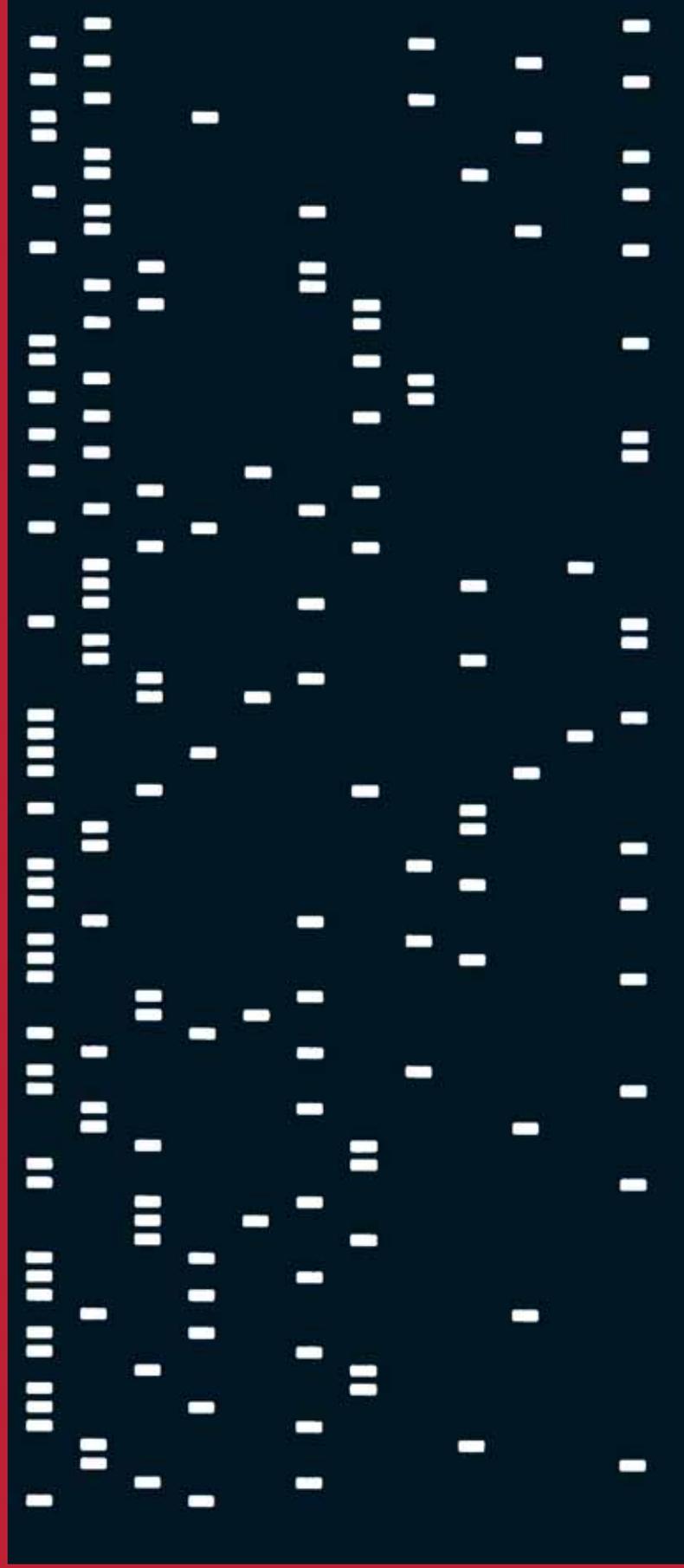


niperiodiplastipubrirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade  
city  
cité

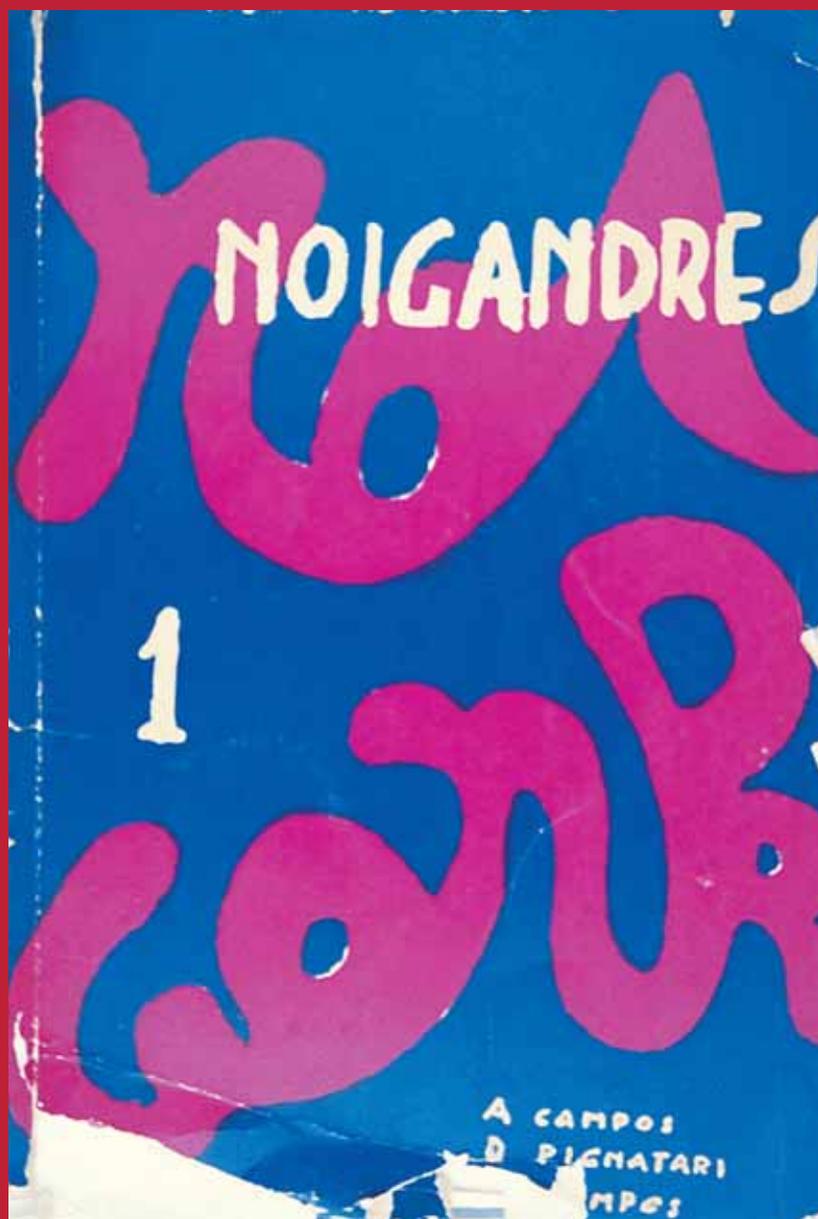
# { SUPLEMENTO.

50º  
poesia  
concreta

BELO HORIZONTE, OUTUBRO DE 2006, SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS.



atrocaducapacautiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimentidimultipliorgar



*Noigandres 1*,  
Augusto de Campos, Décio Pignatari,  
Haroldo de Campos.  
São Paulo, novembro de 1952.



CAPA: *CIDADE*, Augusto de Campos  
(1963) versão de Erthos Albino de  
Souza (1972).

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS AÉCIO NEVES DA CUNHA  
SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA ELEONORA SANTA ROSA SECRETÁRIO  
ADJUNTO MARCELO BRAGA DE FREITAS SUPERINTENDENTE CAMILA DINIZ  
FERREIRA PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE MÁRCIA LARICA CONSELHO  
EDITORIAL ÂNGELA LAGO + CARLOS BRANDÃO + EDUARDO DE JESUS + MELÂNIA  
SILVA DE AGUIAR + RONALD POLITO EQUIPE DE APOIO ANA LÚCIA GAMA +  
ELIZABETH NEVES + ROSÂNGELA CALDEIRA + WESLEY SILVA QUEIROS +  
ESTAGIÁRIOS MIMA CARFER + VALBER PALMEIRA + NATÁLIA DUTRA JORNALISTA  
RESPONSÁVEL KÁTIA MARIA MÁSSIMO (REG. PROF. 3196/ M.G.). TEXTOS ASSI-  
NADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA  
OFICIAL/ FRANCISCO PEDALINO COSTA DIRETOR GERAL, J. PERSICHINI CUNHA  
DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE + LIVRARIA  
SCRIPTUM.

Em 2006 comemoram-se os cinquenta anos de lançamento do movimento concretista no Brasil. Trata-se de data significativa, já que esse movimento foi fundamental para a cultura brasileira, particularmente para a poesia, por suas propostas estéticas inovadoras e ousadas.

O concretismo teve larga repercussão e influência em nosso país, extrapolando o plano estritamente literário, com ressonância ampla que vai dos estudos acadêmicos - com a introdução e a divulgação de autores e teorias diversas - até a música popular, com o tropicalismo. As artes plásticas e gráficas, o design, a música erudita contemporânea e as novas produções audiovisuais também foram influenciadas e impulsionadas pelas idéias e obras dos concretistas.

Em Minas Gerais, as ressonâncias do concretismo também se fizeram sentir, principalmente na importante obra de Affonso Ávila, organizador aqui da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963 - evento que reuniu o grupo paulista de poetas concretos, críticos e ensaístas de várias partes do país e os então novos poetas mineiros. É preciso assinalar também que o Suplemento Literário sempre contou, nas suas várias fases, com colaborações dos concretistas, sejam poemas, traduções ou ensaios.

Esta bem-vinda edição especial procura não só registrar a importância do movimento concretista, mas, também, homenagear o falecido poeta, tradutor e ensaísta Haroldo de Campos - um dos criadores do concretismo, ao lado de seu irmão Augusto e de Décio Pignatari - que foi um constante colaborador deste Suplemento e um fraterno (e admirado) amigo nosso.

Eleonora Santa Rosa

{ SUPLE  
MEN+O.

Suplemento Literário de Minas Gerais  
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo  
30130-180 Belo Horizonte MG  
Tel/fax: 31 3213-1072  
suplemento@cultura.mg.gov.br

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

# por que temer a poesia concreta?

camila diniz ferreira editora

Nesta edição especial em homenagem aos cinquenta anos da Poesia Concreta<sup>1</sup>, optamos por não apenas reproduzir os poemas de sua fase ortodoxa, bastante divulgados em livros, mas, incitar o leitor, através de reflexões em entrevistas, resenhas, ensaio e documentos inéditos, a voltar no túnel do tempo, antes mesmo de 1956 e, depois, projetar-se no século XXI, em nosso presente e futuro, para pensar seriamente na revolução provocada pela Poesia Concreta, no âmbito da poesia e da literatura, das artes e da cultura e da comunicação.

Fatos espantosos ainda continuam ocorrer em 2006: a resistência e a rejeição que os poetas concretos - "ex-concretos", como bem disse Gonzalo Aguilar em seu livro que se tornou uma referência desse movimento, provocam em alguns intelectuais do meio acadêmico, como em determinados poetas das gerações seguintes até os contemporâneos.

O julgamento, nesses casos, não passa de um dualismo

sem qualquer substância capaz de resistir a uma análise mais profunda e rigorosa desse período. Gostar ou não gostar da Poesia Concreta não é a questão, pois é impossível que ela passe despercebida. Para alguns, seria melhor que o movimento não tivesse ocorrido. (In) felizmente, a Poesia Concreta é um fato.

A rejeição nasce de um temor. Entre todas as mudanças propostas pela Poesia Concreta em sua fase radical reunidas em *Teoria da Poesia Concreta, Textos críticos e Manifestos 1950-1960* - o fim do verso "poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)" a dimensão espacial dos poemas - "tensão de palavras-coisa no espaço-tempo" ao "conflito entre fundo-e-forma" que culminam no projeto verbivoco-visual, ou seja, a poesia assumindo também suas características visuais e sonoras, subjaz aquela que, embora não explicitada, é a

responsável pela rejeição e temor provocados pela Poesia Concreta.

Quando se lê no manifesto que a "poesia concreta tem uma responsabilidade integral perante a linguagem", não se está falando de língua, mas de linguagem: um conjunto de signos verbais e não verbais que representam de diversas maneiras um objeto.

A linguagem verbal escrita, utilizando-se da língua, uma das muitas formas de linguagem, tem como característica principal a linearidade discursiva e a representação dos objetos através das palavras. De forma absolutamente radical, a Poesia Concreta rompe com a sintaxe - e não apenas com o léxico ou o nível semântico - da língua e faz a passagem desta para a linguagem.

Essa ruptura põe à mostra o lado icônico das palavras até então velado pelo poder da palavra escrita e coloca em igualdade as linguagens verbais e não verbais, mudanças que já vinham ocorrendo

com a explosão dos meios técnico-tecnológicos. E como é compreensível, toda mudança radical é ameaçadora, pois abala os alicerces do *status quo*.

A Poesia Concreta nada mais é do que uma radicalização da palavra escrita. Quando Décio Pignatari faz seu poema "LIFE", a palavra "LIFE" que para nós significa "VIDA" não é o que importa. A palavra em si torna-se insignificante diante do processo de formação do poema. É a vida que vai se formando concretamente através da letra I cuja forma está presente em todas as outras. Enquanto na língua gramatical, os fonemas e as letras são destituídos de significado, em "LIFE" dá-se exatamente o inverso: é o I responsável por todo o significado do poema.

É nesse movimento de formação que "LIFE" transforma-se no ideograma chinês "Sol". Não há dúvida de que o conhecimento dos tipos gráficos e de sua montagem, bem como da formação dos ideogramas é indispensável para a

criação-construção desse poema antológico da fase concreta. É a vida que nasce e se transforma. Um sentimento-pensamento e não uma ausência de sentimento.

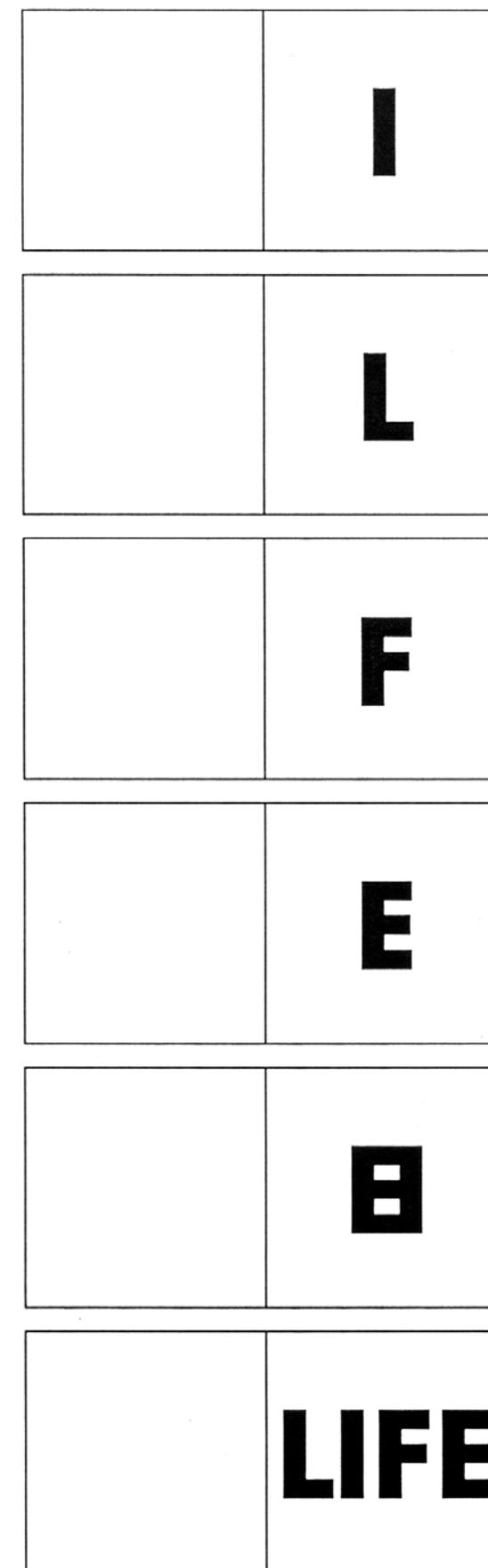
A palavra deixa de representar para se aproximar do objeto - simplesmente apresenta-se em sua dimensão verbal-icônica com todo vigor e potência. O mesmo ocorre com "Forma", de Haroldo de Campos, "Tensão", de Augusto de Campos, "Zen", de Pedro Xisto, "Velocidade", de Ronaldo Azeredo e tantos outros da fase ortodoxa da Poesia Concreta.

