III - Poiesis de Campos

Eco-lógicas: Augusto de Campos leitor de João Cabral

Luciano Barbosa Justino

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

JUSTINO, LB. Eco-lógicas: Augusto de Campos leitor de João Cabral. In: *Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2015, pp. 197-219. Literatura & Interculturalidade series. ISBN 978-85-7879-240-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

III

POIESIS DE CAMPOS

ECO-LÓGICAS: AUGUSTO DE CAMPOS LEITOR DE JOÃO CABRAL

O que pensas de poesia concreta, perguntei, eu, a mim próprio. E, respondi: - Não penso nada, nem nada se pode pensar, nem nada se pode dizer.

Antônio Boto, Diário Carioca, 10/02/1957

Antes de mais nada a nova corrente não deve ser levada a sério.

Tito Mendes, O Jornal, 15/02/1957

Marques Rebello, que acaba de comemorar seu cinquentenário e mostrou-se contra a poesia e a pintura concretistas, acaba de machucar a mão.

Diário da noite, 14/02/1957

Anticéu (1994, p. 33) de Augusto de Campos contém 8 versos (“cego do falso brilho/ das estrelas que escondem/ absurdo mundos mudos/ mergulho no anticéu/ brancas no branco brilham/ ex estrelas em braille/ palavras sem palavras/ na pele do papel”), dos quais quatro são inscritos em azul e quatro em amarelo; nestes últimos, abaixo do amarelo quase ilegível, os versos se repetem em Braille.

Possui uma particularidade, que aqui será tomada muito a sério: deixa as marcas de uso e de leitura fortemente visíveis na superfície branca do papel. Na tentativa de seguir a sugestão de leitura do Braille, a superfície da página é rasurada por “rastos de leitura” que com o contínuo uso encobrem a página, mormente o espaço inferior, onde estão escritos os versos em Braille.

No ato de ler, que aqui também é tocar, o leitor deixa sempre algo, cada visita é uma nova inscrição. Como se cavasse ou talhasse no papel, não palavra ou frase, mas situações de leitura. A página incorpora uma duração; ao olhar, o leitor se sente olhado pelas marcas deixadas por ele mesmo e pela história de seus usos.

No entanto, o Braille, e sua intersemiose com as palavras e as cores, azul, amarela e branca, não se presta às mesmas implicações do uso comum. Ele ressignifica, desloca-se na medida em que desloca o sentido do ato poético: o habitat habitual da poesia literária, a página inerte, se transforma em um espaço processual, no qual, ao lado de outras “outridades”, estão as inscrições do leitor, a mediação da leitura tornada signo.

Devem-se ler estas marcas, verdadeiros vestígios. O semiótico em toda amplitude ultrapassa a mensagem que nele está escrita inicialmente e assume o ambiente, as mãos, sujas de tinta ou molhadas, que o leram, mais até do que naqueles poemas aos quais sempre voltamos desde que os lemos pela primeira vez.

IMAGEM - 5

FONTE – Campos, 1994, p.36

Anticéu é um objeto em que se habita, mas um habitar que é sempre um fora, que é sempre um reconstruir, um desfazer tecendo, lugar onde recepção e produção, leitura e escritura, não se separam; espaço onde a antiga divisão do trabalho intelectual entre escreventes e leitores se desconstrói. Se nenhum sentido se dá antes do ato de geração do signo, se não existe sentido anterior à semiose, *Anticéu* incorpora, no ato de leitura, o trabalho da história, de onde podem nascer os sentidos possíveis.

João Cabral e seus minérios

Penso num poema de João Cabral de Melo, *Antiode* (1975, p.332), ao qual o texto de Augusto de Campos remete explicitamente, para se descortinar como a *poiesis* de Campos nasce de um hábito crítico de leitura, neste sentido, da própria poética de João Cabral. O poeta pernambucano foi o poeta contemporâneo brasileiro a quem a Poesia Concreta quis chamar atenção entre seus pares nacionais; naquele momento é, sobretudo, o poeta do tríptico de 1947-1949 que influenciara Noigandres.

Mas o que aprofunda o diálogo de João Cabral de Melo Neto com Noigandres são também as reflexões críticas do poeta pernambucano sobre a relação entre a poesia e a sua audiência, sobretudo em *Joan Miró* (1998, p.17-49), texto crítico do poeta pernambucano que aborda a recepção de arte no ocidente moderno a partir do Renascimento, situando para além dela a ruptura do pintor catalão.

