

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDRÉ HENRIQUE DICK

***UN COUP DE DÉ:***  
**O TESTAMENTO**  
**DO ESPAÇO MALLARMEANO**

PORTO ALEGRE  
2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDRÉ HENRIQUE DICK

***UN COUP DE DÉ:***  
**O TESTAMENTO**  
**DO ESPAÇO MALLARMEANO**

Dissertação apresentada  
ao Instituto de Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
para obtenção do título de Mestre em Letras,  
na área de Literatura Comparada

Orientadora:  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Luiza Berwanger da Silva

PORTO ALEGRE  
2002

Para meus pais,  
Cenira e Lauro,  
pelo apoio constante.

Para Maria Luiza Berwanger da Silva,  
minha orientadora,  
pela visita à constelação de Mallarmé  
em forma de lições,  
estrelas *en passant*.

Para quem admira Mallarmé.

Agradeço a  
Augusto de Campos,  
pelo envio de artigos indispensáveis  
para este trabalho  
e por indicações bibliográficas.

*palavras em dispersão  
habitam acaso talvez constelação  
espaços Dantes nunca navegados*

Júlio Castañon Guimarães

*Vamos.  
Conversemos com a eternidade  
deste espaço em branco.*

Horácio Costa

## RESUMO

Tendo como base a idéia de que a Modernidade configura a própria tradição da ruptura, extraída de Octavio Paz, este estudo propõe-se a examinar o poema *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, aproximado-o de alguns poetas e músicos. Realizado no auge da Modernidade, esse poema foi retomado, na segunda metade do século XX, pelo movimento da poesia concreta, produzido no Brasil, como referência para suas teorias, através de sua estrutura espaço-temporal. Seus criadores, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, também resgataram a visão que Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, poetas do Modernismo, tiveram sobre Mallarmé. Assim como o Concretismo demonstrou interesse especial pelo poeta francês, parte da crítica literária estruturalista e pós-estruturalista estudou a revolução empreendida por *Un coup de dés* como uma extensão da transparência do espaço da escritura, em textos de Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva e Maurice Blanchot.

Nesse sentido, *Un coup de dés* também faz com que seja necessário compor um conjunto teórico sobre a concepção do “acaso” utilizado em sua concepção. Visto desse ângulo, Octavio Paz serve de referência para equacionar diversas questões que o poema suscita, no contexto da Modernidade, inclusive sua relação com a música. Este campo é aberto pela revelação de que Mallarmé queria realizar, em *Un coup de dés*, um poema ligado intrinsecamente ao universo musical em que estava mergulhado no final do século XIX, à sombra das obras de Wagner, Debussy e Stravinski. A importância que Mallarmé atribuía à música, acompanhada por seu gesto de “acaso crítico”, chamou a atenção de dois músicos do século XX, John Cage e Pierre Boulez: o primeiro trabalhando o acaso de Mallarmé não só em peças musicais, mas também em poemas, compostos a partir da década de 1960 e o segundo, tomando Mallarmé como referência em ensaios e trabalhos. Tal universo musical incide em dois criadores da poesia concreta: Augusto de Campos, tanto em sua série musical *Poetamenos* quanto em seus poemas visuais feitos durante a fase ortodoxa e posterior à do Concretismo, e Haroldo de Campos, para o qual Mallarmé constitui a representação mais exemplar de seu percurso teórico-crítico e criativo.

Mais do que eleger Mallarmé como referência em sua poesia, Haroldo de Campos o configura como o poeta mais relevante para sua noção de escritura da Modernidade. Perseguindo a mesma tradição sincrônica, baseada na concepção de Roman Jakobson, Ezra Pound e T. S. Eliot, escritores-críticos, Haroldo, ao longo de sua trajetória poética, recupera a musicalidade do poeta francês e as formas de articulação com os limites da palavra no espaço da página, eixo nuclear do presente estudo.

Pretende-se, pois, demonstrar, nessa investigação, que *Un coup de dés*, estabelecido seu contato com a música, é produto de um acaso racional e crítico, instigando a exploração da palavra poética. O diálogo da literatura com a música, que os concretos buscar sublinhar através do poema de Mallarmé, é o caminho que este trabalho quer traçar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernidade, música, acaso, Concretismo, sincronia

## ABSTRACT

Taking as a basis the idea that Modernity configures its own tradition of rupture, extracted from Octavio Paz, this study is going to examine the poem *Un coup de dés*, by Stéphane Mallarmé, approximating him to some poets and musicians. This poem was written in the climax of Modernity and was retaken in the second half of the twentieth century by the concrete poetry trend, which happened in Brazil, as a reference for its theories, through its spatial and temporal structure. Its creators, Augusto e Haroldo de Campos, also reaffirmed the view that Oswald de Andrade, Mário de Andrade and Manuel Bandeira, poets of Modernism, had about Mallarmé. In the same way as ‘Concretism’ showed special interest for the French poet, part of the structuralist and post-structuralist literary critics studied the revolution presented by *Un coup de dés* as an extension of the transparency of the writing space in texts by Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva and Maurice Blanchot.

In this sense, *Un coup de dés* also makes it necessary to compose a theoretical ensemble about the conception of “chance” used in its conception. Seen from this angle, Octavio Paz is a reference to counterbalance several questions the poem stirs up, in the context of Modernity, including its relation to music. This area is opened by the revelation that Mallarmé wanted to create, in *Un coup de dés*, a poem linked intrinsically to the universe of music in which he was immersed at the end of the nineteenth century, in the shadow of Wagner’s, Debussy’s and Stravinski’s works. The importance that Mallarmé attributed to music, accompanied by his gesture of “critical chance”, called the attention of two musicians of the twentieth century John Cage and Pierre Boulez: the first working Mallarmé’s “chance” not only in musical works, but also in poems, composed in the 1960’s, and the second, taking Mallarmé as a reference in essays and works. Such musical universe falls on two creators of concrete poetry: Augusto de Campos not only in his series *Poetamenos* but also in his visual poems composed during an orthodox phase posterior to Concretism, and Haroldo de Campos, for whom Mallarmé is the most outstanding guide of his theoretical, critical and creative course.

More than just electing Mallarmé as a reference in his poetry, Haroldo de Campos, configures him as the most relevant poet for his notion of writing of Modernity. Following the same synchronical tradition, based on the conception of Roman Jakobson, Ezra Pound and T. S. Eliot, critical writers, Haroldo, along his poetic course, recovers the musicality of the French poet and the forms of articulating the nuclear axis of the present study.

We intend, then, to demonstrate, in this study, that *Un coup de dés* establishes its contact with the music, is a product of the rational and critical ‘chance’ leading towards the exploration of the poetical word. The dialogue between literature and music, that the concretes intend to reinforce through Mallarmé’s poem, is the course that this work intends to bring forth.

**KEYWORDS:** Modernity, music, chance, Concretism, synchrony.

## SUMÁRIO

<b>1 O TEXTO DE ABERTURA</b> .....	9
<b>2 MODERNIDADE, POESIA CONCRETA E MALLARMÉ: OS DADOS LANÇADOS</b> .....	14
2.1 Modernidade: a tradição da ruptura .....	15
2.2 A literatura crítica da modernidade: Romantismo, Simbolismo e analogia .....	16
2.3. Vanguarda e Romantismo: movimentos juvenis .....	21
2.4 A visão sincrônica dos escritores-críticos modernos .....	24
2.5 O espaço aberto: Mallarmé e Mário de Andrade .....	28
2.5.1 Oswald de Andrade: o poeta radical da Alteridade .....	34
2.6 A redescoberta de Mallarmé pela poesia concreta .....	39
2.6.1 Poesia concreta: um projeto em andamento .....	45
2.7 A recepção de Manuel Bandeira à poesia concreta e a Mallarmé .....	61
2.8 Modernidade: a tradição de Mallarmé .....	72
<b>3 O TESTAMENTO DO ESPAÇO CRÍTICO: A DISSEMINAÇÃO DO ACASO NA ESCRITURA</b> .....	74
3.1 Gesto de escritura: o desaparecimento do autor nas constelações .....	80
3.2 Lírica moderna: a desumanização reflexiva .....	89
3.3 <i>Un coup de dés</i> : o acaso da seleção crítica .....	93
3.4 Música e literatura: introdução a uma passagem .....	104
3.4.1 Mallarmé como depuração do acaso para Pierre Boulez e John Cage .....	108
3.4.2 A estrutura da poesia concreta: Gestalt e dimensão espaço-temporal .....	114
3.4.3 Cartas para musicar o acaso de Mallarmé .....	118
3.4.4 O lance de dados cageano .....	125
3.4.5 A literatura do acaso de Cage .....	130
3.5 O acaso e a estrutura espaço-temporal de Mallarmé na poesia concreta .....	138
3.5.1 <i>Poetamenos</i> : a série espaço-temporal de Augusto de Campos .....	144
3.5.2 O acaso musical da poesia de Augusto de Campos .....	152
3.5.3 O acaso nos poemas <i>Alea</i> , de Haroldo de Campos: a tradição musical barroca .....	167
3.6 O acaso disseminado .....	173
<b>4. A TRADIÇÃO MODERNA NA ESCRITURA DE HAROLDO DE CAMPOS: MALLARMÉ COMO FUNDAMENTO</b> .....	176
4.1 Haroldo de Campos: poeta moderno .....	183
4.2 Constelações emergentes do espaço barroco e simbolista .....	185
4.2.1 O ápice mallarmeano de “A invencível armada” .....	208
4.2.2 <i>O â mago do ô mega</i> : a presença de Mallarmé nas bordas da página .....	211
4.3 O diálogo entre Haroldo e Octavio Paz: a solução do ideograma .....	217
4.4 O “salto” da poesia concreta e da poesia de Haroldo .....	227
4.5 <i>Lacunae</i> : poemas da fonte revolucionária de Mallarmé .....	230



4.6 Do xadrez de estrelas às galáxias .....	242
4.6.1 O plurilingüismo na obra <i>Galáxias</i> .....	243
4.7 A poesia de <i>Signantia: quasi coelum/Signância: quase céu</i> e <i>A educação dos cinco sentidos</i> .....	251
4.8 O tempo do crisântemo no espaço .....	261
<b>5 O ESPAÇO FINAL</b> .....	<b>267</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>273</b>

## 1 O TEXTO DE ABERTURA

A preocupação deste estudo, antes da investigação empreendida, é com o espaço em que ele está colocado, no que se refere, sobretudo, a elementos críticos que o sustentam enquanto recorte de uma determinada visão. Em primeiro lugar, o título deve muito, claramente, a Octavio Paz, quando este escreve que “nosso legado não é a palavra de Mallarmé, e sim o espaço que a sua palavra nos abre”.<sup>1</sup> Este espaço está relacionado diretamente ao poema *Un coup de dés*, e logo, também, a seu criador, Stéphane Mallarmé. Ou seja, é um espaço que, embora acabe constituindo uma tradição, como ficará demonstrado ao longo do trabalho, é restrito. Assim, em nenhum momento o trabalho carrega a pretensão de ser um testamento definitivo sobre o amplo espaço poético, mas um projeto que busca abrir possibilidades de descoberta e retomada de algumas questões dentro de uma literatura moderna, expansão de pesquisas que se deram nas disciplinas cursadas em Literatura Comparada ao longo de um ano. Pretende, nesse rumo, retomar, de modo objetivo, alguns caminhos trilhados, aos quais, anteriormente, não pôde ser dada a devida atenção, em razão do tempo precário para seu desenvolvimento. Daí a necessidade de agora ordenar, com mais afinco, dentro de uma escolha de críticos literários e poetas, elementos indispensáveis que possam conduzir a um denominador comum de compreensão.

Conseqüentemente, com vistas a investigar o espaço aberto por Mallarmé, a tradição do moderno, vislumbrada por Octavio Paz em *Os filhos do barro*, inaugurará o percurso deste estudo que procura lidar com o poeta Stéphane Mallarmé como uma espécie de catalisador da poética que busca a disseminação do espaço, da página em branco. Seu trabalho com a linguagem, procurando associações entre palavras e espaços, sobretudo em sua obra seminal, *Un coup de dés*, além dos fragmentos de *Le livre*, são o ápice da tradição da Modernidade, que Paz vislumbra no Romantismo, passando pelo Simbolismo, até chegar às as vanguardas,

---

<sup>1</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 337.

entre as quais está a poesia concreta. Daí essa reunião de estudos de Paz se associar, ao longo da pesquisa, ao projeto de Haroldo de Campos, principalmente na reavaliação que aquele faz de dois críticos, Ezra Pound e T. S. Eliot, que seriam produtivos para o Concretismo, uma vez que o primeiro valoriza o ideograma e ambos valorizam a sincronia. É importante considerar que a sincronia estabeleceu um trânsito não só entre a literatura e a lingüística, mas entre diversos períodos da poética que aqui emergem, procurando uma passagem para além da página, do mero rumo historicizado que a poesia acaba, às vezes, sofrendo. Tal projeto sincrônico foi adotado por Haroldo de Campos em sua postura crítica, a partir de Roman Jakobson e Pound, dando sentido interpretativo à sua revisão da incorporação de Mallarmé por parte de modernistas. Nesse caso, as principais figuras serão Oswald e Mário de Andrade que, em maior ou menor escala, trouxeram Mallarmé para o campo da discussão no estouro das vanguardas do início do século XX, seguidos por Manuel Bandeira. Como será visto, Haroldo de Campos escolhe Oswald de Andrade como figura básica dessa recuperação mallarmeana na poética nacional, englobando o processo de antropofagização, e analisa a desconfiança de Mário de Andrade, que seria não só uma recusa à experimentação como uma recusa às vanguardas, após a Semana de 22. Numa certa não-linearidade, pois o que se reúne neste estudo acaba tendo sempre um ponto de vista sincrônico, para trazer à tona a categoria empregada por Haroldo de Campos, via Roman Jakobson à poética, a poesia concreta será contextualizada como um movimento que considerou o *Un coup de dés* mallarmeano como partida de seu projeto. Ainda no primeiro capítulo, se verá como a poesia concreta foi recebida por Manuel Bandeira, da mesma maneira que a obra de Mallarmé, e como Haroldo de Campos visualizou essa tendência bandeiriana, através de sua obra teórico-crítica, de valorizar a Modernidade.

No terceiro capítulo, haverá uma reflexão sobre a importância de *Un coup de dés* para o universo tanto da crítica literária quanto da poesia e da música. Será feita uma análise da estrutura de conteúdo desse poema, baseada no fato de que ele inspirou teorias acerca da “morte do autor”, de Barthes e Foucault, estendidas a artigos de Kristeva e ao “espaço literário” de Blanchot, passando pela escritura de Derrida e por um determinado “eu desumanizado” da poética moderna, já detectado por Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*, a partir das obras de Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire.

O trabalho pretende analisar, juntamente, neste terceiro capítulo, a concepção do acaso trazida por *Un coup de dés*, que representa, segundo Paz, a consciência do poeta moderno de que sua poesia é baseada na própria interdiscursividade. A concepção do acaso servirá, como será visto, de referência para a obra musical de Pierre Boulez e poético-musical de John Cage, e para poemas de Augusto e Haroldo de Campos, o primeiro utilizando a “melodia dos timbres” de Webern na série *Poetamemos*, equilibrando, em sua poesia pós-concreta, as influências de Cage, sobretudo deste, e de Boulez; o segundo, indo pelo caminho do pensamento serial de Boulez, nos poemas *Alea*. Este capítulo, fazendo uma breve passagem pela música, procurará estabelecer uma relação entre a estrutura espaço-temporal trazida pela poesia concreta, baseada na Psicologia da Gestalt, e o método ideogrâmico de Ezra Pound. A interpretação dada por Haroldo de Campos em sua obra criativa para o poema de Mallarmé está entre as contribuições mais importantes da literatura brasileira. Será feita, também, uma aproximação entre a obra-chave de Mallarmé e alguns textos e trabalhos de John Cage e Pierre Boulez, o primeiro na área poética, o segundo na área ensaística. No caso de Cage, será analisada, ao mesmo tempo, a ligação entre *Un coup de dés* e a “Conferência de Juilliard”, uma vez que analisar especificamente suas composições musicais seria trabalho para um estudioso especialista em notas, tons e tonalidades gerais no universo musical, embora seja dada uma visão de sua obra também nesse campo.

Como resultado da importância de *Un coup de dés* para algumas teorias do estruturalismo e do pós-estruturalismo, da importância do acaso para a música do século XX, o quarto capítulo, então, concentrar-se-á na obra de Haroldo de Campos, realizada com uma associação entre os elementos encontrados em Mallarmé. Para que seja feita uma inclusão do território aberto por Mallarmé para uma possível Modernidade baseada no movimento de que sua origem está no movimento da escritura, recuperando esta visão do estruturalismo francês, serão analisadas as fases da poesia de Haroldo de Campos: a inicial, de 1949 a 1954, mais influenciada pela multiplicidade de imagens construídas com um vocabulário situado entre o Barroco e o Simbolismo; a que inicia o percurso mallarmeano de forma explícita, representada pela série *O â mago do ô mega*, para desencadear na fase ortodoxa da poesia concreta, que se estende até meados da década de 1960, e, já influenciada totalmente pelo método ideogrâmico, explode nos poemas de *Lacunae* e *Signantia: quasi coelum/Signância: quase céu*; e aquela empregada em *A educação dos cinco sentidos* e *Crisantempo – no espaço*

*curvo nasce um*, com seu conceito pós-utópico. Sem esquecer uma fase à margem, dada de 1963 a 1984, em que foi realizada a obra *Xadrez de estrelas*, sob o ângulo o plurilingüismo vislumbrada pelo teórico Mikhail Bakhtin no romance moderno. Tais livros que estabeleceriam a obra desse poeta e crítico literário de tradição musical, o que associa seu trabalho aos mesmos elementos que percorremos na música de Pierre Boulez e na obra musical e poética de John Cage, com a certeza de que sua visão “pós-utópica”, passado o movimento de vanguarda que foi a poesia concreta, não consiste em ignorar a expressão “pós-moderno”, o olhar que direciona tudo para a “tradição da ruptura” que a Modernidade sempre trouxe, desde sua origem, no longínquo Romantismo. Esse capítulo pretende mostrar Haroldo como alguém disposto ao diálogo, à Alteridade, à Outridade (para utilizar termo de Octavio Paz), cuja visão antropofágica, bebida na fonte oswaldiana, abriu caminho para suas diversas fases poéticas, sempre ao lado da sombra mallarmeana de *Un coup de dés*.

A cada capítulo, é privilegiado um percurso em que a Modernidade aparece sempre em primeiro plano, tentando-se, ao mesmo tempo, estabelecer uma contextualização dos livros e autores referidos. A síntese teórica que se busca fazer de diversas visões sobre o mesmo tema, como, por exemplo, a “morte do autor”, é resultado de um interesse em fazer com que os ensaios dos teóricos relacionados produzam, quando interligados, uma visão mais aproximada de alguns elementos centrais.

Um dos objetivos deste trabalho é fazer com que o olhar do leitor se volte à última obra de Mallarmé e à poesia concreta, tão contestada em sua origem, mas que, aos poucos, com as obras de Haroldo e Augusto de Campos, vem ganhando espaço merecido não só no meio acadêmico, mas em leitores que, tempos atrás, dificilmente teriam interesse por suas obras. Outro objetivo será aproximar esse movimento não de vanguarda, mas moderno, pertencente à Modernidade, dos que ainda não quiseram nem desejaram conhecê-lo por uma espécie de preconceito contra aqueles que o formaram. Haroldo e Augusto de Campos, acusados normalmente de se unirem apenas para defender suas idéias, construíram, com Décio Pignatari, um grupo de investigação sem dúvida importante.

O estudo, afinal, procura traduzir a grande lição deixada por Mallarmé, pela sua obra e pelo filtro que os poetas concretos e os críticos da Modernidade conseguiram fazer dela.

Ficará provado que Mallarmé conferiu ao Simbolismo um caráter de “tradição da ruptura”, esta já configurada em Modernidade, através de seus sonhos, projetos, por esta cena trágica da vela naufragando, do “le bateau ivre” em que as palavras bóiam como estrelas, os versos como constelações, numa partitura de altos e baixos, intitulada *Un coup de dés*. Mallarmé ainda é o mestre da rue Rome, o mestre do céu de Valvins, o mestre da poesia literária.

## 2 MODERNIDADE, POESIA CONCRETA E MALLARMÉ: OS DADOS LANÇADOS

*Com a cega animação da juventude,  
acreditávamos que a poesia concreta  
ia salvar o mundo.*

Augusto de Campos<sup>1</sup>

Antes de tudo, é preciso esclarecer que a construção teórica deste capítulo se deve à relevância das considerações de Octavio Paz sobre a tradição do moderno. Partindo da sua idéia de que a Modernidade representa uma “tradição da ruptura” e que o espaço que ela abre é guiado pela analogia, ciência das correspondências entre os textos e todos os ritmos existentes no mundo, não seria desnecessário, afirmar, de início, que esse capítulo tenta estabelecer a relevância do Romantismo e do Simbolismo como movimentos que precederam as vanguardas no início do século XX. Não se pretende, como na abordagem de Paz, nenhuma consideração definitiva, mas sim abrir espaços para discursos múltiplos.

A visão que Paz oferece sobre o Romantismo e as vanguardas como movimentos juvenis é relevante para que a poesia concreta seja situada dentro da tradição do moderno, que se caracteriza pela ruptura, mas não deixa de conferir uma tradição – mesmo que a epígrafe de Augusto de Campos a este capítulo e a declaração dos poetas concretos queiram situar o movimento entre as “vanguardas” cegas de juventude. Para chegar às ditas vanguardas, o Romantismo e o Simbolismo são vistos como uma passagem, através da redescoberta da analogia, que propicia terreno para um diálogo entre textos distintos. Este diálogo, crítico e necessário, ocorre, como veremos, no projeto de poética sincrônica adotado por Haroldo de Campos, quando analisa a importância dada por Oswald e Mário de Andrade aos acréscimos de Mallarmé, através de sua obra final, no final do século XIX. Importante para Oswald, com sua visão mais antropofágica, mas não para Mário de Andrade, a analogia se faz presente nos

---

<sup>1</sup> CAMPOS, Augusto de. Resiste, ro. In: \_\_\_\_\_. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 159.

documentos de teoria da poesia concreta, pelas relações que eles mantêm com muitos autores e outros textos.

