proposta de suplência, entre escrita topológica e poesia, a conjunção se dá apenas pelo encontro contingente, de uma com a outra, em torno do mesmo objeto. Tal fato permitiu que fosse possível considerar essas duas vertentes de suplência, sob a égide da junção e disjunção entre elas, nas sequências de seu ensino.

Para Jean-Claude Milner, por exemplo, no texto do *Seminário 20*, é a matemática, que vai dar lugar à topologia, que está no auge e o poema surge, apenas para confirmá-la, enquanto Saussure e Jakobson aí aparecem como linguistas, para assegurar a transitividade entre as letras da matemática e as letras dos poemas.

No entanto, depois do seminário, este trânsito se teria rompido e os trocadilhos homonímicos de que é tecido o texto, do Lacan dos anos de 1970, são disjuntos dos chistes, constituindo uma célula literal, como se fossem um átomo de cálculo do poema.

Desta forma, se os matemas haviam sido tratados como homomorfos à letra matemática, no texto *O Aturdito*, a partir daí eles são fornecidos pela própria *lalíngua*, no discurso. Eles seriam, dessa maneira, estritamente análogos à Ursa Maior, ao se inscreverem no céu estrelado, por um lance de acaso cujo cálculo é possível fazer. Segundo Milner, eles brilham na galáxia de *lalíngua*, como constelações que são, ao mesmo tempo, contingentes e arquetônicas.

Este autor indica ainda que a doutrina dos matemas, em Lacan, lhe permitiu reafirmar a matematização, no que ela serviu para esclarecer os fundamentos do doutrinal da ciência, tal como eles deveriam ser para que a psicanálise pudesse operar com eles. Esta se sustentou pela interpretação literalizante de uma matemática, baseada no cálculo que não é uma dedução, e pela letra que, em si mesma, não é um signo simbólico, ao incluir outros registros.

Ele salienta que a matemática e todas as disciplinas formais foram convocadas, por Lacan, para cumprir o programa de constituir o pensamento numa teoria que, para além do imaginário, dissesse respeito ao real.

Desta maneira, o matema se tornou mais requerido, no texto do Lacan dos anos de 1970, tornando-se possível através de uma matemática fechada sobre sua própria fragmentação, que cumpriu seu papel por um simples lance de letras que lhe permitisse fazer uma nomeação do que é usualmente inominável.

Mas, houve uma reviravolta teórica, nesse momento, porque, enquanto o significante deriva apenas da instância do simbólico (S), a letra vincula as três instâncias, real, simbólico e imaginário (RSI). Portanto, tudo o que diz respeito à letra passou a ser nomeado por um vocabulário que demarca o encontro, a cunhagem e o contato entre os registros.

O nó borromeano parece, pois, integrar, ordenar e redefinir a teoria da estrutura do sujeito e absorver a matemática, no que ela possui de essencial, para o discurso analítico, que é a letra em sua literalidade.

Na sequência de seu raciocínio, Milner apresenta o problema, com que o texto lacaniano se defrontou, dizendo que os jogos homofônicos e a demonstração silenciosa dos nós, a que os matemas deram lugar, se devoraram, uns aos outros, ficando os nós calados, de um lado, e o poema afirmado e, depois, suprimido, por sua vez, de outro.³⁵⁰

Com isso, ele chega ao tema da desconstrução, afirmando que seu mecanismo teria sido desencadeado pelo próprio *Seminário 20* que, ao mesmo tempo, considera como o auge do ensino do Lacan, dos anos de 1970. Para ele, é essa desconstrução que leva a seu texto final, em 1980, quando Lacan se cala e deixa sem resolver a dicotomia, entre o nó de um lado e o poema de outro, o fio de barbante e a letra, o silêncio e o trocadilho.

Sua obra teria deixado em aberto um único problema que permanece, sobre as relações de compatibilidade, entre o que está mostrado e o que está escrito, ainda que a emergência do nó tenha feito com que a letra proliferasse sob a égide de Joyce.³⁵¹

Esta é uma referência importante de que a obra de Lacan é aberta, tal como a obra de Joyce. Além disso, esta última é enfatizada pelo viés do nó borromeano, com a indicação de endereçamento ao social, através de romances cuja construção vocabular alcança reconhecimento, por seu caráter de letra em que convergem múltiplos estratos, lembrando-se que o nome verbivocovisual foi invenção dele.

Entretanto, o problema do nó que se mostra como o que está escrito na poesia se elucida bem melhor nos poemas concretos, na medida em que, neles, se trata de um programa que instala a não-relação no signo verbivocovisual, como um poema que, nesta formatação, faz laço no social.

³⁵⁰Cf. BADIOU, 2002, p. 29-42: Badiou fala da oposição platônica, entre poema e matema, quando localiza o inominável próprio a cada um, à partir do aforisma lacaniano de que a verdade só pode ser meio-dita. A verdade da matemática seria a inconsistência primordial do ser, enquanto ser, e a da poesia seria a presença vinda aos limites da língua, ambas fazendo contribuições ao pensamento. Ao novo teorema, são computadas consequências que reorientam o pensamento, ao lhe fornecer novos exercícios. Da poética fundadora, são extraídos novos métodos de pensamento, com nova prospecção dos recursos da língua que ultrapassam o deleite. Por isso, Rimbaud afirmou ter encontrado um método, cuja fórmula buscou, e Mallarmé propôs instalar o poema como ciência.

³⁵¹ Cf. MILNER, 1996, p. 104-118 e 133-139.

Há a vertente das letras da matemática e do cálculo da topologia, da mesma maneira em que há as letras da poesia de ampla tradição, em que se inclui a provençal. Esta, inclusive, se torna paradigmática porque adota a linguagem versificada, em torno da dama, para criar o sujeito, com a diferença de que, nos poemas concretos, em sua maioria, isso se faz pelo jogo de relações entre palavras, imagens e sons.

No que diz respeito ao lugar vazio promovido pela figura da mulher, na poesia do amor cortês, é Lacan quem o esclarece melhor. No *Seminário 20*, ao correlacionar a posição feminina com a posição do que está fora da linguagem, constituindo o lugar daquilo que escapa ao discurso, Lacan comenta o *Seminário 7*, da ética da psicanálise. Ele se refere ao fato de que o amor cortês é uma maneira requintada de suplementar a ausência da relação sexual, na medida em que nos permite fazer de conta que somos nós que fazemos obstáculo a esta, um dado que foi aqui anteriormente introduzido. Assim, o amor cortês seria a única maneira do homem se sair com elegância, frente à ausência da relação sexual que, no caso, equivale a dizer a relação entre o registro do que entra na linguagem e o do que não entra.³⁵²

No *Seminário 7*, Lacan esclarece o que quer dizer essa ausência de inscrição, ao comentar que a posição da mulher era identificada à passividade, ao ponto em que dificilmente se poderia pensar em sua promoção à existência no social, por ela mesma.