Mallarmé foi o primeiro a levar às últimas conseqüências as possibilidades e impossibilidades da escrita, em seu "Un coup de dés jamais habolira le hasard." Com ele, os concretos começaram a constituir seu paideuma a partir de poetas interessados na análise da "evolução histórica da poesia". Como bem percebe Santaella em "A poesia concreta como precursora da ciberpoesia", "os poetas concretos com-

prenderam como poucos que o *Lance de Dados* transpôs o limiar da escrita ocidental como mero desenho do som para uma indagação aberta no seio do possível e impossível da escritura (...). Uma sintaxe que não pode mais ser tomada de um ponto de vista lingüístico gramatical, mas sob a ótica das relações, todas as relações sobre a página". Esta é justamente a revolução operada pela poesia concreta capaz de mudar os rumos da cultura do século XX e permanecer viva nas formas artísticas e literárias do século XXI inseridas na "paisagem eletrônica".<sup>2</sup>

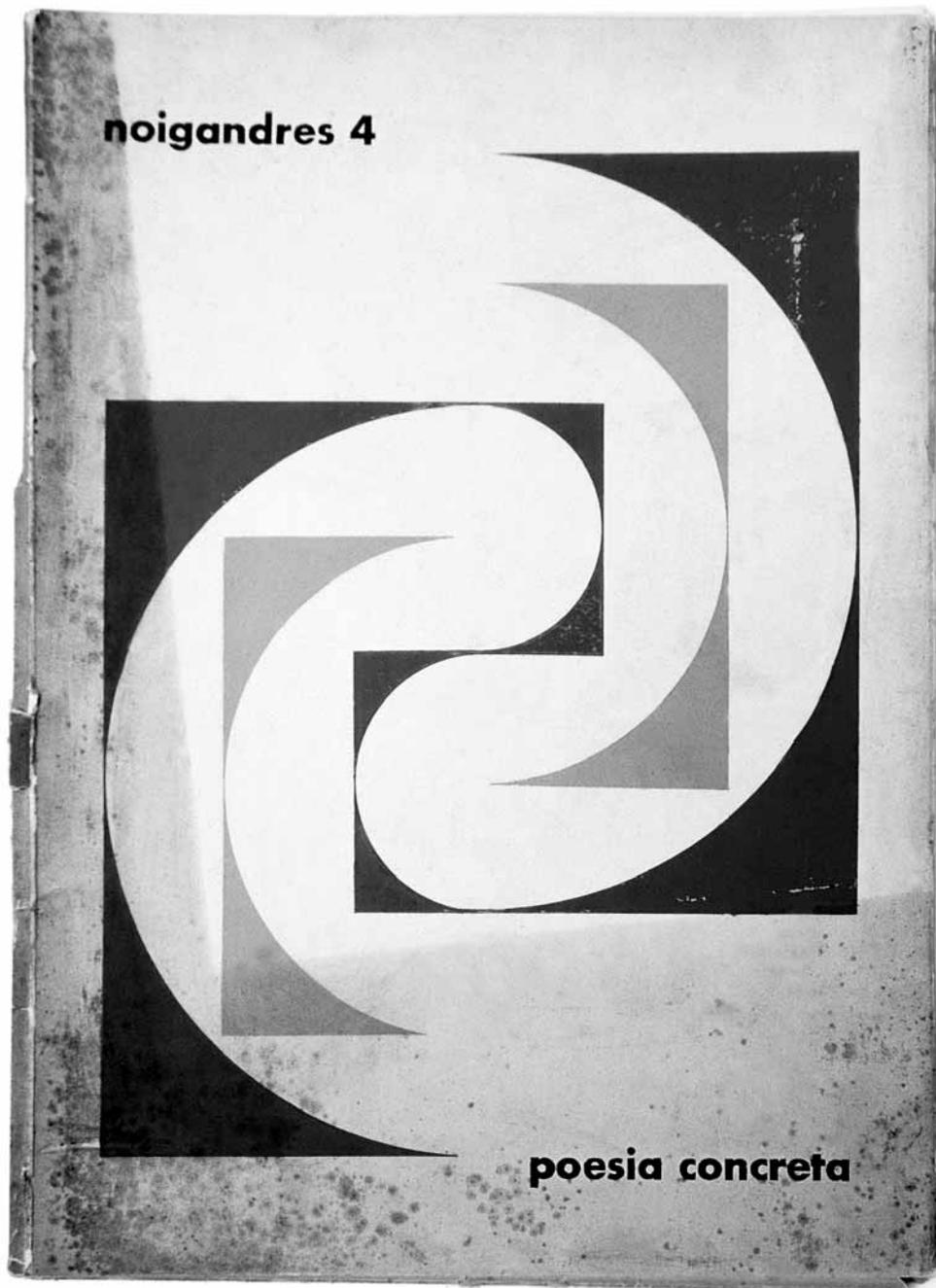
1. Embora a poesia concreta não se restrinja ao grupo formado por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias Pino e Ferreira Gullar, optamos por homenagear, nesta edição, apenas os participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna, de São Paulo, em 1956, local onde foi lançada a Poesia Concreta. Os frutos que ainda colhemos, passados cinquenta anos, deve-se a todos os poetas que se juntaram aos primeiros e deram continuidade ao processo de transformações poéticas que se iniciava.

2. Agradecemos de forma muito especial à colaboração de Carlos Ávila na organização desta edição especial e pela generosidade em ceder o material inédito seguido das devidas contextualizações.



Life, Décio Pignatari

# a dois dedos da página



*Noigandres 4*, Capa de Hermelindo Fiaminghi, São Paulo, março de 1958.  
Foto: Inês Gomes.

Em dezembro de 1956, ou seja, há exatos 50 anos, era lançada no Brasil a poesia concreta, no âmbito da "Exposição Nacional de Arte Concreta" realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em fevereiro de 1957, a mesma exposição foi transferida para o Rio de Janeiro e realizada, desta vez, no saguão do Ministério da Educação e Cultura. Ao lado de pintores e escultores concretos, o público via pela primeira vez uma nova forma de poesia, exposta em cartazes e chamando atenção pelo aspecto visual como as palavras eram organizadas no espaço branco. Os poetas concretos propunham a superação do verso e o uso de novos recursos expressivos conectados com o mundo contemporâneo. Iniciava-se assim o movimento

concretista que influenciaria, nacional e internacionalmente, a produção poética a partir dos anos 50.

Os idealizadores do movimento concreto foram os poetas do chamado Grupo Noigandres, os paulistas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos – responsáveis pela elaboração teórica e prática da nova poesia. Os três se reuniram em torno da revista-livro "Noigandres", a partir de 1952 (foram publicados cinco números). Logo outros poetas integraram-se ao movimento, como os cariocas José Lino Grünwald, Ronaldo Azeredo e Wladimir Dias Pino e o maranhense Ferreira Gullar.

A denominação *poesia concreta* surgiu do encontro

na Europa de Pignatari com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, então secretário do artista plástico Max Bill. Gomringer também produzia poemas visuais e permutacionais, que ele chamava de *constelações*. Em sintonia com Pignatari, logo em seguida o termo poesia concreta seria encampado por Gomringer e por outros poetas de várias nacionalidades: Henri Chopin, Pierre Garnier, Ian Hamilton Finlay, Vaclav Havel, Ernest Jandl, Kitasono Katue, Hansjorgen Mayer, Franz Mon, Edwin Morgan, Mary Ellen Solt, Adriano Spatola, Emmett Williams etc. O movimento se espalhou por todo o mundo, levando à exploração de recursos "verbivocovisuais" na poesia por diversos criadores.

Os concretos identificavam como precursores o Mallarmé do "Un Coup de Dés" (Lance de Dados), os caligramas de Apollinaire, o futurismo e o dadaísmo, o método de montagem ideográfica da poesia de Ezra Pound, a sintaxe visual de e. e. cummings e a prosa revolucionária de Joyce ("Ulisses" e "Finnegans Wake") com suas palavras-montagem; no Brasil, destacavam a poesia sintética de Oswald de Andrade e a arquitetura funcional do verso de João Cabral de Melo Neto. Foram estabelecidas conexões com a música dodecafônica e serial, e com as artes plásticas de caráter abstrato-constructivo. Cinema, linguagem publicitária, televisão e quadrinhos também estavam dentro do campo de interesse dos concretos.

Juntamente com sua prática poética, os concretos teorizaram bastante, publicando diversos livros de ensaios (inclusive o volume "Teoria da poesia concreta"), e desenvolveram um grande projeto de tradução, incluindo poetas de diversas línguas e países, em geral, aqueles que foram decisivos para a evolução da arte poética: Mallarmé, Pound, Cummings, Maiakóvski e toda a poesia russa moderna etc. Recuperaram também criticamente, através de "revisões", poetas brasileiros inovadores que estavam esquecidos como Sousândrade, Pedro Kilkerry, Oswald e Pagu (Patrícia Galvão), Luís Aranha etc.

Em razão de discordâncias teóricas, Ferreira Gullar desligou-se do projeto original, criando o neo-

concretismo, fundamental principalmente para a evolução das artes plásticas no Brasil, com nomes como Lígia Clark, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica,

Lígia Pape etc. Wladimir Dias Pino também seguiu uma trilha própria, enfatizando o uso de recursos não-verbais, derivando para uma



Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975

posição independente que levou à criação do poema-processo.

Poetas de linguagens diferentes, mas que também entendiam a poesia como uma experiência criativa ou de vanguarda, aproximaram-se e dialogaram com o grupo concreto. Edgard Braga e Pedro Xisto, poetas mais velhos, aderiram ao movimento. Mário Faustino, mantendo sempre uma posição individual e sem abrir mão do verso, apoiou e divulgou o concretismo na sua página Poesia-Experiência, no "Jornal do Brasil", reconhecendo sua importância. Em Minas Gerais, os poetas Affonso Ávila e Laís Corrêa de Araújo, sem abrir mão de um trabalho próprio e diferenciado, sempre estiveram em contato com os concretistas, dialogando

com eles e mantendo uma relação de afinidade e amizade. Em 1963, Ávila coordenou a "Semana Nacional de Poesia de Vanguarda", em Belo Horizonte, integrando novos poetas e críticos com os concretos paulistas, procurando estabelecer assim uma perspectiva crítica e participante para a poesia do momento. José Paulo Paes aproximou-se do movimento a partir do livro "Anatomias", publicado em 1967, com uma poesia sintética que conciliava humor e crítica social. O mineiro Erthos Albino de Souza, radicado na Bahia, criou mais tarde uma "ponte" com os concretos, realizando as primeiras e pioneiras experiências poéticas utilizando o computador no Brasil - como o poema visual "Le Tombeau de Mallarmé" - e editando a

revista de poesia experimental "Código", em Salvador.

Poetas de gerações mais jovens também se aproximaram dos concretos. O mais conhecido deles é o paranaense Paulo Leminski que participou da "Semana" em BH, onde conheceu Augusto e Haroldo de Campos, e publicou seus primeiros poemas na revista "Invenção" - porta-voz do movimento a partir de 1962 (foram publicados cinco números). No final dos anos 1960, o movimento tropicalista na música popular (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tomzé, Os Mutantes, Gal Costa, Rogério Duprat e outros) estabeleceu um diálogo com os concretos que resultou em discos e canções com alto teor

criativo. Mais recentemente, Walter Franco e Arnaldo Antunes (este também através de poemas e livros) deram continuidade a experiências sonoro-poéticas que se referenciam ao universo da poesia concreta. Paralelamente, no âmbito da música erudita, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira já vinham musicando diversos poemas dos concretos.

Com o passar do tempo, os principais criadores da poesia concreta - Augusto, Décio e Haroldo - seguiram caminhos pessoais, desenvolvendo projetos individuais, mas sempre se orientando pelo experimentalismo e pela invenção: Augusto deu ênfase à visualidade, ao som e à cor nos seus poemas, utilizando os novos recursos tecnológicos pos-

sibilitados pelo computador, nos livros "Despoesia" e "Não" - também oralizou seus poemas no CD "Poesia é risco" (em colaboração com Cid Campos); Décio enveredou por uma prosa criativa e inquieta, com influxos semióticos, em "O Rosto da Memória", "Panteras", "Errâncias" e por processos de experimentação de novas linguagens; e Haroldo acentuou sua versatilidade verbal, algo barroca, nas "Galáxias" e em poemas onde, muitas vezes, retoma e revivifica o verso, como em "A educação dos cinco sentidos". Segundo Pignatari, "antes da poesia concreta: versos são versos. Com a poesia concreta: versos não são versos. Depois da poesia concreta: versos são versos. Só que a dois dedos da página, do olho e do ouvido. E da história".

**cristal**  
     **cristal**  
         **fome**  
**cristal**  
     **cristal**  
         **fome de forma**  
                 **cristal**  
                 **cristal**  
             **forma de fome**  
                 **cristal**  
                 **cristal**  
             **forma**

*Cristal, Haroldo de Campos.*

<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO LUXO LUXO</b>
<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO LUXO LUXO</b>
<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO LUXO LUXO</b>
<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXOXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>
<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>
<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXOXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>
<b>LUXO LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO LUXO LUXO</b>
<b>LUXO LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO LUXO LUXO</b>
<b>LUXO LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO</b>	<b>LUXO LUXO LUXO</b>

*Luxo/Lixo, Augusto de Campos.*

**beba coca cola**  
**babe cola**  
**beba coca**  
**babe cola caco**  
**caco**  
**cola**  
**cloaca**

**V V V V V V V V V V**  
**V V V V V V V V V E**  
**V V V V V V V V V E L**  
**V V V V V V V V E L O**  
**V V V V V V V E L O C**  
**V V V V V E L O C I**  
**V V V V E L O C I D**  
**V V V E L O C I D A**  
**V V E L O C I D A D**  
**V E L O C I D A D E**

entrevista paulo roberto pires

# arnaldo antunes fala sobre sua relação com o movimento concreto e a tropicália.

**De que forma a poesia concreta influenciou os rumos do seu trabalho antes e depois dos Titãs?**

Considero não apenas a poesia concreta (especificamente a da fase do movimento coletivo), mas principalmente a produção posterior, mais individualizada, das obras de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari uma das coisas mais potentes que a poesia brasileira produziu nesse século. É natural que, não só eu, como inúmeros outros poetas e compositores tenham sido influenciados por essa produção de alguma forma. Isso não significa que se possa falar em concretismo, como movimento, nos dias de hoje. Na minha produção verbal (cantada ou escrita), a poesia desses autores convive com outras fontes de influência, como Drummond, João Cabral de

Melo Neto, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa (para ficar só nos mais contemporâneos), a cultura do rock (Bob Dylan, Beatles, Stones etc.), o cinema (Glauber, Bressane, Sganzerla) e a sofisticadíssima tradição textual da canção popular brasileira (de Noel, Lamartine, Lupicínio, Vinicius, Caetano, Gil, Jorge Benjor, Chico Buarque e muitos outros).