## 2.1 Modernidade: a “tradição da ruptura”

Nascido no México em 1914, Paz organizou sua obra crítica e poética sustentado em caminhos que convergiam para uma visão apurada de Alteridade (ou “Outridade”, expressão vizinha utilizada por ele). Não é por acaso, portanto, que o tema perseguido pelo escritor em toda sua obra seja a “tradição moderna” da poesia, expressão que, para o autor, “não só significa que há uma poesia moderna, como que o *moderno* é uma tradição” feita de interrupções, em que cada ruptura representa um começo.<sup>2</sup> Em *Os filhos do barro*,<sup>3</sup> que reúne conferências dadas em sua passagem pela Universidade de Cambridge, nos Estados Unidos, em 1972, e precede quase duas décadas o lançamento de *O arco e a lira* (1956), Paz afirma haver uma “tradição da ruptura”, que implica não somente a negação da tradição, mas igualmente da ruptura. Para justamente desfazer essa contradição, que não se oponha tanto às “idéias de transmissão e de continuidade”, Paz coloca como ponto de referência a idéia de uma “tradição moderna”.<sup>4</sup>

O moderno, na visão de Paz, não é nem a continuidade do passado no presente, nem o tempo atual é filho do tempo passado. Para ele, são sua ruptura e negação. Com isso, a oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, uma vez que as diferenças entre os tempos (passado, presente e futuro) são apagadas e se tornam insignificantes, vindo a ser uma representação da consciência histórica.

A consciência de que é insolúvel a oposição entre Deus e ser, razão e revelação também provoca, segundo Paz, o início da Modernidade. Na tradição ocidental, “Deus é uno, não tolera a Alteridade e a heterogeneidade, a não ser como pecados do não-ser; a razão tende a separar-se dela própria: cada vez que se examina, parte-se; cada vez que se contempla, descobre-se como outra”.<sup>5</sup> A razão crítica passa a exhibir sua temporalidade, “sua possibilidade

<sup>2</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.17.

<sup>3</sup> A visão sincrônica desse livro é recuperada diretamente por Haroldo de Campos no ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” In: CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

<sup>4</sup> PAZ, op. cit., p. 17.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 43.



sempre iminente de mudança e de variação”.<sup>6</sup> Nada, para Paz, é permanente: “a razão se identifica com a sucessão e com a Alteridade”.<sup>7</sup> Na visão do escritor,

A contradição da sociedade cristã foi a oposição entre a razão e a revelação, o ser que é pensamento e que pensa em si e o deus que é a pessoa que cria; a contradição da idade moderna manifesta-se em todas essas tentativas para se construir sistemas que possuam a solidez das antigas religiões e filosofias, mas que estejam fundamentados, não em um princípio intemporal, mas no princípio da mudança.<sup>8</sup>

A Modernidade, por essa negação à sociedade cristã, é uma ruptura contínua, com cada geração repetindo o ato original que nos fundamenta. Essa repetição é, ao mesmo tempo, “nossa negação e nossa renovação”,<sup>9</sup> fazendo com que o tempo finito trazido pelo Cristianismo se torne “o tempo quase infinito da evolução natural e da história, mas conserva duas de suas propriedades constitutivas: o ser irrepitível e sucessivo”.<sup>10</sup> A Modernidade nega o tempo cíclico, proporcionando uma subversão de valores. Se os atos do homem, pela visão medieval cristã, eram individualizados, dedicados a uma entidade superior, na Modernidade eles se integram à história, ou à própria Alteridade. Constitui-se, progressivamente, a fusão do homem com a história e não com Deus. Esse movimento da Modernidade faz com que ela seja intrinsecamente crítica.

## **2.2 A literatura crítica da Modernidade: Romantismo, Simbolismo e analogia**

Para Paz, o fato de a Modernidade apresentar uma literatura crítica, chega a ser paradoxal, pois se a literatura moderna é, por um lado, uma apaixonada negação da Modernidade, ela é, por outro, uma crítica de si mesma, da “sociedade burguesa e seus valores, a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados”.<sup>11</sup>

Através de sua razão crítica, a literatura moderna fez com que o céu e o inferno fossem despovoados, e com que os espíritos voltassem à terra, ao corpo dos homens e das mulheres. Este regresso, para Paz, vem, de forma definitiva, com o Romantismo, com a afirmação de que a poesia moderna encarna “a voz de um princípio anterior à história, a revelação de uma

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 46-47.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 53.

palavra original de fundamento”.<sup>12</sup> O tempo histórico da Modernidade constituir-se-ia numa revolução, enquanto a inocência original estaria no tempo mítico do Cristianismo, equilibrando-se, portanto, entre a tentação revolucionária e a tentação religiosa.

Justamente contra essa tradição (e contra a burguesia), o Romantismo (já no pré-Romantismo) se voltava, no início do século XIX. A grande invenção romântica, se lermos atentamente as palavras de Paz, é a ironia, no sentido de Friedrich Schlegel: “amor pela contradição que cada um de nós é e consciência dessa contradição”.<sup>13</sup> Conforme Paz, o tema da morte de Deus é estritamente romântico, sendo um tema religioso e não filosófico. Com ele, abrem-se “as portas da contigências e da sem-razão”,<sup>14</sup> apresentando-se em forma dupla a resposta: “a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem”.<sup>15</sup> Diante desse paradoxo instituído pelo Romantismo, é fortalecida a idéia de que a poesia afirma o tempo não-linear, que não é revolucionário, mas mítico, envolto pela sensibilidade e pela imaginação, subvertendo a visão da eternidade cristã. A morte de Deus seria um “mito vazio”. Para Paz, desse modo, a religiosidade da poesia romântica é uma “transgressão das religiões”.<sup>16</sup> Se para a Idade Média a poesia seguia fielmente a religião, no Romantismo, a poesia é “a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas”.<sup>17</sup>

No Romantismo, o poeta não se pretendia apenas um ser do mundo verbal, mas alguém ligado, até o cerne, à sua historicidade. Tal idéia, sabe-se, está ligada ao fato de que o poeta romântico pretendia que as palavras tivessem uma força extraverbal, que transformassem a realidade, apagando as fronteiras entre arte e vida, como reação, igualmente, ao racionalismo do século XVIII.

O Romantismo se estendeu ao Simbolismo, às portas da Modernidade, principalmente no tratamento que começou a ser dado à crítica da arte poética. Ao contrário dos românticos, que aspiravam ao infinito, depois da morte, os simbolistas achavam que podiam descobri-lo através de sua imaginação. A poesia simbolista, já no início de sua existência, buscava contato com outras artes, a música e as artes plásticas, principalmente, por meio das obras de Charles

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 74.

Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, entre outros. O movimento central de toda a poesia na aurora da Modernidade, para Paz, pode ser visto como “uma rebelião contra a versificação tradicional silábica”, que coincide com “a procura do princípio dual que rege o universo e o poema: a analogia”.<sup>18</sup>

Para Paz, a verdadeira religião da poesia moderna é justamente a analogia, valorizada inicialmente pelo Romantismo de Schlegel e Novalis. O universo na qual ela existe e evolui é aquele que, segundo o crítico mexicano, sobreviveu ao paganismo e provavelmente também sobreviverá ao Cristianismo e a seu inimigo, o cientificismo. Universo construído pelas relações que sustentam a imagem poética como configuração de uma “realidade rival da visão do revolucionário e da visão do religioso”, como outra coerência, “não constituídas de razões, mas de ritmos”.<sup>19</sup> Há um momento, segundo Paz, em que é rompida tal correspondência: “há uma dissonância que se chama, no poema, ironia, e na vida, mortalidade”.<sup>20</sup> A poesia moderna seria “a consciência dessa dissonância *dentro* da analogia”.<sup>21</sup>

A analogia enxerga o “mundo como ritmo”, isto é, tudo se corresponde porque “ritmo e rima”, tornando-se uma espécie de ciência das correspondências.<sup>22</sup> O mundo passa a ser vislumbrado como um poema, que, por sua vez, é “um mundo de ritmos e símbolos”.<sup>23</sup> Esta visão analógica inspirou tanto Dante quanto os neoplatônicos renascentistas. O seu reaparecimento no Romantismo ocorreu em razão da redescoberta dos ritmos poéticos tradicionais, através dos poetas ingleses e alemães. Ela havia sido preservada como uma idéia pelas seitas ocultistas, herméticas e libertinas dos séculos XVII e XVIII, e os filósofos haviam imaginado o mundo como ritmo, o que foi percebido pelos poetas. Era não a “linguagem dos céus”, mas do homem.<sup>24</sup>

Para Baudelaire e outros autores do Simbolismo, na busca pela analogia entre diversas artes, o texto não é único, pois cada página “é a tradução e a metamorfose de outra e assim sucessivamente”.<sup>25</sup> O mundo passa a ser “metáfora de uma metáfora”, perdendo sua realidade

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 79-80.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 88-89.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 98.

e se transformando numa “figura de linguagem”.<sup>26</sup> No centro dessa analogia, há um “buraco”: “a pluralidade de textos subentende que não há um texto original”.<sup>27</sup> Quem se atreveu a olhar esse buraco não foi exatamente Baudelaire, mas Mallarmé. A “contemplação do vazio” é a matéria de sua poesia. É aí que surge a outra idéia de Baudelaire. Para o poeta francês, o poema é o “*double* do universo”, ou seja, “uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos”, como se cada poema fosse uma “leitura da realidade”, mas que esta fosse uma “tradução”, que se constituiria numa escrita: “um voltar a cifrar a realidade decifrada”.<sup>28</sup> Dessa maneira, a escrita do poema consiste na decifração do universo, cifrando-o novamente. O jogo da analogia é infinito, colocando o leitor como reflexo do gesto do poeta e fazendo com que a leitura seja uma “tradução que transforma o poema do poeta em poema do leitor”.<sup>29</sup> A criação literária é concebida como uma tradução, consituindo-se numa pluralidade de autores, que desemboca na idéia de que o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, mas a linguagem.<sup>30</sup> Paz explica que não pretende fazer crer que a linguagem suprima a realidade do poeta e do leitor, mas que as compreende, as englobe. Desse modo, leitor e poeta são apenas dois momentos existenciais da linguagem. Assim, conforme Paz, “A idéia do mundo como um texto em movimento desemboca na desapareição do texto único; a idéia do poeta como um tradutor ou decifrador causa a desapareição do autor”.<sup>31</sup> Os poetas da segunda metade do século XX fariam deste paradoxo um método poético. A analogia estruturar-se-ia como “uma metáfora na qual a Alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade”, fazendo com que aceitemos as diferenças, e com que ela seja o espelho em que o poeta e o leitor se refletem. Paz observa que a analogia só poderia nascer numa sociedade fundamentada pela crítica, constituindo-se no “recurso da poesia para enfrentar a Alteridade”,<sup>32</sup> tornando-se uma manifestação do tempo cíclico: o futuro pode ser encontrado no passado e ambos estão no presente.

Para Paz, a “pluralidade do mundo – as folhas que voam para cá e para lá – repousa unida no livro sagrado: substância e acidente no fim se juntam”.<sup>33</sup> E acrescenta que Dante, em *A divina comédia*, sabe, “ou pensa que sabe” (ressalta Paz), que o segredo da analogia, a

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>30</sup> Idéia que vai ao encontro da teoria sobre a “morte do autor”, que será abordada no terceiro capítulo.

<sup>31</sup> PAZ, op. cit., p. 99.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 102.

chave para ler do livro do universo, é outro livro: as Sagradas Escrituras.<sup>34</sup> Por sua vez, o poeta moderno sabe – ou pensa que sabe – precisamente o contrário. Para ele, “o mundo é ilegível, não há livro”.<sup>35</sup>

Para Paz, Mallarmé é responsável por encerrar este período e, ao encerrá-lo, abre o nosso, com a “metáfora do livro”. Ele lembra que Mallarmé tem a visão da Obra em sua juventude, “uma obra que ele compara à dos alquimistas”.<sup>36</sup> Em 1866, Mallarmé confiava a seu amigo Cazalis: ‘Enfrentei dois abismos: um é o Nada, ao qual cheguei sem conhecer o budismo... a Obra é o outro’. A obra: a poesia diante do nada. [...]”.<sup>37</sup> A poesia seria “máscara do nada”, e o universo se resumiria num livro, “um poema impessoal e que não é a obra do poeta Mallarmé, desaparecido na crise espiritual de 1866, nem é de ninguém: através do poeta, que já não é mais do que uma transparência, fala a linguagem”.<sup>38</sup>

Esta obra impessoal seria a “cristalização da linguagem”, numa expressão perfeita de Paz, não apenas como “*double* do universo, como queriam os românticos e os simbolistas, como também sua anulação”.<sup>39</sup> O Nada é substituído pela figura do livro. Para a existência deste livro, Mallarmé deixou, como lembra Paz,

centenas de pequenos papéis em que descreve as características físicas desse livro composto de folhas soltas, a forma na qual essas folhas seriam distribuídas e combinadas em cada leitura, de maneira que cada combinação produza uma versão distinta do mesmo texto, o ritual de cada leitura com o número de participantes e os preços de entrada – missa e teatro –, a forma da edição popular (há curiosos cálculos sobre a venda do volume, que nos fazem pensar em Balzac e em suas especulações financeiras), reflexões, confidências, dúvidas, fragmentos, pedaços de frases...”.<sup>40</sup>

Paz dá o atestado: “O livro não existe. Nunca foi escrito. A analogia termina em silêncio”.<sup>41</sup> O silêncio intitula-se *Le livre*. Encontrada em fragmentos, reunidos por Jacques Scherer, numa edição de 1957, esta obra sonhada por Mallarmé, porém não realizada em sua totalidade, é o ápice da tentativa de colocar a literatura a serviço da mecânica consciente.<sup>42</sup> A grande obra final de Mallarmé acabou sendo *Un coup de dés*, representação máxima da

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>42</sup> Sob este ponto de vista, *Un coup de dés*, o poema-chave do presente trabalho, é a melhor representação do “acaso crítico” pretendido por Stéphane Mallarmé, o que ficará esclarecido no terceiro capítulo.

Modernidade, acompanhada de sua “tradição da ruptura”. Tal poema será relevante não só para o momento em que foi escrito e publicado, mas, sobretudo, por estabelecer contato do Simbolismo com a movimentação literária do século XX. Isso porque o período simbolista, essencialmente francês, representado por poetas como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Claudel, Valéry e Corbière, possui uma ligação profunda com a criação da vanguarda. Apollinaire é um exemplo, com seus resíduos simbolistas e suas tintas já vanguardistas, uma vez que foi influenciado pelo Dadaísmo, pelo Futurismo e outras correntes. É o que será visto no próximo tópico.

### 2.3 Vanguarda e Romantismo: movimentos juvenis

Num dos capítulos mais importantes de *Os filhos do barro*, “O ocaso da vanguarda”, Octavio Paz manifesta a linha de pensamento de todo seu livro *Os filhos do barro*. Ao perceber e apontar semelhanças entre o Romantismo e a vanguarda, considera ambos “movimentos juvenis”, “rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores”, além de afirmarem que “o corpo, suas paixões e suas visões – erotismo, sonho, inspiração – ocupam lugar primordial” e de serem “tentativas de destruir a realidade visível para achar ou inventar outra – mágica, sobrenatural, super-real”.<sup>43</sup> Além disso, em ambos a Modernidade se afirma e, ao mesmo tempo, busca sua anulação. Conforme Paz, futuristas, dadaístas, ultraístas e surrealistas sabiam que a negação que faziam do Romantismo era um ato romântico que se inscrevia na mesma tradição que concebera o até então visto como inimigo. Uma tradição que nega a si mesma para continuar, a “tradição da ruptura” nega o passado para, em contrapartida, confirmá-lo. A vanguarda, na posição de ruptura, encerra a “tradição da ruptura”. A diferença é que, enquanto para os românticos “a voz do poeta era a voz de todos”, para os modernos “é de ninguém”.<sup>44</sup> Desse modo, o poeta se mantém atrás da voz da linguagem, “a voz de ninguém e de todos”, a voz da “Outridade”, neologismo criado por Paz para designar uma intertextualidade crítica.

O movimento de vanguarda em língua inglesa traz resíduos de uma recuperação dos ideais dos simbolistas. Ezra Pound e T. S. Eliot, em seus primeiros livros, são influenciados por poetas de um Simbolismo relegado a segundo plano, Tristan Corbière e Jules Laforgue (Pound viria a incluí-los em seu *ABC da literatura*). Em 1913, Guillaume Apollinaire

---

<sup>43</sup> PAZ, op. cit., p. 133.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 133.

publicaria *Alcools* e, em 1918, *Calligrammes*. Em 1920, sinais da vanguarda podiam ser encontrados no pequeno livro de William Carlos Williams, intitulado *Kora in hell, improvisations*. Em 1922, Eliot lançaria sua obra-prima *The waste land* e Pound, em 1924, seus primeiros *Cantos*. No campo da prosa (ou “poesia prosaica” ou “prosa poética”), James Joyce traria a público seu clássico *Ulysses*, em 1922. Tais obras coincidiam com o surgimento do Surrealismo em terras europeias. Como atesta Paz, “a literatura do Ocidente é uma rede de relações”.<sup>45</sup>

A grande semelhança entre Pound e Eliot foi a “consciência da cisão”, diante da pluralidade de tradições que surgiu com o movimento poético anglo-americano. Não querendo negar a tradição central, o movimento busca a tradição. Por isso, a ida de Pound e Eliot à Europa é uma busca às fontes originais, não um exílio. Afinal, esta é a busca do poeta moderno, cuja trajetória está ligada intrinsecamente à “desintegração da ordem cristã”, que afeta o aspecto histórico da tradição, representando a “queda, separação, desagregação”, mas, ao mesmo tempo, é o caminho da “purgação e reconciliação”.<sup>46</sup> No caso de Pound, sua idéia de tradição é mais “confusa e mutável” que a de Eliot, pois sua trajetória consiste não na tradição central, mas na tradição da busca. Enquanto para Eliot a poesia é a “visão da ordem divina a partir daqui, do mundo à deriva da história”, para Pound é a “percepção instantânea da fusão da ordem natural (divina) com a ordem humana”.<sup>47</sup>

Em seu ensaio “Tradição e talento individual” (1917), Eliot trata o passado como uma presença necessária, constatando uma dívida dos poetas novos com os poetas antigos, mas não numa concepção linear de tempo e sim sob uma perspectiva de poética sincrônica, que influenciaria os poetas concretos em seus estudos e teorias, em meados do século XX. Para Eliot, portanto, a tradição precisa ser reconquistada: “Ela não pode ser herdada e, se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço”, envolvendo o “sentido histórico,” implicando a “percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença”.<sup>48</sup> Como Pound, Eliot busca a multiplicidade nas leituras de autores clássicos, para constituir um grupo referencial que possa alimentar não só sua obra, nem sua tradição do *New criticism*, mas também o próprio diálogo cercado pelo entendimento de que não há obra particular, mas

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>48</sup> ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 38-39.

um conjunto de relações. Ele se baseia na idéia de que nenhum poeta e/ou artista pode ter uma significação completa sozinho. Para Eliot, o significado e apreciação que fazemos de um poeta “constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos”.<sup>49</sup> Bem observa Leyla Perrone-Moisés que Eliot “afirma o melhor do passado no presente, propondo uma recuperação de todos os tempos num tempo atual”.<sup>50</sup>

Em Pound, influenciado por Nietzsche, há preocupação de uma pedagogia, de uma lição de vida, para os futuros pupilos que lerem *ABC da literatura* ou *How to read*. Para Leyla Perrone-Moisés, as posições de Pound “decorrem de uma vivência de homem do século XX”, em que “ ‘todas as idades são contemporâneas’, sociedades primitivas, ‘antigas’ ou ‘medievais’ coexistem com as que chamamos de modernas”.<sup>51</sup> Como no programa crítico/criativo de Eliot, as questões que mais fortalecem Pound, dentro de sua escolha de autores, são as que buscam o desejo de buscar o universal, mas este não tem o desejo de “melhor entendimento entre as nações, tolerância ou cooperação entre os povos”, como o primeiro, buscando, por sua vez, um “caráter transtemporal e transnacional da poesia”.<sup>52</sup> Assim, o poeta, com visão sincrônica e não diacrônica, não pode se manter isolado num tempo e num lugar, mas sim buscar um *continuum* de relações, privilegiando o presente, “dando-lhe não só o direito mas o dever de reformular o passado num processo permanente de revisão”.<sup>53</sup>

O formalismo moderno estava entre os objetivos de Pound, em que o desenho histórico se manifestava sempre de forma importante. O *Modernism* anglo-americano prefere restaurar a destruir, de modo que se constitui numa volta à tradição, passando a ser uma outra versão da vanguarda européia, enquanto o Simbolismo francês e o “Modernismo” hispano-americano haviam sido outras versões do Romantismo. Ao lado de Eliot e Pound, outros poetas formaram não uma corrente, mas uma geração de grande nível, em que se incluem E. E. Cummings, Wallace Stevens, Marianne Moore e William Carlos Williams.

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>50</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 38.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 32.



Portanto, como observa Paz, há o “ponto de convergência”, da oposição da Modernidade dentro dela própria. O tempo, como se coloca nas obras de Pound e Eliot, para ficarmos com os poetas que Paz destaca pela visão crítica, histórica e, o mais importante, criativa, é o da cisão, da crítica, que vem de Baudelaire, é filtrada por Rimbaud (Verlaine, porventura), ganha aspectos talvez mais próximos da Modernidade com Mallarmé e é analisada a fundo, num caminho quase geométrico, de espaçamento, não de contenção, por Valéry, na entrada do século XX. A arte moderna, como analisa Paz, é moderna porque é crítica. Adota, para utilizar uma designação de Leyla Perrone-Moisés, tanto uma “crítica-escritura”, em que a figura do crítico se mescla com a do poeta e as duas práticas se superpõem,<sup>54</sup> quanto incorpora a posição de um escritor-crítico, presente em *Altas literaturas*, que está ciente de que pertence a uma tradição de autores e pode fazer dela seu diálogo num plano sincrônico, escolhendo aqueles que podem proporcionar a sua obra um elemento de criação, assim como os contemporâneos que possam fazer frente à obras menos criativas.

#### 2.4 A visão sincrônica dos escritores-críticos modernos

Na visão de Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas*, escritores como Jorge Luis Borges, Michel Butor, Phillippe Sollers e Haroldo de Campos, entre outros, fizeram dessa mesma busca crítica de Eliot e Pound, cujo percurso vemos na obra *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, a chave para suas obras, em perspectivas e referências diferentes, proporcionando, contudo, uma visão de que o Ocidente é mesmo, como observa Paz, tecido por relações. Haroldo de Campos, claro, é o principal diálogo, neste estudo, com Eliot e Pound, daí a importância de mostrar a visão desses dois autores norte-americanos.