A partir de seus estudos sobre a poesia provençal, dos séculos XII a XIII, ele apresenta a história ilustrativa de um senhor feudal, Pierre d' Aragon, que, movido por grande ambição de se instalar no norte dos Pirineus, apesar de todos os obstáculos que lhe fazia a cruzada da região, resolve tomar a posse da mulher que seria a única herdeira direta do condado de Montpellier, após a morte do pai.

O problema é que se tratava de uma mulher casada, não inclinada, por natureza, a intrigas sórdidas, de personalidade extremamente reservada e até mesmo próxima da santidade, no sentido religioso do termo, desde que será em Roma, afinal, que ela poderá encontrar refúgio, sob a proteção do papa, após todas as perseguições a que foi submetida.

³⁵² Cf. LACAN, 2008, p. 75.

Assim é que, através de combinações e restrições políticas, Aragon força seu marido a deixá-la, o que, num primeiro momento, o papa consegue reverter, até o dia da morte do pai dela, quando tudo se passa segundo a vontade do senhor mais poderoso, ou seja, o marido a repudia e Aragon se casa com ela, para alcançar seu intento.

Quanto à mulher, especificamente, ela é o objeto de tantos maus tratos, por parte dele, que acaba por fugir e se refugiar junto ao papa, único protetor da inocência perseguida, naquela época.

Para Lacan, o estilo da estória mostra simplesmente qual era a posição efetiva da mulher, numa sociedade feudal, que podia ser considerada o que indicam as estruturas elementares de parentesco, ou seja, nada mais do que um objeto que ocupa funções na troca social. A ela, propriamente, não era deixado nenhum lugar à liberdade, salvo se em referência ao direito religioso.

É nesse contexto que se põe em ação a curiosíssima função do poeta do amor cortês, que joga com o exercício poético, em torno do objeto feminino que é esvaziado de toda substância real, tratando-se, pois, de uma poética de estrutura que representa o jogo significante, em torno daquilo que falta.

De qualquer maneira, como se trata de um amor, em que a pessoa é transformada numa função simbólica de temas idealizados, estes podem ter os ecos da ideologia cruel, em que a mulher é comparada, no mínimo, a tigresas.³⁵³

Trata-se do endereçamento poético que é uma das importantes fontes de inspiração, para os poemas concretos, ao ponto da nomeação do grupo, que se dispôs ao trabalho coletivo, ter sido feita através de *l'olors de noigandres* de Arnaut Daniel.

Finalmente, à vertente poética, como jogo de endereçamento à linguagem, se acrescenta a execução do poema como signo verbivocovisual, que escreve pontualmente a não-relação de base, tornando cada poema concreto um signo de não-relação endereçada,

³⁵³ Cf. LACAN, 1986, p. 176-180.

quando algum discurso pode se deslocar na topologia, de modo a construir uma poesia nova.

6.3 A nova poesia

a morte vestida de verde jade (fragmento)

havia um pick-up
vermelho-novinho
estacado na entrada ar-
borizada
peeping
mais
nada nin-
guém³⁵⁴

Haroldo de Campos

De tudo o que foi dito, é possível concluir também que o poema concreto pode ser considerado a síntese de uma erudição extrema, fato comprovado por vários estudiosos sobre o assunto, entre os quais, Luiz Costa Lima, para quem ela é imputada ao acervo de traduções que lhe preparou o campo das palavras e não palavras e das rimas e não rimas.³⁵⁵ Isso se confirma pelo fato de que os poemas concretos receberam as informações, tanto da tradução da obra de Joyce, quanto da tradução de outros poemas, entre os quais os de outras épocas, como é o caso dos poemas provençais.

Ao lado deles, todos os trabalhos elencados durante este estudo foram amalgamados em formas inéditas de arranjos, encaixes de palavras, figuração em espelhos, efeitos circulares, que cercam o olhar, a locução e o silêncio, que, por sua vez, servem de enquadre para a voz, além da formatação do espaço e do tempo.

Este é o tempo presente, sendo que, se o passado aí comparece, ele o faz na medida de sua resignificação no aqui e agora, em ato de apresentação ao espectador. Por sua vez, o espaço é afixado, na conjugação com o tempo e os valores formais do poema.

³⁵⁴ CAMPOS, H, 2009, p. 105.

³⁵⁵ Cf. COSTA LIMA, 2004, p. 118.

O resultado visível é o de um único objeto compacto, autônomo, sem passado, nem futuro, que se realiza e se esgota em si mesmo, no duplo viés de *agalma* e dejetivo, o luxo e o lixo, ainda que dentro de variadas possibilidades de configuração, das quais quase não se percebe, a olho nu, as múltiplas traduções intersemióticas.

Trata-se de uma espécie de alquimia poética, em que palavra é voz que é olhar que é palavra, transformadora do verso em máquina, a tal ponto que alguns tomam os poemas concretos como “bruxarias poéticas”.³⁵⁶

Isso porque agora é o caso da transcrição de um signo, pelo outro, com articulação de forma e sentido, em que a ordem entre o significante e o significado, às vezes entra no enquadre, às vezes escapa em variedades semióticas das mais imprevisíveis. Por outro lado, às vezes conjuga os dois, como no exemplo do poema “Luxo” (1965),³⁵⁷ em que, do enquadre da palavra luxo, se alcança a formação da palavra lixo.

Além disso, o objeto que é escrito nestas duas vertentes entra na vocalização repetida de luxo, que fala o lixo, ao final, no signo obtido pela visualidade da construção vocabular, na formatação de um novo tipo de poema verbivocovisual.

LIXO

O poema original é escrito em letras de caligrafia trabalhada, sobre uma faixa contínua dobrada em três segmentos, LI, X, O, que, ao ser desdobrada, se abre ultrapassando o espaço de uma única página, em dois espaços equivalentes a mais, demonstrando ainda que a fita recria o signo final, como síntese visual, em que o fundo branco da página suplementa o efeito da materialidade realizada pela técnica de dobradura.

Tal acontecimento remete ainda a que não se deve relegar, a um segundo plano, o fato de que o encontro com a surpresa se torna também uma marca, desta linguagem poética, inventora da brincadeira inusitada de alertar o leitor, para o novo que pode surgir a qualquer momento, em cada um dos poemas.

³⁵⁶ Cf. PERRONE, 2004, p. 210.

³⁵⁷ Cf. CAMPOS, A, 2001, p. 118-119.