A análise da pintura de Miró e o tríptico de 1947-1949 têm fortes pontos de contato com a Teoria da Poesia Concreta. Não que os textos apontem uns aos outros diretamente; trata-se, contudo, de observar a coerência de um projeto poético-político, ou uma verdadeira tradição antitradicional da poesia da língua portuguesa, posta a funcionar por dois dos mais importantes poetas do século XX no Brasil.

O João Cabral do tríptico - *Psicologia da composição*, *Fábula de Anfion* e *Antiode*, - de 1947-1949 (1975) - é o interlocutor que, desde os

manifestos do início da década de 50, os concretistas vêm sinalizando como o poeta do pós-guerra a levantar as questões mais instigantes para a *poiesis* contemporânea, tanto em seus poemas quanto em seus textos críticos.

Anticéu dialoga em profundidade com *Antiode*, como aqui se tentará mostrar, levando a desconstrução cabralina da “poesia dita profunda” a um patamar teórico-poético raras vezes encontrável na poesia contemporânea, brasileira e internacional.

É na arte conceitual e na arte performática que *Anticéu* encontrará pares fecundos, no que permite articular de uma crítica do uso tradicional do texto poético e chamar atenção para os aspectos institucionais, ideológicos, que sustentam as formas de recepção e, por conseguinte, o valor de uso dos objetos culturais.

Nestas duas poéticas, que têm neste objeto-signo de Augusto de Campos seu ponto máximo de contato e de diferença, tudo aponta para a historicidade como componente inalienável da *textura* poética. Embora pedra de toque em outras manifestações artísticas, como a arquitetura, não é um hábito de poetas no Brasil, muito menos projeto inscrito no próprio texto poético.

Ligada tradicionalmente aos valores platônicos e à dicotomia bastante acentuada entre o interior e o exterior, entre a profundidade e a superfície, dicotomia tipicamente cristã e pequeno burguesa, a tradição da poesia nacional, e uma certa prática crítica, não podem ver positividade nas “poéticas projetivas”, na consciência histórica que, praticando a *poiesis* como pesquisa no presente da tradição, projeta-a para o futuro, como leitura, sim, crítica do presente.

A “interioridade”, da ordem do vago, do divino, do profético, não pode intervir ativamente na ação do signo, pois ele já nasce pronto, de Deus, da inspiração ou do inconsciente. Logo, intervir, através da *poiesis*, nos meios de transmissão simbólica contemporâneos, intervenção nunca de natureza totalmente poética ou estética, mas fundamentalmente política e técnica, é impensável para o “clubes dos líricos” (a expressão é de João Cabral).

Diante do computador e da televisão (problema colocado por Augusto de Campos desde 1953), a poesia de “expressão interior” não pode ser produzida a não ser se entregue à mão de um técnico, separando nitidamente o poeta da execução do seu trabalho, aprofundando o papel apenas ancilar do poeta no nosso tempo.

Não se trata de defender uma corrida dos poetas aos novos meios; trata-se antes de levar em consideração: 1) a própria história da poesia na longa duração, que demonstra ter estado ela sempre em diálogo, uso e problematização, com os sistemas de transmissão de seu tempo; 2) no plano interno, quebrar um certo hábito de identificar poesia com interiorização, emotividade, profundidade; buscar a história de tudo isso no ocidente e como a ela aderimos; 3) toda nova dominante semio-midiática ressignifica a anterior e possibilita sobre ela uma problematização que antes da nova dominante o hábito não permitia (PIGNATARI, 1984, p.9; MCLUHAN, 1998, p.12).

João Cabral inicia uma nova relação, que a Poesia Concreta e ainda mais o que pode ser chamado de um pós-concretismo, a *poiesis* de Campos a partir de 1964 (*Popcretos*), aprofunda.

“Racionalidade”, “geometrização”, “denotação”, “despoetização” etc., pontos a que a fortuna crítica de João Cabral chegou, são patentes na poética cabralina e representam muito dentro da complexidade e da riqueza da poesia do poeta pernambucano.

No entanto, resta abordar sua poesia indo além do interesse poético-literário, pois se são verificáveis estes núcleos na obra, muito se perde quando a abordagem não ultrapassa o plano propriamente poético. Os problemas fundamentais para a poética contemporânea colocados por João Cabral desde a década de 40 ficam restritos ao nicho das letras. Sua poesia e prosa crítica representam as primeiras discussões mais propriamente intersemióticas que se tem notícia no Brasil e assumem ares quase de programa.