Em todos esses críticos, há a negação do progresso literário. Eliot, por exemplo, em seu “Tradição e talento individual”, já referido, propõe uma história sincrônica, do mesmo modo que Pound nega a idéia de um progresso linear da literatura. Na opinião de Perrone-Moisés, quando Pound se refere a melhorar a arte ou produzir uma literatura melhor, “não se trata de fazer algo superior ao que foi feito no passado, mas de recuperar, numa literatura que ele considera decadente, um padrão de qualidade que foi o das grandes obras do passado, que

---

<sup>54</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 56. Neste livro, Leyla Perrone-Moisés faz um estudo abrangente dessa idéia a partir das obras de críticos como Roland Barthes, Maurice Blanchot e Michel Butor.

é e deve ser o da grande literatura de todos os tempos e de todos os lugares”,<sup>55</sup> fazendo com que haja sempre uma retomada dos mesmos valores, embora transformados pelo tempo. Uma visão filtrada por Haroldo de Campos, quando este se refere a uma “metamorfose vectoriada de transformação qualitativa, de culturmorfologia: *make it new*”,<sup>56</sup> fazendo também suas, antropofagicamente, as palavras que marcaram a trajetória de inovação de Pound. O que impulsiona Haroldo e seus companheiros de poesia concreta é, acima de tudo, a poesia do ponto de vista sincrônico.

Em 1971, Haroldo já tentava esclarecer, em *A arte no horizonte do provável*, sua visão sincrônica de literatura, contra a evolutivo-linear. Utilizando, como base de toda a sua experiência programática de literatura, o conceito de vanguarda, sobretudo na comunicação da poesia, que acabaria se diluindo (basta voltarmos a Octavio Paz) depois do *boom* nos anos 50 e 60 do século XX, Haroldo, além de procurar a associação da poesia com a música, vista no diálogo entre Mallarmé, John Cage e Pierre Boulez, flerta com as artes plásticas, na análise do menos poeta que artista plástico Kurt Schwitters, e com o ideograma, no estudo sobre a “Visualidade e concisão na poesia japonesa”, relacionado com Fenollosa, além de já abrir espaço para seus estudos sobre tradução, em “A palavra vermelha de Hoelderlin”, por exemplo. Os ensaios que mais interessam no momento, porém, são “Poética sincrônica”, “O samurai e o kakemono” e “Apostila: diacronia e sincronia”, em que Haroldo trabalha algumas idéias que seriam reaproveitadas ao longo da sua obra, sobretudo nos estudos que mereceram mais a atenção até agora nesse capítulo, e são enfeixados, em *A arte no horizonte do provável*, sob o título “Por uma poética sincrônica”.

Para Haroldo, como afirma em seu ensaio “Poética sincrônica”, o fenômeno literário pode ser pautado pelo critério histórico, chamado diacrônico, e pelo critério estético-criativo, do seu interesse portanto, chamado sincrônico. Ele salienta que “a poética diacrônica procura reconhecer, ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história [...], as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-se as concordâncias e discordâncias, sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético atual”.<sup>57</sup> Desse modo, o historiador literário diacrônico procura a neutralidade. O

---

<sup>55</sup> Idem. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 41.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>57</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poética sincrônica. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 205.

que interessa a ele são os “fatos”, “seus desdobramentos”, “sua sucessão no eixo do tempo”.<sup>58</sup> O crítico diacrônico aceitaria a “‘mídia’ evolutiva da tradição, o gráfico já historizado que esta lhe subministra quanto à posição relativa dos escritores nos vários períodos”.<sup>59</sup> Em Haroldo, justificando seu ensaio, o que deve ganhar espaço, mesmo com a importância da “poética diacrônica”, como trabalho de levantamento e demarcação do terreno, é a “poética sincrônica”. Haroldo aponta como precursores desse conceito o lingüista Roman Jakobson, no plano teórico, e Ezra Pound, no plano prático de seu *ABC da literatura*. Como afirma Jakobson, recuperado por Haroldo, “a descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida”.<sup>60</sup> Assim, “A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos”.<sup>61</sup>

No ensaio “O samurai e o kakemono”, Haroldo recupera posições de Roman Jakobson e de Gérard Genette, a propósito de uma “história estrutural da literatura”, que seria “a colocação em perspectiva diacrônica (histórico-evolutiva) de quadros sincrônicos sucessivos”.<sup>62</sup> Assim, a obra não seria vista apenas como resultado de uma etapa histórica, mas também, e de forma mais marcante, na cultura, que permanece viva, na revisão dos autores e reinterpretação dos clássicos. A poética sincrônica agiria, assim, sobre o resultado dado pela visão diacrônica. Haroldo menciona a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, como um longo estudo pontilhado por “iluminadoras aberturas sincrônicas”.<sup>63</sup> Haroldo lembra que, assim como em Jakobson e Lévi-Strauss, a diacronia e a sincronia têm uma relação dialética. Essa escolha pela poética sincrônica implicaria numa disposição metodológica para um ponto de vista estrutural. Haroldo propõe que o par sincronia/diacronia está em relação em dois níveis: pela “operação sincrônica que se realiza contra um pano de fundo diacrônico”, incidindo sobre os “dados levantados pela visada histórica, dando-lhes relevo crítico-estético atual” e “a partir de traços sincrônicos

---

<sup>58</sup> Ibidem, p. 205-206.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 206

<sup>60</sup> JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 121.

<sup>61</sup> CAMPOS, op. cit., p. 205.

<sup>62</sup> CAMPOS, Haroldo de. O samurai e o kakemono. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 213.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 215.

sucessivos”, que poderiam resultar num “traçado diacrônico renovado da herança literária”.<sup>64</sup> Desse modo, Haroldo observa que a poética sincrônica é sempre uma “poética situada na acepção sartriana do termo”, não se situando, assim, no vazio, mas sim inserida da história, só podendo assumi-la um “homem datado e inscrito num dado tempo histórico, o presente”.<sup>65</sup>

No texto “Apostila: diacronia e sincronia”, Haroldo, filtrado em Jakobson, novamente, salienta que a idéia de diacronia em poética se dá por meio do “reconhecimento de que, na abordagem histórica, há sempre incrustado um elemento descritivo (sincrônico)”,<sup>66</sup> isto é, estando o domínio da poesia imerso no diacrônico e na tradição, “a postura histórico-evolutiva inclui sempre, necessariamente, um quadro sincrônico assumido como tábua de valor”.<sup>67</sup> Haroldo destaca que o que importa a ele é o fato de que o estudo diacrônico, que procura matizes sincrônicas em sua análise, acaba bebendo na tradição e compondo um quadro também historicizado, fazendo com que a poética sincrônica esteja “imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente: ela não se guia por uma descrição sincrônica estabelecida no passado, mas quer substituí-la – para efeitos, inclusive, de revisão do panorama diacrônico rotineiro – por uma nova tábua sincrônica que retira sua função da literatura viva do presente”.<sup>68</sup>

O plano de estruturar uma “poética sincrônica” volta à tona, de forma especial, no ensaio que abre *A operação do texto*, de 1976, intitulado “Texto e história”. Nele, Haroldo recupera os autores que, embora não tenham se adaptado à teoria da poesia concreta, podem ajudá-lo a rediscutir o papel do historiador literário brasileiro, guiado, com raras exceções, pela diacronia. Uma de suas primeiras proposições é provocativa, pois contesta a idéia de que a literatura brasileira seria o “ramo secundário de uma árvore secundária”, “esgalho da portuguesa”,<sup>69</sup> uma clara referência a Sérgio Buarque de Holanda e ao prefácio de Antonio Candido para *Formação da literatura brasileira*. O ensaio é uma espécie de continuação dos artigos apresentados em *A arte no horizonte do provável*. Haroldo prossegue sua contestação de certos valores do cânone tradicional da literatura brasileira, que prefere deixar à margem poetas como Sousândrade, Pedro Kilkerry e Augusto dos Anjos, além de Gregório e dos

<sup>64</sup> Ibidem, p. 215.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 216.

<sup>66</sup> CAMPOS, Haroldo de. Apostila: diacronia e sincronia. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 221-222.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 222.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 222.

<sup>69</sup> CAMPOS, Haroldo de. Texto e história. In: \_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 14.

árcades Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, ou seja, autores relegados a um segundo plano e que, recuperados sob um ponto de vista sincrônico, acabam oferecendo um campo de análise instigante para o debate poético.

O importante, como ressalta Leyla Perrone-Moisés, é perceber como Haroldo busca, através da sincronia, “a dinamização da produção poética presente”, evitando, desse modo, uma “reflexão geral sobre o tempo e a história”.<sup>70</sup> Além disso, ele não utiliza a sincronia como um sistema dentro de sua obra, deixando com que seus textos nomeiem as margens das quais fazem parte. É importante salientar que, como Paz, que vislumbra a Modernidade como a própria “tradição da ruptura”, Haroldo entende também as obras de certos poetas como representações de ousadia e transgressão, não importando a época em que foram realizadas. O seu interesse é reunir tais obras sob um diálogo crítico que possam aproximá-las.

Como veremos a seguir, Haroldo de Campos, por meio dessa visão de poética sincrônica, baseada em Roman Jakobson, acaba reavaliando a posição de um terceto modernista, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, frente à figura de Mallarmé. A posição tomada por Oswald e Mário serão encaminhadas nos próximos tópicos, mas a de Bandeira só depois de feita uma revisão do Concretismo.

## **2.5 O espaço aberto: Mallarmé e Mário de Andrade**

Antes dos concretos, alguns poetas já haviam feito referências a Mallarmé na literatura brasileira, como veremos mais adiante. Foi, entretanto, no Modernismo dos anos 1920 que Mário de Andrade, em seus textos *A escrava que não era Isaura* (iniciado em 1922, terminado em 24 e publicado em 25) e *Paulicéia desvairada* (publicado em 1921), e Oswald de Andrade colocaram Mallarmé como eixo de várias questões oportunas. As referências, porém, voltavam-se à poesia de Mallarmé e não especificamente à revolução empreendida em *Un coup de dés*. Como chama a atenção Haroldo de Campos no ensaio “A poética da radicalidade”, em relação aos “pilares” do movimento modernista desencadeado a partir da Semana de Arte Moderna ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922,

---

<sup>70</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. In: \_\_\_\_\_. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 37.

O comportamento de Oswald e de Mário perante Mallarmé merece ser confrontado. Enquanto Oswald parece ter compreendido em toda a sua importância – via Futurismo e Cubismo – o alcance da revolução mallarmaica [...], Mário [...] repele em *A ESCRAVA* o mestre da rua de Rome. Primeiro, para sair em defesa da eloquência. Depois porque, em sua maneira de ver, ‘Mallarmé desenvolvia friamente, intelectualmente, a analogia primeira produzida pela sensação’. Entre Mallarmé e Cocteau, opta por este último: ‘Ninguém negará que maioria das obras de Mallarmé é fria como um livro parnasiano – o que não quer dizer que todas as obras parnasianas sejam frias. Mallarmé caminha por associações de idéias conscientes, provocadas. Cocteau deixa-se levar cismativamente por *associações alucinatórias* originadas da imagem produzida pela primeira sensação’.<sup>71</sup>

Mário perguntava no texto *A escrava que não é Isaura* sobre a estética modernista: “[...] onde nos levou a contemplação do pletórico século XX?”. E respondia: “Ao redescobrimto da Eloquência. Teorias e exemplo de Mallarmé, o errado *Prends l’élouence et tords-lui son cou* de Verlaine, deliciosos poetas do não-vai-nem-vem não preocupam mais a sinceridade do poeta modernista”.<sup>72</sup> Exclamando, em maiúsculas, que “É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!”,<sup>73</sup> Haroldo de Campos entende que para Mário o pecado do poeta francês havia sido a “intelectualização”, optando pelo “elogio do sentimento e do subconsciente (no fundo, a escrita automática dos surrealistas, estes *rhéteurs* por excelência da poesia moderna [...])”.<sup>74</sup>

Mário de Andrade, ao destacar a importância do “redescobrimto da Eloquência”, estaria configurando a eloquência, segundo Nelly Novaes Coelho, como se identificada “à autenticidade vivencial, ao dinamismo criador [...] e nunca a uma retórica balofa e gratuita que define os diluidores românticos e parnasianos, ainda remanescentes naquele princípio de século, entre nós”.<sup>75</sup> Nelly lembra que Mário destaca em seu texto que a eloquência é “filha legítima da vida”.<sup>76</sup> Dessa maneira, o repúdio a Mallarmé, no pedido (ou grito?) “É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!”, encontrado em *A escrava que não é Isaura*, prender-se-ia ao “intelectualismo estetizante do grande poeta francês”,<sup>77</sup> ignorando, ao mesmo tempo, sua

<sup>71</sup> CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Caderno de poesia do aluno Oswald* (poesias reunidas). São Paulo: Círculo do Livro, 1981. p. 23.

<sup>72</sup> ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. In: \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960. p. 220.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>74</sup> CAMPOS, op. cit., p. 12.

<sup>75</sup> COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a jovem geração*. São Paulo: Saraiva, 1970. p. 29.

<sup>76</sup> ANDRADE, op. cit., p. 220.

analogia, que se preocupava com a correspondência dos símbolos, o que não instigava Mário. Nos apêndices desse texto, Mário considerava ainda que

Mallarmé tinha o que chamaremos sensações por analogia. Nada de novo. Poetas de todas as épocas as tiveram. Mas Mallarmé, percebida a analogia inicial, abandonava a sensação, o lirismo, preocupando-se unicamente com a analogia criada. Contava-a e o que é pior desenvolvi-a intelectualmente, obtendo assim enigmas que são jóias de factura mas desprovidos muitas vezes de lirismo e sentimento. [...] Inegavelmente com esse processo de desenvolver pela inteligência a imagem inicial, com estar sempre ao lado do sentimento em contínuas analogias e perífrases a obra de Mallarmé apresenta um aspecto de coisa falsa, de preciosismo, muito pouco aceitável para a sinceridade sem vergonha dos modernistas.<sup>78</sup>

Como lembra Nelly, é mais do que normal, portanto, que Mário considerasse Rimbaud um perfeito exemplo de poesia modernista, como se fosse o resultado “daquilo que o subconsciente envia à inteligência do Poeta”,<sup>79</sup> embora, mais tarde, ele também viesse a desconsiderar o autor de *Illuminations*, atacando-o nos mesmos pontos de Mallarmé, como lembra Augusto de Campos.<sup>80</sup>

Antes de Oswald de Andrade compor sua obra, muitos contatos transcorreram entre eles. Mário de Andrade já possuía dois livros, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), que seria negado por ele, e *Paulicéia desvairada*, considerado o clássico do autor, escrito em 1920, lido a amigos no Rio de Janeiro em 1921 e publicado em 1922. As provocações e os novos rumos indicados por Mário exerceriam estranhamento em Oswald, a ponto de este dedicar a ele, em maio de 1921, um artigo chamado “O meu poeta futurista”, em que o futuro pai de João Miramar discorria sobre as ligações do parceiro com os movimentos de vanguarda europeus, sobretudo com o Futurismo, o que seria rebatido no “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada*, se não de maneira completa, pelo menos de forma contundente. Ao mesmo tempo, Mário faria um *mea-culpa*:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o Futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não

---

<sup>77</sup> COELHO, op. cit., p. 29

<sup>78</sup> ANDRADE, op. cit., p. 282.

<sup>79</sup> COELHO, op. cit., p. 27.

<sup>80</sup> CAMPOS, Augusto de. Alguns Rimbauds. In: \_\_\_\_\_. *Rimbaud livre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 19.

me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que discutiriam minhas idéias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita.<sup>81</sup>

Ainda sobre Marinetti, comenta mais adiante: “Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade”, tão “velha como Adão”, mas cometeu um erro, fazendo dela sistema, quando é “apenas auxiliar poderosíssimo”.<sup>82</sup> De maneira antropofágica, como Oswald, declarava: “Sinto que o meu corpo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros”.<sup>83</sup> Mário, no entanto, não alcança o sentido oswaldiano de Alteridade e analogia ao relegar a poética de Mallarmé a segundo plano, observando que a poesia “pura” não possui o mesmo espaço no seu programa quanto a poesia “desvairada”. Uma pergunta feita no “Prefácio” (“Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman? Mallarmé? Verhaeren?”<sup>84</sup>) não esclarece a relação entre Mário e a poesia de Mallarmé, pois, ao mesmo tempo em que parece destacar a do francês, colocando-o ao lado de leituras importantes (um pensamento de E. Verhaeren serve de epígrafe para o mesmo “Prefácio”), Mário parece diminuí-lo, instituindo um paradoxo.

Também no “Prefácio interessantíssimo”, Mário perde a oportunidade, segundo Décio Pignatari no artigo “Poesia concreta: organização” (1957), de se aproximar de Mallarmé. Ele lembra que Mário afirma, neste texto, que a poética, com “rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica”.<sup>85</sup> Para Mário, o “verso melódico” seria o mesmo que “melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível”.<sup>86</sup> Se forem reunidas “palavras sem ligação imediata entre si”, que, “pelo fato mesmo de não se seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias”, apostando numa enumeração, em que cada uma forma uma fase, “período elíptico, reduzido ao mínimo talegráfico”, teremos, então, segundo Mário, o verso harmônico, sem melodia, isto é, frase gramatical, mas com “acorde arpejado, harmonia”.<sup>87</sup> Em sua obra, porém, Mário afirma usar não só palavras, mas frases soltas, com a mesma sensação de superposição, não já de palavras

<sup>81</sup> ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: \_\_\_\_\_. *De Paulicéia desvairada a Café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1983. p. 21.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 27.



(notas) mas de frases (melodia)”, resultando numa “polifonia poética”.<sup>88</sup> Para Pignatari, Mário não conseguiu enxergar a “sintaxe visual”, como o fez a poesia concreta. Apoiado no subjetivismo, Mário julgava impossível chegar, com objetividade, a “fatores de proximidade e semelhança relacionando palavra no espaço, tendo em vista a simultaneidade”, o que, observa Pignatari, Mallarmé já havia feito em *Un coup de dés*.<sup>89</sup>

Haroldo de Campos, no epílogo de *Morfologia do Macunaíma*, seu estudo sobre a obra de Mário de Andrade, afirma que este, apesar de sua aversão a Mallarmé, tinha conhecimento comprovado de sua obra. Haroldo lembra que na biblioteca particular de Mário há um livro de Mallarmé, *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Nele, Mário, ao lado de alguns poemas, escreve observações do crítico Albert Thibaudet. Imbuído pela vontade – um tanto fictícia, mas inegavelmente literária – de ligar *Macunaíma* ao poema *Un coup de dés*, Haroldo chama a atenção para o fato de que o herói sem nenhum caráter se transformar, em seu final, na “Ursa-Maior”, o que poderia remeter à constelação final do poema de Mallarmé:

Macunaíma se transforma no “brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação”, depois de provar o sem-sentido de sua-existência. Esta constelação é a Ursa-Maior. No céu metafórico do *Coup de dés*, depois que o Mestre [...], náufrago solitário, percebe a inutilidade do lance de dados (que jamais abolirá o acaso), desenha-se, com uma esperança-probabilidade última (para além de todo *acte inutile*, de “todo resultado nulo humano”), suspensa pelo fio de um “talvez” (“EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE...”), uma “constelação”, “fria de olvido e dessuetude”, a Grande Ursa com suas sete estrelas... É um “cálculo total em formação”, que se enumera “vigiando duvidando rolando brilhando e meditando”, “sobre alguma superfície vacante e superior” (assim como o herói-Ursa Maior “banza solitário no campo vasto do céu”).<sup>90</sup>

Haroldo liga esse “cálculo” ao projeto do *Le livre*:

Esse “cálculo final” é o próprio Livro, miragem especular de si mesmo, produto quiçá de uma folie utile. Mallarmé, celebrando Poe, mestre acima de todos reverenciado, cujo Eureka inspira a cosmologia do *Coup de Dés*.<sup>91</sup>

Pergunta-se Haroldo:

Será mera coincidência que o epílogo do livro se deixe atravessar por vestígios mallarmaicos, rasuras de um palimpsesto, como se a última e menos previsível

<sup>88</sup> Ibidem, p. 27-28.

<sup>89</sup> PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: organização. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91.

<sup>90</sup> CAMPOS, Haroldo de. Epílogo. In: \_\_\_\_\_. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 275.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 275.

façanha de Macunaíma fosse reconciliar Mário com Mallarmé – o Mallarmé do grande lance e do (suposto) *échec* da crítica famosa de Thibaudet?<sup>92</sup>

Para Haroldo, Mário realiza, de forma inconsciente (Haroldo não utiliza essa palavra, que, no entanto, parece ser mais adequada), uma espécie de “seqüestro” da obra de Mallarmé. De qualquer modo, em carta de 7 de novembro de 1927, Mário pedia que Manuel não confundisse o símbolo em que se transformou Macunaíma, o herói malandro da prosa moderna, com o símbolo de Mallarmé, que retrataria o Simbolismo.<sup>93</sup>

O fato, por mais que Haroldo tente escondê-lo, é que Mário não apreciava realmente a obra de Mallarmé, a ponto de escrever em cartas trocadas com Manuel Bandeira muitas críticas a ele. Em carta de 16 de dezembro de 1924, ao ser solicitado, por Bandeira, em missiva de 8 de dezembro, a discorrer sobre a posição de Pierre (embora o tivesse chamado de Paul) Reverdy na poesia moderna, criticando este autor, cujos poemas lhe soavam cansativos, Mário o coloca na mesma descendência de Mallarmé. Este, para Mário, porém (isso, à exceção de outros comentários, é um elogio), “tinha uma arte de compor e uma graça de dizer infinitas que fazem prazer”, ao contrário de Reverdy, “mais pesado, mais desgracioso”.<sup>94</sup> Mário liga este tipo de poesia à música, que é “de todas as artes a que com mais facilidade consegue atingir a chamada Arte Pura, isto é, sem nenhuma relação com os interesses da vida e nenhuma referência a esta, por não ser inteligentemente compreensível”.<sup>95</sup> As “artes da palavra” constituíam-se, para Mallarmé, naquilo que menos se pode aproximar dessa “Arte Pura” musical, ao lidar com vozes, “diretamente e unicamente compreensíveis pela inteligência”.<sup>96</sup> Desse modo, para Mallarmé, as “artes da palavra” deveriam ser “impuras”, representando “coisas inteligíveis”, pois “Toda e qualquer rebusca literária que prejudica a clareza da expressão literária relacionada é defeito”.<sup>97</sup> Isso se explica, na concepção de Mário, por seu pouco interesse por Mallarmé, Góngora e Reverdy. Acusando, ainda, a incompreensibilidade de alguns poemas, Mário lamenta que a poesia de Reverdy, na mesma linha mallarmeana, “pau, cansativa e não-me-amólica”, apenas dificulte o processo de

---

<sup>92</sup> Ibidem, p. 274.