Tal fato elucidada a questão da abertura para o novo, que foi mencionada anteriormente, como sendo a estratégia principal desta poética e que se estende, até mesmo, para depois do assim chamado período heróico de seu estabelecimento. Essa atitude de abertura é o que permite também a acolhida das contribuições artísticas e culturais mais recentes, como noções a serem incorporadas ao trabalho.

Essa fórmula demonstra que a brecha do não-sentido fica sem sutura, na manutenção dos interstícios da criação, onde uma ideia inédita pode vir a encontrar o lugar de manifestação, como um acontecimento recorrente do encontro com o inominável. E, se a linguagem se faz pela repetição significativa, em torno do vazio, essa estratégia da arte literária dá uma volta e reabre o vazio, perfazendo o caminho ao contrário.

Pode-se considerar que o encontro com a surpresa também entra como fator de poeticidade nos poemas concretos, tal como o elucidada Roman Jakobson.

Ao mencionar que a noção de poesia é instável e variável no tempo, o crítico ressalta que a função poética, ou a poeticidade, tal como o salientaram os formalistas, é um elemento *sui generis* que, por isso, não pode ser reduzido mecanicamente a outros elementos. Em geral, a poeticidade é um dos componentes de uma estrutura complexa, que transforma necessariamente os outros elementos e forma, com eles, o procedimento do poema.

O exemplo, fornecido por Jakobson, é bem ilustrativo porque se trata de uma referência ao azeite que não constitui um prato particular, mas sim um suplemento que não é acidental, nem um componente mecânico, na medida em que muda o gosto de tudo o que se come. Sua presença é às vezes tão marcante, que um pequeno peixe pode perder sua denominação genética original, para se tornar uma sardinha ao óleo.

Da mesma maneira, se a poeticidade, uma função poética dominante, aparece numa obra literária, falaremos de poesia, sendo que suas palavras e sua sintaxe, sua

significação, sua forma interna e externa não são indícios indiferentes de sua realidade, mas possuem seu próprio peso e próprio valor.³⁵⁸

É possível inferir que o estatuto do novo entra na composição que marca a poeticidade dos poemas concretos, desde a proposta inicial de invenção, até seus últimos produtos. No entanto, a consecução do projeto inicial o ultrapassa porque, se a linguagem visava a uma obra de arte aberta, através das variadas propostas inovadoras de sua formatação, a abertura, em si, no que ela equivale à surpresa, não pode ser calculável.

Ela se torna uma máquina de fabricar surpresa nos poemas inventados, como uma poética de nós endereçados ao laço social, através de um signo que é duplamente novo porque é também renovável.

Trata-se do rio da linguagem que se mantém como um rio corrente, misturando as águas a suas marcas na terra, no efeito recorrente, ao estilo de Joyce. A circulação instaurada por esse processo se torna uma marca tão perene para esses poemas, quanto o *boom* da bomba mallarmeana que estilhaça a escrita poética, em vários tamanhos e várias direções, em torno do buraco naturalmente previsível que ela provoca.

O método chinês/ocidental de Fenollosa e Pound entra como tábua escritural de salvação do naufrago barthesiano, do conhecimento escandido pela abertura do vazio sem jeito que, por isso, ganha o importante estatuto de uma ruptura sem volta.

Tal brecha, instalada na linguagem cursiva, busca consolo na experiência da escrita microscópica de E. E. Cummings e na contenção caligráfica de Apollinaire, concebendo ainda a metamorfose artesanal de Guimarães Rosa. Mas, com a diferença de que faz o mesmo cálculo poético, de João Cabral de Melo Neto, para lidar com ela e chegar ao minimalismo das ideias condensadas de Oswald de Andrade. Tudo isso é construído com o som da música erudita e popular, o mesmo ocorrendo com as artes visuais que vão, do museu, à cidade, passando por todos os signos que se dão a ver no caminho.

Mas não se trata de um empreendimento fácil: a fábrica dos poemas concretos usa os tijolos e a argamassa de Chico Buarque, para que o operário construa os edifícios

³⁵⁸ Cf. JAKOBSON, 1977, p. 45-46.

icônicos da civilização letrada, com materiais sólidos que possuem a movimentação de móveis, encenando a dança clássica e a corrida do fruidor do jardim e poema de Waldemar Cordeiro. E ainda na vertente condensadora da dupla alegria de Caetano Veloso que faz passar o olhar pelos signos expressos nas bancas de revista, que incluem espaçonaves, cardinales bonitas, que podem ser angelinas jolies, e coca-cola.

É possível inferir que se trata de uma poética que se desdobra em citações de citações, numa prática esclarecedora de que, se a linguagem é exatamente formada por esses pedacinhos de experiência esparsa que se atualiza na palavra, no caso dos poemas concretos, isso se torna mais uma comprovação do signo constelar e multifacetado da realização do texto sem sujeito. Aliás, sem o conhecimento de suas referências, torna-se difícil ler os poemas concretos, para se ter a compreensão do que eles realizam, de acordo com elas e, digamos assim, mais além delas, como um produto que é intrinsecamente outro.

Essa nova poesia pode ser encontrada nas produções mais recentes, assim como nas anteriores, ainda que haja importantes desenvolvimentos das propostas iniciais, em várias experimentações, porque o estatuto de invenção, como abertura ao novo, é o que prevalece, agora em torno de *l'olors*, tal como o conceitua Haroldo de Campos, mesmo com o fim de *noigandres*.

No poema, “brinde em agosto”, mais do que uma homenagem ao “septua-genário! décio, bárbaro alexandrino e Mallarmé calábrico”, Haroldo, nesta fala, brinda ao que “augusto Augusto disse” e a si mesmo como “o príncipe cantor com seu carmem de vida”, enfim, à “rosa d’amigos”, “aberta e florescendo até hoje”.

Ele compara os poemas, de Décio Pignatari, a aquilo que pode ser encontrado no “plano piloto” e que, portanto, vale para o texto de todos os poemas, tais como os desenhos de “épuras puríssimas a giz sobre a ardósia verde-lisa” que

deslinda as tríades de Peirce
e adentra a selva dos signos
para colher prazeres precisos
na fonte icônica de onde jorra
a poesia: lúcida

como um diagrama nítido
conclusa em sua álgebra
de diamantes

depois fascina-se
alumbrado pela espermática
inteligência tropical (selva de signos)
e dá com cartesius metodicamente meditando
curvas e retas no planetário aterrisado em pleno
plano piloto:

guiado pela mão geometra
de João Cabral
visita Brasília³⁵⁹

O poema concluso se reabre fascinado e volta a Brasília, guiado pela mão de João Cabral, entre outros elementos da nova poesia, a caminho de se tornar septuagenária, ela também. Mesmo porque, é possível considerar que ela tem grandes chances de se manter como um molde estratégico da linguagem artística que liberta a obra de um quadro estático de produção, quando um escrito pode pintar o objeto nas palavras e a pintura pode fazer uma narração através da imagem.³⁶⁰

A isso se acrescenta que, ao conjugar o signo verbivocovisual, como o nó da topologia poética que força a escrita da não relação, com o endereçamento ao social, o poema concreto se realiza como uma não-relação endereçada, cujo resultado é a experiência de linguagem que avança, diversamente do ponto de disjunção em que Lacan chegou.