**A poesia concreta cruza crítica e criação, forma e expressão. Você acha que a cultura tecnológica de hoje acolhe melhor as formulações feitas há 40 anos?**

Não sei se a cultura tecnológica de hoje acolhe melhor aquelas formulações mas, sem dúvida, a produção dos poetas concretos acolheu muito bem as novas tecnologias, como mostram suas produções mais recentes,

que já se utilizaram da holografia, do vídeo, da projeção a laser, da produção gráfica e/ou animação em computador, das gravações sonoras utilizando criativamente o arsenal técnico dos estúdios. Alguns poemas daquela fase (como por exemplo o “organismo” do Décio, que inseria um zoom vertiginoso na palavra impressa, produzindo um movimento seqüencial entre as páginas) pareciam já apontar antecipadamente para alguns recursos e procedimentos apropriados à linguagem tecnológica de hoje. Com os computadores, por exemplo, áreas de produção anteriormente distintas, passaram a se realizar conjuntamente. No mesmo instrumento você pode trabalhar com música, texto, vídeo, produção gráfica etc. “Verbivocovisual”, como eles queriam, agora podendo se realizar materialmente com um repertório de recursos muito maior.

**Num artigo de 1994, você aponta um preconceito contra os irmãos Campos na raiz das críticas ao concretismo. Em sua opinião, porque persiste a resistência ao movimento?**

Como disse anteriormente, não creio ser possível pensar em poesia concreta, como movimento, nos dias de hoje, em que a diversidade de caminhos já se tornou realidade cultural. Assisto a uma certa resistência à produção atual desses poetas, sem entender muito bem os motivos que talvez remontem a um certo trauma causado pelo movimento nas décadas de 50 e 60. Acredito que para a minha geração essa poesia foi recebida com muito mais naturalidade.

**O concretismo se aproximou da Tropicália. Haroldo e Augusto gravaram CDs com leituras de poemas e estão**

**sempre dialogando com artistas de outras gerações, como você. O que no concretismo interessa a uma cultura pop e vice-versa?**

Interessa-me cada vez mais desfazer a diferenciação entre culturas ditas de “alto” e “baixo repertório”. Creio que essa espécie de separação remonta a resquícios de uma mentalidade do século passado, quando a cultura erudita raramente se aproximava da popular. Tivemos uma boa amostra da resistência desse tipo de pensamento quando, há pouco tempo, ocuparam-se páginas de jornal para debater se as letras de música poderiam se equiparar à poesia impressa nos livros. A modernidade toda tende a desfazer essas compartimentações, a misturar informações de diferentes códigos e universos culturais. Portanto me parecem naturais as aproximações

que você cita. Além disso, a poesia concreta sempre trabalhou com o verbal tendendo para outros códigos (a música, as artes visuais, o vídeo) — misturas comuns à cultura pop. Augusto de Campos chegou a sugerir claramente essa relação quando produziu, em meados dos anos 60, os “popcretos” (citados como referência por Caetano em seu “rap popcreto”, gravado em “Tropicália 2”).

**Você se considera um herdeiro do concretismo? Quem é herdeiro do concretismo?**

Não. Creio que esse tipo de confusão se deve a um movimento constante da mídia em querer catalogar, classificar, facilitar a compreensão de um fenômeno artístico vinculando-o a um gênero ou movimento. Sou um admirador da poesia concreta. Mas, como afirmo

numa faixa de meu último CD: “somos o que somos/ inclassificáveis”. Não vejo sentido em se procurar herdeiros de qualquer movimento, nem acho saudável hoje em dia a idéia de um movimento coletivo que aponte para o futuro numa direção unívoca. Acho importante frisar a importância da poesia concreta, que vem influenciando a produção de várias gerações de poetas, sem que isso venha a negar a autonomia de suas linguagens.

---

Entrevista feita, originalmente, por escrito, para o Jornal *O Globo*, em 2002, não chegando a ser publicada.

**ARNALDO ANTUNES** é músico e poeta. Publicou, dentre outros livros, *Ou E* (edição do autor, 1983), *Tudos* (Ed. Iluminuras, 1990), *As Coisas* (Ed. Iluminuras, 1992), *2 ou + corpos no mesmo espaço* (Ed. Perspectiva, 1997) e *Palavra desordem* (Ed. Iluminuras, 2002).

# palavra e som

No final dos anos 1960, o grupo dos poetas concretos reconheceu afinidades estéticas com o chamado "grupo tropicalista", integrado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Gal Costa, Os Mutantes, Tomzé, Gal Costa, Rogério Duprat e outros. Um dos elos entre eles era

a obra de Oswald de Andrade, revalorizada pelos concretos, e o seu conceito de antropofagia; outro elo, as experiências de linguagem, particularmente nos poemas e letras de canções: a forma como Caetano e seus companheiros trabalhavam as palavras e o som levou

Augusto de Campos a identificar os tropicalistas como trovadores modernos – evocando a antiga arte de associar palavra e som dos poetas provençais.

Campos publicou vários ensaios e estudos sobre os tropicalistas, depois reunidos

no volume "Balanço da Bossa", de 1968 (com reedição ampliada em 1974). Anos mais tarde, em 1997, Caetano dedicou um capítulo do seu livro "Verdade Tropical" à importância da poesia concreta e de Augusto na sua trajetória artística.

A reportagem da revista "Veja", de 1968, aqui reproduzida, assinala as afinidades criativas entre os concretos e os tropicalistas, e registra a repercussão na imprensa brasileira desse diálogo criativo.

## EXISTE ALGO DE CONCRETO NOS BAIANOS

*Nas palavras de suas canções, uma revolução poética iniciada antes por outra geração*



CRISTIANO MASCARO

**Gil: nas letras das canções, nas roupas diferentes, uma mensagem crítica.**

**Ê**les gostam muito de parodiar os hinos patrióticos: “Sentiram da esperança as águas rápidas” (Décio Pignatari, no poema “Bufoneria Brasiliensis”) — “Salve o lindo pen-dão dos seus olhos” (Torquato Neto, na canção “Geléia Geral”). Eles gostam de se dizer “antropofágicos”, isto é, seguidores do modernista Oswald de Andrade, que já em 1928 defendia no “Manifesto Antropofágico” uma arte de total liberdade. Como Oswald (“América do Sul/ América do Sol/ América do Sal”), eles fazem a sua crítica principalmente pela subversão da linguagem: Haroldo de Campos (“a poesia é pura?/ a poesia é para/ de barriga vazia”) — Caetano Veloso (“viva a mata-ta-ta, viva a mulata-ta-ta-ta”). São os poetas concretos e os músicos da Tropicália e o que querem é criar uma nova linguagem. (Veja o quadro.) Os concretos, na faixa restrita dos livros, da poesia que usa os recursos da publicidade, das manchetes e das histórias em quadrinhos. Os tropicalistas, na faixa mais larga do consumo, através de discos, festivais e programas de TV.

**De repente, estilhaços** — De repente, em outubro do ano passado, a música popular brasileira abandonou a fossa e o fol-clore, e começou, como queria Oswald de Andrade, a “ver com olhos livres”. Era “Alegria, Alegria”, de Caetano Vello-

so, com o seu mundo de bancas de revistas: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinais, caras de presidentes, beijos, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. Reconhecendo as afinidades entre sua poesia e êsses “substantivos-estilhaços da implôsão informativa moderna”, o poeta Augusto de Campos passou a saudar Caetano, Gil & Cia. como irmãos de todos os concretos, numa série de artigos pelos jornais e num livro recente, “Balanço da Bossa”. Em 1960, contra a estagnação da poesia brasileira, o poeta Décio Pignatari lançava o lema: “Na geléia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso”. Os tropicalistas querem ser hoje a medula e os ossos da música brasileira e evocam Pignatari no título de uma canção, “Geléia Geral”. Caetano joga confete nos poetas concretos: “Eu não tinha conhecimento do trabalho deles até bem pouco tempo. Quando tive, foi de uma maneira muito forte”.

**Noigandres = o intraduzível** — Outra homenagem aos concretos, na contrapartida do LP “Tropicália”, a descrição desta sequência de um filme imaginário: “In-terrior. Noite. TomZé, sózinho no quarto, lendo a antologia Noigandres. Papéis com anotações espalhadas. Ele pára de ler, anota algumas coisas num papel. Pára um instante. Volta a ler. Fecha o

livro e fica pensando”. “Noigandres” é a única palavra dos trovadores provençais que nenhum especialista conseguiu traduzir. Por seu sentido de enigma, foi escolhida como nome da revista publicada pelo Movimento Poesia Concreta, entre 1952 e 1962. “A literatura não dá nem para as migalhas”, diz Décio Pignatari, 41 anos. Décio ganha a vida como professor e em publicidade. Ronaldo Azeredo, 31 anos, trabalha numa agência de publicidade e produz pouca poesia. Os irmãos Campos, Augusto (37 anos) e Haroldo (39), procuradores públicos, só recentemente começaram a editar comercialmente. Seu último trabalho: uma “Antologia de Poetas Russos”, pela Civilização Brasileira, 3 mil exemplares. Outro procurador público é José Lino Grünewald, que faz crítica literária aos sábados no “Correio da Manhã”.

**Caipira do espaço** — A pesquisa dos concretos produz uma poesia de laboratório para uns poucos intelectuais. A poesia e a música dos tropicalistas atingem diariamente milhares de pessoas, pelo rádio e pelos discos, nos festivais e na TV. Perplexo com a penetração do rádio e da TV, o letrista baiano José Carlos Capinan perguntava, dois anos atrás: “Como se explica que os camponeses no tranqüilo Vale do Iguaçu, na Bahia, estão cantando o iê-iê-iê?” A resposta, segundo Augusto de Campos, já foi encontrada por Caetano e Gil, que “estão deglutindo o que há de nôvo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporando as conquistas da modernidade na música popular ao seu campo próprio de pesquisa, sem abdicar de suas raízes nordestinas”. TomZé concorre ao Festival da Record com “2001”. Diz a sua letra: “Sou casado ou solteiro/ sou baiano e estrangeiro/ meu sangue é de gasolina/ ... meu peito é de sal de frutas/ fervendo no copo d’água”. Muitos pensaram que “2001” se inspirava na odisséia espacial filmada por Stanley Kubrick. Explica TomZé: “É a letra mais tabaroa (\*) do mundo e a Rita dos Mutantes fez para ela uma música caipira porque teve espírito crítico”.

(\*) Tabaroa (ó), s.f. (Bras.) Fem. de tabaréu; mulher do campo, caipira. (“Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa”).

*O que há de comum nas duas poesias*

TROPICALIA	CONCRETO
<p>batmacumbaleiê batmacumbaoba                      batmacumbaleiê batmacumbao                      batmacumbaleiê batmacumba                      batmacumbaleiê batmacum                      batmacumbaleiê batman                      batmacumbaleiê bat                      batmacumbaleiê ba                      batmacumbaleiê                      batmacumbate                      batmacumba                      batmacumba                      batman                      bat                      bat                      bat                      batman                      batman                      batmacum                      batmacumba                      batmacumba                      batmacumbaleiê                      batmacumbaleiê ba                      batmacumbaleiê bat                      batmacumbaleiê batman                      batmacumbaleiê batman                      batmacumbaleiê batmacum                      batmacumbaleiê batmacumba                      batmacumbaleiê batmacumbao                      batmacumbaleiê batmacumbaoba</p> <p><i>(Gil e Caetano)</i></p>	<p>sem um numero                      um numero                      numero                      zero                      um                      o                      nu                      mero                      numero                      um numero                      sem um numero</p> <p><i>(Augusto de Campos)</i></p>
<p>No luxo do luxo                      baixado capricho                      chorando no lixo                      capacho do lixo</p> <p>A vida é o moinho                      É o sonho, o caminho                      É do Sancho o Quixote                      Chupando o chiclete</p> <p><i>(Os Mutantes)</i></p>	<p>n o v e l o                      novo no velho                      o filho em folhos                      na jaula dos joelhos                      infante em fonte                      feito feito                      d e n t r o d o                      centro</p> <p>n o                      turna noite                      em tórno em treva                      turva sem contórno                      morte negro nó cego                      sono do morcego nu                      ma sombra que o pren                      dia preta letra que                      s e t o r n a                      sol</p> <p><i>(Augusto de Campos)</i></p>
<p>quando a manhã madrugava                      calma                      alta                      clara                      clara morria de amor</p> <p>a mōça chamada clara                      água                      alma                      lava                      alva cambraia no sol</p> <p><i>(Caetano Veloso)</i></p>	<p>passseata                      pacto                      passeata                      paralisção</p> <p>sombra clara                      som pausa                      pomba                      poussa                      calma                      clama</p> <p><i>(José Lino Grünewaldt)</i></p>

13/11/68

O dilema extramusical dos baianos:

com que roupa eu vou?

Para a platéia comum, eles cantariam melhor se usassem roupas menos berrantes. Para os colegas músicos que se apresentam de terno e gravata, eles são "exibicionistas". O próprio Chacrinha acha que "eles exageram muito, podiam ser mais discretos". Para os tropicalistas, a roupa faz parte do espetáculo: se a canção se chama "Dom Quixote", Os Mutantes cantarão com trajes medievais; em "2001", modinha caipira sôbre a era espacial, os intérpretes vestem alternadamente macacões de astronauta e roupas de caipira. O costureiro de fantasias de carnaval Evandro de Castro Lima acha essas roupas "de muito mau gosto". O costureiro Clodovil admite a roupa diferente, mas "sem luxo, é lixo: ficam com cara de sujeitos". Guilherme Araújo, empresário dos baianos há três anos e responsável pela sua "imagem", é contra o luxo ostensivo. "Usamos aqueles colares selvagens para humanizar o luxo que nossa costureira, Regina Boni, ainda põe nas roupas." E a própria Regina Boni, 26 anos, sôbre seu trabalho: "Não quero fazer moda, mas antinmoda. A roupa é o que usamos porque é gostoso e útil. Não me importo com o conceito de beleza".

**Lembrete do subdesenvolvido** — A criação das roupas é no grupo da Tropicalia um trabalho de equipe. O guarda-roupa de Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes e Beat Boys para o III FIC custou 3 500 cruzeiros novos. A roupa de plástico de Caetano, que tanta confusão provocou em "É Proibido Proibir", custou apenas 150 cruzeiros novos. "A roupa combinava com a música e era diferente", diz Caetano. "Refletindo o brilho das luzes, criava um clima para o som." Segundo os tropicalistas, como o plástico é coisa da era industrial, Caetano achou oportuno usar colares de macumba como "um lembrete do nosso subdesenvolvimento". Colares, cintos, plumas e outros detalhes de vestimenta são às vezes trocados pelos baianos num sistema de rodízio, rigorosamente disciplinado por Guilherme Araújo. Foi êle quem obrigou Gilberto Gil a deixar crescer a barba e o bigode, a três meses de regime para emagrecer e a vestir roupas estilo africano. Obrigou também Caetano a cultivar sua cabeloira atual. Para Rita Lee, de Os Mutantes, "uma apresentação é um todo. Como fazemos uma música que quebra os padrões tradicionais, nossa roupa também terá que representar uma ruptura. Em nós isso cola. Se acham que não, imaginem só o Agnaldo Rayol entrando no palco vestido de toureiro, ou a Ângela Maria vestida de noiva..."