João Cabral refletiu de maneira extraordinária sobre a prática da poesia com os olhos voltados para as outras artes e as novas mídias, especialmente o cinema e o rádio. Muito da singularidade da obra do poeta pernambucano nasce desta reflexão sobre problemas específicos

de outras artes, que o poeta transpõe para a sua poesia, criando esta dicção única que de claro se reconhece nele.

Questões que pintores, cineastas, arquitetos, jornalistas vivenciavam, instigam a poética cabralina e sua ruptura de imediato com a “geração de 45” e a tradição nordestina dominante. Pode-se dizer que Cabral coloca para a poesia no Brasil, como nenhum outro poeta havia feito até então, problemas de natureza mnemotécnicas, que hoje chamaríamos de intermedialidade e intersemiose.

Réguas, esquadros, cálculos não são metáforas. O poeta não evoca longinquamente problemas que dizem respeito aos arquitetos e engenheiros, para usar referências comuns, que no poema apareceriam como metáforas desmetaforizadas. Nele, o poeta trabalha as palavras como superfícies opacas, poderíamos dizer, como manchas de tinta mesmo, só que confrontadas pelo hábito, ou seja, de historicidade.

De veículo ou receptáculo, a mancha de tinta precisa ser encarada também como índice, e é na atenção ao “indício” mais do que literário de outras textualidades que o texto impresso pode fazer nascer uma outra semiose possível. Sem essa dialética com os materiais, com o aquém do signo, o poeta é um ser passivo vulnerável aos ideogramas lírico-sentimentais:

A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado inspiração ou mesmo intuição (CABRAL, 1998, p. 135).

Nesse sentido, a poética cabralina, ao colocar a crítica da metaforização no centro de seu projeto, se propõe como desconstrução da relação ingênua entre metáfora e identidade e pode ser encarada como o marco zero de uma “poética das relações”, que possibilita diferentes engendramentos identitários e de pertença que não se subsumem ao metafórico.

A metáfora pressupõe uma identificação prévia entre dois significados pacificados pela conotação. João Cabral, mormente em *Antiode*, se aproxima da paronomásia, que só se presta a uma lógica das relações, neste caso, a dialética entre o aparato formal, matérico mesmo, da palavra poética e seu sentido, seu imaginário, seu projeto humano, não permitindo que o significado seja exterior a sua configuração formal: a flor só pode extrair seu sentido na posição que ocupa dentro do jarro de flores: “é uma explosão/ posta a funcionar,/ como uma máquina,/ uma jarra de flores”, como está em *Antiode* (1975, p. 336).

E o Concretismo pode ser definido como uma poética das relações, tanto da poesia com a música, a arquitetura, o design, a matemática, as artes visuais, quanto pela consciência crítica do espaço limítrofe da página no poema impresso, que aproxima Noigandres do ideograma e do pensamento oriental. Escreve Augusto de Campos em um texto de 1956:

Um novo conceito de composição, uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tende a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: Poesia Concreta (CAMPOS, 1987, p.31).

Daí ser João Cabral como presença importante desde a origem do grupo Noigandres, como os concretistas sempre fizeram questão de enfatizar. É a consciência “escritural” do poeta pernambucano que abre o espaço para as radicais experiências plástico-poéticas de Augusto de Campos. Ambos são pesquisadores da negatividade, mas uma negatividade que, embora dialogue com o silêncio e a mudez, nasce justamente da necessidade de propor uma abordagem inter-semiótica e intermidial das relações entre o poeta e os materiais brutos que manipula, não só palavras, mas arquivos, acessibilidade a determinadas fontes de informação e as “tecnologias” e lugar(es) de produção/recepção.

Em *Joan Miró* (1998), escrito provavelmente pela mesma época do tríptico, João Cabral reflete sobre uma história da pintura através das modificações de sua superfície-suporte. Esta história, ou a crítica dela, fundamenta a interpretação que o poeta faz da pintura de Joan Miró. Desta leitura, dois pontos interessam diretamente à abordagem de *Anticéu*: 1) o retraimento do relevo, da dimensão sensorial da superfície para o pintor; e 2) a crítica à passividade do espectador, a partir do Renascimento.