Com isso, a leitura dos poemas pode contribuir para o esclarecimento da escrita limiar, entre objeto, linguagem e imagem, da forma como ela é articulada na arte, não estando veiculada ao sintoma do sujeito, mas ao texto trabalhado como *sinthoma* inventado.

Como se trata de uma poética racional, calculada, para a obtenção de seus efeitos, é possível afirmar que o significante *l* que finaliza e reabre *lygia fingers*, pode ser considerado como a condensação do novo signo verbivocovisual, promovido pelos poemas concretos, ou *rosa d'amigos* aberta e florescendo até hoje em *l'olors*.

³⁵⁹ CAMPOS, H, 2009, p. 25.

³⁶⁰ Cf. RAMOS CORGOSINHO, 2010, p. 44.

7 CONCLUSÃO

semência
pó de luz
estelante

grafo

mas: palavras.³⁶¹
Haroldo de Campos

O poema concreto indica o signo verbivocovisual, como a escrita entre diferentes registros, o que se materializa como um conjunto o qual se apresenta, ao mesmo tempo, no mesmo lugar, num mesmo ato de movimento.

Este é o novo signo, instaurado como um nó que se faz poema, no qual os objetos, olhar e voz, são apreendidos simultaneamente, na inscrição da linguagem, nas vertentes de matéria, forma e signo, no espaço, ao mesmo tempo, através do movimento.

Apesar da proposta do poema concreto consistir em fazer a apreensão dos signos verbal, vocal e visual, como um todo, ou uma *Gestalt*, que é a soma das partes, de onde se forma como algo qualitativamente diverso, isso se comprovou no viés, em que o poema verbivocovisual é o signo formado como o quarto signo, tal como o *sinthoma*. Isso porque há o espaço demarcado aos objetos olhar e voz, na vertente de uma brecha instalada na arte que se declara como uma obra de arte aberta.

É esta forma que pode ser lida com a contribuição da topologia do nó borromeano de Lacan, na medida em que este é considerado, pelo autor, como um quarto elemento, onde o *sinthoma* é o novo nome da letra que amarra, por um único nó, os registros formados por real, simbólico e imaginário.

Com a diferença de que, enquanto este se torna o ato de nomeação de um sujeito, o poema concreto se torna o ato de nomeação de um objeto da arte poética. Além disso, o que ocorre no primeiro é a localização da linguagem do nó, ao passo que, no segundo, a linguagem se elabora como nó endereçado enquanto poesia.

³⁶¹ CAMPOS, H, 1979, p. 31.

E as diferenças não ficam aí, na medida em que, enquanto a topologia lacaniana é referendada por uma articulação do sujeito frente ao trabalho com a linguagem inconsciente, no poema concreto, ao contrário, trata-se de uma postura calculada e racional, para a obtenção do mesmo efeito de interseção dos signos, como um único signo que se torna um quarto elemento divergente.

Além disso, o poema concreto produz um avanço importante na linguagem, ao articular em junção, o poema e o matema derivado em nó, trabalhados em disjunção no ensino lacaniano, porque, no primeiro, o discurso poético e o discurso científico concorrem num mesmo projeto.

Formulado como um cálculo que resulta na conexão entre essas elaborações disjuntas, a partir de seu projeto inicial que estabelece um plano piloto para construir um campo de invenção poética, o poema concreto alcança uma fórmula que ultrapassa essa proposta, tornando-se, além disso, numa máquina de fabricar surpresa.

É de onde decorre que o poema concreto se apresenta como o acaso que é oferecido pelo lance poético que estabelece várias possibilidades de escolha, onde ele surge e de onde escapa, sempre se abrindo a novas significações possíveis.

Desta maneira, pode-se deduzir que, ao lado de se tornar uma fórmula topológica, ao mesmo tempo em que se realiza como poema, o poema concreto instala, pela brecha da interseção de materiais oriundos de práticas artísticas diversas, um espaço não calculável que se abre, a cada vez, ao encontro com o inusitado, o novo signo, ou o significante novo de Haroldo de Campos e de Lacan.

Ele pode então ser reconhecido como a topologia da não-relação endereçada como poesia que não realiza o todo, a não ser se este for lido como um perene projeto inconcluso, a ser terminado pela leitura mais recente que sempre se desloca.

Por isso é possível afirmar que o lugar topológico do signo verbivocovisual é um espaço vazio, na interseção dos signos verbal, vocal e visual e, portanto, um quarto registro elaborado pelo contorno destes três, onde o *l* de *lygia fingers* se torna o representante de

uma aparência de nomeação que, a cada poema, pode vir a ser ocupado por um outro significante aparente.

Disso decorre o fato de que os signos poéticos possam ser compreendidos à luz do conceito lacaniano de *objeto a*, na medida em que eles constituem um dos lados de sua formalização que é mesmo provocada por camadas que vão do objeto, passam por sua materialização e chegam até o signo, mantendo o lugar da abertura entre eles. É nesse ponto de corte, entre a imagem, o tecido da linguagem e a abertura, que o objeto de que se trata pode vir a ter várias representações.

No poema concreto, isso ocorre através da realização do jogo da arte que se torna semiótica, na insistência em registrar o intraduzível que se processa como intermediação heterogênea. Assim, as artes visual e vocal continuam pertencendo a seu campo originário, ao mesmo tempo em que alguns de seus elementos se associam ao viés poético, em que é a linguagem verbal que toma a frente da produção.

É de onde essa linguagem se apresenta como descontínua e fragmentária, recaindo a solução deste problema para o lado da formatação *labilíngue*, quando, entre a língua da boca e a língua da fala, a metáfora material se realiza como *lalíngua*.

Isso, por sua vez, pende para o jogo, de palavras, letras e sílabas, que se enlaça ao efeito das cores e da formatação gráfica, de maneira a encenar o espaço e o tempo, assim como o movimento de outras manifestações artísticas, tais como a pintura, a música, a escultura, o teatro e a dança. É através desse jogo multilinear que a visualidade plástica e a vocalidade musical são enredadas no meio das palavras do poema concreto.

Com essas elaborações, é possível concluir que o poema atesta a prevalência da linguagem que atinge o corpo e o mundo dos falantes, transformados em signos poéticos que mesclam a boca, os lábios e os dentes, na realização da voz, e o olho, na realização do olhar, como o escrito e o Outro do escrito, com que pode enunciar e ler os nomes dos objetos.