<sup>93</sup> MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp; IEB, 2000. p. 363.

<sup>94</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 160.

interpretação do leitor, sem dar maior alegria quando o significado é atingido.<sup>98</sup> A “negação”, ou mesmo o desconhecimento, de Mário de Andrade é curiosa, pois Mallarmé buscava uma ligação entre a música e a literatura, em seus poemas – destacadamente no objeto em questão, que é *Un coup de dés* – e textos teóricos (“La musique et les lettres”, “Richard Wagner”, entre outros), o que Mário fazia na época, sobretudo porque era um estudioso de música brasileira, uma vez que também escreveu, entre outros, o livro *Pequena história da música* (1944). Como recorda Augusto de Campos, Mário também só fazia uma breve menção a outro poeta-músico, Ezra Pound, em seu livro, tachando-o como músico experimental, nada mais.<sup>99</sup>

Em outra carta, esta de 13 de julho de 1929, Mário criticava o fato de os surrealistas considerarem Mallarmé parte de sua estirpe, o que seria uma “bobagem clara”, uma vez que não há nada mais “contrário ao automatismo psíquico” do que Mallarmé e Paul Valéry.<sup>100</sup> Ou seja, Mário se colocava contra a escolha de Mallarmé por uma poesia “pura”, hermética, próxima à música, da qual ele mesmo compartilhava, em estudos e obras nesse campo, o que sugere um interessante paradoxo dentro de sua concepção modernista, por escolha de autores ligados pelo caráter combativo e agressivo de suas obras. A radicalidade dos modernistas seria compreendida totalmente por Oswald de Andrade, tema do próximo tópico.

### 2.5.1 Oswald de Andrade: o poeta radical da Alteridade

Oswald de Andrade, tomado como “poeta radical” por Haroldo de Campos, graças aos poetas concretos trazido de volta à cena na década de 1960, lidava com o mesmo homem primitivo, talvez rude, do companheiro de geração, Mário, mas possuía um olhar mais crítico, antropofágico, recebendo com muito interesse o diálogo que alguns poetas queriam travar, com o jornal, mais destacadamente. Oswald, assim, incorporou bem as idéias de Mallarmé e dos dadaístas na correspondência entre a poesia e o jornal, não só quando passou a pedir uma

---

<sup>98</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>99</sup> Pound, por sua vez, merece um trabalho de comparação, de fôlego, entre seus *Cantos* e o *Un coup de dés*, principalmente pelas diferenças, inclusive pessoais, já que não gostava da obra mallarmeana, segundo a interpretação de T. S. Eliot. Augusto de Campos chega a traçar uma comparação entre os dois em alguns de seus textos que compõem a teoria da poesia concreta, mas não chega a desenvolver ou aprofundar alguma questão de forma que se revele por inteiro o trânsito entre essas obras, a não ser no ensaio “Pound made (new) in Brazil”, publicado em *À margem da margem*. Num trabalho que se dispõe a analisar primeiramente a importância de Mallarmé e de seu *Un coup de dés* para a literatura, teríamos que dedicar muito espaço, igualmente, para Pound, o que seria tarefa para outro trabalho, muito maior e restrito a tal campo de pesquisa.

<sup>100</sup> MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp; IEB, 2000. p. 428.

poética baseada nos fatos do cotidiano, mas, sobretudo, através do tratamento dado ao trabalho gráfico dos poemas, valorizando os cortes, a sintaxe menos linear, a dispersão de palavras, os maiores espaçamentos.

A poesia de Oswald, mais “enxuta” (consideração de Haroldo de Campos), começou a ser desenhada em *Poesia Pau-Brasil*, livro escrito ao longo de 1923 e publicado em 1924. O projeto surgiu numa viagem à Europa, quando, em Paris, do alto de um *atelier* da Place Clichy, Oswald vislumbrou a poesia “Pau-Brasil”, “o ovo de Colombo”, nas palavras de Paulo Prado,<sup>101</sup> autor de *História do Brasil* e responsável pelo prefácio do livro de Oswald. Ao voltar ao Brasil, Oswald percebeu que o “Brasil existia”.<sup>102</sup> Sua poesia seria o “primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro”,<sup>103</sup> fazendo com que Paulo Prado o colocasse ao lado de outros modernistas, como Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, participantes da Semana de 22, em São Paulo, quando se reuniram as principais personalidades do Modernismo. Com a poesia oswaldiana, Paulo Prado esperava que sumisse o “mal da eloquência balofa e roçagante”<sup>104</sup> da poesia brasileira – o que nos remete às considerações de Nelly Novaes Coelho e Haroldo de Campos sobre a “eloquência” de Mário de Andrade. Para Prado, a época era de “rápidas realizações”, cercadas de uma “expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética”.<sup>105</sup> Na verdade, em sua visita europeia, Oswald avistou a poesia de Blaise Cendrars e, como considera Haroldo de Campos em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, o brasileiro pediu emprestada ao suíço, que pensara ter redescoberto o Brasil e “escaldado o amigo brasileiro numa panela de ‘fonde’ cosmopolita”, a sua “máquina fotográfica” e “retribui-lhe a gentileza, comendo-o”.<sup>106</sup> A “Antropofagia” de Oswald, por meio da produção do manifesto e dos poemas, para Haroldo, é “o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ [...], mas sob o ponto de vista desabusado do ‘mau

<sup>101</sup> PRADO, Paulo. Poesia pau-brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Caderno de poesia do aluno Oswald* (poesias reunidas). São Paulo: Círculo do Livro, 1981. p. 59.

<sup>102</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>103</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>106</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 235.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 234.

selvagem’, devorador de brancos, antropófago”.<sup>107</sup> Sob este ponto de vista, o que Oswald realiza em sua obra representa os resíduos da poesia de Cendrars apenas em sua forma. Ele oferece ao leitor uma visão crítica da história, não encontrada no exotismo sublimado por Cendrars nas paisagens do Brasil que o encantaram. O elemento antropofágico coloca Oswald entre os poetas de referência para a teoria da poesia concreta, como veremos mais adiante, por este movimento de antropofagia e (re)criação sobre elementos que isolam o Brasil do estrangeiro, mas, num mesmo movimento, o coloca em contato com meios de produção eurocêntricos, mesmo marginalizados. Mallarmé, para a poesia concreta, é o poeta-guia nessa questão. No Manifesto da Poesia Pau-Brasil, do mesmo ano em que saiu a obra de poemas referente ao projeto, Oswald fazia o programa de sua trajetória existencial, programa que, nas palavras de Haroldo de Campos, é de “dessacralização da poesia, através do despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a concepção poética tradicional”.<sup>108</sup> Tal aura, para Haroldo, a partir da visão de Walter Benjamin, ganha projeção com o desenvolvimento de meios da civilização contemporânea, a industrial, em seu auge, através da fotografia, do cinema, das técnicas de impressão. O Dadaísmo também estava por trás, com sua miscelânea de palavras, refazendo todos os passos que uma obra deveria seguir para ser considerada “de vanguarda”. Com ele, o cinema possuía, mais do que o teatro ou a pintura, a realização mais próxima do que o indivíduo moderno queria da obra de arte, que, ao invés de propor a ilusão da realidade, buscava o real mais intenso, através da montagem de um grande número de “imagens parciais, sujeitas a leis próprias”.<sup>109</sup>

Mário de Andrade, como comenta em cartas a Manuel Bandeira, não apreciou, de maneira alguma, a estética oswaldiana, muito menos seus poemas, que, como observa Haroldo de Campos, não poderiam ser mesmo apreciados por ele, já que não traziam aquela carga de mistério, do subconsciente, requerida no artigo *A escrava que não é Isaura*.<sup>110</sup> Os poemas de Oswald, tomados por Paulo Prado como “comprimidos, minutos de poesia”,<sup>111</sup> no prefácio do livro *Pau-Brasil*, traziam uma carga literária relacionada à indústria em progressão do início do século XX, mas não da mesma maneira que na obra de Mário, pois não envolviam nenhuma aura de mistério, de psicologismo impuro, de desvairismo da razão

---

<sup>108</sup> CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald* (poesias reunidas). São Paulo: Círculo do Livro, 1981. p. 19.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>110</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>111</sup> PRADO, op. cit., p. 61.

proporcionado por contatos progressivos com as vanguardas recorrentes da Europa, principalmente de base surrealista. Os poemas de Oswald possuíam o tempo da câmera cinematográfica, industriais por opção, injetados na corrente sangüínea da Modernidade, que estava sendo vista como uma saída para o futuro e como uma “ruptura da tradição”, quando na verdade se inseria na “tradição da ruptura”. Como Mallarmé, Oswald procurava a agilidade do jornalismo em suas “manchetes-poéticas”, embora sua obra não possa ser reduzida a esse diálogo.

As idéias de Oswald, sobretudo do Manifesto da Poesia *Pau-Brasil*, não agradaram também a Manuel Bandeira, como se vê por um artigo publicado na revista *Andorinha*, *andorinha*, de 1924. Para Bandeira, a história de Pau-Brasil era “blague”, justificando que ninguém da sua geração o tinha visto, pois o que existia dele foi levado para a Europa pelos piratas franceses dos séculos XVI e XVII. Bandeira revela um tom irônico, ao afirmar que o nome Poesia Pau-Brasil é “comprido demais”.<sup>112</sup> Seguindo a incompreensão de Mário de Andrade, Bandeira afirma que o programa de Oswald “é ser brasileiro”.<sup>113</sup> E atesta: “Aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia”.<sup>114</sup> Bandeira não entendeu a antropofagia que já se manifestava no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, ao afirmar que o manifesto oswaldiano era “nacionalista”. O mesmo quando afirma que Oswald se faz de futurista e, ao mesmo tempo, escreve, em *Memórias sentimentais*, “cartas, diálogos e discursos que são um decalque servil de uma realidade cotidianíssima”.<sup>115</sup> E com um ataque ferino, escreve: “O seu primitivismo consiste em plantar bananeiras e pôr de cócoras embaixo dois ou três negros tirados da Antologia do sr. Blaise Cendrars”.<sup>116</sup> Naturalmente, a visão de Bandeira, se comparada à dos poetas concretos, por exemplo, é muito redutora. Para aqueles, Oswald recupera o desejo de exportar poesia, como se pudéssemos prover quem é devorado, nada mais antinacionalista.

O Manifesto da Poesia Pau-Brasil é uma porta de entrada no Manifesto Antropófago. Criado em razão do contato de Oswald e Raul Bopp, o clássico autor de *Cobra Norato*, com o

<sup>112</sup> BANDEIRA, Manuel. Poesia Pau-Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Seleção em prosa e verso*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 73.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>114</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>115</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>116</sup> Ibidem, p. 74.

quadro “Abaporu” (“antropófago”, em tupi-guarani) pintado por Tarsila do Amaral, o manifesto, publicado em maio de 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, assumiu de vez a antropofagia já vislumbrada no primeiro manifesto com um novo texto telegráfico, indicando novos rumos para uma poética brasileira, mas não se restringindo à literatura. Oswald sonhava, desta vez, com uma atitude filosófica: “Só a antropologia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.<sup>117</sup> A antropofagia era vista como “Única lei do mundo”, “Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos”.<sup>118</sup> Consumia William Shakespeare por vias selvagens, na proposição “Tupy, or not tupy that is the question”.<sup>119</sup> O tupi de Oswald, porém, conforme observa Benedito Nunes, no artigo “Do tabu ao totem”, “não era de nenhuma raça, e, sim, o primitivo irredento, a contraprova de uma anti-história dentro da história – um membro da horda freudiana, um salto exemplar da ancestral nebulosa do ‘pensamento selvagem’, ser cultural à margem de uma sociedade a que pertencia e olhando-a distanciadamente, com o fulgor da estranheza crítica”.<sup>120</sup>

O elemento primordial é que Oswald se preocupava em vislumbrar tanto o outro como diálogo como princípio para a analogia, valorizada por Paz: “Só me interessa o que não é meu”,<sup>121</sup> provocação a ponto de suscitar o primeiro lance de Alteridade assumida de nossa literatura, mas nunca visto pelo ângulo da acusação de que não podemos cultivar nossa literatura a partir de outra em razão de que estaríamos aceitando nossa condição de “subdesenvolvidos”, ignorada por Octavio Paz, mas apoiada por alguns críticos brasileiros. Oswald já realizava o que Paz afirma no ensaio “Os signos em rotação”: “A poesia: procura dos outros, descoberta da *Outridade*”.<sup>122</sup> (“Outridade”, vale assinalar, é um termo que se espalha ao longo de *O arco e a lira*, sempre sob o mesmo ângulo da Alteridade, que é quando o “homem se realiza ou se completa quando se torna outro”,<sup>123</sup> quando “a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos, e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte”,<sup>124</sup> no momento tanto da leitura quanto da escritura, dominado pela sensação de transcendência crítica e pensada.) A seguir, serão revistos alguns passos dados pelos criadores da poesia concreta no caminho da estruturação

<sup>117</sup> ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1977. p. 293.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>120</sup> NUNES, Benedito. Do tabu ao totem. *Bravo!*, São Paulo, n. 8, p. 24-25, maio 1998.

<sup>121</sup> ANDRADE, op. cit., p. 293.

<sup>122</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 319.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 325.

do movimento concretista como um dos acontecimentos mais importantes para a poética nacional e internacional. Impera, no caso, uma análise mais sucinta sobre os autores estudados em artigos de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, oferecendo uma primeira abordagem de textos que servirão de base mais propriamente para a importância de Mallarmé no contexto da poesia moderna, a ser visto no segundo capítulo. Deve-se levar em consideração que grande parte dos textos de *Teoria da poesia concreta* contém referências à importância de Mallarmé e à sua ligação com poetas do Modernismo (Mário e Oswald de Andrade, principalmente).

## 2.6 A redescoberta de Mallarmé pela poesia concreta

O Concretismo, criado pelos irmãos Campos (Augusto e Haroldo) e por Décio Pignatari, foi o movimento de vanguarda mais importante da América Latina nos anos 1960, segundo Octavio Paz, mais do que o Modernismo, também organizado em São Paulo, na década de 1920. Partindo dessa premissa, podemos considerá-lo como um bom passo para uma discussão de conceitos poéticos na segunda metade do século XX. O Concretismo também revalorizou os movimentos de vanguarda, entre os quais o Futurismo e o Dadaísmo, que influenciaram o Modernismo iniciado na Semana de 22, tendo à frente as figuras de Oswald e Mário de Andrade. Fez uma revisão de toda a poesia que julgava formalista até o cerne, baseada em preceitos fundamentais nas poesias de Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, E. E. Cummings, James Joyce e, para citar alguns poetas brasileiros, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Poetas como Guillaume Apollinaire ficaram em segundo plano, pelo fato de contribuírem apenas com uma certa idéia de contestação à idéia tradicional da estrutura de um poema.

Foi em meio a uma corrente de transformações, como a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947; do Clube dos Artistas, do Clube de Poesia, do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) que começaram a se movimentar os poetas que formariam a poesia concreta. Elogiado em 1948 por Sérgio Milliet, o poema “O lobisomem”, de um tal de José Pignatari, “chamou logo a atenção de alguns insatisfeitos com a poética dominante,<sup>125</sup> dentre os quais estava Augusto de Campos. Em razão de uma Exposição Retrospectiva do pintor Di Cavalcanti na sede do IAB, Augusto

---

<sup>125</sup> SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 4



compareceu, no mesmo ano, a uma mesa-redonda, formada, entre outros, por Murilo Mendes e por Décio Pignatari, o “José” do poema ousado. Augusto resolveu marcar um encontro com Décio, então aluno da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, como ele próprio, ainda no clássico, e seu irmão Haroldo. Numa tarde de outubro, eles se encontraram numa das antigas leiterias da rua Líbero Badaró. A consequência do encontro foram outros encontros. Como morava em Osasco, Pignatari passou a vir todo o sábado para o Bairro das Perdizes, onde moravam os Campos. Como lembra Pignatari, “lá fazíamos a crítica aos nossos poemas. Um criticava o poema do outro e, pouco a pouco, fomos nos interessando pelo que vinha de fora”.<sup>126</sup> Pignatari assinala as primeiras leituras: de Eliot e Pound, sobretudo. Havia também um interesse particular pela música de vanguarda, dodecafônica, de John Cage, por parte de Augusto, principalmente.<sup>127</sup> Também entraram em contato, através do amigo em comum Mário da Silva Brito, com Oswald de Andrade, que naquele período enfrentava o esquecimento.

As primeiras obras do trio de criadores do Concretismo foram realizadas dentro de uma concepção distanciada da pretendida poesia concreta, e já deixavam entrever o que viria depois. Era uma época em que os poetas estavam ainda aliados à Geração de 45. Pignatari conta, em entrevista ao contista Valêncio Xavier, publicada na *Vox XXI*, que não os ignorava: “A gente lia aquilo, lia Cassiano Ricardo, o próprio Mário de Silva Brito. Li muito o Geraldo Vidigal, também da Geração de 45, ficamos amigos, eles nos acolhiam, éramos cria deles”.<sup>128</sup> Ao mesmo tempo, Pignatari afirma que ele e os Campos fortaleceram a amizade, nos encontros aos sábados no Bairro das Perdizes, lendo grandes poetas como Alighieri, Eliot, Pound, Stevens, Cummings e Mallarmé.<sup>129</sup> Em 1949, Haroldo e Pignatari lançariam suas primeiras obras, *Auto do possesso* e *O carrossel*, respectivamente. Augusto de Campos estrearia no ano seguinte, com *O rei menos o reino*. Depois de terem seus livros publicados, Haroldo e Décio romperam com o Clube de Poesia, impedindo que Augusto lançasse seu primeiro livro sob a condução deles. O motivo seria a auto-indulgência dos editores Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, que queriam coordenar os irmãos Campos e Pignatari, além de darem prêmios apenas para escolhidos. A separação foi tão grave que Haroldo de Campos, na

<sup>126</sup> PIGNATARI, Décio; XAVIER, Valêncio. Bate-papo concreto. *Vox XXI*. Porto Alegre, set. 2001, IEL, p. 14-15.

<sup>127</sup> O contato entre Mallarmé e a poesia concreta com a música será abordada no segundo capítulo.

<sup>128</sup> PIGNATARI, Décio. Bate-papo concreto. Entrevistador: Valêncio Xavier. *Vox XXI*, Porto Alegre, n. 10, p. 14-15, set. 2001.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 15.

reedição de *Auto do possesso*, em *Xadrez de estrelas*, tiraria sua dedicatória a Mário da Silva Brito. Para Augusto,

A chamada “geração de 45”, dos poetas brasileiro do após-guerra, constituiu principalmente uma reação às tendências mais radicais da poesia modernista, expressas com maior conseqüência no poema-minuto, no poema-piada, no poema antiverso de Oswald de Andrade, então ainda vivo e atuante. A pretexto de excessiva liberdade e falta de rigor, operava-se o retorno aos moldes clássicos e às formas fixas pré-modernistas. Por outro lado, reagia-se ao monolitismo da influência francesa, até então dominante em nossa literatura, e ao impressionismo crítico, cada vez mais gratuito e sentimentalóide, que, praticado por vários dos remanescentes de 22, ameaçava diluir as próprias conquistas do Modernismo num banho de moleza e tolerância. Tal reação se processou, em grande parte, através de uma tomada de consciência da contribuição anglo-saxonônica, especialmente a dos ‘poetae docti’, como Eliot, e das pretensões cientifizantes do “new criticism”.<sup>130</sup>

Num depoimento de 1950, que inaugura a reunião de textos da *Teoria da poesia concreta*, Décio Pignatari, já não ligado ao Clube de Poesia, analisa as tendências da poesia contemporânea, desde a “contenção” de Eliot, o “aparente desbordamento” de Pound nos *Cantos*, as “aventuras silábicas” de Marianne Moore, o “suave labirinto lingüístico” de Fernando Pessoa, além dos contatos com a música, a pintura e o cinema.<sup>131</sup> Para Pignatari, esses autores “põem em xeque a forma mais ou menos aceita”. Deles, apenas Pound seria visto, confessadamente, como uma influência na formação da teoria da poesia concreta.

Em 1951, o MAM promoveria a 1ª Bienal de São Paulo, na qual a arte abstrata ganha destaque mais uma vez, motivo de intermináveis debates, envolvendo obras como a escultura Unidade Tripartida, de Max Bill, que serviu de estímulo aos concretos. Neste ano, também ocorreu o I Salão de Arte Moderna de São Paulo, no qual foram expostos trabalhos de artistas como Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto, cujo cartaz promocional foi feito por Maurício Nogueira Lima, todos eles integrantes do grupo Ruptura de artes plásticas concretas. Em 1952, já com uma nova poética em formação – que ficaria gravada como a fase “orgânica” da poesia concreta, de poemas como *Poetamenos*, de Augusto de Campos, ou “A invencível armada” e *O â mago do ô mega*, de Haroldo –, mas ainda não consumada, eles criariam o grupo Noigandres,<sup>132</sup> lançando uma revista-livro de mesmo nome, com 300 exemplares, com poemas que configurariam a “fase orgânica” da poesia concreta. Em 1953, Augusto escreveria

<sup>130</sup> CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 100.

<sup>131</sup> PIGNATARI, Décio. Depoimento. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 15.

<sup>132</sup> A palavra, de significado enigmático, foi extraída de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel, “il miglior fabbro”, visto por Pound como paradigma dos “inventores”.

sua série *Poetamenos*, inspirada na música de Webern. A partir desse mesmo ano, Haroldo e Augusto começaram a se corresponder com Ezra Pound,<sup>133</sup> autor então menosprezado e condenado por seu apoio às causas fascistas, acusado de traidor pelo governo norte-americano. O trio Noigandres, entretanto, não conheceu Mallarmé através de Ezra Pound, que não apreciava o simbolismo “obscuro” do francês, mesmo tendo se apegado ao poeta norte-americano na concepção do *paideuma* de referências, inspirado em *ABC da literatura* e *How to read*.