# augusto de campos, a poesia e o não

ronald polito

Acaba de ser publicado o livro *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos, organizado por Eduardo Sterzi (São Paulo: Marco, 2006. 136 p.), desde já essencial na crítica ao autor. Assinam os textos Eduardo Sterzi, o organizador, Jerônimo Teixeira, Flora Sússekind, João Cezar de Castro Rocha e Marcos Siscar, que analisam a obra poética de Augusto de Campos a partir, principalmente, da leitura minuciosa de alguns poemas. Coisa bem rara em reuniões de ensaios, todos são excelentes, além de se articularem, mesmo mantidas as diferenças na admiração que a poesia de Augusto de Campos desperta nos autores. São também complexos, eruditos, exigentes e audaciosos, tal como o poeta. Se parece muito difícil sintetizá-los em poucas linhas, ao menos vão indicados alguns aspectos centrais em cada abordagem.

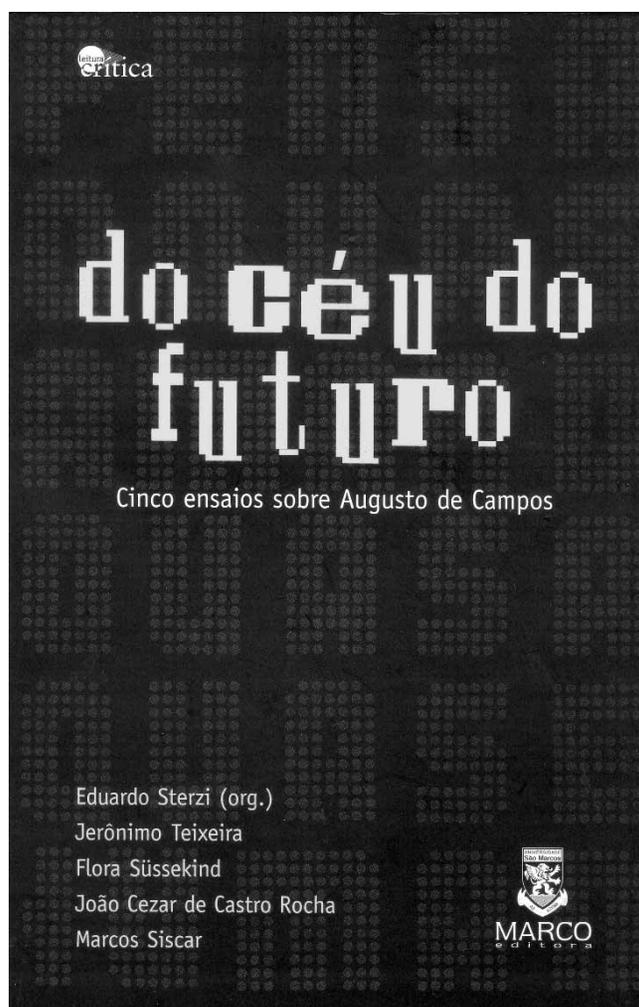
Os textos de Eduardo Sterzi (pois ele assina também o valioso prefácio) devem ser considerados uma nova etapa a que chegou em sua longa convivência crítica com a poesia de Augusto de Campos, permitindo desdobramentos

futuros. Para Sterzi, o problema crucial diz respeito à coesão profunda que há, na obra do poeta, entre experimentação com a linguagem e uma investigação cerrada “das dimensões política e cósmica do homem”. E essa coesão pode ser vista precisamente na articulação inusual entre alegoria e angústia (diferentemente da conexão entre alegoria e melancolia, como em Walter Benjamin), que transborda numa situação crítica iminente para o poeta, o fim da poesia. A escassez de palavras em seus poemas alegoriza, assim, uma escassez lingüística que é ainda mais abismal, específica da atual condição humana.

“Ruído de fundo”, texto de Jerônimo Teixeira, trata detalhadamente do poema “GREVE”, de 1961, esmiuçado verso a verso, palavra a palavra. Dessa análise cerrada, que passa, inclusive, pela crítica da crítica a Augusto de Campos, no caso, o conhecido texto de Roberto Schwarz sobre o poema “pós-tudo”, surge uma imagem inesperada do poema: não se deveria ler nele uma obrigatória identificação com os oprimidos (ainda que o

poeta, em uma entrevista, afirme que sempre se identificou com os “socialmente marginalizados”), mas “uma greve de um homem só”. O poema expressaria “mais solidão do que solidariedade”. Assim, a palavra de ordem “não é um marco de seu posicionamento político, mas sim de sua posição negativa na sociedade”.

O ensaio de Flora Sússekind, o mais longo do volume, aborda o poema “cançonoturnada-baleia” a partir de diversas estratégias. Podendo articular-se a trabalhos anteriores da autora sobre a fala, a oralidade no rádio e na leitura de poemas no Brasil do século passado, contudo, debruça-se sobre um objeto bem recortado, ao pensar o poema a partir de suas materializações (“registros diversos de presença”), particularmente no espetáculo de multimídia *Poesia é risco*, de 1996. A leitura ocorre durante uma “quebra” no espetáculo, quando o poeta abandona o palco e 5 poemas são projetados num telão e lidos com sua voz em *off*, criando no palco vazio um “misto de presença e ausência de fonte vocal”, em possível



diálogo com as pesquisas atuais do teatro. A análise das dramatizações de enunciação (figurações da voz) dos 5 poemas, em especial de “canção noturna da baleia”, dá margem à percepção dos interespelhamentos entre os níveis de presença de um mesmo poema, no papel, numa tela ou oralizado. E com Melville, Malévitch e Ródchenko vão sendo cruzadas as séries da pintura, da literatura, da imagem em movimento e, sobretudo, da vocalização.

João Cezar de Castro Rocha aproxima a técnica dos manuscritos medievais, a *scriptio continua*, quer dizer, a escrita sem divisão entre palavras, frases e parágrafos, que exigia a vocalização do texto, dos procedimentos da poesia concreta, em particular nos poemas de Augusto de Campos. Partindo de Paul Zumthor e suas pesquisas sobre o ato da leitura no Ocidente medieval, o autor entende que a oralização e a *performance* passam a ser nucleares para a interpretação dessa poesia, o que torna vital seu registro em CDs. Porque, nessa linha de raciocínio, a poesia concreta teria

reunido inesperadamente os recursos gráficos modernos com a técnica de leitura dos manuscritos, o que “supõe uma poética sincrônica da recepção”, e não apenas da “produção”, aspecto decisivo no avanço que essa abordagem propicia.

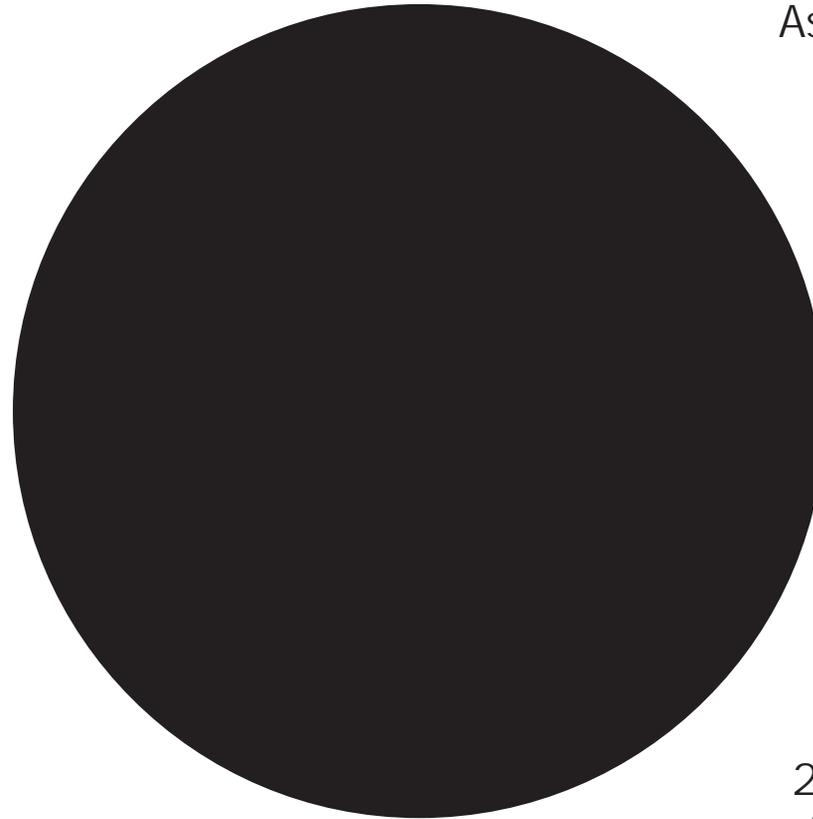
O último ensaio, de Marcos Siscar, examina o interesse ou “inclinação por aquilo que aparece no horizonte do futuro” como traço distintivo da poesia de Augusto de Campos, o que reaparece em *Não*, seu último livro de poemas publicado. Se o “não”, a negatividade, sempre foi, em Augusto, uma forma de afirmação poética, haveria outro traço em sua obra, “quase profético, que se abre ao futuro ou se coloca nele”, sendo o discurso da crise a contraface do discurso da antecipação. É o que a análise microscópica do poema “morituro” busca demonstrar. E indo além, ao avaliar que a poesia de Augusto de Campos vem tornando-se “cada vez mais uma experimentação das potencialidades das novas técnicas e menos uma experimentação poética”, o autor quer demarcar a força da

interpenetração da relação entre poesia e técnica nessa obra, que hoje aventura-se pela cibernética e projeta-se no futuro concebido como “o momento de realização plena da técnica”.

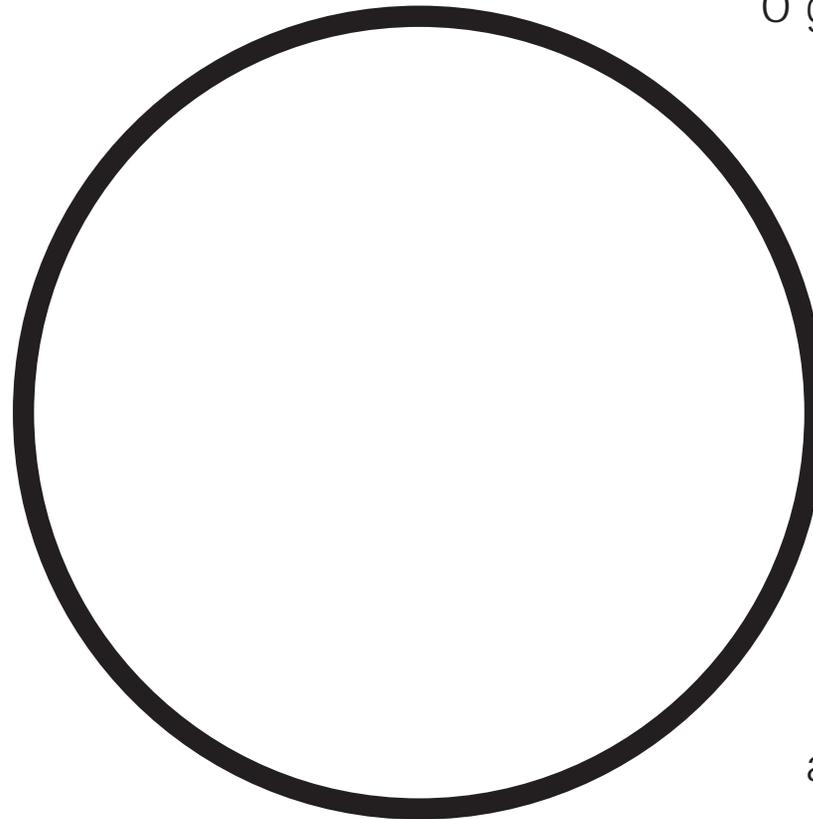
Podem ser notados diálogos evidentes entre os textos. Mas há um objetivo comum a todos e que merece ser destacado: chamar a atenção para a poesia de Augusto de Campos *como poesia*, sem contudo eliminar sua diferença em relação à poesia que se quer *apenas poesia* (evidentemente, esse apenas não comporta juízo de valor), como esclarece Eduardo Sterzi no prefácio. Uma obra assim exige da crítica múltiplos e refinados instrumentos, pois um poema de Augusto de Campos, por ser “verbivocovisual”, pressupõe a síntese entre música, pintura, linguagem, movimento. Ele, aqui, encontrou intérpretes cuidadosos desses planos e seus deslizamentos.

RONALD POLITO (Juiz de Fora, 1961) publicou, entre outros livros de poesia, *Intervalos* (7Letras, 1998) e *De passagem* (Nankin Editorial, 2001). Traduziu autores catalães como Narcís Comadira, Salvador Espriu e Quim Monzó.

## 2 pontos de vista



As cartas dos poetas Affonso Ávila e Haroldo de Campos, aqui reproduzidas, assinalam um momento da vida cultural (particularmente, da produção poética) e política do Brasil: o período imediatamente posterior ao golpe de 1964, quando as discussões sobre questões estéticas envolviam também aspectos voltados para a participação e o posicionamento dos criadores diante da realidade nacional.



Essas questões já vinham sendo discutidas, desde o final dos anos 50 do século 20, pela revista mineira "Tendência", da qual Ávila participava. A revista buscava estabelecer um conceito de literatura nacional, dentro de uma visão crítica da realidade social do país. O grupo dos poetas concretos paulistas, do qual Campos era membro, publicava, desde 1962, a revista "Invenção" voltada para a arte de vanguarda.

O número quatro de "Tendência", de 62, publicou um grande dossiê intitulado "Diálogo Tendência-Concretismo" com textos de poetas e críticos em torno do engajamento da arte. Este diálogo e seus desdobramentos - que podem ser identificados na própria produção poética de Ávila e Campos no período - estão na raiz do conteúdo das duas cartas aqui publicadas.



*ficadas dessa dialética. É por isso que a arte da poesia não é <sup>uma</sup> parte do universe.  
O resto é tradução. O grande alarço interior do poeta.*

apesar de todo contacto havido, e das explicações e exposições trocadas, ele continua incapaz até mesmo de ler uma nova linguagem. O que ele diz sobre o cubograma p. ex é exemplar nesse sentido: a sensibilidade do Rui é anterior a era do cinema e do jornal, à civilização visual. Assim, que diálogo é possível? ----- Quanto ao problema da diluição, tem em todas as nossas declarações um endereço muito claro: diluição é o uso de processos alheios com a concomitante ocultação das respectivas fontes; trata-se de uma atitude estética dependente afetada de uma nota ética pejorativa. Ex.: Amy Lowell em relação a Pound; Verde amarelismo em relação a poesia pau brasil de Oswald. Já não é diluição a relação entre Eliot e Pound, o primeiro manipulando criativamente elementos que encontrou na poesia e na teoria do segundo, sem jamais ter contribuído para a desfiguração do aporte pioneiro daquele (as considerações de Pound sobre as categorias literárias do inventor (ou inventor-master) e do master, a margem das quais fica a figura do Aliter, vem aqui a propósito).