Trata-se de um jogo recorrente pois é por esse ato de nomeação que se atinge o inominável dos espaços brancos entre as letras, em que a voz é a afonia silenciosa dos vocábulos e o olhar é o espaço vazio que induz o efeito de engano no *trompe l'oeil* e da deformação na *anamorfose*, convocando o leitor a uma interpretação.

Por outro lado, e ao mesmo tempo, a voz está na sonoridade das palavras e o olhar é o Outro da visão constituída, pelo jogo de espelhos da obra, que é o olho antecipatório do olhar do espectador. Tais aspectos demonstram a presença do som e da perspectiva da visualidade no trabalho poético concreto, em que o som é o que se escuta e o visível é aquilo que se vê, quando o jogo da linguagem passa a ser concatenado pela justaposição de elementos fonéticos e gráficos.

O diálogo entre poesia e arte destaca ainda que a fachada de uma varanda e a distribuição das plantas no jardim podem ser tomadas como uma produção poética que convida, à participação, o espectador que retoma a paisagem, como espaço descontínuo sob a iluminação da luz do sol. É de onde decorre que paisagismo e arquitetura passam a ser, de seu lado, incorporadas ao poema concreto.

Além disso, seu projeto formaliza o fato de que a letra é tomada como uma câmera de mão que privilegia este ou aquele detalhe, em recortes que vão ser abrangidos numa escrita em ideograma, metáfora material da superposição dos elementos divergentes. Isso insere a estratégia do cinema, do teatro e da dança, como linguagens que são utilizadas enquanto poesia.

E os exemplos poderiam ser listados de forma quase infundável, tal como o é a produção humana, escapando inclusive do campo artístico em si mesmo. No entanto, o que se pretende salientar é que a validação do mundo dos signos como função poética, no poema concreto, se limita ao estatuto de abertura frente ao novo que, a cada vez, pode vir a ser aí inserido, a partir de uma nova prática ou de uma descoberta.

A não-relação endereçada como poesia, novo nome desse fazer poético, é o significante novo entrelaçado na abertura ao produto que vem se promover nesse lugar, a cada vez,

porque o poema concreto é, antes de tudo, uma tomada de atitude frente à realidade têxtil do mundo que é linguagem.

Ele manufatura os objetos do cotidiano como objetos de arte e recebe desta a devolução dos objetos de arte, como objetos que retornam para as ruas, ao exemplo paradigmático da moda que desfila, entre uns e outros, ou da música popular que resolve a canção nos muros das obras de engenharia e nas bancas de revistas.

O poema concreto dissolve o conceito de arte enclausurada nas muralhas dos espaços acadêmicos e museus, trazendo as obras canônicas para o debate de sua produção, na sequência da política de interseção entre as artes que chega até à interseção de público.

Finalmente, sob a ótica do aparelho de linguagem, em que o poema concreto se demonstra, é possível compreender a linguagem renovável e renovadora de outros textos, tais como os de Freud, Saussure, Peirce, Jakobson, Barthes e Lacan. Todos eles, a partir de estratégias diferentes, mantêm o lugar aberto ao novo signo, frente ao pensamento de um mundo acelerado.

Nesse aparelho, há a retomada do discurso na fímbria do ser, contornável pelo campo do desejo, no qual comparece e do qual escapa, mas sempre relançado num novo nó que pode ser um novo amor provençal tal qual o *l*.

Esta conclusão foi alcançada através do percurso teórico realizado nos cinco capítulos da tese, de que o primeiro, “Os desdobramentos do movimento poético do Grupo *Noigandres*”, foi dividido em três sub-capítulos, a saber, “O movimento poético do Grupo *Noigandres*”, “Sobre os poetas” e “O grupo *Noigandres* e as poéticas visuais contemporâneas”. Isso permitiu fazer a localização desse movimento, dos poetas estudados que pertenceram a ele e quais são as diferenças entre seus poemas e aqueles dos outros movimentos da poética visual contemporânea.

A partir disso, foi possível constatar que o percurso do movimento poético do grupo *Noigandres* desembocou numa postura, em que a vanguarda, tal como foi proposta inicialmente, deu lugar a um projeto mais amplo no qual a ideia de invenção, como

abertura permanente ao novo, tomou a frente, ao mesmo tempo em que sua linguagem foi absorvida por uma utilização coletivizada pelo próprio uso.

Disso decorre que o estudo sobre o percurso desse movimento comprovou que o trabalho poético de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari pode ser considerado num viés de composição que extrapola o momento do grupo *Noigandres*, ainda que não se possa prescindir de suas linhas de orientação para estes poetas.

Da mesma maneira, foi esclarecido o fato de que, apesar de terem formulado a produção de poemas sem sujeito, a partir de uma mesma concepção teórica, embasada na linguagem estrutural, objetiva, decorrente da posição de não subjetivação do texto, os três poetas estudados mantiveram algumas particularidades, frente a suas composições. Mas essas particularidades só foram mencionadas, no que serviram para ajudar a compreender o plano teórico de base que é constituído pelo projeto coletivo dos três poetas.

Através dessa seleção, em que os poemas também tomaram a frente aos poetas, o que se buscou foi estabelecer uma linha divisória entre a teoria da composição desses poemas e daquelas pensadas pelos outros grupos produtores de poemas visuais contemporâneos.

Apesar de conterem vários pontos em comum, foi possível constatar algumas divergências importantes entre elas, exatamente no que concerne à apropriação da visualidade e da vocalidade, através do registro verbal.

Por isso, a observação a que se chegou é que os poemas concretos, do grupo originado em *Noigandres*, possuíam mais elementos a serem elaborados com a contribuição de Lacan sobre a linguagem, na medida em que eles são orientados pelo estruturalismo descendente de Saussure e Peirce, de que Jakobson é o melhor exemplo, no que diz respeito à poesia. A isso se acrescentam várias fontes comuns, em seus trabalhos, como o texto de Joyce e o caractere oriental, entre outras.

No segundo capítulo, “A tradição dos poemas concretos”, os três sub-capítulos, “A tradição poética”, “*Paideuma* universal” e “*Paideuma* local” permitiram corroborar a

ideia de que alguns tipos de composição poética e de textos literários validaram a consecução dos poemas concretos em épocas diversas. Na maior parte das vezes, eles foram convocados retrospectivamente como referências, um dado que anunciou também a apropriação do tempo do poema concreto, em que o passado é uma recuperação feita no presente e, pois, dentro do espaço atual.

Além disso, os poemas de períodos bem anteriores, assim como aqueles pertencentes aos períodos mais recentes, demonstraram a grande erudição em que se apoiam a teoria e a técnica dos poemas concretos, servindo de balizas para sua fórmula de fazer poesia.