É no *ABC da literatura* e em *How to read* que se tem uma visão geral do que queria Ezra Pound – recuperado, como vimos neste capítulo, por Octavio Paz em *Os filhos do barro* – para a literatura. Para Leyla Perrone-Moisés, foi Pound “quem mais se ocupou, de maneira constante e sistemática, da questão da escolha, da listagem de autores básicos, do estabelecimento de um cânone com fins didáticos, da utilidade de uma ‘crítica ideográfica’”.<sup>134</sup> Como observa essa crítica brasileira, Pound começou a selecionar os autores de que mais gostava e, sob influência de Fenollosa, autor de “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia”, ensaio que influenciaria diretamente a teoria da poesia concreta, a considerar tais listas como “ideogramas críticos”. Inspirado em Frobenius, esses ideogramas passaram a ter a função de “paideuma” (do grego *paidos* = criança), cânone constituído por um grupo de autores referenciais. Perrone-Moisés avalia que a obra crítica de Pound almeja mais a exemplificação do que a conceituação, o que pode ser constatado pelo estilo quase telegráfico do *ABC da literatura*. Os critérios, para Pound, emergiam dessas lista, como sua justificação e como aprendizagem imediata, por parte dos leitores, que iriam direto aos textos fundamentais. Seria uma chamada crítica por demonstração.

Ao contrário de Pound, Haroldo de Campos, em seu estudo “Ideograma, anagrama, diagrama”, publicado em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, acompanhado do texto fundador de Fenollosa, planeja uma leitura do *Un coup de dés* mallarmeano a partir do ideograma. Haroldo traz o filósofo Jacques Derrida como referência importante de alguém que acolhia a obra de Fenollosa, em *Da gramatologia* (1967), como a “primeira ruptura da mais profunda tradição ocidental”, como a de Mallarmé, processo de ruptura “pelo lado da

<sup>133</sup> As provas de cartas estão no livro *Poesia*, de Ezra Pound (3.ed.São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UNB, 1993), com traduções dos irmãos Campos, de Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Mário Faustino.

<sup>134</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 63.

literatura e da escritura poética”.<sup>135</sup> Haroldo considera que Fenollosa “propõe-se investigar [...] aqueles ‘elementos universais de forma’[...] que constituem a ‘poética’”; em seus textos, “o estudo da poesia radicava no estudo da linguagem, e o crítico distintivo entre a linguagem enquanto transmissora de um ‘significado prosaico’ (em *função referencial*, diríamos hoje) e a linguagem reconhecível como poesia (em *função poética*) repousava numa diferença *de forma*: o caráter ‘plástico’, manifesto por uma seqüência regular e flexível, seria o próprio poético”.<sup>136</sup> O estudo de Fenollosa mostra principalmente que a língua chinesa pode abrir as portas para um novo universo, em que o homem pode sintetizar um universo de referências. A poesia ocidental, para ele, está mais próxima da música, uma “arte do tempo”, ao entretecer suas unidades “através de sucessivas impressões sonoras”.<sup>137</sup> Na poesia chinesa, em especial, há uma combinação da música com a dimensão espacial do ideograma, o que conjuga espaço e tempo e seria postulado pelos concretos na interpretação de *Un coup de dés*. Embora Mallarmé não conhecesse os estudos de Fenollosa e não fosse um ideógrafo, no sentido de trabalhar com a palavra em sua dimensão caligráfica, mas sim tipográfica, é importante destacar suas experiências “gráfico-espaciais” que são, de certo modo, ideográficas, ao definirem a importância do espaço entre as palavras, estabelecendo relações metafóricas e acumulando um “feixe de funções” dinamizadas pela ação do espaço físico.<sup>138</sup>

Através do ideograma, Fenollosa defende também, conforme Haroldo, a tese “mitopoética de uma linguagem original, edênica ou adâmica, em que as palavras reverberavam o halo das coisas, numa comunhão paradisíaca, irradiando-se na força tropológica das metáforas”.<sup>139</sup> Além disso, ele lida com a idéia de que a poesia “difere da prosa pelas cores concretas de sua dicção”, tornando-se mais importante que ela por oferecer mais “verdade concreta dentro do mesmo limite de palavras”.<sup>140</sup> Também porque o poeta, em língua chinesa, escolhe, para justapor os verbos, “palavras cujos matizes se mistura em clara e delicada harmonia”.<sup>141</sup> A poesia chinesa dos ideogramas, segundo ele, falaria de imediato com

<sup>135</sup> DERRIDA, Jacques. Apud CAMPOS, Haroldo de (Org.). Ideograma, anagrama, diagrama. In: \_\_\_\_\_. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 27.

<sup>136</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>138</sup> CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000. p. 47.

<sup>139</sup> CAMPOS, Haroldo de (Org.). Ideograma, anagrama, diagrama. In: \_\_\_\_\_. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 42.

<sup>140</sup> FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 128.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 136.

a “vividez da pintura e a mobilidade dos sons”,<sup>142</sup> uma vez que a língua em que está inserida desconhece a gramática própria do Ocidente.<sup>143</sup> Conseqüentemente, Fenollosa pensa que a poesia “deve reproduzir o que é dito, não o que é simplesmente significado”,<sup>144</sup> sugerindo que o pensamento poético “trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase repleta, carregada, luminosa de brilho interior”.<sup>145</sup> Para ele, “quanto mais concreta e vividamente expressamos as interações das coisas, melhor é a poesia”. Na poesia, como se precisa de milhares de palavras ativas, não se pode simplesmente acumulá-las, em sentenças.<sup>146</sup> Este estudo de Haroldo, no entanto, não tem como objetivo se concentrar na questão das palavras como signos isolados, explicando-os de um ponto de vista da semiótica, e sim focar como eles interagem no espaço que Mallarmé abre em *Un coup de dés*, ainda sob influência da lógica ocidental, da sintaxe, e, embora dispersa, construído em pela analogia de versos. Tal panorama do ensaio de Fenollosa serve, porém, e é indispensável para situar o ideograma como propulsor do sonho “verbivocovisual” dos concretos, na medida em que se liga a esses campos sintetizados na expressão, e ainda para entender como Haroldo de Campos o utiliza para sua visão poética.

A concepção do ideograma serviu de base para a poesia concreta também lidar com sua estrutura espaço-temporal.<sup>147</sup> Ao declararem como encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), e colocarem o “espaço gráfico como agente estrutural”, estava esboçada essa outra estrutura que ia contra o “desenvolvimento meramente temporístico-linear”.<sup>148</sup> O ideograma, como aponta Fenollosa, portanto, é de origem antidiscursiva, formando-se através de palavras que não se ligam pela mera sintaxe, mas pela sintaxe relacional, que relaciona signos gráficos, como se o poeta fosse, ao mesmo tempo, pintor e escritor, produzindo da relação entre duas palavras uma terceira. Fenollosa se importa, em todo o ensaio, com o fato de que a Arte e a poesia, de modo geral, devem valorizar o concreto na Natureza e não com o geral e o abstrato.<sup>149</sup>

---

<sup>142</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 122.

<sup>144</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>147</sup> Esta estrutura será vista de forma mais aprofundada no terceiro capítulo.

<sup>148</sup> CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da poesia concreta: textos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 156. Este campo será investigado com mais profundidade no segundo capítulo.

<sup>149</sup> FENOLLOSA, op. cit., p. 128.

Descobridor de Fenollosa para a cultura ocidental, Pound, em sua obra *How to read*, destaca alguns pontos que se tornariam correntes nos meios acadêmicos. A linguagem passa a ser vista como indissociável da literatura, criticando os professores e críticos que não buscavam o caminho da iluminação, no sentido de escolher os autores mais importantes. No *ABC da literatura*, Pound se aprofundaria na questão classificatória dos autores, que seriam vistos em classes: inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes, escritores de *belles-lettres* e criadores de modas passageiras.

Foi através de Pound que se processou, portanto, no grupo Noigandres, o apego pela escolha de autores para construir um *corpus* capaz de oferecer escolhas aos poetas. O problema estrito da teoria da poesia concreta foi sua inapetência para o debate com autores que possuíam outras escolhas, o que determinou uma perseguição pouco vista a poetas tão bons quanto raros. É importante deixar claro que tanto os irmãos Augusto e Haroldo de Campos quanto Décio Pignatari produziram obras imensamente interessantes, capazes de travar diálogo com qualquer poeta pelo mundo, não só com antepassados ou contemporâneos do território nacional, noção que muitos críticos acabam por interpretar como consciência de subdesenvolvimento.

No próximo tópico, será visto como, através desse diálogo inicial com Pound, foi surgindo a movimento da poesia concreta.

### **2.6.1 Poesia concreta: um projeto em andamento**

A poesia concreta, como programa, começou a surgir em dois artigos de Augusto de Campos, “Poesia, estrutura” e “Poema, ideograma”, publicados no *Diário de São Paulo*, respectivamente em 20 e 27 de março de 1955 e republicados, numa fusão, em 1956, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, com o título “Pontos – periferia – poesia concreta”.<sup>150</sup> Assim, não havia, na época, nenhuma conceitualização legitimada nem seu próprio “paideuma” definitivo, servindo mais como uma explanação, pioneira e esclarecedora, do poeta paulista sobre a obra *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé. No entanto, ficaria já

---

<sup>150</sup> CAMPOS, Augusto de. Pontos – periferia – poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 23-31.

clara a proposta de Augusto, como base para a poesia concreta, de analisar poesia a partir do seu contato com a música, com nomes como Schoenberg, Webern, Stockhausen e Pierre Boulez, sem, ainda, a presença de John Cage na lista preferencial de seu autor. Também ficaria claro, nesse artigo inicial, que Augusto já tinha uma noção exata do que representaria a obra de Mallarmé para a formação de uma poética, se não nova, carregada pelo mesmo espírito de vanguarda, ao citar Marinetti entre as influências do poeta francês para a tipografia ousada – uma “constelação de palavras” – de *Un coup de dés*. Nesse poema precursor dos experimentos com que gostaria de trabalhar, Augusto destaca a tipologia diversificada, a posição das linhas tipográficas, o espaço gráfico (destacando os brancos, já ressaltados por Mallarmé no prefácio à sua obra, anexando a questão do ideograma ressaltada por Robert Greer Cohn em seu *L'oeuvre de Mallarmé – Un coup de dés*, de que as palavras agem “como componentes de um mesmo ideograma”) e o uso especial da folha, em que as palavras, na página desdobrada, têm uma função especial. Também há uma referência a textos de Mallarmé, como “Crise de vers” e “La musique et les lettres”. Outra referência, no artigo, era Guillaume Apollinaire, por seus *Calligrammes*. Augusto, porém, o criticava, considerando o trabalho tipográfico do francês inferior ao do norte-americano Cummings, por ainda nutrir a idéia de que a forma que a palavra tem deve representar o tema do poema (como, por exemplo, o poema sobre a chuva, em que as palavras são dispostas numa queda vertical, como a chuva; esse tipo de representação se expande aos poemas sobre “coroa”, “espelho” etc.), reavaliando essa forma de representação a partir do projeto sobre o ideograma de Ernest Fenollosa, valorizada por Pound, também citado por Augusto no artigo, com seus *Cantos*, que seriam, de certa forma, o passo vital para a poesia concreta existir. Os contatos dos concretos com Pound não se restringiram apenas ao plano poético, mas foram também ao plano existencial, por tentarem criar uma amizade, através de correspondências e traduções (incluídas no livro sobre Pound, com poemas traduzidos pelos concretos, por Mário Faustino e por José Lino Grünwald, que traduziria todo o épico *Cantos*), embora, fique claro, não apoiassem o fascismo, como fez o norte-americano. Como o objetivo de Augusto era analisar a estrutura de *Un coup de dés*, não faltaria espaço também ao *Finnegans wake*, do irlandês James Joyce, talvez o primeiro nome que se associe à idéia de vanguarda.

Ficaria impossível saber se foi Augusto quem teve a idéia de associar todos esses autores a um novo exemplo de poética. É bem mais cabível imaginar que tais idéias tenham sido reunidas depois de Augusto conviver com as referências de Haroldo de Campos, que estudaria o projeto ideográfico de Fenollosa, a partir de Pound, ligando-o, quase sempre, ao

projeto de *Un coup de dés*, e de Décio Pignatari, que contribuiu, ao longo de sua obra, com inúmeras referências a Mallarmé, tanto no plano crítico quanto criativo. Não esqueçamos a influência de Mallarmé em poemas como “A invencível armada” (1953) e *O âmago do ômega* (1955), de Haroldo. Ou em “Adieu, Mallarmé” e “Stèle pour vivre”, de Pignatari. Cummings seria, como se sabe, uma obsessão para Augusto de Campos, até, pelo menos, às portas do século XXI, e havia sido influência direta em “A naja vertebral” (1953, de Haroldo) e poemas como “O poeta ex-pulmões” (1952) e *Poetamenos* (de Augusto). Joyce seria uma grande paixão dos irmãos Campos, mais do que de Décio Pignatari (as traduções contidas em *Panorama do Finnegans wake* são um exemplo), e é influência perceptível em poemas pré-concretos, como “Ciropeédia ou a educação do príncipe” e “Claustrofobia” (de Haroldo) e de “Malva melancolia” (de Augusto, parte de *Os sentidos sentidos*). Outros que se incorporaram ao movimento da poesia concreta, como Mário Faustino e José Lino Grünwald, também viam nos nomes de Mallarmé e Pound novos caminhos para solucionar a revelação de uma nova poética.

Nos artigos que sucederam este de Augusto, “Poesia e paraíso perdido”<sup>151</sup> e “A obra de arte aberta”,<sup>152</sup> ambos assinados por Haroldo de Campos, fica especificado, em primeiro lugar, o interesse dos futuros concretos pela música pertencente a uma determinada tradição moderna, configurada pelos mesmos autores citados por Augusto. Em ambos os ensaios, Haroldo lembra a importância do músico Pierre Boulez para “a concepção da obra aberta, como um ‘barroco moderno’”. Em “Poesia e paraíso perdido”, Haroldo projeta a importância de *Un coup de dés*, associando-o ao Joyce do *Finnegans wake*, ao Cummings dos vocábulos partidos e ao Ezra Pound dos *Cantos*, as mesmas referências de Augusto. Também rejeita, em “A obra de arte aberta”, traços da Geração de 45: “O lirismo anônimo e anódino, o amor às formas fixas do vago, que explica, em muitos casos, a ‘redescoberta’ do soneto à guisa de ‘dernier cri’”, que utilizam, como desculpa, o “conceito de humano”, “Como se a bela, a nobre, a fecunda palavra humano fosse um vocábulo-eunuco, destinado a nomear a esterilidade ao invés da criação”.

---

<sup>151</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poesia e paraíso perdido. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 32-35.

<sup>152</sup> Idem. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 36-39.



Num artigo publicado no mesmo ano de 1955, “Poesia concreta”,<sup>153</sup> o poeta Augusto de Campos, utilizava pela primeira vez tal definição poética como casulo de um grande projeto, em “sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até perto, pela música de vanguarda (Concretismo, música concreta)”. Para Augusto, a poesia era concreta quando, pondo de lado, “as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado)”, as palavras atuavam como “objetos autônomos”. Augusto lembrava a proposição de Jean-Paul Sartre, para quem a poesia se distingue da prosa porque nela as palavras são “coisas”. Os poemas concretos teriam uma “estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, [...] geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ [...] de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema”. Augusto repete as referências dadas em seu artigo anterior e por Haroldo de Campos. Para ele, “pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Un coup de dés* (1897), o ‘poema-planta’ de Mallarmé”. Ao lado do poema-matriz da poesia concreta, Augusto citava, novamente, Joyce, com sua ‘técnica de palimpsesto’, de narração simultânea através de associações sonoras”; Pound, com seu “método ideogrâmico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidades díspares”; e E. E. Cummings, que “desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema”. No plano da poesia brasileira, Augusto ressaltava a importância de João Cabral de Melo Neto, sobretudo os poemas “Fábulas de Anfion” e “Antiode”, de *Psicologia da composição* (1946-1947). Necessitando incluir também seus companheiros, para revitalizar uma poética sincrônica, Augusto deposita no poema “O jogral e a prostituta negra” (1949), de Décio Pignatari, a idéia de um “salto construtivo de vanguarda”, e, em fragmentos de “Ciropédia ou a educação do príncipe” (1952), de Haroldo de Campos, o “uso das palavras-compostas, buscando converter a idéia em ideogramas verbais de som”. Ambos os poemas saíam no mesmo ano, no terceiro número da revista *Noigandres*.

A poesia concreta ficaria delineada com mais produtividade depois do contato, em 1956, entre Décio Pignatari e o suíço-boliviano Eugen Gomringer, secretário de Max Bill, artista plástico e arquiteto, na Alemanha. O brasileiro havia decidido fazer viagens pela Europa, a fim de se encontrar com novos autores que procurassem um percurso experimental.

---

<sup>153</sup> CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 40-41.

Gomringer fizera um livro de poemas que chamara de *Konstellationen* (“Constelações”), em 1953, obtendo, a exemplo do que observa Haroldo de Campos, “nas melhores peças, efeitos surpreendentes de organização ortogonal do espaço com palavras curtas, uma espécie de linguagem poética elementar e direta”,<sup>154</sup> quase uma reprodução de imagens particularizadas do *Un coup de dés*. Gomringer também havia “explicado” sua poesia num manifesto, intitulado “Do verso à constelação: função e forma de uma nova poesia” (1955), mas ainda não havia utilizado a definição “poesia concreta”, como acabou fazendo Augusto naquele ano. Já havia destacado, como lembra Haroldo de Campos, poetas como Mallarmé, Apollinaire, Cummings, William Carlos Williams e Joyce, além de se referir a dadaístas, futuristas e a Arno Holz, por suas experiências tipográfico-espaciais.<sup>155</sup> Com o contato, o grupo brasileiro acaba sugerindo a criação do movimento de poesia concreta.

Justamente em 1956, com os artigos “Arte concreta: objeto e objetivo” e “Nova poesia: concreta”, ambos de Décio Pignatari, “Poesia concreta”, de Augusto de Campos, e “Olho por olho a olho nu”, de Haroldo de Campos, voltariam as idéias sobre a poesia concreta. Os artigos foram publicados no vigésimo número (novembro-dezembro) da revista *ad – arquitetura e decoração*, editada por Waldemar Cordeiro. Além dos concretos, Cordeiro publicou “O objeto”, e Ferreira Gullar, com quem os poetas concretos, sobretudo Augusto de Campos, entraram em contato em 1955, em razão do experimentalismo de *A luta corporal*, assinou “Teoria e prática da poesia”, naquele momento elogiando a poesia concreta. Foram também publicados poemas de Décio (“um movimento”), Haroldo (“si len cio”), Augusto (“ovonovelo” e “concentro”), Ronaldo Azeredo (“tic tac” e “prata”), Gullar (“vaso”) e Wladimir Dias-Pino.

Em seu primeiro artigo, “Arte concreta: objeto e objetivo”,<sup>156</sup> Pignatari destacava o aspecto racional da poesia concreta ligado à arquitetura, à decoração, aos paisagistas e desenhistas de esquadria, mostrando que já estava disposta a prestigiar o mercado publicitário, no qual baseou parte de sua trajetória como crítico, pedindo maior contato dos poetas com a arquitetura. Todas as manifestações visuais, para Pignatari, eram importantes para o

<sup>154</sup> CAMPOS, Haroldo de. Evolução de formas: poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 60.

<sup>155</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>156</sup> PIGNATARI, Décio. Arte concreta: objeto e objetivo. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 45-46.

concretismo, “desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill”. Pignatari também foi o único, até então, a utilizar o conceito “Concretismo visual” para a poesia que estava sendo, aos poucos, por ele e pelos companheiros, programada. Recuperava as mesmas referências dos irmãos Campos (*Un coup de dés*, Pound, Joyce, Cummings e “algumas postulações” de Apollinaire). É visível que Décio, apesar de almejar a modernidade, é o menos acostumado com esse cânone. Notemos que nas primeiras fases de sua poesia, não há leituras visíveis de Cummings e Joyce, como há nos irmãos Campos – a poesia de Pignatari é repleta de imagens do barroco (pelo poema longo, talvez note-se uma leitura de Pound, mas não predominante na escolha de imagens; as de Pignatari mais hiperbólicas). Nota-se uma presença maior de Mallarmé, mas só a partir de 1956, em poemas já mencionados, como “Adieu, Mallarmé (autoportrait)” e os dois primeiros “Stèle pour vivre”. A partir daí, pode-se dizer que Pignatari levaria a experiência de Mallarmé ao limite, em poemas como “Organismo” (1960) – bastante influente, mais tarde, no projeto *Nome*, de Arnaldo Antunes – e “Stèle pour vivre n° 4 / Mallarmé vietcong” (1968).