Escreve o poeta:

A presença intelectual do objeto desenvolveu-se à custa da utilização sensorial da superfície. Porque o aperfeiçoamento na representação do objeto terminaria por passar do desejo de obter a ilusão do relevo do mesmo objeto – já lograda, aliás, anteriormente ao Renascimento – ao desejo de obter a ilusão do ambiente em que ele se situava. Isto é: a pintura desenvolveu-se em outra dimensão. Em profundidade (o que é mais do que relevo). Desenvolveu-se em profundidade: esse aparente enriquecimento da superfície vinha, na verdade, limitá-la. Por exigências da terceira dimensão se anulava na superfície a possibilidade de receber o tempo ou uma grafia qualquer que exigisse para sua contemplação um ato não estático do espectador. A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é percebida (MELO NETO, 1998, p. 18).

As questões críticas que percebe na pintura de Miró são de certa forma as mesmas que o tríptico apresenta: “Flor é a palavra/ Flor, verso inscrito/ No verso, como as/ Manhãs no tempo” (1975, p.336). A literalidade aponta para a palavra-coisa no espaço da página. Como se

abrisse mão de todo exterior e de todo interior ideal para se apresentar em sua opacidade de coisa sobre o papel.

Mas as questões que importam à pintura de Miró não podem ser transpostas para a escrivadinha do poeta sem antes passar por um deslocamento. Se a pintura de Miró abandona a representação tradicional e busca a exploração das possibilidades dinâmicas da linguagem pictural, João Cabral não pode transpô-la para a poesia. A pintura caminha para a abstração, ou seja, para abandonar a representação rumo à autonomia do espaço pictural e suas especificidades, a poesia deve correr em sentido inverso, do subjetivismo individualista e abstrato para a concreção da palavra de pedra. Se lá, afasta-se do objeto enquanto representação; aqui, trata-se de reencontrá-lo, não enquanto representação e realismo, mas consciência perante os fatos da linguagem, como uma “máquina posta a funcionar”.

Mais de uma vez se falou de objectualismo na poética de João Cabral. Mas há bem mais que isso. A desagregação da metáfora, seu desinvestimento estético-ideológico, operado em *Antiode*, remete a um compromisso com a história da poesia. Contra o “disponível”, dirá o poeta em outro lugar, a poética negativa desconstrói a poesia literária brasileira ao dissecar o ornamento da flor, “flor-virtude – em disfarçados urinóis”, para incluir nela a flor-palavra, feita de “ovários” e “intestinações”, a flor em sua irredutível historicidade.

A contingência, as “fezes vivas” da matéria presente, contra o simbólico da palavra rara, do belo ideal romântico, velha senhora da tradição poética nacional. Poesia ética é ética da palavra poética: “o que antes era resíduo, produto da criação misteriosa, transplantado à superfície mineral da folha em branco, é a natureza própria das coisas – quando em estado de palavras – e das palavras em estado de coisas” (NUNES, 2009, p.54).

Um leitor impertinente

João Cabral abre a coletânea *Agrestes*, de 1985, com um poema dedicado a Augusto de Campos. Nestes termos, ele se refere à poesia e à poética do poeta de Noigandres, demarcando, com a precisão que lhe é peculiar, suas afinidades e diferenças:

A Augusto de Campos

[...]
Nada disso que você
Construiu durante a vida;
Muito aquém do ponto extremo
É a poesia oferecida
A quem pode, como a sua,
Lavar-se da que existia,
Levá-la à pureza extrema
Em que é perdida de vista;
Ela que hoje da janela
Vê que na rua desfila
Banda de que não faz parte,
Rindo de ser sem discípula.

Por que é então que este livro
Tão longamente é enviado
A quem faz uma poesia
De distinta liga de aço?
Envio-o ao leitor contra,
Ao leitor malgrado
E intolerante, o que Pound
Diz de todos o mais grato;
Àquele que me sabendo
Não poder ser do seu lado,
Soube ler com acuidade
Poetas revolucionados (MELO NETO, 1988, p. 69).

O “leitor contra”, o “leitor malgrado” e “intolerante” é aquele que constrói o poema no ponto extremo além de onde não pode ir a poesia cabralina, segundo a modéstia do próprio Cabral. Pode se tomar estas pistas, ou falsas pistas, de um poeta maior em posição diminuta, e tentar provisoriamente situar em quais pontos estão os dois poetas. Em que medida Augusto realiza o ato do leitor “malgrado” e “intolerante”, de “todos o grato”.