Muita coisa não pôde, de outro lado, ser carregada para Invenção: poemas da contundente exposição pop-crética do Augusto, todos participantes (alguns até agressivamente), embora apresentados ao público em mostra corajosa, não puderam ser reproduzidos em cliché dada a dificuldade e o extravado custo respectivo. Todo o nosso trabalho teórico em torno de Sussandra e de Oswald, desenvolvido, com es percalços que V. pode imaginar, no ano findo, e resultando em debates e em negações por razões, inclusive, de ordem ideológica, ficaram entregues aos canais próprios de divulgação (livros que publicamos e artigos na imprensa).

Quanto à revista do Crespo, para nós o inquérito teve sentido diferente do que para VV. talvez. Procuramos antes dar testemunho do que estávamos fazendo no momento do depoimento, de nossas preocupações de trabalho mais agudas, dado que muitas outras manifestações já tínhamos antes apresentado sobre problemas de outra natureza e não nos interessou fazer um retrospecto redundante. No meu caso, em se tratando de publicação de circuito internacional, entendi importante enfatizar os aspectos internacionais do nosso movimento. Existiram contradições, sem dúvida, mas não delibérradas ou animadas de segundas intenções. A posição do Décio, p.ex., é táctica e sanadora de muitas acomodações literárias, sobretudo no que respeito aos escritores mais velhos. Decio, até por temperamento, faz radicalizações parciais, mas isto é um dos aspectos a meu ver mais úteis de sua atividade literária: põe a luz direta sobre pontos que, normalmente, ficariam salvaguardados pela sombra e pelo decorum. Veja V. que também se pode lobrigar contradições no depoimento que V. faz, qdo V. apela para Clarice Lispector (escritora que é tudo menos participante ao nível ideológico) para, justamente, explicar uma atitude participante a esse nível.

Enfim, é também muito difícil distinguir entre ~~ambos~~ invenção e pesquisa. Toda arte nova é experimental. Todo pensamento novo é um pensamento experimental. Em cima do problema, é muito difícil dizer se a experiência se completou na realização ou não. Quando Oswald escreveu amor/humor, era para muitos mera piada. Pesquisa pela pesquisa. Hoje esta pepita de nada, mínima, é um dos poemas fundamentais de nossa lírica renovada. É uma experiência clássica e uma experiência a meu ver exemplarmente realizada como poema. Mas compreendo o que V. quer dizer; apenas alerta contra o que, nesse modo de refletir, pode haver de condicionamento convencional. De todos os poetas concretos o Décio ty seja o mais surpreendente (o menos previsível, portanto). Impossível decidir, ~~se~~ com base no que ele acabá de produzir, sobre o que ele fará a seguir. Há muito risco nisso, sem dúvida, mas também uma inesgotável capacidade de renovação.

Para concluir, acho que a nossa sensibilidade face aos problemas da linguagem renovada deve estar alerta para rejeitar, no momento exato, tudo aquilo que represente repertório dominado, sem imprevisito, mera repetição. Maneirismo da repetição que é o grande perigo do Cabral (e talvez a gora também do Rosa). Todo poema novo põe a poesia em crise. Não há paci-

BH, 18-2-65

Meu caro Haroldo,

acuso com atraso o recebimento de Invenção L, transcorrido o tempo necessário para firmar um juízo menos apressado sobre a revista. Porque - confesso - ela me causou um certo impacto, que aos poucos fui procurando neutralizar através de reexame quanto possível crítico. Ainda maior, porém, foi o sofrido pelos nossos mais jovens amigos, que, traumatizados de toda forma pelos acontecimentos, esperavam, com uma das raras clareiras, a manutenção daquela abertura crítico-criativa para a realidade nacional que os aproximou de vs. E tanto isso é verdade que, nos depoimentos para a Revista de Cultura Brasileira, foram unânimes em realçar, ao lado da influência preceptoral de Tendência, a poesia concreta - particularmente Servidão de passagem - como fator decisivo para uma conscientização da problemática de uma linguagem nova. Aliás, a coincidência do aparecimento do número especial da revista do Crespo e de Invenção L como que veio acentuar mais a impressão de um hiato, de um seccionamento no processo de engajamento da poesia concreta. Absorvida talvez pela complexidade e relevância dos contatos internacionais, acabou ela por atribuir reduzida importância à sequência de fatos que lhe vinham conferindo outra dimensão dentro do quadro geral de nossa vanguarda. Enquanto na quase totalidade dos demais depoimentos a tônica foi o condicionamento da atitude criadora da nova poesia a uma imposição de consciência crítica nacional, os concretistas nos pareceram adstritos a projetos isolados ou à economia de seu próprio movimento. Já Invenção L, embora generosamente acolhendo colaboração de várias índoles, não esconde, quanto ao grupo concreto, uma divergência de comportamento estético. Mas isso talvez constitua dado positivo, porquanto pode significar, num plano de crise pessoal, o início de um desdobramento enriquecedor de direções e trabalhos. O que nos assusta e preocupa mesmo é essa perda momentânea da perspectiva brasileira, sintoma perigoso para o qual chamo fraternalmente a sua atenção.

Outro aspecto que suscita observação é o da ênfase que se

procura dar, na área concreta, ao problema da "Invenção", em detrimento muitas vezes da visão totalizadora do projeto. Sinceramente, acho que não se tem atentado para a necessidade de uma conceitualização mais rígida de "Invenção", que, a meu ver, não se deve confundir com "experimentação" ou "pesquisa". "Invenção" é sempre um fato novo, tombado definitivamente pelo conhecimento humano e somado em termos criativos ao processo cultural. Daí correremos o risco de tomar equivocadamente, ainda que dentro de uma dinâmica probabilidade, como objeto estético novo o que ainda é simples pesquisa ou experimento. A sintaxe gráfico-visual do poema concreto dito "histórico" é sem dúvida uma invenção, hoje incorporada mais amplamente à nossa linguagem poética, enquanto as metáforas geométricas do que se intitula "poesia concreta nova" são apenas destinações de proposições experimentais. Eu compreendo bem as razões de princípio que levam a poesia concreta a radicalizar-se em experiências fora do contexto verbal, como resposta a acusações malévolas de que ela se vinha repetindo, de que ela se esgotou em sua novidade. Mas é exatamente a isso que pretendem forçar os seus inimigos, os quais, depois de aceitar o jôgo e conhecida a réplica concretista, estarão muito à vontade para atirar-lhe a pecha da marginalidade, do culto da invenção como mística formal.

A poesia concreta veio desintoxicar, não resta dúvida, a linguagem poética brasileira da plétora discursivo-metafórica que ameaça sua focá-la e isso se exerceu, eu reconheço, no mesmo nível crítico do papel premonitório de Tendência como fator de desalienação das novas gerações. Essa função, todavia, não tem sido examinada com a imprescindível isenção. Vê-se, por exemplo, corrente que surgiu em consequência, a um só tempo, da consciência ideológica implantada por Tendência e da inovação de formas iniciada por Nollgandres sair a campo na ingênua pregação de um seu caráter autótone, desvinculado de antecedentes. Essa atitude, longe de sustentar originalidade criativa, apenas faz presumir ignorância da dinâmica da arte, na qual os fenômenos não surgem isoladamente de meros atos volitivos, mas antes se sucedem e se interpenetram numa sequência dialética. Tratando-se, porém, de um falseamento crítico, não vejo como possa ele provocar, em con-

trapartida, reação menos lúcida de Tendência ou dos poetas concretos, cuja precedência nas respectivas posições é fato que, revestido de historicidade, não comporta tergiversações. <sup>Nesta ordem de idéias,</sup> ~~Vedeo referir-me,~~ mais precisamente, ao problema chamado da "diluição". Parece que o teor emocional com que é colocado impede seja ele considerado a partir de um ângulo crítico. Em primeiro lugar, é necessário convir que o termo proposto não corresponde à correta definição de um fenômeno inerente à própria natureza da arte. Eu preferiria chamá-lo absorção de técnicas, assimilação de formas ou, de modo lato, influxo renovador (dentro da noção oswaldiana de antropofagia, poderíamos dizer "digestão"). Ora, a história da arte aí está para demonstrar, no fluxo e refluxo das correntes ou formas de inovação, o jôgo de aquisições e influências, de invenções e absorções. O modernismo brasileiro é um exemplo, com a geração de 1930 recebendo a lição de formas de 22 e através delas reestruindo toda a nossa linguagem poética. É a etapa construtiva seguindo à revolucionária, é a absorção do novo seguindo à sua implantação. E note a coincidência periodológica: dez anos, m/m. Assim, temo que a poesia concreta, ao insistir numa distorção de conceito e dela fazendo um escudo, esteja subestimando a sua própria influência na evolução da forma poética brasileira e obstando em vão a sua natural integração no conjunto de nossa literatura. É como se se houvesse detonado a bomba atômica e se procurasse desesperadamente manter ainda o contrôle dos efeitos imprevisíveis do ato.

Com a poesia concreta, operou-se uma reforma de base em nossa linguagem poética, através da radicalidade, anti-discursiva, da contundência crítico-semântica, do adicionamento de recursos que, assimilados ou recriados por poetas velhos e jovens, conduzem presentemente, ao nível da atualidade técnica, soluções para o problema da comunicação. A atividade concreta se inscreve, portanto, no parâmetro da literatura e não fora dele. Sou contrário à tese de transformar-se a poesia concreta numa anti-literatura, do mesmo modo que ontem fui contra aqueles que a interpretavam ingenuamente como uma para-poesia ou uma arte híbrida. Qualquer tentativa de imprimir-lhe feição de excepcionalidade acabaria agora endossando as suposições ingênuas que, antes do ato de lucidez e coragem do "salto participante", chegavam ao

absurdo de ver na poesia concreta uma atitude de saturação burguesa. Porque, em termos de poesia, fora da palavra não há salvação. A própria "poesia artificial", como a define Max Bense, se entende no plano da palavra, embora substituídos os princípios estéticos pelas leis gerais da cibernética. Só a palavra propiciará ao nosso poeta uma linguagem que não exclua a perspectiva brasileira, a poesia capaz de exportar-se porquanto semanticamente carregada de uma tensão original, revestida de forma brasileira para o fato humano. Recorro, aqui, à parábola do cisne no lago suíço, que V. me contou e vejo agora referida nas Galáxias. V. dizia da impossibilidade de se criar algo humanamente válido e rico (uma poesia nova) num país onde nada acontece ou quando muito acontece a plácida morte de um cisne. Numa antítese brasileira, eu diria que a dramática polaridade sócio-existencial do país subdesenvolvido elide qualquer projeto neutro, qualquer concepção que não traga como núcleo vivo a presença do homem. Abstrair da linguagem concreta para, em seu lugar, codificar a realidade em metáforas arbitrárias e de precário circuito seria oferecer uma imagem também neutra e, ademais, limitada de nossas possibilidades criativas, seria o exercício lúdico da aclimatação do cisne para no final devolvê-lo incólume à paisagem de origem. Além do mais, qualquer fórmula de encobrir ou nivelar as nossas contradições humanas, com o risco de aliená-las no terreno da arte formal, terminará, no momento que atravessamos, servindo ao jogo da reação. Daí não se poder acreditar numa "anti-art" calcada no retreimento ideológico da poesia concreta, tão fundamentalmente identificada está ela com a consciência nacional através da linguagem crítica do "salto participante", especialmente de poemas-ápices como *Servidão de passagem* e *Plus valia*.

Vejo com satisfação que V. prossigue na direção natural da poesia concreta, trabalhando-a na faixa verbal e obtendo soluções que não a seccionam no seu processo criativo. O poema *Álea I* responde bem à dúvida do *Pignatarl*, quando este critica a "linearidade fonética" em Cabral e insinua que "meros esquemas permutativos" não resolverão um impasse de linguagem. Também o seu ensaio de prosa, a *Fluxo-prosa de Galáxias*, indica uma coerência de projeto de linguagem que não teme a sua inserção no projeto geral da língua literária. As translações semânticas de Guimarães Rosa, a objetividade do *Fluxo Joyceano da consciência* e a síntese *Oswaldiana da percepção*

são aqui os suportes críticos da particular experiência sensorio-visual que se estrutura em linguagem. A postura diante da realidade é às vezes radical e insólita como em Henry Miller. Mas o poeta subverte capciosamente a textura da prosa e introduz ritmos e imagens de nítida filiação concreto-barróca. Galáxias, afinal, que são um texto montado ou uma montagem de palavras, v. também evidenciando que fora delas não há salvação.

Expus um ponto-de-vista e o fiz na qualidade de companheiro e dentro do espírito franco que tem sido, desde o início, a característica de nosso diálogo. Espero que a veemência com que me empenhei na consideração da poesia concreta, tal como a compreendo, não leve a me suporem hostil à atitude permanente de pesquisa ou desprovido da necessária abertura para a experimentação. Ninguém reconhece melhor que eu o papel catártico de um Pignatari, em quem a inquietação e a versatilidade são estímulos vivos para a nossa própria insatisfação. Apenas me presumo coerente com uma noção de poesia e sua historicidade brasileira, raciocinando objetiva e concretamente a partir desta posição, que não é outra senão a preconizada no documento final da semana de vanguarda.

.....

Estamos aguardando a chegada do Hansjorg, a quem procurarei facilitar os contactos nos vários setores em que é interessado, já tendo para isso convocado a boa vontade do Frederico, que me auxiliará na tarefa. Tem bém ele tem particular interêsse no contacto, porquanto as preocupações de ambos parecem comuns não só quanto ao desenho industrial, como também ao estudo do barroco.

Os artigos que escrevi sobre Sousândrade foram fundidos num único trabalho e sairá, segundo me comunicou o Crespo, no nº 12 da Revista de Cultura Brasileira, juntamente com o estudo que ele e Pilar escreveram sobre o nosso poeta. O Estádio parece estar mesmo não só contra Sousândrade, como contra os amigos de Sousândrade... O Pierre me falou do artigo dele que nunca mais sai, da mesma forma que o Costa Lima queixa em carta <sup>insensibilizada</sup> do Décio de Almeida Prado quanto à resposta que o nosso amigo deu ao Wilson Martins. O Augusto parece estar com a razão ao supor um boicote.

Após o Pierre, estive aqui o Benedito Nunes, que desceu heróicamente a Belém-Brasília. Do Rio irá a SP, se já aí não chegou.

Com o abraço afetivo  
de  
Affonso Ávila

josé lino grünewald

## soneto burocrático

Sálvio melhor juízo doravante,  
Dessarte, data vênia, por suposto,  
Por outro lado, maximé, isso posto,  
Todavia deveras, não obstante

Pelo presente, atenciosamente,  
Pede deferimento sobretudo,  
Nestes termos, quiçá, aliás, contudo  
Cordialmente alhures entrementes

Sub-roga ao alvedrio ou outrossim  
Amiúde nesse ínterim, senão  
Mediante mormente, Oxalá quão

Via de regra te-lo-ão enfim  
Ipsa facto outorgado, mas porém  
Vem substabelecido assim, amém.

1997

erthos albino de souza

## ET, QVASI CVRSORES, VITAE LAMPADA TRADVNT

1749 johann wolfgang von goethe 1832 joaquim de sousândrade 1902 carlos drummond de andrade

décio pignatari

## Ai!cai

signos que ficam - faço!  
porém, signo dos signos,  
não fico - passo.