Segundo ele, ainda no artigo referido, a “mostra de poesia concreta tem um caráter quase didático: fases da evolução formal, passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaço-temporal: novas condições para novas estruturas da linguagem, esta relação de elementos verbivocovisuais – como diria Joyce”. Pignatari associava o Concretismo à “mecânica”, comparando a “lógica do olho”, “sensível e sensorial, artística”, à “geometria, “conceitual, discursiva, científica”, dispendo a comparação de que a “pintura geométrica está para a geometria como a arquitetura está para a engenharia”. Ao mesmo tempo, estabelecia um diálogo com um arquiteto, que produzira um artigo no número anterior da revista, em que pedia maior contato entre os arquitetos e as artes visuais, como a pintura e o desenho. Isso porque, para Pignatari, se o verso foi abolido, a poesia concreta reúne as mesmas questões espaço-temporais comuns tanto à arquitetura quanto à música eletrônica, além de o ideograma poder funcionar pendurado, na forma de um quadro, na parede. A pretenciosa idéia de que o verso foi abolido é consideração equivocada desde o início, pois apenas utiliza o verbo do verso que atravessa o poema mallarmeano de *Un coup de dés* para tentar provar o que não ocorreu: o verso ser abolido. Este apenas se estruturou de forma ideogrâmica, embora

lidasse também com a sintaxe, no espaço disperso da palavra, como nota Octavio Paz em carta a Haroldo de Campos, na troca de correspondências em razão da tradução de *Blanco*.<sup>157</sup>

Em seu outro artigo, “Nova poesia: concreta”,<sup>158</sup> Pignatari procurava trazer a poesia concreta ao universo das manchetes de jornal e vice-versa, alertando sobre a crise do verso – sobre a qual Mallarmé falara no século anterior, em seu texto “Crise de vers” –, que obrigaria o leitor de manchetes a uma “atitude postiça”, o que pode ser considerado o primeiro grande erro dele. Não por acaso, pois Mallarmé, embora dispusesse suas constelações de *Un coup de dés* com a tipografia jornalística, jamais foi favorável tanto aos publicitários quanto ao jornalismo, no meio da comunicação, e dificilmente faria poemas para “leitores de manchetes”. Para Pignatari, o verso seria, entre outras coisas, “antieconômico”, pois não comunica rapidamente. Talvez este tenha sido o maior impasse da poesia concreta. Ao utilizar o exemplo clássico “américa do sal / américa do sol / américa do sul”, de Oswald de Andrade, seu pai antropófago, assim como dos irmãos Campos, Pignatari apenas reduz o criador da poesia Pau-Brasil à técnica da “propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema”, conforme escreve. Da mesma maneira, ao salientar a importância da comunicação mais rápida, das HQs aos anúncios luminosos, destacando, ao mesmo tempo, a “estrutura dinâmica” do poema, o “ideograma como idéia básica”, da junção entre as artes visuais, gráficas e tipográficas, aliadas à música eletrônica de Boulez e Stockhausen, à poesia de Gertrude Stein etc., Pignatari mostrava o que seria mais famoso em alguns artigos da teoria da poesia concreta: a miscelânea de referências, que, neste artigo, estende-se mais a alguns nomes, entre os quais Fernando Pessoa, Kurt Schwitters, João Cabral de Melo Neto, Paul Klee, Mário de Andrade e até Hegel e Dante Alighieri. A grande contribuição do artigo de Pignatari é considerar, de fato, a importância do “isomorfismo” na poesia concreta. Ele utiliza, para explicá-lo, o exemplo da palavra jarro, que também é jarro “enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado”, “a coisa da coisa”, “o jarro do jarro”. Ou seja, a palavra começou a se “descolar do objeto a que se referia [...] tornou-se objeto qualitativamente diferente”. Essa idéia provém de Stéphane Mallarmé, que escrevia que a flor é a ausente de todos os buquês, em “Crise de vers”. Seguindo o combate da figura do poeta como “figura mística”, combatida por Haroldo de Campos, Décio privilegia os *mass media* em detrimento da “expressão subjetiva”; opta por

<sup>157</sup> Embora uma noção de ideograma já tenha sido oferecida, a correspondência entre Haroldo de Campos e Octavio Paz só terá espaço merecido no terceiro capítulo.

<sup>158</sup> PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 46-49.

uma poesia “concreta, substantiva”, filtrada pela “idéia dos inventores, de ezra pound”. A poesia concreta acabando como o símbolo e com o mito, com o mistério, trazendo “o mais lúcido trabalho para a intuição mais clara”, não seria mais do que um “golpe de misericórdia da consciência crítica”, o primeiro tendo sido *Un coup de dés*.

Já no artigo “Poesia concreta”,<sup>159</sup> Augusto de Campos avaliava que a poesia concreta “começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável da comunicação”. Por isso, podemos pensar também os textos teóricos do movimento da poesia concreta como igualmente válidos para as obras de Augusto depois da fase ortodoxa: em todas as suas escolhas posteriores, expostas em poemas próprios, em críticas e traduções, ele tem essa “responsabilidade total perante a linguagem”. Para ele, o poema concreto investigaria diretamente o “centro” das palavras, fazendo com que seu autor veja cada uma delas como um “objeto dinâmico, uma célula viva”, sendo, como o ideograma, um “campo relacional de funções”. Novamente, Augusto lembrava os nomes de Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings e Apollinaire (este sempre em “segundo plano”), além das tentativas do Futurismo e do Dadaísmo, que estariam na “raiz do novo procedimento poético”. Neles, estaria, mais viva do que nunca, a atitude de não considerar o “encadeamento sucessivo e linear de versos”, mas um “sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema”. E assinala uma pretensa definição: “POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO”, baseando-se na estrutura espaço-temporal.

Haroldo de Campos, por sua vez, no artigo “Olho por olho a olho nu”,<sup>160</sup> procurava explicitar a idéia de que a poesia concreta é uma experiência verbivocovisual joyceana, com suas dimensões “gráfico-espacial”, “acústico-oral” e “conteudística”, através do “paideuma” idealizado: Pound, Joyce, Cummings, Mallarmé, futuristas e dadaístas. Desse modo, concordava, de modo geral, com as proposições do artigo de Augusto, considerando o poema concreto como “composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-

<sup>159</sup> CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 50-51.

<sup>160</sup> CAMPOS, Haroldo de. Olho por olho a olho nu. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 52-54.

acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto”; e, em parte, com Décio Pignatari, no que se refere à “comunicação em seu grau + rápido”, querendo integrar o poema na “vida cotidiana [...]: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico”.

Ainda em 1956, o crítico literário e poeta Mário Faustino sugeriu a Reynaldo Jardim, responsável pelo diretor do *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, que convidasse o grupo Noigandres, Ferreira Gullar (que já passara pelo jornal) e Oliveira Bastos a colaborarem no *Suplemento*. Faustino explica, em seu artigo “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro”, por que os concretos poderiam ser a salvação de nossa poética, ocupando o lugar de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes e Cassiano Ricardo, entre outros menos cotados, com o poder de argumentação avassalador que tinha o autor de *O homem e sua hora*. Concluindo que a poesia brasileira precisava de um *shake up*, que nenhum desses poetas conciliava sua obra com a prática de promover as manifestações da poesia, Faustino observa que essa mescla veio com o trio, que teria os instrumentos: “cultura geral em dia, conhecimento sério das outras artes, sentimento da época, sentimento do mundo, titanismo, espírito revolucionário, uma ou duas línguas mortas, meia dúzia de línguas vivas, vontade de ler, de trabalhar, de escrever, de ‘fazer o novo’”.<sup>161</sup> Além disso, Faustino advertia sobre os poetas concretos:

Lêem (direito) os alemães e outros centro-europeus, os americanos, os ingleses, os franceses, os italianos [...]. Sabem que Mallarmé e Pound são mais importantes para o progresso da poesia do que Baudelaire e Eliot. Formulam e discutem problemas culturais, sociais, filosóficos e, em especial, estéticos. Nos domínios do verso chegam todos os três, rapidamente, ao nível do melhor que já se fizera antes deles no Brasil, freqüentemente, no detalhe, ultrapassando esse nível. Saem dos domínios do verso e tentam novos caminhos poéticos.<sup>162</sup>

Em seu artigo, ele também se refere a Ferreira Gullar, que traz consigo assimilado “o que há de melhor nas tradições poéticas de França, Portugal, Brasil”, fazendo “surrealismo de verdade, pela primeira vez, entre nós”.<sup>163</sup>

<sup>161</sup> FAUSTINO, Mário. A poesia “concreta” e o momento poético brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 216.

<sup>162</sup> Ibidem, p. 216.

<sup>163</sup> Ibidem, p. 216.

Faustino se dirige tão bem aos poetas envolvidos com o movimento concretista porque acredita que o “verso” se encontra em crise em todos os países do Ocidente, formulada desde o *Un coup de dés* mallarmeano; que a solução para a crise é um “caminho pelo menos dotado de logicidade, de consistência e de harmonia com muitas coordenadas do espírito de nossa época”; que a poesia é, ao mesmo tempo, “idéia, som e imagem; discurso, canto e padrão visual; que seus meios e seus fins não devem ser confundidos com os da prosa; e que a poesia, sobretudo em nossa época, não pode ignorar os rumos tomados pelas demais artes”; que Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Ferreira Gullar eram, antes do concretismo, os melhores poetas desde João Cabral, cuja “competência e a honestidade intelectual [...] está acima de suspeita”; que a experiência concretista “poderá salvar a poesia brasileira do marasmo discursivo-sentimental em que se encontra (apesar dos esforços de João Cabral e de alguns outros), provendo nossa linguagem poética de novos campos de ação perspectivos e expressivos”, e que os concretistas, “como artistas de vanguarda, têm todo o direito, e quiçá mesmo o dever, de serem extremistas, combativos, proselitistas, exclusivistas etc.”.<sup>164</sup>

Apesar do apoio dado aos concretos, Faustino não aderiu ao movimento. Sobre isso, Haroldo escreveria no ensaio “Mário Faustino ou A impaciência órfica”, de *Metalinguagem & outras metas*. Haroldo julga que Faustino era mais “apegado à grande tradição clássica do que à “tradição da ruptura”, incessantemente vetoriada para o futuro (embora esta o fascinasse e lhe parecesse irrecusável a existência de uma “crise do verso”, exponenciada por *Un coup de dés*).<sup>165</sup> Além disso, a Faustino interessava mais a experiência ideogrâmica de Pound do que a concretista. Nisso, Haroldo observa que não interessava a Faustino o

gesto radical de uma vanguarda empenhada na ‘abolição elocutória’ do individualismo do *eu* em prol da últimação do projeto anunciado no poema constelar mallarmeano, projeto que envolvia a esperança utópica da fundação de uma nova linguagem comum e da restituição da função comunicativo-social do poeta na sociedade mais justa do futuro (essa preocupação ético-social Faustino também a possuía, porém a equacionava em outros termos).<sup>166</sup>

<sup>164</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>165</sup> CAMPOS, Haroldo de. Mário Faustino ou A impaciência órfica”. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 199.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 200.

De 4 a 8 de dezembro de 1956, seria feita, finalmente, a Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, apresentando um catálogo caprichado, que seria instrumento forte para a divulgação do Movimento de Arte Concreta. O espaço fora conseguido por Mário Pedrosa, crítico de sensibilidade e militante do modernismo. Ferreira Gullar enviou fragmentos de seu “O formigueiro” e um texto explicativo, mas não compareceu ao evento. Tal poema, como notou Augusto de Campos depois de sua leitura, apresentava uma leitura surrealista da obra *Poetamenos*: as palavras e as letras percorriam o espaço da página como formigas, mas, ao contrário da série de Augusto, o poema gullariano apresentava um caos surrealista de palavras. Mas a inspiração era a mesma, no sentido gráfico; Gullar aproveitava a sintaxe espaço-temporal efetuada pelos concretos, idéias que em carta a Augusto contestava. Houve, durante a exposição, conferências no auditório do MAM. Embora tenha chamado atenção, o acontecimento não chegou a ser um sucesso.

Depois desses artigos, de 4 a 8 de dezembro de 1956, realizou-se, finalmente, a Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, apresentando um catálogo caprichado, que seria instrumento forte para a divulgação do Movimento de Arte Concreta. O espaço fora conseguido por Mário Pedrosa, crítico de sensibilidade e militante do Modernismo. Ferreira Gullar enviou fragmentos de seu poema “O formigueiro” e um texto explicativo, mas não compareceu ao evento. Houve, durante a exposição, conferências no auditório do MAM. Embora tenha chamado a atenção, o acontecimento não chegou a ser um sucesso.

Em 13 de janeiro de 1957, Haroldo de Campos publicaria no *Suplemento* o artigo “Evolução de formas: poesia concreta”,<sup>167</sup> no qual desenhava os parâmetros para a poesia concreta, anunciando ligações com outras artes, como a música e a pintura, talvez o artigo, ao lado daqueles de Augusto de Campos, mais importante para sua constituição. Começava, então, a fazer referências aos formalistas russos, que substituíram, a partir de 1918, o binômio forma-contéudo (de “acentuado pendor parnasiano”) por *material* e *procedimento*, o que significava situar analogicamente (como Paz queria no universo poético) a poesia e as outras artes. Haroldo explicava, seguindo os formalistas, que “enquanto o material na música eram

---

<sup>167</sup> CAMPOS, Haroldo de. Evolução de formas: poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.p. 55-60.



os sons, na pintura as formas de visualidade, na poesia [...] o material era dado pelas palavras”. Também trazia ao texto uma explicação de Jan Mukarovsky, do Círculo Lingüístico de Praga, sobre material e procedimento. O primeiro abrangeria os “elementos lingüísticos, idéias, sentimentos, eventos etc.” utilizados pelo artista, enquanto o segundo indicaria a maneira como o autor manipula esse material para produzir o efeito artístico visado. Haroldo associa tal evolução de formas com as “palavras-coisas” sugeridas por Jean-Paul Sartre no tratamento específico da poesia. A poesia concreta se colocaria, segundo Haroldo, no mesmo plano, não se referindo à comunicação de signos, como a prosa, mas à comunicação de formas, na “presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial”, não havendo “cartão de visitas para o poema”, mas o poema em si, sem ligar para relação entre autor e obra. Nesse processo, *Un coup de dés* atuava como o retrato de uma “evolução qualitativa”, assim como era inútil ignorar a presença de autores como Pound, Joyce, Cummings, Apollinaire, e “certa parte” do futurismo, do dadaísmo. Citava João Cabral e Oswald de Andrade como exemplos isolados que nadam contra a maré corrente no Brasil. Para ele, eram os autores que serviam como ponte para essa evolução de formas que quer destacar já no título de seu artigo, considerando que a poesia concreta coloca o poema

sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais conseqüente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos lingüísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaço-temporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do material, em pé de igualdade com os restantes elementos de composição.

Haroldo considera que a poesia concreta “elimina o mágico e devolve a esperança”, referindo-se ao desaparecimento do “poeta maldito”, da poesia em “estado-místico”, na medida em que o poema passa a ser um “objeto útil, consumível, como um objeto plástico”, uma vez que a poesia concreta também passava a lidar com cartazes, *slogans*, manchetes e “dicções contidas do anedotário popular” – num instante pignatario de sua crítica. A “figura romântica”, do “poeta inspirado”, que também desagradaria a João Cabral, não teria mais espaço, diante do poeta que trabalhava sua obra como um “operário num muro”, figura correspondente, se bem que mais próxima às massas, ao público, ao “engenheiro” valeryano e cabralino. Haroldo também associa o processo ideográfico de Fenollosa e Pound como referencial do concretismo, utilizando uma frase do primeiro: “A poesia difere da prosa pelas cores concretas de sua dicção”, encontrado no ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como

instrumento para a poesia”, apostando na sincronia absoluta, que seria mais trabalhada ainda em *A arte no horizonte do provável*, para o plano de resistência da poesia concreta, “resultante de um estudo sistemático de formas”. Nesse aspecto, Haroldo lembra sobretudo, e mais uma vez, de *Un coup de dés*, de Mallarmé. O poeta francês propôs “a organização do espaço gráfico como campo de força natural do poema, exigindo “uma opção crítica de parte do artista criativo”.

Neste mesmo ano, a Exposição Nacional de Arte Concreta, com o nome “Projeto Construtivo Brasileiro”, foi levada para o Rio de Janeiro, onde aconteceu de 4 a 11 de fevereiro de 1957, no saguão do Ministério da Educação e Cultura. O movimento concreto era veiculado pelo *Jornal do Brasil*, sendo destacado pelo *Suplemento Dominical*. Antes da exposição e mesmo em 4 de fevereiro, foi feita uma boa divulgação. Através de Ferreira Gullar, que trabalhava no *Diário Carioca*, os poetas concretos pediram a publicação de um fragmento de “O formigueiro”, de Gullar, na primeira página desse jornal. Acabou ganhando destaque em primeira página no jornal *O Globo*, em resposta ao *Diário Carioca*, e, conseqüentemente, atraiu todos os olhares, sobretudo de revistas, como *Revista do Globo*, *Revista da Semana* e *O Cruzeiro* (onde saiu o poema de Manuel Bandeira, “Analieliana”, e a matéria tinha o nome de “O rock’n’roll da poesia”).

Juntamente com o evento, Pignatari e Oliveira Bastos falaram da “nova poesia”, e foi lançado o terceiro número da *Noigandres*, já com o título “Poesia concreta”. Como convidados, estavam presentes os poetas Ferreira Gullar, Wladimir Dias-Pino, Ronaldo Azeredo (também como membro do Noigandres).

Embora possa se pensar o contrário, os irmãos Campos e Pignatari não atuaram como arquivistas. A função foi deixada nas mãos da publicitária Lygia Pape, segundo Augusto, que permitiu “penetrar de todo tipo, inclusive gente que não participou da criação do movimento e pegou o carro andando”.<sup>168</sup> O acontecimento foi um sucesso de público, mas um fracasso em termos de organização, levando Augusto a prever que já havia uma tentativa de alguns artistas cariocas boicotarem o movimento, à expectativa de uma ruptura, que aconteceria depois: entre os neoconcretos, estariam Gullar e Lygia Pape.<sup>169</sup> Segundo Augusto, a desorganização foi

---

<sup>168</sup> CAMPOS, Augusto de. Concretismo: umas tantas mentiras e alguma matemática. *Arte Hoje*. Ano 1, n.4, out. 1977, p. 54-55.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 55.

desrespeitosa, inclusive deixando de fora da exposição os poemas de seu grupo, incluindo-os apenas em catálogo. A exposição possuía os seguintes poemas: “semi de zucca” e “movimento”, de Pignatari; “silêncio”, de Haroldo de Campos; seis fragmentos de “o formigueiro”, de Ferreira Gullar; e “ovo/novelo” e “tensão”, de Augusto. A exposição trazia outros nomes, entre os quais os de Ronaldo Azeredo, cunhado de Augusto de Campos e autor de “ro” e “az”, e de Wladimir Dias-Pino, autor de “solida”.

Ainda nesse ano, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar, por discordarem do artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”,<sup>170</sup> escrito por Haroldo de Campos e publicado em junho de 1957, que propunha uma realização do poema configurada por conceitos matemáticos, acabaram rompendo com o grupo, fundando, mais tarde, o movimento neoconcreto. Tal artigo merece uma lembrança muito aguda de Ferreira Gullar:

Um belo dia, eles mandam um documento para ser publicado, como sendo um segundo manifesto do movimento. Tinha o seguinte título: “Da psicologia da composição à matemática da composição” e desenvolvia uma tese segundo a qual a poesia deveria ser feita segundo fórmulas matemáticas. Telefonei para eles, em São Paulo, e falei: ‘Augusto, recebi o documento, mas não concordo absolutamente e não vou assinar’. Ele respondeu: ‘Tudo bem, você não assina, problema seu, mas nós vamos publicar’. Eu retruquei: ‘Isto não tem cabimento porque poesia matemática é soneto. Como não é soneto que você quer fazer, você está propondo uma coisa que implicaria que a estrutura matemática tivesse uma conexão direta com a palavra, como se fosse possível criar uma estrutura matemática e encontrar a palavra exata, que coubesse dentro dessa estrutura, não outra. Fora daí é soneto que também é uma estrutura matemática, só que é uma estrutura sobre a qual se coloca a palavra’. Essa discussão terminou dando em nada, na ruptura do movimento, pois eu disse: ‘Publico esse documento de vocês e, do lado, um outro discordando’. Aí publiquei um outro documento escrito por mim, assinado pelo Oliveira Bastos e pelo Reynaldo Jardim, intitulado “Poesia concreta, experiência fenomenológica”.<sup>171</sup>

Polêmico, Haroldo de Campos na verdade pretendia, através do artigo, sistematizar ainda mais a poesia concreta, sob a influência da Psicologia Gestalt,<sup>172</sup> valorizando a forma: “A forma produzida vale por si própria, como realização mais ou menos perfeita e acabada: aí se coloca a questão do êxito, do juízo de valor de um dado objeto artístico”. Ela queria que a poesia concreta caminhasse para a “rejeição de uma estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática)”, ou seja, “em vez do poema de tipo palavra-

<sup>170</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 96-98.

<sup>171</sup> GULLAR, Ferreira. O que é o Brasil? In: \_\_\_\_\_. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 122.

<sup>172</sup> A Psicologia Gestalt está ligada à estrutura espaço-temporal, que será vista com mais atenção no terceiro capítulo.

puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional<sup>173</sup>), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra”.<sup>174</sup> Para que isso acontecesse, Haroldo pretendia que o poeta selecionasse as palavras pelo número temático. A grande criatividade aconteceria na descoberta da forma a ser dada ao poema. O objetivo seria atingir uma “racionalidade construtiva”. Essa passagem da “fenomenologia da composição” à “matemática da composição” significaria, para Haroldo, a passagem do “orgânico-fisiognômico” para o “geométrico-isomórfico”. Tal movimento foi captado por Manuel Bandeira, poeta modernista, em seu interesse pelo Concretismo e por Mallarmé, o que será visto no próximo tópico.

O ano de 1957 ainda traria alguns textos interessantes, mas relacionados com a poesia concreta sob outros pontos de vista: em “Forma, função e projeto geral”, Pignatari recupera a ligação entre poesia, pintura, arquitetura e outras artes visuais. Em “A moeda concreta da fala”, Augusto analisa, baseado sobretudo em Pound e nas teorias de Fenollosa, a influência que a poesia concreta pode sofrer da linguagem do cotidiano, mas desautomatizada. A entrevista de Haroldo, “Aspectos da poesia concreta”, é uma síntese do movimento. Esses três textos são os últimos que compuseram diretamente a teoria da poesia concreta (os que se seguiram, análises de poemas dos anos 1960), são apenas anexos, na nossa visão. Pode-se dizer que o último texto realmente polêmico foi aquele que separou os concretos de Ferreira Gullar. Já não havia tempo para a teoria: todos se puseram a compor a obra.

Em 1958, surgiria o quarto número da revista *Noigandres*, com a síntese teórica do Movimento Concreto, “Plano-piloto para poesia concreta”, e o poema “Life”, de Décio Pignatari, organizado de modo quase cinematográfico, aproximando-se do movimento de

<sup>173</sup> Essa “intervenção do acaso” antecipa o principal tema do terceiro capítulo, exatamente o “acaso”, em contato com a música e a produção poética.

<sup>174</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 97.