A poética negativa de João Cabral funda-se enormemente na visão. O que isto implica? Duas coisas: 1) como poeta literário por excelência, por construir sua poesia inserida como nenhuma outra no espaço e no dispositivo técnico que a contém, Cabral é o poeta da escrita e sua concreção é a concreção da palavra que, sendo escrita, é signo de convenção no mais alto grau, em termos peirceanos, signo genuíno, simbólico por excelência, por mais concreto que queira ser, apenas evoca na medida em que existe a partir do corte semiótico que define toda terceiridade; 2) um direcionamento contínuo à pintura, sua poesia torna-se, por isso, poesia plástica, onde mais que o mundo instaurado como presença, tem-se uma configuração quase sempre geométrica dele. É aqui que o caminho entre os dois poemas, *Antiode* e *Anticéu*, ou entre as duas poéticas em questão, deixa de ser comum.

Em Augusto de Campos, os índices importam mais, a densidade do objeto é buscada para além das palavras, embora nunca abra mão destas. O processo semiótico não se reduz à palavra, reiterativa, durável, sempre lá dizendo e compondo o mesmo quadro; depende de uma montagem por parte do leitor para expandir sua forma sempre provisória, palavra apagando, mancha nascendo, aberta a novas visitas, novas inscrições. Se João Cabral faz signos-pintura, Augusto de Campos faz signos-esculturas.

Mesmo que se diga com propriedade que Augusto de Campos é um poeta plástico, trata-se de dois usos distintos das cores, das formas e dos volumes, bem como da relação das palavras com tudo isso. Cabral está sempre na palavra, ela é seu material, seu “minério” (a expressão é dele), a partir de onde ele busca uma solidez de pedra. Cabral é um leitor “intolerante” de Mallarmé e de Drummond. Do primeiro,

descarta o simbolismo, pelo menos a partir do tríptico, e retém do poeta francês a concretude da palavra coisa; do segundo, o excessivamente discursivo e linguajeiro.

Mas a concreção em Cabral é sempre da palavra, porque sua poética analítica, de que *Antiode* é o exemplo maior, tem na ferramenta da razão, a escrita, o médium que lhe permite “desvestir” (Benedito Nunes), toda a tradição poética de índole petrarqueana e platonizante, base conceitual da nação desde 1822 tanto na prosa quanto na poesia.

Pode-se com isso dizer que João Cabral é o precursor de Mallarmé e do Machado de Assis das “Memórias póstumas de Brás Cubas”, pois se estes problematizam o fechamento da letra, dialogando com o cinetismo do jornal diário, em Cabral uma ética da escritura o impele a nunca abrir mão da palavra, sendo sua crítica da literatura uma defesa apaixonada dela.

A presença do deserto e da desertificação pode ser vista como a consciência da imagem do vazio que é a letra. Desertificado não é apenas o canto, exposto em todas as suas impurezas, é também o material bruto que o poeta manipula, a palavra escrita inerte e esvaziada do vestígio das coisas. Recuperar este vestígio é a única possibilidade de permanência. No “cultivar o deserto como um pomar às avessas” de “Psicologia da Composição” está também esta falta fundadora que é a escritura, esta imagem de uma ausência, como a expôs Jacques Derrida:

Esta vacância como situação da literatura é o que a crítica deve reconhecer como a especificidade de seu objeto, em torno do qual sempre se fala. O seu objeto próprio, já que o nada não é objeto, é antes a maneira como esse nada em si se determina ao perder-se (1971, p.20).

O poeta da literatura teria muito a dizer ao filósofo da escritura. Cabral não busca uma abertura da *poiesis* para além da escrita, é o seu poeta por excelência, dela não abdica mesmo quando precise

desabitá-la ainda mais, desertificá-la de toda presença que não esteja pressuposta no enunciado, diagrama possível do objeto no escrever:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desempará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo (DERRIDA, 1971, p.61).

Por isso, em Cabral se escreve contra o silêncio, numa poética como a sua, sempre um possível próximo. O desvelamento que é *Antiode* é uma arqueologia não apenas do texto, mas do próprio processo de construção do herdado e do presente. A forma atingida é a forma desenrolada do processo que gera o enunciado. Reflexão radicalmente destrutiva: segura que gera a língua aguda que ao destruir as florações do vocabulário antigo, necessita chamar atenção para um novo estatuto conceitual à palavra.