Publicado na revista "Artéria" Nº 1,  
São Paulo, 1975; poema não incluído  
na antologia "Poesia pois é poesia"  
(SP, Ateliê Editorial, 2004).

# poesia concreta brasileira:

## campos ainda por se explorar...

tradução **helton  
gonçalves de souza**  
revisão **gonzalo aguilar**

Entrevista concedida por Gonzalo Aguilar, autor do livro *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (São Paulo: Edusp, 2005), a Helton Gonçalves de Souza.

Podemos constatar, de uma maneira geral, que a aceitação de seu livro tem sido amplamente favorável em termos de recepção crítica. Vejo nisso o seguinte aspecto: seu objetivo de preencher uma *grande lacuna* sobre o assunto foi plenamente atingido. Diante disso, pergunto: essa mesma lacuna, que poderíamos - em princípio - atribuir ao conhecido antagonismo "a favor ou contra", não resvala ainda no presente, apontando outras "faltas" de nosso universo crítico literário com relação à presença incontestada da poesia concreta nas nossas práticas culturais?

Essa lacuna a que você se refere nos parece bastante surpreen-

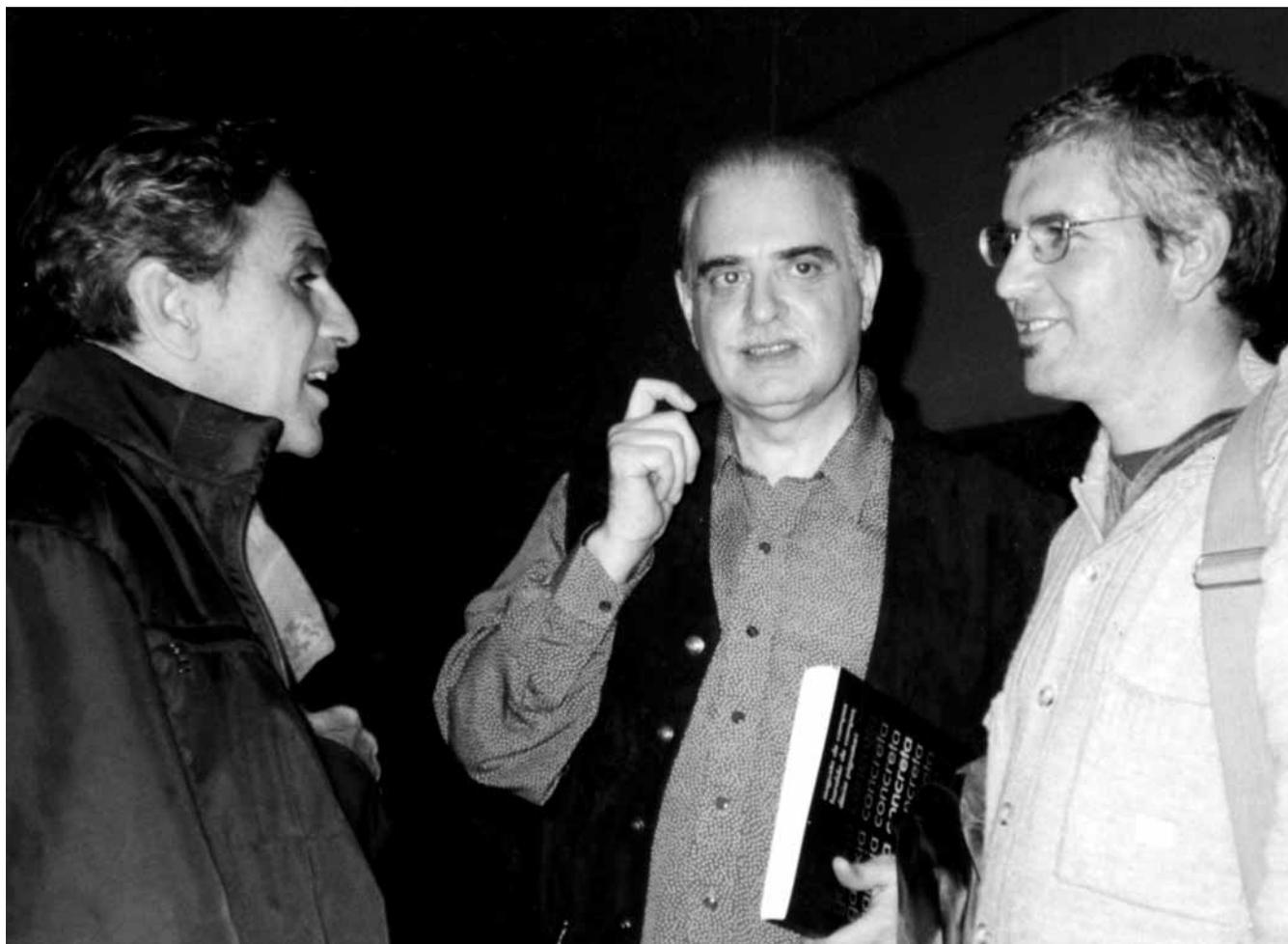
dente, não somente pela notável produção dos irmãos Campos e de Décio Pignatari (um acontecimento literário que excede ao concretismo como movimento), mas também pelo fato de que, apesar de todo o lugar proeminente que possui a produção nacional (em geral) na crítica literária e artística brasileiras, não se tenha dado mais importância ao concretismo em âmbito acadêmico. Entretanto, como trato de demonstrar em meu livro, a noção de *gosto* se antepõe frequentemente à valoração dos textos, como se ela não estivesse ligada ao hábito e como se a pudéssemos utilizar, simplesmente, como pretexto para não nos ocuparmos com um fenômeno cultural. Por um lado,

há uma crítica que, ingenuamente, acredita que, se não se fala do concretismo, ele com isso deixa de existir. Por outro, uma crítica demasiado apegada aos poetas concretos, repetindo excessivamente alguns lugares comuns que, se num primeiro momento possuíam um sentido polêmico, passaram depois a obstruir a própria trajetória dos poetas paulistas. Haroldo de Campos se obrigou a carregar até o fim de sua vida o mote de "poeta concretista", quando já no início dos anos 60 escreve *Galáxias*, um poema que se desprende de muitos dos postulados do movimento. Nesse caso - para vergonha da crítica - os poetas e artistas já estavam em outro estágio de especulação

teórica da arte, enquanto a crítica, no entanto, falava de coisas que tinham sido superadas pelas próprias práticas criativas. Um caso exemplar, nesse sentido, é o da relação entre Hélio Oiticica e Haroldo de Campos, os quais travam um intenso intercâmbio no início dos anos 70, em Nova Iorque. Enquanto os críticos, no entanto, continuam endossando a divisão entre o paulista frio e racionalista e o carioca ardente e corporal, tornando Oiticica e Haroldo de Campos em dois adversários, eles já se encontravam avançando pela reflexão sobre o novo sublime que caracteriza a arte desses anos. Lêem juntos Sousândrade: Oiticica lhe dedica um *parangolé*; Haroldo, uma das *galáxias*.

Contrariamente, que alguém trate de me explicar: onde está o racionalismo e a não-corporalidade numa obra como as *Galáxias* de Haroldo de Campos, para não falarmos de Décio Pignatari, que nunca deixou de falar do desejo e do corpo, ainda em seus poemas mais concretos (lembramos "Organismo" ou "mallarmé vietcong")?

Em minha trajetória, além disso, tenho deparado com muitos professores que desqualificam ou menosprezam o meu trabalho apenas pelo fato de que ele trata do concretismo. Como se à crítica não correspondesse uma extração de caráter também criativo, para além do *corpus* que, como se sabe, nunca é idêntico



Caetano Veloso, Augusto de Campos e Gonzalo Aguilar.

ao objeto que o crítico constrói em seu trabalho. Nesse sentido, almejei distanciar-me tanto da leitura depreciativa (a não-leitura) como da leitura apologética, que é complementar à anterior. Tratei de considerar o concretismo como *prática social* e de mostrar o seu lugar e sua razão de ser na cultura e literatura brasileiras.

**Assinala você em seu livro que a "poesia concreta, que em seu início era um programa, passou a ser um procedimento (como nos Popcretos) e, uma vez terminado seu ciclo de intervenção vanguardista, um ponto de vista".**

**Sobretudo se considerarmos o amplo espectro de influências que a poesia concreta exerceu (e, parece-nos, exerce ainda) no universo artístico-literário brasileiro, a adoção desse critério de "sucessividade", sem maiores esclarecimentos, não pode nos induzir ao equívoco de estancamento (ou isolamento) de cada um desses estágios e, conseqüentemente, à idéia pura e simples de sucessão sem acumulação de experiências estéticas? A própria fase atual de Augusto de Campos não poderia soar uma contradita, principalmente no que diz respeito aos procedimentos, uma vez que ele os atualiza (e**

**mesmo potencializa) a partir de novos recursos tecnológicos?**

Pretendo ser bem claro quanto aos princípios que orientam o meu trabalho: as continuidades ou as discontinuidades variam, obviamente, de acordo com os métodos e as hipóteses de que se parte. Se eu tivesse partido da idéia de "poesia experimental", que é o critério implícito em sua pergunta, seguramente não teria acentuado as discontinuidades, mas sim a permanência de uma prática: *Poetamenos*, de 1953, e *Não*, de 2003, dois livros de poemas de Augusto de Campos, caracterizam-se por suas inova-

ções poéticas. Entretanto, eu não pus o acento nisso, mas sim na noção de modernidade e modernismo que havia se transformado em hegemônica no Brasil dos anos 50 e que se pode ler, de certa maneira, nos manifestos concretistas. Se especificamente se toma este ponto de partida, e o título do meu livro deixa bem claro que se trata da "encruzilhada modernista", a história do concretismo adquire um relevo e uma fisionomia absolutamente distintos. Nesse sentido, o destaque dos cortes foi também estratégico, porque, como já lhe disse, fala-se do concretismo como algo que permaneceu idêntico a si mesmo através dos tempos. Não nego a "acumulação de experiências estéticas", ainda que, devo reconhecer, seja algo sobre o qual não me detive.

**Numa entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda, pondera você que a amplitude da influência da poesia concreta na América Latina é indiscutivelmente bastante extensa, constituindo "uma história que ainda está por ser escrita". Se essa tarefa lhe fosse entregue presentemente, que caminhos você percorreria - de imediato - para escrevê-la?**

A primeira coisa que faria seria enfatizar os arquivos de Haroldo de Campos, porque neles existe seguramente uma correspondência preciosa entre Haroldo e vários escritores latino-americanos que foram seus amigos: Cabrera Infante, Julio Cortázar, Severo Sarduy. Sei que o filho do Haroldo, o Ivan, está se ocupando com a organização do arquivo e creio que vai ser muito

importante quando esse trabalho estiver terminado. Em segundo lugar, recopilaria todos os ecos do concretismo na América Latina, que não são poucos: Cortázar, Paz, Cabrera Infante, Nicanor Parra, Arturo Carrera e muitos outros. Em terceiro lugar, recopilaria todos os textos de Haroldo, Augusto e Décio Pignatari (traduções, poemas, ensaios) com tópicos latino-americanos. Enfim, você pode observar que, como crítico, sou bastante aborrecido e nunca começo um trabalho sem antes fazer o poeirento e *gris* trabalho de arquivo. Com relação às hipóteses, deveria improvisar algumas possíveis entradas. Ocorrem-me três: primeiramente, o concretismo apareceria no horizonte literário latino-americano como uma resposta radical à crítica da representação que, em princípios dos anos 60, começou a ser levada a cabo nos países hispano-americanos. Uma segunda poderia ser a seguinte: quando começa a configurar-se a poética do neobarroco, Haroldo de Campos desponta como o exemplo da condensação possível de um estilo barroco e um trabalho vanguardista. Finalmente, e isto se demonstraria com o texto que Ángel Rama consagrou a Haroldo e nos escritos de Rodríguez Monegal, o concretismo aparece como uma mostra de uma modernidade radical possível em países subdesenvolvidos ou periféricos. A essas hipóteses, provavelmente, haveria de lhes dar mais precisão e originalidade, no entanto aí estão para quem queira desenvolvê-las. Eu, lamentavelmente, não vou poder levar adiante este

trabalho, mas sei que outros críticos, como Gênese Andrade, propõem-se a fazê-lo.

**Na encruzilhada do Modernismo com o Pós-modernismo, tanto Augusto quanto Haroldo de Campos se situaram numa atitude refratária à maneira como o Pós-modernismo, de um modo geral, se veio definindo e, em certa medida, se impondo. Qual é a sua posição a esse respeito?**

Este é justamente o trabalho que estou levando a cabo em minha pesquisa atual: de que modo os próprios poetas paulistas abandonam os postulados modernistas e se introduzem em uma série de práticas que já não podem ser lidas a partir de uma posição modernista total. No livro **Sobre Augusto de Campos**, compilado por Julio Castañon e Flora Sússekkind (para mim, diga-se de passagem, a leitora mais aguda da poesia de Augusto e, além disso, a crítica brasileira que mais admiro), escrevi um ensaio no qual assinalo que certos poemas de Augusto podem ser lidos no deslocamento geral que se observa no campo artístico e literário brasileiro do final dos anos 60, quando então se passa uma sensibilidade visual para outra de tipo háptico, ou tátil. Os diálogos e os intercâmbios com Oiticica permitiram-me descobrir que o que ocorre depois da *débâcle* de 68, no entanto, não foi valorizado em termos adequados: trata-se, tanto na obra de Haroldo quanto na de Augusto, do surgimento de um novo sublime, que não pode ser visto meramente como uma evolução ou uma consequência do modernismo. Haroldo mesmo

já compreendia isso quando tratou de fazer, em seu ensaio "Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico", uma leitura de Baudelaire como poeta modernista e Mallarmé como poeta pós-moderno.

Acredito também que é necessário pensar a crise da modernidade em termos contextuais e pensar em alguns momentos-chaves, para a cultura latino-americana, como o ensaio de Mário Pedrosa, no qual ele fala do "pós-moderno" (de 1966), ou nas transformações que se produzem na obra de Ángel Rama, no final da década. 1968 é o ano em que nosso modernismo latino-americano entra em uma crise irreversível. No caso de Haroldo e de Oiticica, com todas as diferenças entre eles, há que se pensar nessa passagem do modernismo ao pós-modernismo em meados dos anos 60, quando ambos resgatam a obra de Kurt Schwitters e sua combinação de dadaísmo e construtivismo (algo que, diga-se de passagem, também se pode ver nos **Popcretos** de Augusto).