<sup>175</sup> O ensaio “O princípio cinematográfico e o ideograma”, de Sierguéi Eisenstein, publicado em *Ideograma: lógica, poesia linguagem* (3.ed., Edusp, 2000, p.149-166), pode ser bastante útil para compreensão dessa nova tentativa de diversificar a poesia concreta.

imagens em seqüência.<sup>175</sup> O poema fazia jus ao que dizia o plano-piloto, dando, definitivamente, por encerrado o ciclo histórico do verso, o que acabaria por reduzir a visão de muitos diante da teoria e do próprio trabalho que o trio Noigandres faria depois, dos anos 70 até hoje, com um grande compromisso com traduções de poetas estrangeiros, por exemplo. O plano-piloto trouxe uma retrospectiva de referências: do ideograma de Fenollosa também estudado por Pound, caracterizado em passagens dos *Cantos*, do *Un coup de dés* mallarmeano, na ligação com as artes visuais e com a música – pretendendo atingir o ápice, representado pelo programa “verbivocovisual” –, com Oswald e João Cabral, Cummings e Joyce, assumindo uma “responsabilidade total perante a linguagem”, já referida por Augusto de Campos em seu artigo “Poesia concreta” (1955). E encerrava, deixando como estrutura de toda sua pretensa participação no “mercado”, o *post-scriptum* de Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Havia certamente no plano-piloto, a começar pelo nome, uma necessidade de participar da modernização pela qual passava o Brasil, sobretudo com a construção de Brasília (havia o plano-piloto de Brasília), do governo de JK, tanto que quiseram aproximar a poesia da política. O poema foi considerado um “objeto útil”, mas Pignatari fala que seria uma moeda de troca, mas só no plano da sensibilidade. Em *Contracomunicação*, Décio diria: “A poesia concreta está voltada para o consumo, agora. O consumo de massa”.<sup>176</sup> Já estava na verdade nos anos 1960 – mas na visão de Pignatari. Sua visão sobre o real é participativa. Escreve em “Construir e expressar”<sup>177</sup> (originalmente o prefácio do livro *Fluxograma*, de Jorge Medavara) que o poeta é um engenheiro. Mas não o faz metaforicamente, como João Cabral. Para Pignatari, o poeta deve ser um *designer* de linguagem, que imprima o poema como uma peça de participação – mas com qualidade. Não partiu para os cordéis (como fez Gullar), mas nem por isso desejou menos importância para o poema na sociedade. Eis o paradoxo: sendo inútil a poesia, a poesia concreta quis torná-la útil – como um produto. Mas o reflexo volta: o útil é, no fundo, inútil, ainda mais se for uma peça verbal.

<sup>176</sup> PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 20.

<sup>177</sup> PIGNATARI, Décio. Construir e expressar. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 127.

Em 1960, o grupo Noigandres – que já possuía além dos irmãos Campos, de Pignatari, de Ronaldo Azeredo, o poeta fluminense José Lino Grünewald, que também era crítico de cinema – formou a equipe que ajudaria a fazer a página *Invenção*, no *Correio Paulistano*, com a colaboração de Pedro Xisto, Edgard Braga, Mário Chamie e Cassiano Ricardo. Com os dois últimos, as brigas ficariam conhecidas. Chamie desistiu da poesia concreta e fundou a poesia práxis, enquanto Cassiano Ricardo foi sumariamente expulso depois de discordar de algumas idéias postas em prática pelo grupo de concretos. Haroldo publicaria “Servidão de passagem”, escrito entre junho/julho do ano anterior e incluído na seção *Forma de fome*, na coletânea *Xadrez de estrelas* (1949-1974). Numa entrevista, Haroldo diria que

Maiakóvski nos ensinou que sem forma revolucionária não há arte revolucionária. Para fazer uma obra realmente revolucionária, que tenha uma mensagem revolucionária, que seja realmente eficaz, que não seja uma declamação, caricativa, como uma lamúria, é preciso que esse poema contenha inovações do ponto de vista formal, esteja trabalhado com toda a intensidade nos mínimos elementos. Dizendo Maiakovski que sem forma revolucionária não há arte revolucionária, e que a novidade do material e do procedimento é indispensável na criação poética, ele nos ensinava como fazer uma poesia que fosse participante e, ao mesmo tempo, fosse criativa do ponto de vista da linguagem. Isso foi muito importante porque nos anos 60 no Brasil começou-se a travar um embate entre duas tendências: violão de rua, que era animado pelo CPC etc., e que propunha produzir conscientização ideológica nas formas populares tradicionais, quer dizer, numa embalagem de cordel colocar uma cápsula ideológica ‘politicamente correta’. Houve uma antologia chamada ‘Violão de rua’ e trabalhos pessoais de cada um deles... Ferreira Goulart, João Boa Morte... Na realidade, o que se tratava, basicamente, era essa idéia que eles próprios passaram em revisão. A idéia de você, caritativamente, dar consciência ideológica ao povo, partindo das formas tradicionais. Resultado: o sujeito nem faz de uma forma realmente criativa, porque aquele que faz espontaneamente o cordel faz melhor, e nem consegue conscientizar ninguém, porque aquela coisa não têm trânsito, não tem interesse, não circula... [...] Havia então essa tendência que, na realidade, era uma manifestação brasileira do realismo socialista. E havia o grupo de poetas experimentais, inovadores, que entendia que sem forma revolucionária não há ato revolucionário e que fazia um trabalho nesse campo”.<sup>178</sup>

## 2.7 A recepção de Manuel Bandeira à poesia concreta e a Mallarmé

Da geração de modernistas, quem demonstrou bastante interesse por Mallarmé foi Manuel Bandeira, que possui, além da poesia, uma mostra crítica da melhor qualidade. Em 1942, Manuel escreveu um texto sobre Mallarmé a fim de apresentá-lo numa conferência à Academia Brasileira de Letras que comemorava o centenário de nascimento do poeta. A tradição mallarmeana, embora tenha atingido alguns outros poetas na geração seguinte à de

<sup>178</sup> CAMPOS, Haroldo de. A Bíblia hebraica é uma partitura. In: *A paixão de ser: depoimentos e ensaios sobre a identidade judaica* (Org. Abrão Slavutzky). Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 41-42.

Bandeira, como João Cabral,<sup>179</sup> permaneceu num círculo restrito (o mesmo no qual se inseriam Pedro Kilkerry, Maranhão Sobrinho e Cruz e Sousa, leitores de Mallarmé).

Carlos Drummond de Andrade, acusado por Mário Faustino de certo desinteresse por um debate em torno da poesia, chegou a realizar algumas experimentações visuais em seu livro *Lição de coisas* (1962), mas há um certo exagero em destacá-las. Em poemas como “A bomba”, “Amar-amaro” e “Isso e aquilo”, como Haroldo de Campos destaca no artigo “Drummond, mestre de coisas”, há alguns traços que os fazem próximos do universo da poesia concreta. Mas Drummond não faz parte da estirpe de Mallarmé, no sentido de revolucionar a sintaxe. Pignatari, mesmo afirmando que há um Drummond mallarmeano, acerta ao salientar que o poeta itabirano “hesitou, seduziu-se e deu o lance: seu resultado poético não foi tão grande quanto seu êxito discursivo”.<sup>180</sup>

Além disso, Drummond tinha uma visão tradicional de Mallarmé: era a do poeta puro, desinteressado pelo cotidiano e voltado para a metafísica. Na segunda parte de “Canções de alinhavo”, ele escreve:

Stéphane Mallarmé esgotou a taça do incognoscível.  
nada sobrou para nós senão o cotidiano  
que avilta, deprime. Real, se existes fora  
da órbita dos almanaques, não sei. Há de haver uma região  
de todas as coisas. E nele nos encontraremos  
como antes em cafés, bares, livrarias  
hoje proscritos do planeta.<sup>181</sup>

O que mais chama a atenção de Drummond em Mallarmé – pelo menos de forma visível – são, por isso, os *vers de circonstance*, como parece traduzir em “Um livro”, dedicado a Américo Facó:

Facó, dileto: obrigado  
pelo raro Mallarmé.  
O poeta me é dedicado  
por um poeta – já se vê.

Traz a lembrança de amigo

<sup>179</sup> Ver, nesse sentido, principalmente o estudo de João Alexandre Barbosa, *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto* (São Paulo: Duas Cidades, 1975). Luiz Costa Lima também investiga a ligação entre Mallarmé e João Cabral em *Lira & antilira* (2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995), assim como José Guilherme Merquior em *A astúcia da mimese* (2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997).

<sup>180</sup> PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 108.

<sup>181</sup> DRUMMOND, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 1256.

presença e voz tão fagueiras  
que já me sinto contigo  
na casa de laranjeiras.<sup>182</sup>

Ou “Um retrato (de Geneviève Mallarmé)”: “Um arlequim de oposto sexo / neste postal reflete – vê – / sob as aparências sem nexos, / *maint songe épars* de Mallarmé”.<sup>183</sup> O Drummond mais mallarmeano é, sem dúvida, o que se deixa impregnar pelo silêncio experimental, nos belíssimos *Claro enigma*, *Fazendeiro do ar* (sobretudo no poema “Canção órfica”) e *A vida passada a limpo*. Um Drummond raro, sobretudo depois dos anos 1960, quando se entregou à verborragia de *Boitempo* e ao cronismo poético, que reuniria em *Versiprosa*. Ainda assim, no livro *A paixão medida* (1980), há o belíssimo soneto “Água-desfecho”, cujas primeiras estrofes adiantam um universo musical:

*Un peu profond ruisseau colomnié*  
desce em meu rumo, vem-se aproximando.  
Sem o ouvido sutil de Mallarmé,  
ouço-lhe embora o ruído grave e brando.

Bóiam fanadas coisas na corrente:  
uma quermesse, vozes, o violino  
em febre ouvido, a cor de uma serpente  
enovelada sobre o meu destino.<sup>184</sup>

Por isso, é mais interessante, para o conjunto deste estudo, ver a posição de Bandeira tanto frente a Mallarmé quanto aos poetas concretos, uma vez que faria alguns poemas adotando elementos utilizados pela poética que lida com a página de maneira construtiva.

Em cartão postal datado de 13 de julho de 1957, Bandeira lembrava a João Cabral de Melo Neto, naquela época morando em Madrid, acompanhado por um certo tom de desabafo e incompreensão: “Seu cartaz continua grande – você é o único poeta legível (brasileiro) para os rapazes da poesia concreta”.<sup>185</sup> É interessante perceber como Manuel Bandeira, embora tivesse conhecimento de Mallarmé, que os concretos apresentavam como o maior precursor de sua teoria, estava receoso do seu próprio papel dentro do panorama da poesia brasileira. Parecia temer que realmente Cabral fosse o “único poeta legível”, em termos realmente modernos, do Brasil. Obviamente, Augusto de Campos, em seu artigo “Poesia concreta”,

<sup>182</sup> Ibidem, p. 348.

<sup>183</sup> Ibidem, p. 349.

<sup>184</sup> Ibidem, p. 1205

<sup>185</sup> SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 151.



datado de 1955, não se referia a Cabral como sendo o “único poeta legível”, e sim ao fato de que ele construía seus poemas de maneira mais próxima ao que os concretos queriam que um poeta fizesse, “a lances de vidro e cimento”, como se fosse um “arquiteto do verso”.<sup>186</sup> Bandeira se sentiu tão atingido pela poesia concreta, em todos os sentidos, que já em 1955, quando escrevia artigos para o *Jornal do Brasil*, mostrou-se favorável ao experimentalismo dos concretos, atrevendo-se a mostrar alguns poemas dentro dos recursos sonoros e visuais pretendidos pelas teorias dos Campos e de Pignatari, aproximando-se, por conseguinte, de Mallarmé.

Alguns meses antes de escrever esse postal a João Cabral, Bandeira discorreu, no *Jornal do Brasil* de 6 de janeiro de 1957, sobre o fato de um diário carioca ter escrito que ele aderira à poesia concreta, fazendo com que amigos lhe telefonassem, “alarmados”. O tom que Bandeira utiliza nesse texto é irônico, ao explicar que o que tinha feito era, “depois de ler uns ensaios do grupo concretista”, um poema (“Analianeliana”), aplicando ao seu “superado jeitão de poesia uns toques de Concretismo”.<sup>187</sup> Bandeira conta que foi ver a Exposição de Arte Concreta, mas saiu decepcionado porque havia pouca poesia, não mais do que já vira em *Noigandres 3* e em poemas de Ferreira Gullar. Ele destaca a obra de Gullar, lembrando, a respeito do poeta de *O formigueiro*: “Confessa ele, nos comentários ao seu poema ‘Formigueiro’, que a sua arte opera no silêncio. O silêncio é o branco. E é preciso muito branco para isolar suficientemente uma palavra, ou uma sílaba ou uma letra”.<sup>188</sup> Os comentários feitos por Gullar ao jornalista revelavam, na realidade, muitas conversas e cartas trocadas entre ele e Augusto de Campos, como este prova no artigo “Poesia: memória e desmemória”, em que recorda como sua obra *Poetamemos*, em que palavras tinham cores de acordo com o som que deveria ser representado, baseado na estrutura serialista de Webern, teriam influenciado, e bastante, a nova postura de Gullar, que até antes de seu contato com os concretos havia decretado a morte da poesia ao término de seu *A luta corporal*.<sup>189</sup> No *Jornal do Brasil* de 10 de fevereiro de 1957, Manuel Bandeira<sup>190</sup> voltava a fazer considerações ao “universo implantado” pelos poetas concretos. Afirmava que, pelo que entendeu dos

<sup>186</sup> CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 40.

<sup>187</sup> BANDEIRA, Manuel. Poesia concreta. In: \_\_\_\_\_. *Seleção de prosa* (Org. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 203.

<sup>188</sup> Ibidem, p. 203.

<sup>189</sup> Tal correspondência merecerá um aprofundamento no terceiro capítulo, pois aborda, sobretudo, as visões distintas que Augusto e Gullar tinham da obra de Mallarmé.

<sup>190</sup> BANDEIRA, op. cit., p. 204.

manifestos, o que distingue a poesia concreta “consiste em tomar as palavras não como signos – ‘túmulos em que a convenção sepulta as idéias’, na expressão de Augusto de Campos – mas como coisas em si mesmas”. Bandeira partia do ponto de que já se havia dito que “o poeta é o homem que vê o mundo com os olhos de uma criança, quer dizer: o homem que olha as coisas como se as visse pela primeira vez; que as perspecciona em sua perene virgindade”. O poeta concretista seria, então, aquele que “se esforça por ver as palavras despojadas de todo o seu convencional conteúdo semântico”. Bandeira voltava-se, novamente, ao poema “O formigueiro”, de Gullar, em que o tema condutor do poeta “é uma sentença de cartilha: A FORMIGA COME A PLANTA”, e destacava que esse tipo de poesia seria não-intencional. O poeta concreto viria a usar de forma intencional esse processo, “mas em sentido contrário”. Assim, “o Analfabeto acaba apreendendo o sentido da sentença, a virgindade das palavras se fastia, elas se transformam nos túmulos da imagem de Augusto de Campos [...]; o poeta terá que fazer ver a palavra liberta de suas mortalhas”. E, no ponto nevrálgico de seu texto, Bandeira assinalava: “Tenho que é uma empresa difícilíssima – uma aventura como a do *Coup de dés* de Mallarmé”. Em seguida, no mesmo artigo, Bandeira fazia uma brincadeira lúdica com o nome de Gonçalves Dias, possibilitando, como faria uma criança, transformá-lo em poesia concreta, simplesmente invertendo os elementos (Dias Gonçalves). Bandeira afirmava que “tinha vontade de compor um poema concreto em que partiria do nome Gonçalves Dias e dissociaria os dois apelidos e combiná-los-ia com outros e forjaria firmas comerciais (Dias Gonçalves, S.A., Dias Leiloeiro, Gonçalves, Dias & Cia., etc)”. E terminava o artigo, destacando: “Eu disse que teria vontade. Mas não tenho coragem. Não quero bancar *le pitre châtié*. A poesia concreta exige o poeta de gênio: *hic labor est*”.

Nosso poeta, no entanto, teve vontade e coragem, quando, através de Edgard Braga – como assinala Haroldo de Campos no artigo “Bandeira, o desconstelizador” –, a equipe da revista *Invenção* lhe pediu um poema para o número 3 (junho de 1963) e Bandeira enviou “O nome em si”, registrando definitivamente a até então brincadeira textual. O poema vinha acompanhado de um texto, como registra Haroldo no mesmo artigo: “Quando os concretos surgiram, julguei que eles queriam sobretudo restituir à palavra a sua virgindade delas palavras. Mando-lhe aqui um poema que não passa de um exercício de desconstelização do nome de Gonçalves Dias”. Eis o poema:<sup>191</sup>

Antônio, filho de JOÃO MANUEL GONÇALVES DIAS e

<sup>191</sup> BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 266.

VENÂNCIA MENDES FERREIRA  
 ANTÔNIO MENDES FERREIRA GONÇALVES DIAS  
 ANTÔNIO FERREIRA GONÇALVES DIAS  
 GONÇALVES DUTRA  
 GONÇALVES DANTAS  
 GONÇALVES DIAS  
 GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES  
 DIAS DIAS DIAS DIAS DIAS  
 DIAS GONÇALVES  
 DIAS GONÇALVES  
 GONÇALVES, DIAS & CIA.  
 GONÇALVES DIAS & CIA  
 Dr. ANTÔNIO GONÇALVES DIAS  
 Prof. ANTÔNIO GONÇALVES DIAS  
 EMERENCIANO GONÇALVES DIAS  
 EMERILDO GONÇALVES DIAS  
 AUGUSTO GONÇALVES DIAS  
 Ilmo. e Exmo. Sr. AUGUSTO GONÇALVES DIAS  
 GONÇALVES DIAS  
 DIAS GONÇALVES  
 GONÇALVES DIAS

Nas palavras de Haroldo de Campos, o poema é “radical”, pulverizando

a ‘aura’ do nome célebre, restitui-o a um estado de disponibilidade anterior à conceituação e arrasta no seu curso toda uma situação linguístico-literária reificada (seja denotativa, a imagem do poeta; seja conotativa, a imagem do Romantismo, tal como configurada pela imagem de seu poeta-símbolo, através de um longo processo de mitificação que começa pelos florilégios escolares e que desemboca depois no panteão respeitável das Histórias Literárias e das antologias para leitura adulta).<sup>192</sup>

Para Haroldo, neste “desconstelizar” do nome do poeta famoso e no “desconstelizar” a si próprio, uma vez que Gonçalves era um dos seus poetas preferidos, Bandeira mostra seu humor singular, colocando-se numa “distância de crítica” perante a própria condição de biografar a trajetória gonçalvina, como se apercebe Haroldo. Esta distância de crítica, “ao se perfazer na linguagem, por um simples jogo de sintagmas desmembrados e remontados que dispensam qualquer comentário discursivo, exhibe a sua face mais contundente”.<sup>193</sup> A esta altura de sua análise, Haroldo interpõe uma relação, nesse jogo, de Bandeira com o próprio Mallarmé, de quem falaria na conferência feita em 1942: “Se o lance de dados mallarmaico não pode abolir o acaso a não ser, quem sabe, no fugaz momento da constelação (soma de

<sup>192</sup> CAMPOS, Haroldo de. Bandeira, o desconstelizador. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 113.

<sup>193</sup> Ibidem, p. 113.

palavras, poema) que engendra, a ‘desconstelização’ de nosso poeta libera o acaso dentro da linguagem amortalhada pelo costume e, por sua vez, obriga os dados a serem relançados”.<sup>194</sup>

Num terceiro artigo, este sem data, Bandeira afirmava que queria voltar ao tema da poesia concreta, mas teve sua idéia modificada por um anônimo, constante leitor, que lhe “dirigiu uma cara em que mete o pau nos rapazes concretistas e sua poesia”.<sup>195</sup> O leitor assinalava, entre outras coisas, que os concretos eram “uns pândegos”; “O que ele fazem pode ser interessante como charadismo, algumas vezes uma modalidade de palavras cruzadas. *A poesia é outra coisa* (grifo do leitor ou de Bandeira)”.<sup>196</sup> No artigo, junto com o trecho da carta, Bandeira publicou um poema concreto do leitor, “uma paródia chinfrim”, na sua opinião. Fazendo a defesa, Bandeira analisava que quem já havia tomado conhecimento das publicações de Pignatari e dos irmãos Campos, quem esteve na Exposição de Arte Concreta, onde puderam ser vistos os poemas de Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino, pôde “testemunhar que as pesquisas de todos eles estão bem longe de merecer qualquer aproximação com a caricatura do ‘constante leitor’ ”.<sup>197</sup> Após as conversas que teve com Pignatari e com os irmãos Campos, Bandeira lembra que “*não são uns pândegos*” (grifos de Bandeira), pelo contrário,

são impressionantemente sérios, a ponto de acreditarem que a sua concepção de arte poderá clarificar a consciência brasileira, melhorar a condição social do Brasil. São inteligentíssimos, cultos, viajados. São bem intencionados. Não estão querendo lançar poeira aos olhos dos trouxas para atrair a atenção e a publicidade para os seus nomes. Há alguns anos que trabalham obscuramente em contato com outros rapazes de outras terras, apaixonados como eles por essa direção de pesquisa poética. Qualquer que seja o valor que possam ter as suas produções, merecem mais deferência do que a eterna *rengaine* dos decalcadores.<sup>198</sup>

No *Jornal do Brasil* de 20 de fevereiro do mesmo ano, Bandeira voltou a se irritar com o fato de ao abrir uma revista “me vejo dado como ferrenho adversário dos concretistas” e, ao abrir um jornal do mesmo dia, “esse anuncia que aderi ao Concretismo”.<sup>199</sup> O poeta

<sup>194</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>195</sup> BANDEIRA, Manuel. Poesia concreta. In: \_\_\_\_\_. *Seleção de prosa* (Org. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 205.

<sup>196</sup> Ibidem, p. 205.

<sup>197</sup> Ibidem, p. 206.

<sup>198</sup> Ibidem, p. 206.

<sup>199</sup> Ibidem, p. 206.

ponderava que não poderia afirmar nada, pois não entendia, afinal, o que caracteriza realmente um poema concreto, apoiando-se em Reynaldo Jardim, que pregava: “Ainda não foi satisfatoriamente conceituado o que seja um poema concreto”. Em oposição ao conceito dado por Haroldo de Campos – “O poema concreto aspira a ser composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto”<sup>200</sup> –, Bandeira lembra que Gullar constrói seu poema “Mar azul” em “ritmo anapéstico [...] e a última linha do poema é um belo alexandrino trímetro com cesura mediana e tudo; ainda, é claro, que não tenha o poeta versejado intencionalmente”,<sup>201</sup> nada tendo a ver com uma “escritura ideográfica” assinalada pelo crítico Oliveira Bastos ou com o fato de o Concretismo incluir entre as novidades de seu movimento a abolição do verso. Isso faz com que Bandeira considere a poesia concreta uma “experiência em gestação”, podendo “ser, às vezes, simples modalidade de palavras cruzadas, mas acusando certa intenção plástica, certo *humour* poético”.<sup>202</sup> O poema “Analieliana” obedeceria, segundo Bandeira, “apenas ao item concretista de lançar as palavras ao papel sem nexos gramaticais, sem nenhuma palavra de relação”,<sup>203</sup> processo que se encontraria em qualquer grande poeta do passado, não importando que se tenha construído o verso “gramaticalmente lógico”. Bandeira menciona um verso do poeta francês Victor Hugo: “Chair le la femme, argile idéale, ô merveille!” e pede que se imagine que o autor tenha criado o verso como um “poema monástico independente do seu contexto”,<sup>204</sup> e o grafa segundo o padrão concretista, “escrevendo em grandes versais os nomes e em minúsculas as palavras de relação”,<sup>205</sup> dessa maneira na página.<sup>206</sup>

---

<sup>200</sup> CAMPOS Apud BANDEIRA, op. cit., p. 206.