Contudo, afasto-me dos críticos que abordam a poesia de João de Cabral desta fase como formalista-estruturalista, crítica que se parece com a que Tereza Cabanas faz ao Concretismo:

Que significado tem para a experiência estética moderna a conquista de um tal grau de desvinculação referencial, a consolidação de uma tal independência que remete o poema a uma exclusiva imanência estrutural, a seu particular universo de leis compositivas? Que deduzir de uma poética que se coloca na contracorrente da concepção moderna que entronizou o poema como uma ilimitada experiência estética identificada com a existência do poeta, seu artífice, e com uma subjetividade essencialmente crítica e questionadora das próprias circunstâncias que lhe dão vida? (2000, p.111).

Uma leitura formalista acusa a obra de formalismo, erige-se uma cegueira como mérito de análise crítica. Ora, foi justamente o diálogo com a música, a arquitetura e a cultura de massa um dos pilares dos manifestos concretistas. Os poetas concretos dedicaram boa parte de suas produções, e de suas próprias vidas, a traduzir a tradição crítica moderna, de Sousândrade a Maiakovski. Tanto lá, na crítica a João Cabral, quanto aqui, tem-se o que Didi-Huberman chama de “tautologia”:

O homem da tautologia terá portanto fundado seu exercício da visão sobre uma série de embargos em forma de (falsas) vitórias sobre os poderes inquietantes da cisão. Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: “Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais”. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: “O que vejo é o que vejo, e me contento com isso”... O resultado último dessa indiferença, dessa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: “O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.41).

E o resto é rastro no Cabral do tríptico e, de maneira ainda mais radical, no Augusto de Campos de *Anticéu*, onde rastro é indício de historicidade do ato de recepção.

Augusto de Campos acentua a consciência do novo estatuto da produção poética na contemporaneidade com seus sistemas maquínicos de produção simbólica. Não há poesia sonora, vídeo ou infopoesia sem uma relação entre poeta e engenheiro, entre o “sonho” do poético e o sono da técnica, ou, dito de outra forma, entre uma certa dominante sociocultural e o chamado “capital literário”. Trata-se antes da consciência de uma “situação de escrita” e de escritor.

Tendo lido como poema crítico a proposta cabralina, *Anticéu*, ao inscrever uma performatividade de leitura, depõe qualquer objetivismo ou funcionalismo, pois a técnica não está nele esvaziada; se assume também enquanto componente de uma ecologia da recepção.

Como acusar de reificante uma poética que se abre aos bastidores do “poético”, outro nome que poderíamos dar ao tríptico? Uma poética que transita em volta, apontando também para uma situação de recepção, como em *Anticéu*.

Nestas duas poéticas, que têm neste poema de Augusto de Campos seu ponto máximo de contato e de diferença, contra o funcionalismo está o histórico, talvez não tão perceptível, pelo menos para uma certa crítica corrente, por justamente estar na superfície. Em *Anticéu* tudo aponta para a historicidade como componente inalienável do *tecido*, que é o poema.

O objeto-signo, ao refletir sobre o seu processo e sobre sua história, atinge não a deposição da poesia como um todo, como até o próprio João Cabral sempre afirmou. É necessário esvaziar a voz autoral para perceber que a palavra poética permanece nele, só que agora expõe sua natureza de símbolo na escritura. Doar densidade à palavra, habitá-la do cimento e do cálculo, tarefa do engenheiro, esteve sempre implícito no projeto do autor de *Antidade*. Mas sempre palavra, genuína porque assumida enquanto corpo no espaço que a circunscreve: escrita, escritura, escrituração, inscrição.

Para situar no debate a especificidade de *Anticéu*, um problema inicial se coloca: 1) o que se quer abordar, o objeto, na universalidade duradoura que adquire enquanto texto impresso, verbal e Braille? 2)

Ou este objeto particular, este que já não é O objeto, mas uma superfície-suporte de um leitor situado em seus rituais privados?

Uma edição de 1994, adquirida nos finais de 1995, passados anos de uso, às vezes contínuos, às vezes com largos intervalos, convida este leitor, cada vez que tenta abordá-lo, a incorporar, no ato interpretativo a que ele comumente remete, uma espécie de história, pequena história privada, destes atos de recepção, inscritos como rasuras, sujeiras, marcas de cinzas de cigarro.