**Relativamente à problemática do sujeito (sua "exoneração", ou apagamento), tão cara à tradição que se esteia em Mallarmé e no construtivismo, você a recoloca, de modo bastante original (é necessário que se diga), quando analisa as poéticas de Augusto e Haroldo de Campos. Certamente que, nota bem você, em ambos os casos, não se trata de uma simples concessão às "poéticas do eu". Existe, no entanto, um horizonte maior (tal como uma**

**tendência) em que ela se insira e que, de certa forma, a condicione?**

**Galáxias** é como "A carta furta-da" de Poe: o sujeito é tão evidente que ninguém o percebe. O poemário começa com a palavra "escrevo". Existe uma afirmação mais extrema do sujeito como presença e evanescência ao mesmo tempo? Como podem ser lidas as **Galáxias** a partir do programa concretista? Nesse ponto, cuidei de desapegar-me das leituras dos próprios poetas, os quais, por motivos de posicionamento ou acumulação, inclinaram-se a reciclar seus textos anteriores em uma circunstância de programa comum ou contínuo. Creio que, com Augusto de Campos, ocorre algo muito curioso, porque são as poéticas dos anos 70 que permitem recuperar **Poetamenos**, livro sobre o qual entrevistaram - é preciso que não se esqueça - tanto Caetano Veloso como Hélio Oiticica. Percebo nessa transição uma forte reabertura para a experiência do sujeito como angústia, o que confere à última fase da poesia de Augusto algo de fascinante e absolutamente singular: canções noturnas de alguém que abandona a luz das transparências concretistas e de seus cristais perfeitos e regulares para entrar na zona espectral do sublime. Finalmente, em Décio Pignatari, de cuja obra não pude me ocupar em meu livro como desejara, trata-se do retorno de Eros (em **Panteros**) e do priápico, como essas figuras grotescas e satíricas que atuam por meio de saturações, gargalhadas e transbordamentos (um filme do português João Cesar Monteiro, que

vi há pouco, **A comédia de Deus**, me fez despertar para Décio).

Minhas duas hipóteses básicas com relação a esse retorno do sujeito são: por um lado, a clausura da possibilidade de um sujeito coletivo e anônimo, próprio das vanguardas (isso ocorre depois de 1968); por outro lado, o retorno do sujeito, mas de um sujeito compreendido como "fingidor", na linha de Pessoa, ou "histrião", na linha de Mallarmé. *A reaparição elocutória* não é a do sujeito pleno, mas sim a de um espelhismo, um espectro ou um efeito do poema. E essa continua sendo a grande diferença com o sujeito *naïf* de quase toda a poesia marginal, excetuando o caso de Ana Cristina César, claro, e é, também, a lição que continuam Paulo Leminski e Wally Salomão.

**Extremamente instigante é o anexo intitulado "Construir o passado", com que você encerra o livro, na verdade abrindo-o sutilmente como um convite para a revisão teórico-crítica da nossa historiografia literária. Para concluir esta nossa conversa, gostaria que você o comentasse aqui em termos de pretensões do seu desdobramento.**

Foram as leituras de João Alexandre Barbosa, Jorge Schwartz e Antonio Arnoni Prado que me impulsionaram a incluir esse anexo na edição em português. Era-me muito arriscado escrever sobre dois autores como Antonio Candido e Haroldo de Campos, a quem admiro profundamente, e intervir em uma polémica que, para mim, resul-

tava muito interessante, mas que terminou derivando em disputas pessoais. Novamente, cuidei de me valer de minha mirada de estrangeiro para tratar de compreender a lógica das posições, antes de me meter em cheio em defesas ou ataques. Cuidei, ainda, de me aproximar com certa irreverência de duas personagens que parecem estar demasiadamente congeladas e respeitadas em um nível que, nalguns casos, chega a parecer uma renúncia ao pensamento. Esse trabalho, além disso, se complementa com um outro que fiz sobre Antonio Candido e Ángel Rama, numa compilação de Raúl Antelo, no qual discuto as supostas vidas paralelas entre ambos. Enfim, me alegra que o ensaio lhe tenha parecido "instigante", uma vez que ele objetivava ser somente uma contribuição com o conceito de "momento construtivo". Esse conceito pretende litigar com meu temperamento historicista e aspira a superá-lo, tratando de forjar conceitos que, sem perder historicidade, podem ter um funcionamento mais generalizado. Isto é o que intento fazer no livro que estou escrevendo (e ao qual aqui já me referi) sobre Hélio Oiticica e Haroldo de Campos.

**GONZALO AGUILAR** nasceu em Buenos Aires, Argentina. É doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Publicou, dentre outros livros, as antologias *Poemas*, de Augusto de Campos, em 1994, e *Galaxia Concreta*, em 1999.

**HELTON GONÇALVES DE SOUZA**, é doutor em Letras pela PUC-MG. Publicou, dentre outros livros, *Dialogramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos* (2004) e *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto* (1999).

# a poesia concreta como precursora da ciberpoesia

lucia santaella

A inspiração para este artigo provém do pensamento de Walter Benjamin. Segundo Benjamin, para considerar a historicidade das formas artísticas e literárias, temos de levar em conta os suportes físicos, os meios com que elas são produzidas. Além disso, as condições de produção mais atuais se constituem em ponto de vista privilegiado para a leitura das formas de criação precedentes.

Em função disso, o ponto de vista aqui escolhido para a leitura da poesia concreta é aquele que hoje nos é dado pela poética digital que, há mais de uma década, vem crescentemente se impondo no horizonte das formas criadoras. Dessa perspectiva, a poesia concreta, no contexto da poesia inovadora do século XX, se nos apresenta como precursora na linha evolutiva das forças vivas da criação que vieram contemporaneamente desembocar na ciberpoesia, esta incluindo

a e-poesia (poesia eletrônica) e a net-poesia (poesia das redes). Por precursora, quero significar que os princípios poéticos que foram perseguidos e realizados pelos poetas inventores, ao longo do século passado, coincidem com algumas das questões mais relevantes da ciberpoesia atual.

Todas as três, ciber-net-e-poesia são partes do território mais amplo da ciberarte e net arte, também chamada de web arte, isto é, arte das redes. Os termos se referem à arte que utiliza como meio as redes de computadores, no sentido em que a rede existe por si mesma e/ou por seus conteúdos técnicos, culturais e sociais como base para o trabalho artístico. Há aqueles que distinguem entre net arte pura e net arte em geral. A primeira só existe *on line*, não tendo extensões e presença fora desse modo de existência. A segunda inclui os desenvolvimentos e investigações

da net-cultura que têm a ver com o corpo biológico e com as extensões no mundo real.

Os debates atuais nos permitem distinguir a arte nas redes e a arte das redes. Nas redes, a arte utiliza a internet como meio de distribuição, como são, por exemplo, as galerias ou exposições virtuais. Neste caso, a internet é apenas uma ferramenta de apresentação eficaz, mas substituível. Já a arte das redes está irmanada com o meio das redes eletrônicas, joga com seus protocolos e suas virtualidades técnicas, tira partido dos virus e aproveita o potencial dos *softwares e hardwares*. Essa arte seria impensável sem seu meio específico, a internet<sup>1</sup>.

Mais amplo do que net ou web arte, o termo ciberarte se refere a toda arte que tem sua base na cibercultura. A ciberpoesia e suas variantes, e-poesia e net-poesia pertencem ao território mais amplo da ciberarte. No

entanto, tendo em vista que a linguagem digital é hipermidiática, os limites entre a ciberarte e a ciberpoesia ficam muitas vezes fluidos e indistinguíveis.

#### A poesia na paisagem eletrônica

Segundo Glazier, a poesia atual entrou na paisagem eletrônica<sup>2</sup>. Essa metáfora de paisagem, originária do espaço e da perspectiva, não deve ser vista em associação com um espaço euclidiano e tridimensional, pois agora se trata de informação digital que se envia para todo o planeta em uma rede, de uma infraestrutura composta por computadores, cabos e transmissores inalâmbrios. Assim, a paisagem que constitui a informação da rede é uma topologia pluridimensional em contínua transformação e não uma paisagem com um horizonte<sup>3</sup>.

Embora a paisagem eletrônica sugira imagens de videogames ou máquinas sob um

léxico de ciência ficção, o fato é que o universo eletrônico é feito prioritariamente de escrituras. Essa natureza escritural é bastante eclipsada por seu modo de transmissão (*e-mails, salas de chat, WWW, Flash* etc.). Entretanto, o mundo digital não pode dispensar a escritura, não apenas no sentido de que nele escrevemos em palavras, mas no sentido de que, na sua base, esse mundo depende da escritura e da política de gramáticas e de códigos (HTML, Java *script* etc.). Assim, a Rede é principalmente escrita. Ela se apresenta em uma série de páginas que são escritas. Além disso, cada página é também escritura porque implica um código escrito subjacente.

Na mídia digital, quer sejam simples páginas da web, textos gerados por algoritmos ou páginas que se exibem cineticamente, a escritura existe dentro de condições específicas de textualidade. Essas condições não

envolvem apenas a escritura em si, mas dependem fundamentalmente do modo como a escritura é feita: processadores de texto, programas de manipulação da imagem, ferramentas de animação, geradores HTML e outros recursos testemunham as implicações das transformações na escritura: ela passou do latente ao hiperativo, aquela qualidade que chamamos de fazer, ou poiesis<sup>4</sup>.

Ao longo da história humana, todas as vezes que houve mudanças no suporte da escrita, foram os artistas e poetas que tomaram a dianteira na exploração de seus potenciais para a criação. Na continuidade dessa tradição, hoje, são os artistas e poetas que estão extraindo das novas mídias características inéditas da escritura, tanto no nível da aparência da escrita quanto no nível do seu sistema de codificação interno. Escrever no meio digital

oferece a oportunidade de se reimaginar o que é escritura, oportunidade que é levada às últimas conseqüências pelo artista-poeta. Por isso mesmo, a partir das mídias digitais, o sentido de escrita amplifica-se, não se limitando mais ao sentido usual de caracteres tipográficos arranjados como transportadores de significado, pois pode envolver imagens, caracteres que não podem ser exibidos, *scripts*, textos comentados e outros. Escrever nunca mais será o mesmo, agora que seus *links* mentais se tornaram manifestos em um sistema de escrita que permite a interdependência dos elementos dentro de um ambiente em constante fluxo.

Trata-se, pois, de uma escritura com características próprias e distintas do que até então foi concebido como escritura: o texto não é físico, mas exibido, semelhante a filmes, vídeos, hologramas, e outras mídias projetáveis. Além disso, a e-escrita não é

fixa, não é um arranjo de símbolos estáticos em uma página estável. A escrita faz algo. Mas, para agir, ela depende da interação do leitor. Assim, ela pode mudar em tempo real, sob efeito do controle do leitor, de acordo com a programação. As obras resultam, portanto, de um programa cujos efeitos são adaptáveis, flexíveis e aptos a comunicar, suspendendo a escritura entre virtualidades.

### Três modos de exploração criativa da cibertextualidade

Baseada na investigação da materialidade e dos novos potenciais que se abrem para a escrita, a textualidade eletrônica apresenta hoje três formas principais: o hipertexto e sua extensão na hipermídia, o texto visual cinético e os trabalhos em mídias programáveis. Todas as três formas são multi-midiáticas na medida em que são semioticamente híbridas, englobando o texto escrito, a exploração de suas

possibilidades gráficas, as distintas mídias imagéticas (gráficas, fotográficas e videográficas) e o som. Isso se constitui na performatividade da escrita, que faz dela uma atividade semiótica que usa e está consciente das várias espécies de mídias que nela se manifestam.

Dentre as três formas acima indicadas, a primeira está mais proeminentemente relacionada com obras narrativas, como, por exemplo, na prosa literária interativa e nos games; a segunda diz respeito à e-poesia, enquanto a terceira localiza-se na fronteira fluida da net arte e net poesia. Para aquilo que este artigo pretende evidenciar, o caráter precursor da poesia concreta, é o segundo modo de exploração criativa da textualidade, ou seja, o texto visual cinético, que vale a pena detalhar.

As possibilidades do cinético se abrem para a maleabilidade do corpo da palavra, para a natureza também

imagética desse corpo e sua mobilidade no espaço. Estas características, que já estavam insinuadas pela poesia concreta, são justamente aquelas que o meio digital amplifica e a e-poesia coloca sob sua mira.

A escritura poética, quer ela sirva a outros fins ou não, sempre teve um engajamento com suas próprias qualidades formais. No meio digital, os níveis materiais incluem os elementos que são próprios da materialidade eletrônica: o meio magnético, sua re-escrituralidade, sua compactação e sua transmissibilidade. Algumas das vantagens da poesia digital estão em sua habilidade para empregar multimeios, ser interativa e aumentar a circulação.

Nesse ambiente, o poema vive em uma matriz de meios, uma galáxia de significantes. Compor, limpar, colocar algo e remover, copiar motivos específicos e depois replicá-los no mesmo ou em outros arquivos etc.

são recursos que permitem estender, empurrar e experimentar de modos que outras mídias não permitem. Disso resultam as propriedades da e-poesia: habilidade de criar traços multi-nivelados, reproduzir em cores, habilidade para dar à composição qualidades cinéticas, uma composição que se move enquanto é exibida, ser capaz de programar elementos, eventos e permutações em variações na obra, copiar e enviar instantaneamente, deixar o mundo da rigidez e entrar em uma textualidade que é mais múltipla, variável e vibrante.

Em suma, entre as mais poderosas qualidades da e-poesia estão a intermedialidade, a hibridização, a interatividade, a permutabilidade e a cinética. Ora, a investigação na materialidade da linguagem, que se constitui em um dos traços mais distintivos da e-poesia, é justamente aquilo que caracterizou a poesia inovadora do século XX. Por isso mesmo,

conforme Glazier, já é mais do que tempo de mapear a poética que traz os experimentos do século XX para os meios do século XXI, principalmente porque é importante reconhecer as linhas de continuidade entre práticas inovadoras impressas e digitais e estar alerta ao fato de que muitos conceitos introduzidos pelas práticas da poesia inovadora do século XX oferecem-nos a chance de compreender a atual prática digital muito mais claramente. Isto porque as práticas inovadoras do século XX, no seu núcleo, investigaram as questões-chave relevantes à e-poesia<sup>5</sup>.

### A poesia concreta no contexto da poética precursora da e-poesia

Os poetas e teóricos da e-poesia têm sido unânimes na indicação de seus precursores, entre os quais encontram-se os poetas concretos. O mais digno de nota, entretanto, é o fato de que a linhagem desses precursores

corresponde ponto a ponto com o paideuma que os próprios poetas concretos brasileiros elegeram como seus antecessores na linha evolutiva da poesia de invenção, sendo Mallarmé o primeiro dentre eles.

Ao tomar Mallarmé como o grande arauto dos novos tempos da escritura poética, Benjamin declarava, em 1926, que tudo parecia indicar que o livro, na sua forma tradicional, encaminhava-se para o seu fim. Seu fundamento para uma tal premonição estava no *Coup de Dés*, no qual, segundo Benjamin, “vislumbrando (...) a vera imagem do vindouro, o poeta reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita (Schriftbild)”. Benjamin lembrou que os dadaístas também haviam empreendido a pesquisa da escrita, “mas o seu ponto de partida não era a construtividade, e sim, antes, o acurado reagir dos nervos dos literatos”. Por isso, concluiu

o autor, “a pesquisa dadaísta é menos consistente do que a de Mallarmé, oriunda do que havia de mais intrínseco no estilo deste poeta”<sup>6</sup>.

Em 1924, no Brasil, Oswald de Andrade, falando de uma nova escala poética, chamava atenção para os cartazes publicitários “produzindo letras maiores do que torres”. Oswald apontava aí para as novas escritas da era industrial que estavam, quase na mesma época, sob o foco de atenção de Benjamin na sua afirmação de que “a escrita que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carrear o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico”<sup>7</sup>.