A realização do terceiro capítulo, “Poemas concretos e outras artes”, se distribuiu igualmente em três sub-capítulos, “Poema concreto *contra o caos faz música*³⁶²”, onde o poema concreto foi localizado na relação com a música e as artes plásticas, “Poema concreto e cidade dos signos”, onde a arte das ruas foi situada, e “Visualidade, vocalidade e Lacan”, onde foi apresentada a leitura de Lacan sobre a visualidade, o objeto olhar e o objeto voz, que se inserem na relação à arte.

Neste último sub-capítulo, inclusive, para efeito de um maior esclarecimento, foram feitas duas sub-divisões, “O olhar e a voz” e “A escrita de Joyce”.

A partir desta organização, nesse terceiro capítulo foram localizados os elementos, na música, nas artes visuais, nos signos da cidade e na proposta lacanianana, para a visualidade e a vocalidade, que fornecessem o material de base para a compreensão dos signos visual e vocal que vieram a ser trabalhados no quinto capítulo, ao lado do signo verbal.

A pesquisa com as outras artes demonstrou que há lugares específicos para a música, assim como para a arte visual, ainda que se explicita também o intenso diálogo que se estabeleceu entre a música dodecafônica, serial, atonal, e suas sucessoras, e os poemas concretos, assim como entre estes e as composições visuais de quadros e outras estruturas afins.

³⁶² CAMPOS, H, 2009, p. 65.

No mesmo estudo, houve a inserção dos signos que podem ser demarcados na cidade, onde objetos do cotidiano são elevados à categoria de objetos artísticos, da mesma forma que a arte visual e a música são devolvidas a ela, em produções populares que abrem as portas dos museus e dos teatros, retornando para o espaço das ruas, em novas contribuições. Com isso, apresentou-se o ponto em que se ancora a produção dos poemas concretos, como o que se torna uma atitude de apreensão dos objetos da cultura, de um modo geral.

Além disso, a posição teórica de Lacan, sobre a visualidade e os objetos olhar e voz, pôde atestar a prevalência de um espaço de abertura no texto, que se presta à elucidação da obra de arte aberta, tal como o faz o poema verbivocovisual. Mesmo porque a apresentação pontual da solução artística de Joyce, como a que permite a criação do nó, enquanto um quarto elemento que amarra registros habitualmente não factíveis de serem atados por uma mesma escrita, é o que precedeu à localização final do poema como uma solução verbivocovisual que mantém um lugar de abertura ao objeto.

No quarto capítulo, sobre a “*Techne* concreta”, foi feita uma exposição de como é que os poemas concretos foram executados, de forma a apresentar os resultados condizentes ao postulado de base de uma não relação entre os signos que, por um projeto de composição, passaram ao efeito final de uma não-relação escrita, como um único signo chamado de verbivocovisual.

Desta maneira, foram listados como integrantes da técnica concreta, experimentações de escrita que encenam desde o esforço de uma contenção de seus vários pressupostos teóricos, como o método ideogrâmico, até à poesia do objeto, como a poesia sem sujeito. Por isso, esses aspectos foram estudados em cinco sub-capítulos que são “O método ideogrâmico”, a “Intradução”, “O verso *labilíngue*”, “O novo sujeito e a fragmentação do discurso” e “O novo sujeito e a destituição subjetiva”.

Finalmente, o quinto e último capítulo, “Poema concreto e o possível encontro com Lacan” foi dividido em três sub-capítulos, “Os signos verbivocovisuais”, “Uma poética de invenção” e “A nova poesia”, de forma a poder demonstrar que o poema concreto como o signo verbivocovisual é uma poética de invenção, na medida em que o nó que

amarra os três signos simultaneamente é, ao mesmo tempo, endereçado como poesia. É esta que é considerada como “A nova poesia”.

No entanto, houve necessidade de conectar a visualidade e a vocalidade das artes, explicadas no terceiro capítulo, com a visualidade e a vocalidade operatórias no poema cuja prevalência é a linguagem verbal. Por isso, o primeiro sub-capítulo do quinto capítulo, “Os signos verbivocovisuais”, recebeu quatro novas divisões com “O signo verbal”, “O signo vocal” , “O signo visual”, a que se agregou o “Espaço, tempo e movimento”, para esclarecer o funcionamento dos três signos.

Da mesma forma, o segundo sub-capítulo, “Uma poética de invenção”, foi dividido em “A poesia verbivocovisual: o nó concreto que se faz poema” e “A não relação-endereçada”, porque nesse momento foi esclarecido o teor de uma poesia que concatena as duas propostas de suplência formuladas pela linguagem, segundo Lacan, entre topologia e poesia.

Finalmente, o terceiro sub-capítulo, “A nova poesia” foi a síntese do poema concreto, enquanto a não-relação que se escreve pontualmente, como signo verbivocovisual, e é endereçada como poesia. Além disso, essa poesia se comprovou nova, a tal ponto, que foi possível observar que o poema concreto é uma não-relação endereçada que, por constituir uma obra de arte aberta, se torna também uma máquina de fabricar surpresa, quando cada novo poema traz uma fórmula inusitada de ser verbivocovisual.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005. 404 p.
- AGUILAR, Gonzalo. O olhar excedido. p. 36-51. In: SÜSSEKIND, Flora; CASTAÑON GUIMARÃES, Júlio (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 326 p.
- ANDRADE, Oswald, 1890-1954. *Trechos escolhidos* (por Haroldo de Campos). 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989. 128 p. - (Nossos clássicos; 91).
- APOLLINAIRE, Guillaume; HECKER FILHO, Paulo (org.). *Escritos de Apollinaire*. Porto alegre: LPM, 1984. 232 p. - (Rebeldes & malditos; 6).
- ÁVILA, Myriam. Traduzir, conduzir, reduzir. p. 296-303. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.
- ATTIÉ, Joseph. *Mallarmé le livre*. Nice: Losange, 2008. 580 p.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 187 p.
- BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista : documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. 96 p.
- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Genève: Éditions d'Art Albert Skira S. A., 1970. 152 p.
- BARTHES, Roland. *Le système de la mode*. Paris : Seuil, 1967. 358 p.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 343 p.-(Coleção Roland Barthes).
- BERNARDES, Angela Cavalcanti. Razão poética e laço social, *Estudos lacanianos*, ano I, n 1, jan-jun. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Scriptum, 2008. p. 153-157.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1998. 395 p.
- BOULEZ, Pierre. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 131 p. - (Debates; 217).

CAGE. *X Writings 79-82*, 1983. In: CAMPOS, A. *Música de Invenção*. p. s/nº. São Paulo: Perspectiva, 2007. 275 p. - (Signos música; 5).