O estatuto de *Anticéu* pode ser bem iluminado naquele tipo de pesquisa que Carlo Guinzburg chama de paradigma indiciário, do individual e contextual, em oposição ao chamado paradigma galileano, dominante na ciência e no pensamento ocidental, que prefere os universais:

É claro que o grupo de disciplinas que chamamos de indiciárias (incluía a medicina) não entra absolutamente nos critérios de cientificidade deduzíveis do paradigma galileano. Trata-se, de fato, de disciplinas eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de casualidade. [...] A ciência galileana tinha uma natureza totalmente diversa, que poderia adotar o lema escolástico *individuum est ineffabile*, do que é individual não se pode falar (GUINZBURG, 1989, p. 156).

Em uma poética da pesquisa, como a de Augusto de Campos, este objeto-signo obriga a uma abordagem que supere a interpretação que sobrevoa o meio ambiente, que opera, numa espécie de autoritarismo das origens e do princípio de autoria, sem situar a dinâmica histórica das situações de recepção, das convenções de leitura, visando sempre a significação como algo que já está nele potencialmente, sempre além e anterior à mediação que o constitui.

Uma teoria da recepção em *Anticéu* só será adequada se a abordagem abandonar as generalizações e tomar o signo como acontecimento, evento ativo de reconstruir, um vir a ser: texto, processo; recepção que é invenção, intervenção no texto como “dado mundado”, objeto-quase, em movimento,

Duração feita de pequenos instantes eternos que formam o mosaico de uma socialidade que não possui um sentido unívoco que pudesse ser determinado a priori, mas cujo conjunto é feito de significações ao mesmo tempo efêmeras dentro do momento, mas não menos perduráveis em sua globalidade (MAFFESOLI, 1998, p. 177).

Histórica por excelência, a poética proposta por *Anticéu* é antigalileana e aristotélica, pois não pretende enunciar “verdades gerais”, como na famosa definição do filósofo grego, mas inscrever o particular, a leitura como portadora dos efeitos da circunstância histórica: “o texto não atinge algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém” (ISER, 2002, p.115).

À supremacia do nome e das essências, vértices do universal, a incorporação do gestual, do texto como criação contínua e vivencial.

Anticéu representa muito nesta poética acusada de fria e racionalizante. Os “pequenos instantes eternos” em que se transforma a recepção deste objeto, instantes eternos inscritos na *pele do papel*, permite chamá-lo de o poema concreto por excelência, pois transforma, por um momento incômodo, todos os poemas-literários em passivos, frios, autoritários, do ponto de vista da recepção; e a *poiesis* retorna, na diáspora para fora do literário, à escultura, à caligrafia, ao cromatismo: exílio e retorno dos signos.

Em *Anticéu*, ao inscrever-se enquanto situação, o sujeito se dobra na recepção, que atesta a densidade do texto, em sua situação de página-papel, e a posição-intervenção de um “corpo externo”. Personalização sendo des-personalização, nunca se está imóvel. Estranha estada numa poética objetiva e concreta, a subjetividade

exige essa presença singular, esse acontecimento único e incessante, só estabelecido na intervenção do leitor numa ocorrência particular, um objeto-signo em que o intérprete manipula em uma situação irrepetível a cada vez.

Anticéu se aproxima destas fecundas produções contemporâneas que abandonam o produto em busca do processo, e esta processualidade enquanto tal será melhor abordada se tomarmos o modelo, limitado desde a origem, é preciso reconhecer, da experiência própria, pessoal, como um dos construtos possíveis que a “abertura” radical deste verdadeiro *ecograma* permitiu formar.

A “poesia da palavra” de João Cabral, que desloca a si mesma e quebra sua narrativa dominante, defesa da poesia contra a poesia, permanece literária. Augusto de Campos rompe justamente com o literário; se um implode a poesia para dentro de si mesma, o outro a explode rumo às outras artes e às linguagens cotidianas.

Em duas poéticas da concisão, o sentido do silêncio, tema recorrente em ambos, difere acentuadamente. A redução das palavras, seria melhor dizer do palavroso, em Augusto de Campos, se deve ao fato de o texto sempre significar em volta. *Anticéu* não é a supremacia de um dispositivo técnico-semiótico, o literário por excelência da escrita fonética; esta significa em torno, com as outras semioses com as quais dialoga: as cores, os caminhos de leitura (da direita para a esquerda, em diagonal, de cima para baixo, de baixo para cima), uma certa geometria da forma visual, a dimensão sonora, a situação de recepção, os espaços de exposição etc.