A partir de Mallarmé, Apollinaire e outros inovadores modernistas, Pound também sentiu que a renovação dos recursos da poesia, em uma era de repro-

dução mecânica avançada, requeria do poeta trazer todos os aspectos da produção textual sob a égide da imaginação. Nada podia ser tomado como pressuposto: a poesia surgia não apenas no nível lingüístico, mas em todos os aspectos do meio disponível à imaginação escritural Mallarmé, Pound e outros anteciparam o fim da era de Gutenberg, a era da impressão, o que também é verdadeiro para muitos movimentos experimentais e autores que problematizaram o meio no qual se trabalha.

Exemplo exemplar de problematização do meio encontra-se em Cummings. A profecia de Benjamin de que a máquina de escrever afastaria a caneta da mão dos literatos, quando a exatidão das formas tipográficas fosse introduzida na concepção dos seus livros, encontra-se magistralmente realizada na poética de Cummings. Apegado àquela precisão que cria o movimento, Cummings criou um

modo peculiar de fazer poesia. Nos seus poemas, segmentos frásicos muito breves são precisamente cortados e distribuídos verticalmente na página. Essas fraturas e elipses compõem um puro movimento de linhas e espaços. Palavras desprendem-se, deslocam-se e soltam-se no espaço branco da página. O modo como o corpo das palavras se comporta entra em perfeita isomorfia com o significado que se quer sensivelmente comunicar.

Entretanto, o deslocamento de palavras no tempo-espaço não pareceu suficiente à busca de Cummings para flagrar as sutilíssimas oscilações do movimento. O poeta fissurou, então, a palavra extraindo sentidos sonoro-visuais da letra-fonema. Se o fonema é, na língua, uma unidade formal elementar, destituída de significado, Cummings realizou a proeza de injetar densidade significativa em todos e em cada um dos dígitos da linguagem

escrita, desde a letra até os sinais de pontuação. Nessa poesia, o verbo se verticaliza. Letras, sinais, espaçamentos e entrelinhas ondulam em movimentos verticais como frutos de um trabalho metuculoso, de amor pelos detalhes mais ínfimos que fazem do poema delicada filigrana para a captura precisa das minúcias do impreciso.

De fato, esses poetas, que hoje a e-poesia indica como seus precursores, são muito justamente aqueles que, pela força de suas inovações de linguagem, foram eleitos pelos fundadores da poesia concreta brasileira, os irmãos Campos e Décio Pignatari, para compor o seu paideuma. A partir de um “estudo sistemático de formas arri-mado numa tradição histórica ativa”, os concretos brasileiros estabeleceram “uma aceitação de herança” que não foi “fruto de uma mera inclinação pessoal, mas uma observação objetiva (exame + comparação) da evolução histórica da poesia”<sup>8</sup>.

Conforme já comentei em outra ocasião<sup>9</sup>, os poetas concretos compreenderam como poucos que o *Lance de Dados* transpôs o limiar da escrita ocidental como mero desenho do som para uma indagação aberta no seio do possível e impossível da escritura. Em função disso, o aspecto visual do poema de Mallarmé é apenas uma consequência superficial de uma revolução mais visceral do que aquilo que os olhos podem perceber. A questão mallarmaica diz respeito a um outro tipo de visualidade, a visualidade estrutural ou diagramática. Toda grande poesia, mesmo oral, e principalmente a música (não por acaso foram as sinfonias que inspiraram Mallarmé), é portadora dessa visualidade que só pode ser sentida na sincronidade dos sentidos. Trata-se dos diagramas internos, fluxos e refluxos das analogias, força de atração e repulsão das semelhanças e diferenças, energias do tempo no espaço, tudo isso configurado nas

malhas da linguagem, o que tem muito pouco a ver com o visual meramente ótico.

Por compreender a fundo essa revolução mallarmaica e de outros poetas que levaram à frente a evolução das formas da poesia, para os poetas concretos do grupo Noigandres no Brasil, o poema existe em um espaço gráfico, campo gráfico ou aquilo que Mallarmé chamava de branco da página, campo de atuação dos elementos plásticos da composição: tipos gráficos em tamanhos e formas variadas, posição de linhas tipográficas que fazem do poema uma relação de materiais e criam uma nova sintaxe com uma outra dinâmica que opera por justaposição, superposição, intraposição, desmembramento ou derivação do próprio desenho das palavras ou fragmentos de palavras. Uma sintaxe que não pode mais ser tomada de um ponto de vista lingüístico gramatical, mas sob a ótica das

relações, todas as relações sobre a página<sup>10</sup>.

Em suma: os poetas concretos souberam extrojetar na superfície da página o cerne diagramático da linguagem poética: tornar visível seus diagramas internos multiplamente direcionados, formas que desenham sentidos. O resultado desse processo, embora visível, traz à baila processos que estão mais próximos do visual ideográfico do que do visual ótico. É dentro desse contexto que a visualidade da poesia concreta deve ser pensada, o que implica necessariamente a conjunção do olho e do ouvido na correlação com as formas da música, invisíveis aos olhos. Não é por acaso que o lema dos concretos estava no ideal verbivocovisual.

Também não deve ser por acaso que a paternidade dos poetas concretos é reconhecida pela e-poesia atual, uma poesia que foi igualmente preconizada por Benjamin,

ao afirmar que “presumivelmente, far-se-ão necessários então novos sistemas, com formas de escritura mais variáveis. Eles colocarão a nervura dos dedos que comandam no lugar da mão cursiva da escrita habitual”. Nada poderia ser mais comprovável na e-poesia do que essa premonição, tanto quanto é hoje comprovável o caráter precursor da poesia concreta nos seus prenúncios do porvir.

1. Broeckmann, Andreas. Estás en línea? Presencia y participación en el arte de la red. Em <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>. Extraído em 13-07-2006.
2. Glazier, Loss Pequeno. *Digital poetics. The making of e-poetries*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2001, p. 31.
3. Broeckmann, *ibid.*
4. Glazier, *ibid.*, p. 23.
5. *Idem*, *ibid.*, p. 20.
6. Mallarmé, S. Revisor de livros juramentados, Haroldo de Campos e Flávio Kothe (trads.). Em *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 193.
7. *Idem*, *ib.*, p. 194.
8. Campos, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978, p. 59.
9. Santaella, Lucia. Tendências da poesia visual. Em *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 4ª. ed. 2004, p. 145-146.
10. *Idem*. *Convergências. Poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986, p. 62.

LUCIA SANTAELLA é doutora em Teoria Literária pela PUCSP e Livre-Docente pela USP. Escritora e pesquisadora em diversas áreas de estudo, sobretudo na Semiótica peirceana. Autora de *Corpo e comunicação: Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004; *O método anticartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Unesp/Fapesp, 2004.

Carlos.

- um abraço p/ voce.  
 - comarando um velho habito meu, o de não gostar de escrever cartas ou qualquer coisa que não seja somente aiativa, e também movido pelo fato de que somos tão poucos os que realmente se interessam por coisas aiativas que resolvi dar um tápido plá cartigo - esperando desde já que você venha preenda que realmente me é extremamente benoso fazê-lo; PORTANTO - se eu der alguma novidade ou deixar algum silencio na nossa conversa, espero que já tenha os seus desculpas. - detesto falar - adoro pensar.

Voê me pergunta: - prosa?  
 tenho interações (talvez daqui a uns 2 anos) de retomar o problema prosa - mas como um texto aiativo. no momento é impossível. porque para me ano (74) estou preparando um outro poema-livro que está me absorvendo totalmente e h/ 75. certo.

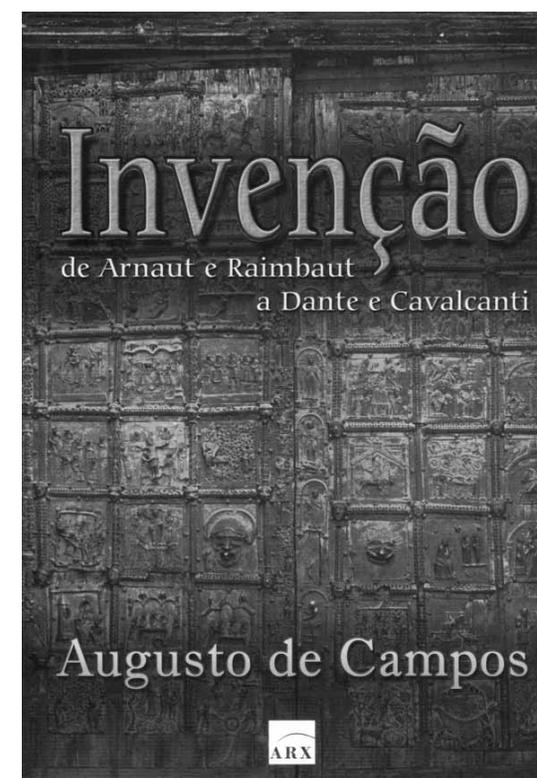
não comêço nada do sebaafias - gostaria muito de receber as coisas dele.  
 essa minha última fase - eu chamo de pensamento impresso. só estou preocupado atualmente com a linha sensível do pensamento aiativo - portanto é isso aí que você viu.  
 mas tenho outra abertura prevista que usarei no próximo livro. espero lançar em outubro/74. enviarei um exemplar para ti, agradeço as palavras de estímulo que me disse e aceite um grande e sincero abraço do teu amigo  
 Ronaldo.

não esqueça também de mandar umas coisas. e quem sabe os traga pessoalmente aí a gente tem mais tempo prá' papera.

“Tradução para mim é persona”, afirma Augusto de Campos no prólogo ao livro *Verso reverso controverso*, de 1988. E completa, evocando Fernando Pessoa: “É quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor”. Dessa forma, Campos concede ao ato de traduzir poemas um caráter ficcional, tomando-o como uma espécie de simulação criativa do próprio fazer poético.

voz do tradutor? Em que medida este dá à sua língua um poeta inventado? É nesse sentido que traduzir é também um exercício de “outridade”: inserir-se no outro e, ao mesmo tempo, atraí-lo para fora de si mesmo; assumir uma identidade postiça no ato de fazer seu um dizer alheio. Um “solo a duas vozes”, como diria Octavio Paz, que acaba por exigir uma relação intrínseca de afinidade/identificação do tradutor com o poeta traduzido, mesmo estando eles marcados pela diferença.

Resenha do livro *Invenção – de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*, de Augusto de Campos.



# tradutor, transfingidor

maria esther maciel

Essa idéia de tradução como “refingimento” ou “transfingimento” (no dizer de Haroldo de Campos) permite-nos pensar no processo de transposição do texto de uma língua para outra também enquanto um jogo de justaposição de subjetividades (ou máscaras) poéticas. De quem é o “eu” que fala no poema traduzido? Onde se inscrevem os limites entre a voz do poeta e a

No que se refere a Augusto de Campos, essa relação intrínseca com os poetas que traduz não se inscreve apenas no âmbito da afinidade pessoal (traduzir como forma de exercitar uma admiração pelo outro), mas também se vincula a um projeto estético bastante específico, que remonta às próprias bases do movimento da Poesia Concreta.

Mesmo admitindo que sua maneira de amar um poeta estrangeiro é traduzi-lo, Augusto o faz também com propósitos de estabelecer um *paideuma*, um catálogo de nomes que considera medulares para justificar sua própria poesia e a linhagem poética em que se insere. Desde meados dos anos 50, quando foram definidas as diretrizes do concretismo, os adeptos do movimento deram-se essa tarefa de, em nome da materialidade da linguagem, criar seus precursores e traçar um caminho para as gerações posteriores através do trabalho de tradução, concebido – à luz dos ensinamentos de Ezra Pound – como um método de crítica e de criação. E até hoje, após ter sido decretado o fim dos movimentos artísticos de vanguarda, esse projeto é levado adiante por Augusto de Campos, com rigor e coerência impressionantes.

Isso é o que evidencia o livro *Invenção – de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*, da editora Arx. Nele, o poeta reúne suas traduções dos trovadores provençais Arnaut Daniel e Raimbaut d'Aurenga (já publicadas no livro *Mais Provençais*) e as versões inéditas que fez de seis cantos da Divina Comédia (4 do Inferno e 2 do Purgatório), além de poemas líricos de Guido Cavalcanti e do próprio Dante. O volume inclui ainda ensaios críticos e biográficos, notas e material iconográfico sobre os autores traduzidos, bem como excertos dos *Cantos* de Ezra Pound, que, a título de epígrafes, trazem as referências do poeta norte-americano aos

poetas provençais e iluminam a seleção/ organização dos poemas do livro.

Essa pequena constelação de poetas e poemas constitui um conjunto rigorosamente pensado pelo tradutor, no que tange tanto às afinidades que cada poeta mantém com o outro no âmbito da textura sonora da linguagem, quanto às relações de ordem “genealógica” entre eles: Raimbaut foi precursor de Arnaut (“o mais ousado, o mais moderno” dos poetas da Provença, segundo Augusto), cujo “artesanato furioso” foi admirado/revitalizado por Dante que, por sua vez, manteve com seu contemporâneo Cavalcanti uma espécie de cumplicidade no uso de sofisticadas “reverberações vocálicas”, as quais “encantaram o ouvido sensibílimo” de Ezra Pound que, por seu turno, é o mais lídimo precursor, em termos do amálgama tradução/crítica/criação, do próprio Augusto de Campos. Uma linhagem de poetas construída, portanto, com base na função poética da linguagem, no princípio moderno da invenção e nas preferências estéticas do tradutor.

Na escolha, por exemplo, dos cantos dantescos, Augusto conseguiu dar corpo a um Dante que só poderia ser o seu. Atento não apenas aos rigores da métrica e da *terza rima*, mas também à imaginação visual do poeta toscano, explorou tanto as condensações imagéticas dos Cantos I e V do *Inferno*, quanto o “desesperanto interlingüístico” que marca o enigmático Canto VII e as cenas do encontro de Virgílio com

poetas provençais, descritas no Canto XXVIII do Inferno e nos Cantos VI e XXVI do Purgatório.

Cada texto traduzido traz, em sua nova pele, um acento particular do tradutor, visto que este se empenhou em realizar uma espécie de “operação poética de rejuvenescimento lingüístico” da poesia dantesca, assumindo todos os riscos dessa aventura tradutória. Marca, dessa maneira, a presença de Dante no seu repertório poético particular e o articula, a partir do signo da invenção, com os demais integrantes desse *paideuma*.

Assim, sob o constante influxo do lema poundiano do *make it new*, Augusto de Campos dá seqüência, nesse livro, ao seu zeloso e percuciente trabalho de reconfigurar a tradição segundo as diretrizes de um projeto poético e teórico específico. Ao entrar na pele dos poetas escolhidos, reinventa-os, torna-os seus e outros de si mesmos. Converte-os em espécies de heterônimos pela força de um idioma que lhes é estranho e constrói um teatro (no sentido pessoano) de subjetividades fingidas, ou melhor, “transfingidas” pela voz do poeta-tradutor.

MARIA ESTHER MACIEL é escritora e professora de Teoria Literária na Faculdade de Letras da UFMG. Autora de *A memória das coisas – ensaios de literatura, cinema e artes plásticas* (Lamparina, 2004) e *O livro de Zenóbia* (Lamparina, 2004), dentre outros livros.



Affonso Ávila, Haroldo de Campos e Laís Corrêa de Araújo (1993).  
Foto: Patrícia Azevedo



Décio Pignatari diante de seu poema "Terra" (1993).  
Foto: Patrícia Azevedo.



Haroldo de Campos, Affonso Ávila e Augusto de Campos (1993).  
Foto: Patrícia Azevedo.