CALADO, Carlos. *Tropicália. A história de uma revolução musical*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004. 333 p.

CÂMARA, Rogério. *Grafo, sintaxe, concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos/ Marca d'Água Livraria e Editora, 2000. 143 p.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 270 p. (Signos; 6).

CAMPOS, Augusto de. *40 poem(a)s: e. e. cummings*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. 146 p.

CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta. p. 23-31. poesia concreta. p. 40-41. Poesia concreta. p. 50-54. A moeda concreta da fala. p.113-125. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 205 p.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. plano piloto para poesia concreta. p. 156-158. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 205 p.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. p. 321-349. In: COUTINHO, Eduardo F (org). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 579 p.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 132 p. - (Signos; 17).

CAMPOS, Augusto de. Outras palavras sobre *Finnegans wake*. p. 195-198. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans wake*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001. 215 p.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans wake*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001. 215 p.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. 256p.

CAMPOS, Augusto de. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 124 p.-(Signos; 35).

CAMPOS, Augusto de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakóvski: poemas*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 171 p.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 275 p. - (Signos música; 5).

CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 256 p. – (Signos; 4).

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. 237 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum: signancia quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 146 p.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e paraíso perdido. p. 32-35. A obra de arte aberta. p. 36-39. Evolução de formas: poesia concreta. p. 55-62. Poesia–linguagem–comunicação. p. 74-88. A temperatura informacional do texto. p. 138-149. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 205 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 314 p.

CAMPOS, Haroldo de. Fenollosa revisitado: prefácio à 3ª edição. p. 11-21. Ideograma, anagrama, diagrama: uma releitura de Fenollosa. p. 23-107. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1994. 237 p.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1994. 237 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos/ Seleção de Inês Oseki Dépré*. São Paulo: Global, 1997. 160 p. – (Os melhores poemas; 26).

CAMPOS, Haroldo de. Panaroma em português. p. 27-32. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans wake*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001. 215 p.

CAMPOS, Haroldo de. *entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 256 p. - (Signos; 48).

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. v. 2. Tradução de Eduardo Brandão. Revisão da tradução por Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 512 p.

CASA NOVA, Vera; FERES, Leticia; MINGOTE, Michel. Outros concretismos: desdobramentos entre Amílcar de Castro, Lygia Clark, Wladimir Dias-Pino, conceitualistas e minimais. p. 139-147. *O eixo e a roda 13: dossiê 50 anos da poesia concreta*, Dez. 2006. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 232 p.

CASA NOVA, Vera. O mais simples poema a ver: Ave e Solida. p. 149-154. *O eixo e a roda 13: dossiê 50 anos da poesia concreta*, Dez. 2006. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 232 p.

CASA NOVA, Vera. Notas sobre poéticas visuais. p. 81-87. In: CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho, letra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 203 p. - (Invenção).

CASA NOVA, Vera. Wladimir Dias-Pino/ Amílcar de Castro/ Lygia Clark/ Hélio Oiticica: razões da coincidência. p. 125-132. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. 282 p. - (Invenção).

CASA NOVA, Vera. *Comunicação, discurso e semiótica: dos almanaques a...* 2 ed. revista. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2010 B. 180 p. - (Coleção Obras em Dobras).

CIVITA, Victor (editor). *Piet Mondrian (1872-1944)*. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1977. 44 p. - (Mestres da pintura).

CORDEIRO, Waldemar. paisagismo e cultura. p. 86. parque infantil. p. 87. In: BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. 96 p.

CORGOSINHO, Rosângela Ramos. *O narrador Riobaldo - passar pelo escrito: a transmissão de experiência em Grande sertão: veredas*. 2003. 163 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

CORGOSINHO, Rosângela Ramos. A imagem e a ética da psicanálise. p. 37-45. In: CASA NOVA, Vera; MAIA CASA NOVA, Andréa (org.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2010. 200 p.

COSTA LIMA, Luiz. Duas aproximações ao não como sim. p. 116-129. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

COUTINHO, Eduardo F (org.). *Guimarães Rosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 579 p.

D'ÂNGELO, Lúcia. La fenêtre sur le réel. p. 37-44. In: MILLER, Jacques-Alain. *La passe et le réel*. Paris: Agalma, 1998.

DA VINCI, Leonardo. *Anotações de Da vinci por ele mesmo*. São Paulo: Madras, 2004. 351.p.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Tradução de Paulo Neves. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*: lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte : C/ Arte, 2009. 87 p.

DURAS, Marguerite. *O deslumbramento*. Tradução de Ana Maria Falcão. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 145 p.

EISENSTEIN, Serguei. O princípio cinematográfico e o ideograma. p. 149-166. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1994. 237 p.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2000. 184 p.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. Tradução de Ezra Pound. p. 109-148. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1994. 237 p.

FERREIRA, Jerusa Pires. Augusto, Arnaut, Raimbaut e outros provençais. p.304-313. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

FÉVRIER, James G. *Histoire de l'écriture*. Paris: Payot, 1948. 591 p.

FLAM, Jack. *Foreword*. p. xi-xiv. In: MOTHERWELL, Robert. *The Dada: painters and poets*. An anthology. 2 ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979. 414 p.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007. 286 p.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 541 p. - (Coleção tópicos).

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração de Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 8 ed. rev. e ampl. por Júnia Lessa França e Ana Cristina de Vasconcellos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 255 p.

FRANK, Elgar. *Mondrian*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973. 238 p. (Coleção Grandes Artistas).

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 198 p.

FREUD, Sigmund. Sobre o início do tratamento (Novas recomendações aos médicos que exercem a psicanálise). p. 161-188. In: FREUD, Sigmund. *O caso Schreber, Artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. 464 p. - (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 12).

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 8 ed. São Paulo: Escrituras, 2008. 135 p.

GUIMARÃES ROSA, João. Cara de bronze p. 667-713. A estória de Lélío e Lina. p. 715-802. In: GUIMARÃES ROSA, João. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 989 p. - (Ficção completa, 1).

GUIMARÃES ROSA, João. Meu tio o Iauaretê. p. 825-852. In: GUIMARÃES ROSA, João. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 1190 p. (Ficção completa, 2).

GUIMARÃES ROSA, João. Quando coisas de poesia. p. 1083-1085. Ainda coisas da poesia. p. 1129-1131. In: GUIMARÃES ROSA, João. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 1190 p. (Ficção completa, 2).

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Alguns lances de escrita. p. 75-92. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 162 p.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 298p.

HUCHET. Prefácio à edição brasileira: passos e caminhos de uma teoria da arte. p. 1- 7. In: DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p.

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o *trompe l'oeil* da poesia concreta. p. 11-35. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8 ed. São Paulo: Cultrix, 1975. 162 p.

JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977. 192 p.

J. G. V. espetáculo popcreto. p. 90. In: BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista : documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. 96 p.

- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. 919 p. - (Le champ freudien).
- LACAN, Jacques. *Le séminaire livre VII : l'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986. 375 p. - (Champ Freudien).
- LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Versão final de Angelina Harari e Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 607 p. – (Campo Freudiano no Brasil).
- LACAN, Jacques. *Le séminaire livre XXIII: le sinthome*. Paris: Seuil, 2005, 249 p. – (Champ Freudien).
- LACAN, Jacques. *O seminário livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 277 p. - (Campo Freudiano no Brasil).
- LACAN, Jacques. *O seminário livro 20: mais ainda (1972-1973)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008 B. 157 p. (Campo Freudiano no Brasil).
- MACIEL, Maria Esther. De pedra e areia – Notas sobre a poesia pré-concreta de Augusto de Campos -. p. 130-139. In: SÜSSEKIND Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, 348 p.
- MACHADO, Lino. *Palavras e espaços para o visual: Haroldo de Campos*. 2006. 163 f. Pesquisa (Pós-Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Um coup de dés jamais n'abolira le hasard: poème*. Paris: Gallimard, 1914. 32 p.
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/ Faculdade de Letras UFMG, 2003. 283 p.
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eric Nepomuceno. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. 447 p.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 325.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 294 p.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991. 198 p. - (Coleção Viagens de voz).

- MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. 156 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 166 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Arhur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 271 p. - (Debates; 40).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 662 p. - (Tópicos).
- MESCHONNIC, Henri. *Les états de la poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985. 288 p.
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Lagrasse : Verdier, 1989. 362 p.
- MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme: politique du sujet*. Lagrasse : Verdier, 1995. 616 p.
- MILNER, Jean-Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Tradução de Procópio Abreu e revisão técnica de Marco Antônio Coutinho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. 140 p. - (Transmissão da psicanálise).
- MILLER, Jacques-Alain. *Matemas I*. Tradução de Sérgio Laia. Revisão da tradução por Angelina Harari. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. 200 p. - (Campo Freudiano no Brasil).
- MILLER, Jacques-Alain. *Perspectivas do seminário 23 de Lacan. O sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. 199 p. - (Campo Freudiano no Brasil).
- MINISTERIO DE COMERCIO Y TURISMO. *Barcelona*. Texto de Josep Maria Carandell. Tradução de Paulo Oliveira. Maqueta de Luiz Gómez. Fotos do Arquivo fotográfico de TURESPAÑA. Mapas de RUGOMA, S.A./GCAR, S.A. Barcelona: Subdirección General de Promoción Exterior del Turismo – TURESPAÑA. SECRETARIA GENERAL DE TURISMO, 1998, 60 p.
- MOTHERWELL, Robert. *The Dada: painters and poets. An anthology*. 2 ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979. 414 p.
- NAVES, Santuza Cambraia. Balanço da Bossa: Augusto de Campos e a crítica de música popular. p. 244-256. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Palimpsesto. *Palimpsesto 5*. Maio de 2006. Rio de Janeiro: UFRJ. ISSN 18095507.

OLIVEIRA, Marly de. Prefácio. p. ix-xiii. In: MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 325 p.

ORELLANNA, Jorge Baños. *De l'hermetisme de Lacan: figures de sa transmission*. Traduction de Annick Allaigne-Duny. Paris: EPEL, 1999. 330 p.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Haroldo de Campos, ou a educação do sexto sentido. p. 7-21. In: CAMPOS, H. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos* (Seleção de Inês Oseki Dépré). São Paulo: Global, 1997. 160 p. – (Os melhores poemas; 26).

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed” de John Donne (Entrevista com Augusto de Campos). p. 285-295. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

PERRONE, Charles A. Viva vaia: para compreender Augusto de Campos (Via EUA). p. 209-218. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

PERLOFF, Marjorie. Tradução de poesia concreta brasileira: a conexão francesa. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. p. 317-322. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. 145 p.

PIGNATARI, Décio. Sobre poesia oral e poesia escrita p. 17-20. Arte concreta: objeto e objetivo. p. 45-46. nova poesia: concreta. p. 47-49. A exposição de arte concreta e Volpi. p.63-65. Poesia concreta: organização. p. 89-95. Forma, função e projeto geral. p. 111-112. Acaso, arbitrário, tiros. p. 150-151. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 205 p.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1987 B. 165 p.

PIGNATARI, Décio. *31 poetas, 214 poemas: do Rigveda e Safo a Apollinaire*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 132 p.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia/SP: Ateliê Editorial; Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2004. 340 p.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004 B. 68 p.

PINTO, Luiz Ângelo; PIGNATARI, Décio. Nova linguagem, nova poesia. p. 159-171. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 205 p.

POUND, Ezra. *Os cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. 837 p.

REGNAULT, François. Préface. p. 9-19. In: ATTÍE, Joseph. *Mallarmé le livre*. Nice: Éditions du Losange, 2007. 579 p.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Ed. bilíngue. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2008. 104 p.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira. O verbo e o voco, no visual: dois exemplos de poesia-zen. p. 159-170. In: *O eixo e a roda 13: dossiê 50 anos da poesia concreta*. Dez. 2006. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 232 p.

SANTAELLA, Lúcia. A poética antecipatória de Augusto de Campos. p. 161-178. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 17 ed. São Paulo: Cultrix, 1993/1994. 279 p.

SCHNAIDERMAN, Boris. O Intraduzível recriado. p. 314-316. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004. 224 p. - (Música viva).

SHAPIRO, Meyer. *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 96 p.

SOUZA, Ana Helena. “A urdidura subjacente”: recriações de poemas de John Donne. p. 269-284. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *Dialogramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume, 2004. 276 p.

STERZI, Eduardo. Todos os sons, sem som. p. 95-115. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 348 p.

TITIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975. 110 p. – (Coleção Diagrama; 6).

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. São Paulo, Ed. 34, 1998. 253 p.

VANIER, Alain. Mouvements de l'objet. p. 20-30. *Mensuel 18*, Septembre. 2006. Paris: École de Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien N° d'Impression 6823. 128 p.

WAJCMAN, Gérard. *L'objet du siècle*. Lagrasse: Verdier, 1998. 253 p.

ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975. 267 p.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix: de la "littérature médiévale"*. Paris: Seuil, 1987. 323 p.

ZUMTHOR, Paul. Poesia do espaço: novos territórios para uma nova oralidade. p. 138-144. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. 156 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Maria Inês Almeida, Jerusa Pires Ferreira e Maria Lúcia Diniz Pochat. São Paulo: Hucitec, 1997. 309 p.