Acostumado a só ver as palavras, o olhar literário, tendo um dispositivo como centro unificador, pode não perceber que a textualidade nestes objetos se dá no *em torno*, na relação de signo ante signo, linguagem ante linguagem, dispositivo ante dispositivo.

Diferentemente de Cabral, em quem o silêncio é transitório, é estágio para uma nova configuração da poesia enquanto arte da palavra; em Augusto de Campos, a afasia silenciante é constitutiva, logo, sempre presente, uma espécie de mitema que direta ou indiretamente acompanha a ação do signo em sua poética.

Afasia é palavra cara ao vocabulário de Augusto de Campos, porque poesia é “afazer de afasia”, dirá em *Afazer* (1982); “quanto mais/ poeta menos/ dizer”, de *Dizer* (1983). Mas como sugere a ambivalência da palavra “mudo”, entre mudez e mudança, em *Pós-tudo* (1984), o silenciamento não é paralisante, antes convida à ação intersemiótica da mudança.

É a fissura da palavra enquanto semiose privilegiada e única na poesia que torna o silêncio constitutivo em Augusto de Campos. O silenciamento é a concisão extrema da palavra, pressuposto do diálogo que se trava com outros sistemas semióticos. Aqui, afasia e silêncio são signos positivos, fundamentos da intersemiose. A significação transita, escorre para além do simbólico, para além do metafórico. Se há redução da palavra, que se apaga paulatinamente, há ganho háptico, indicial, cromático.

Cabral convive *contra* o silêncio, sempre volta ao significado; Campos está nele, habita-o como princípio de uma poética que vá além da dominante escrito-impressa, que precisa, como problemática do contemporâneo, dar conta do múltiplo que é toda significação, sem contudo abrir mão da palavra.

O silêncio em *Anticéu* não é uma falta, mas um excesso, “é o intervalo pleno de possíveis”. Quebra do divórcio ocidental entre o linguístico e o ótico, entre o mundo como palavra e o mundo como imagem, de que falava Michel Foucault (2001). É ainda ir além do verbal e do retineano, ir além da própria dicotomia foucaultiana para incorporar o signo indicial inscrito no/pelo gesto de leitura do Braille, como o queria Marcel Duchamp.

Partindo-se da hipótese de que o leitor não vá fechar os olhos para ler (embora possa fazê-lo), o Braille perde o caráter de signo simbólico e se transforma em linguagem *textural*, vivencial e ecológica, superfície/mãos que tocam. Está em *Anticéu* como linguagem de ação, metonímia da ancestralidade do trabalho humano. O cego, a que se refere o primeiro verso, representa uma cegueira pelo excesso (*do falso brilho das estrelas*).

Cego e afásico, *Anticéu* transforma o Braille num diagrama da faticidade das linguagens, do cruzamento entre os níveis de simbolização e os níveis de realidade. Ele opera um processo de dessimbolização rumo aos indícios. Ação do signo em ação no signo. Cegueira, silêncio: depuração. Textura.

A poética da pesquisa é cega e muda ao que encontra no caminho da facilidade, atenta, no convite à intervenção, a uma tradição seletiva, tradição, ou antitradição, de “compromisso total perante a linguagem”, linguagem que não é texto, pois a escrita fonética se transforma num objeto percussivo: papel, pele, tambor, Braille: linguagem musical, convergência sinestésica. Silêncio cheio, visão dos cinco dedos. *poiesis* gerativa. As escritas são linguagens percussivas nas quais se toca.

Anticéu partilha um profundo compromisso contra a tendência à desmaterialização dos suportes e sua standardização na tela do computador. Lembra a pulsão da matéria terrosa contra a abstração *chip* e em diálogo com ela, os vestígios da história na pele do papel. Ou será também a tentativa de reconstruir socialidades perdidas ou em vias de perder-se? *Ecopoiesis*?

REFERÊNCIAS

CABAÑAS, Teresa. **A poética da inversão**: representação e simulacro na poesia concreta. Goiânia: Ed. UFG, 2000.

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

CAMPOS, Augusto de. Ponto-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O evitamento do vazio: crença ou tautologia. In: **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p.37-48.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUINSBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MELO NETO, João Cabral. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MELO NETO. **Museu de tudo e depois**: poesias completas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 339 p.

MELO NETO, João Cabral. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

PIGNATARI, Décio. **Cultura pós-nacionalista**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.