<sup>201</sup> BANDEIRA, op. cit., p. 206.

<sup>202</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>203</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>204</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>205</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>206</sup> Ibidem, p. 207.

	d e	
CHAIR	l a	FEMME
	ARGILE	
IDÉALE	ô	MERVEILLE

Assim, Bandeira imaginava que a sensibilidade do leitor fosse mais imediata, embora não explicasse que seria exatamente a mescla ressaltada por Haroldo de Campos em relação ao poema concreto: “elementos de linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada dada emoção [...]”.

Em março do mesmo ano, a revista *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro, lançaria, junto com uma reportagem sobre o lançamento da poesia concreta no Rio de Janeiro, intitulada “O rock’n’roll da poesia”, o primeiro poema concreto do autor, o já referido “Analianeliana”,<sup>207</sup> que, pelo próprio título, brinca com a junção do nome “eliana” com outros vocábulos aproximados pela sonoridade: “aurea”, “aura”, “aurora”, “aureola” e “rorida”.

a u r e a	a u r o r a	a u r e l i a n a
a u r a	e l i a n a	
	l i a n a	
		l i l i a n a
a u r a		a u r o r a
	r o r i d a	
	a u r a A U R A	
	A U R E e o l a r	
	a r e o l a r	
	e i u o a e t	
	p r c l s m n e	

Para Haroldo de Campos, porém, o poema “Verde-negro”,<sup>208</sup> que, na publicação, tinha o nome de “Ponteio”, e lançado entre num conjunto intitulado “Composições e ponteios”, era o trabalho concreto mais apurado de Bandeira:

dever	
de ver	
	tudo verde

<sup>207</sup> BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 268.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 267.



Diante das palavras consteladas pelo uso num *planetarium* fixo de significados e associações, Bandeira se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras sempre repetidas do estelário dado (frases feitas do domínio comum) e, subitamente (luciferinamente), procura recompor a seu arbítrio poético os desenhos semânticos articulados pelo uso, resgatar as estrelas-palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam.<sup>211</sup>

No dia 3 de abril de 1957, Manuel Bandeira voltou a fazer observações sobre a poesia concreta no *Jornal do Brasil*, mas confundindo, de certa maneira, o leitor, com uma certa ausência de postura definitivamente crítica, talvez buscando uma aproximação mais efetiva e, até certo ponto, bem-humorada: “A poesia concreta pode que seja uma maluqueira e até que não seja poesia. Mas que está despertando interesse, está”.<sup>212</sup> O poeta atentava para o fato de as pessoas lhe cobrarem diretamente sobre o que seria, afinal, a poesia concreta, e que ele, com uma ponta de humor interessante, ainda não havia descoberto o endereço de Ferreira Gullar para encaminhar “toda essa gente”. Humildemente, o poeta declarava não saber conceituar um poema concreto, avaliando que seus poemas, inspirados nos experimentos dos concretistas, não seriam concretos, e sim “paraconcretos ou preconcretos, sei lá! Diagramas líricos, dois uma simples modalidade de palavras cruzadas: sempre gostei de palavras cruzadas [...]”.<sup>213</sup> Nesse caso, Gullar acaba concordando, de certa maneira, com seu leitor anônimo. Para ele, todos os enigmas da poesia concreta têm, como bom, de certa forma primeiramente, o fato de que

são todos decifráveis, porque todos resultam de um esforço consciente da inteligência. Não era assim como os do Surrealismo. [...] Porque é decifrável, o poema concreto convence, uma vez explicado; o leitor comum nem trata de saber onde está a poesia: em poesia, com em toda arte, em geral, o que o leitor comum deseja é compreender, porque o que ele mais tema é ser empulhado.<sup>214</sup>

Depois dos artigos publicados no *Jornal do Brasil*, porém, Manuel Bandeira mudou sua perspectiva, criticando os concretos, o que despertou opiniões críticas, como a de Murilo Mendes: “[...] confesso que não achei exemplar sua atitude em relação aos concretos: depois de escrever e publicar poesias *soi-disant* concretas (aliás fraquíssimas) desconfessou em carta pública a Ángel Crespo, o movimento, todos os movimentos de vanguarda”.<sup>215</sup>

<sup>212</sup> Ibidem, p. 111.

<sup>213</sup> BANDEIRA, Manuel. Poesia concreta. In: \_\_\_\_\_. *Seleção de prosa* (Org. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 208.

<sup>214</sup> Ibidem, p. 208.

<sup>215</sup> MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 50.



Tal acontecimento não impediu que Haroldo de Campos prestasse atenção às palavras, tanto de apoio quanto de crítica, de Bandeira, a julgar por seu artigo “Bandeira, o desconstelizador”. A constelação de *Un coup de dés* era manifestação intrínseca da Modernidade para Haroldo de Campos. Afinal, Bandeira foi um dos poucos poetas mais tradicionais que se interessaram seriamente pela poesia concreta e pela tradição de Mallarmé.

## **2.8 Modernidade: a tradição de Mallarmé**

Da “tradição da ruptura” que representa a Modernidade, englobando o Romantismo, o Simbolismo e as vanguardas, passando pela analogia, em que todos os textos do mundo são vistos como produtores de diálogos interdiscursivos entre textos ou livros, este capítulo articulou-se sob a perspectiva crítica de Octavio Paz. Alia-se, desse modo, ao projeto de poética sincrônica, vislumbrada por Haroldo de Campos através de Roman Jakobson, em que Mallarmé é visto como o poeta vital para uma abertura do Ocidente à poesia que rompe com a linearidade, o que se refletiu no projeto da poesia concreta. Desde o Romantismo até o Simbolismo, o percurso por uma literatura crítica se faz presente, pois a Modernidade é uma “tradição da ruptura”. Nesse sentido, o Concretismo representa o prosseguimento dessa tradição moderna, embora sempre tenha assumido a postura de um movimento de vanguarda., tomando Mallarmé como espécie de parâmetro nessa avaliação a partir de um ponto de vista sincrônico de poéticas que seriam necessárias para uma revolução utópica. Mallarmé, ao abrir um diálogo entre Simbolismo e vanguardas, faz emergir, no desenho de sua escritura, a própria Modernidade, configurada na “tradição da ruptura” em que se constitui. Nesse sentido, este capítulo, ao partir da visão de Modernidade proposta por Paz, seja no que propõe a respeito da reconsideração da analogia, para chegar à figura do escritor-crítico adotada por Leyla Perrone-Moisés e ao projeto sincrônico de Haroldo de Campos, visualiza os autores mais produtivos para a antropofagia. O banquete proposto por Oswald de Andrade e negado por Mário de Andrade, desprovido, em alguns momentos, de um sentido mais reforçado de Alteridade, configura-se como um caminho pertinente que justifica o interesse de Haroldo não só pela obra de ambos, mas pelo reconhecimento que eles deram a Mallarmé, este o verdadeiro fundador da poesia concreta, como vimos, através de textos teóricos que o consideram referência indispensável. Por isso, no Brasil, a poética da escritura que partiu de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade eclode no verdadeiro espaço aberto por Mallarmé, representado por

Augusto e Haroldo de Campos. Isso será esclarecido no próximo capítulo, bem como a relação da obra de ambos com dois músicos experimentais do século XX, John Cage e Pierre Boulez, para os quais o *Un coup de dés*, de Mallarmé, do mesmo modo que para o Concretismo, serviu de referência.

### 3 O TESTAMENTO DO ESPAÇO CRÍTICO: A DISSEMINAÇÃO DO ACASO NA ESCRITURA

*Penso em uma música nunca ouvida,  
música para os olhos, uma música nunca vista.  
Penso em **Un coup de dés**.*

Octavio Paz<sup>1</sup>

*Acaso é este encontro  
entre o tempo e o espaço  
mais do que um sonho que eu conto  
ou mais um poema que eu faço?*

Paulo Leminski<sup>2</sup>

O capítulo anterior deste trabalho se deteve, basicamente, na procura de um lugar para a “tradição da ruptura” e para a “ruptura da tradição”, através de um périplo pela visão singular de Octavio Paz, mirando a analogia e sua multiplicidade textual. Da “tradição da ruptura”, configurou-se a tradição moderna, acompanhada pela recepção dada a Mallarmé por alguns autores do modernismo brasileiro (Oswald e Mário de Andrade e Manuel Bandeira), sob um estudo sincrônico empreendido por Haroldo de Campos, e pela poesia concreta. Este capítulo, por sua vez, busca revelar a relevância do estudo dessa obra específica de Mallarmé, *Un coup de dés*. Através da sua incorporação do acaso racional, este poema, mostrando sua Modernidade, consegue refletir seu próprio conteúdo, o que concretiza a percepção da analogia, no diálogo crítico entre diversos textos e autores, e que ficará mais transparente a partir deste capítulo.

*Un coup de dés* é a obra final da trajetória de Stéphane Mallarmé, “a unidade-homem, poeta-homem indivisível”, conforme Mário Faustino.<sup>3</sup> Depois dela, o poeta francês

<sup>1</sup> PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 332.

<sup>2</sup> LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 75.

<sup>3</sup> FAUSTINO, Mário. *Poesia experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 117.

só escreveria os fragmentos de *Le livre*. Importante lembrar as palavras de Paul Valéry sobre o poeta, no ensaio “Existência do Simbolismo”:

Mallarmé considerou a literatura como ninguém havia feito antes dele: com uma profundidade, com um rigor, uma espécie de instinto de generalização que aproximava, sem que se suspeitasse, nosso poeta de um daqueles geômetras modernos que refizeram os fundamentos da ciência, dando-lhe extensão e poder novos, em conseqüência de uma análise cada vez mais delicada de suas noções fundamentais e de suas convenções essenciais.<sup>4</sup>

Faustino analisa que Mallarmé aproveitou seu tempo em vida para três tarefas: de criticar, “sempre através do fazer poemas [...] uma tradição poética, revivendo-a através de um processo seletivo” – a que Haroldo imediatamente se associa –; a de criar poemas e a de lançar os fundamentos do prefácio de seu poema máximo: “nada ou quase uma arte”.<sup>5</sup> Faustino lembra que Mallarmé passa por pelo menos quatro fases: a “parnasosimbolista”, com influências ainda de Baudelaire, Gautier e Verlaine (em poemas como “Apparition”); a que reconcilia a língua francesa com Racine e antecipa Valéry (em poemas como “Hérodiade” e “L’après-midi d’un faune”); a de poemas herméticos que antecipam a fase final (“Hommages”, “Tombeaux” e “Tout l’âme resumée” são alguns exemplos); e, finalmente, o derradeiro, do qual só resta *Igitur* e *Un coup de dés*, além de fragmentos do inacabado *Le livre*.<sup>6</sup> Em meio a esses “grandes Mallarmés”, há aqueles dos poemas de infância e juventude, dos versos de circunstância, das traduções de Poe, das prosas, entre alguns outros.<sup>7</sup>

Para Octavio Paz, colhendo-se aqui observações de sua obra *O arco e a lira*, que antecedeu *Os filhos do barro*, analisado no primeiro capítulo, embora o horizonte de *Un coup de dés* não seja o da técnica, na medida em que seu vocabulário é ainda o do Simbolismo, “fundado no *anima mundi* e na correspondência universal”, o espaço que abre é “o mesmo enfrentado pela técnica: mundo sem imagem, realidade sem mundo e infinitamente real”.<sup>8</sup> O que Mallarmé deseja em seu poema, e esclarece no prefácio, é um “espaçamento da leitura”, aliado a um aspecto antidiscursivo, em que a Idéia absoluta se fragmenta e o poema só pode ser entendido na soma de suas partes, utilizando os brancos como espaços musicais e tentando atingir uma visão suprema da página, que se abre para a poesia ocidental a partir das palavras

<sup>4</sup> VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 72.

<sup>5</sup> FAUSTINO, op. cit., p. 118.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 118-119.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>8</sup> PAZ, op. cit., p. 332.

que a preenchem. Buscando a entonação da música, da sinfonia, o poema de Mallarmé, para ele mesmo, é um “esboço”, que não rompe com “todos os pontos da tradição”, mas “o suficiente para abrir os olhos”.<sup>9</sup> É o poema que abre o espaço da leitura, do “acaso vencido palavra a palavra”, com o constante retorno do branco, autenticando o silêncio, como Mallarmé escreve em “O mistério das letras” (1896).<sup>10</sup>

Portanto, é a musicalidade ainda registrada pelo Simbolismo, caracterizada, antes de Mallarmé, pelo poeta Charles Baudelaire, por Arthur Rimbaud e Paul Verlaine, incorporada à busca pela forma da palavra, em seu tamanho e sua importância na disposição da página. Se Rimbaud, porém, pretendia, como observa Paz, fundar a palavra na história, Mallarmé proclamaria “absurda e nula a intenção de fazer do poema o duplo ideal do universo”.<sup>11</sup> Mallarmé não pretendia instituir nenhum novo gênero, continua Paz. O que ele alcança no corpo de *Un coup de dés* é o “apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço”.<sup>12</sup> Ele oferece o testamento do espaço, empregando a busca pelo branco que revele a música no espaço tipográfico da página. Aceitando que a técnica de Mallarmé em seu poema é paradoxal, mostrando os dois lados da mesma moeda, a “tradição” e a “ruptura”, deve-se aceitar que se trata de um poema que representa não totalmente a reviravolta na poesia moderna, como querem demonstrar os teóricos da poesia concreta, ignorando, por exemplo, que o vocabulário de *Un coup de dés* é simbolista. Por isso, é razoável afirmar que os poetas concretos estavam um tanto enganados em entender o *Un coup de dés* e o ensaio “Crise de vers”, de Mallarmé, como pistas para o desaparecimento de um ciclo da poesia ocidental (a poesia em verso) e a abertura de outro (a poesia baseada na estrutura “espácio-temporal”), representado pela teoria da poesia concreta, e não como a continuidade da “tradição da ruptura”. À medida que os concretos formavam um grupo de vanguarda, o que fazia com que quisessem abordar o “novo”. O “novo” deles, porém, dependia intrinsecamente de Mallarmé, Cummings, João Cabral e alguns outros poucos poetas, como Oswald e Apollinaire. Haroldo de Campos, que criticava a visão de poeta *maudit*, representada por Baudelaire, não aborda, em seus ensaios, assim como o irmão Augusto, por que há uma disseminação do Simbolismo pelas páginas de *Un coup de dés*.

<sup>9</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio de *Um lance de dados*. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 151-152.

<sup>10</sup> Idem. O mistério das letras. Tradução de Amálio Pinheiro. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 132.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 337.

Se o próprio Mallarmé lembra em seu prefácio que seu poema “não rompe em todos os pontos com a tradição”,<sup>13</sup> Paz acerta mais uma vez ao escrever, em *Os filhos do barro*, que “o moderno é uma tradição”, mas uma “tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo”.<sup>14</sup> A obra de Mallarmé seria a representação concreta de tal pensamento, uma vez que o *Un coup de dés* revela sua Modernidade por meio de uma ruptura, o bastante para abrir os olhos, ou “ver com olhos livres”, como diria Oswald de Andrade. Para Paz, a “Modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade”.<sup>15</sup> A tradição moderna, segundo ele, “apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo”.<sup>16</sup> O moderno acaba sendo “auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição”.<sup>17</sup> Em suma, a tradição do moderno está na “heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical”.<sup>18</sup>

Nesse sentido, Augusto de Campos observa que Mallarmé anuncia “um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do ‘mosaico do jornal’ ao cinema [...] e às técnicas publicitárias”,<sup>19</sup> de modo que a

aparente destrutividade da abolição do tonalismo em música (Schoenberg-Webern) e a da figura em artes plásticas (Cubismo-Malievitch-Mondrian) levam a um novo construtivismo, a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema.<sup>20</sup>

Além de considerar a obra de Mallarmé tão importante para a civilização industrial como a *Divina comédia* de Dante para o Medievo, mesmo com suas apenas onze páginas duplas, “nas quais o poeta medita, em linguagem extremamente rarefeita”,<sup>21</sup> para Haroldo de Campos, a revolução de *Un coup de dés*

<sup>13</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 152.

<sup>14</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 17.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>19</sup> CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 26-27.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>21</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 255.

não é apenas lexical e semântica, mas, além disto, sintática e epistemológica. Mallarmé é um *syntaxier*, um arrojado subvertor da sintaxe. O poema constelar, na disseminação da forma, rompe a clausura da estrutura fixa e estrófica, dispersa a medida tradicional do verso.<sup>22</sup>

Composto de “verdadeiros ideogramas verbivocovisuais”,<sup>23</sup> segundo Faustino, o poema apresenta uma “sintaxe dentro de cada palavra, uma sintaxe entre as palavras, uma sintaxe na soma das palavras e em qualquer coisa para além dessa soma”.<sup>24</sup> Do mesmo modo que o poema de Mallarmé ajudou a fundamentar a crítica da Modernidade – de Paul Valéry a Hugo Friedrich; de Roland Barthes a Michel Foucault; de Julia Kristeva a Jacques Derrida; de Paul de Man a Phillippe Sollers; de Octavio Paz a Antoine Compagnon –, que se dispersou em várias correntes (do modernismo, do estruturalismo e do pós-estruturalismo), também a música experimental pós-Schoenberg e Webern de John Cage e Pierre Boulez – que se utilizaram do sentido de acaso, cada um à sua maneira; Cage também na literatura – está ligada à obra do poeta francês. Mallarmé escreveu artigos sobre música, sobretudo sobre Richard Wagner, entre os quais “La musique et les lettres”, a exemplo de Charles Baudelaire, embora estivesse mais ligado à figura de Claude Debussy, um dos nomes que abriram as portas para a música serial do século XX.

Mallarmé se supera em seu silêncio (musical, diga-se aqui) da página ao relacionar seu poema ao universo da música, fazendo com que os ecos de sua obra reverberem nas obras de alguns poetas e músicos do século XX, como Haroldo e Augusto de Campos, John Cage, que musicou alguns trechos de *Finnegans wake*, e Pierre Boulez. O universo da poesia concreta, em seu arsenal teórico, cujo objetivo final culmina no desejo pela concretização do “verbivocovisual”, ou seja, a mistura entre a palavra escrita, a fala e as imagens, baseia-se também em Mallarmé, tendo ele como ponto de pensamento concreto entre as idéias, embora seja um termo emprestado de Joyce. Ao mesmo tempo, a poesia concreta procura encontrar uma estrutura espaço-temporal baseada na Psicologia Gestalt, o que será visto ao longo deste capítulo.

Nesse sentido, o presente estudo trata de observar como, a partir de *Un coup de dés*, a poesia começou a ser vista como uma forma mais trabalhada e racional, através da

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 260.

<sup>23</sup> FAUSTINO, op. cit., p. 130.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 130.

preocupação com o uso do espaço da página, e com a utilização de uma tipografia mais ousada, em que a música passa a exercer importância, e que acabaria se reproduzindo nos trabalhos musicais de John Cage e Pierre Boulez. Desse modo, passa a ser óbvia, como foi visto no capítulo anterior, sua ligação não só com o movimento de poesia concreta, onde se fazia presente o espaço em silêncio da página, mas também com a organização estrutural do poema na página, com a representação tipográfica ou a ligação da cor das letras, trazida pela série *Poetamenos*, de Augusto de Campos, com os sons musicais (ligando-se, por extensão, ao músico Webern), que, no caso de *Un coup de dés*, ocorria de acordo com o “timbre” das palavras. Além disso, o *Un coup de dés* traz à tona a idéia de ideograma de Ernest Fenollosa, vista no capítulo anterior, utilizada pela poesia concreta e encontrada, igualmente, em poemas de Augusto e Haroldo de Campos e Arnaldo Antunes, mais recentemente, em seus livros *OU E, Psia, Tudos e Nome*, entre outros, e no *Blanco*, de Paz.

A música “para ser vista pelos olhos”, como observa Octavio Paz, que também criaria um diálogo com o livro mallarmeano por meio de *Blanco*, propõe um eixo em sua estrutura que faz girar o texto ao redor de si, e faz com que, mais adiante, penetre em outras artes, mais exatamente, em primeiro lugar, no universo musical, ao qual John Cage se apresenta como uma personalidade multimidiática, tanto como músico quanto como poeta literário. Qual a aproximação que há entre *Un coup de dés* e John Cage? A resposta, no caso, é a ligação, no plano literário, entre *Un coup de dés* e a *Conferência de Juilliard*, uma vez que analisar especificamente as composições de John Cage seria trabalho para um músico especialista, embora seja dada uma visão de sua obra também nesse campo. O que será destacado é a maneira como, depois de *Un coup de dés*, o acaso é incorporado na realização de muitos poemas e consegue ser ponto de partida para analisar poetas como Augusto de Campos e Haroldo de Campos, o poeta-músico Cage e o trabalho musical de Pierre Boulez. Para Décio Pignatari, é o poema mallarmeano que representa, dentro da poesia concreta, “o que um Anton Webern representa para a música eletrônica, um Malévich ou um Mondrian para a pintura concreta, e um Gropius, um Mies van der Rohe ou um Le Corbusier representariam para a arquitetura moderna”.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 16.



A literatura da Modernidade vislumbrada em *Un coup de dés* é feita sobretudo de movimentos: aproximações, distâncias, o espaço entre as palavras na página, o trabalho tipográfico, o tamanho das letras, os espaços invadindo nas formas, o acento musical das palavras, buscando sempre uma estrutura. Os espaços de interpretação são múltiplos, mas o objetivo deste capítulo é buscar justamente não o quadro das verdades absolutas, mas das incertezas. Por isso, cabe iniciar por aquilo que caracteriza o escritor moderno: a escritura crítica, elaborada em conjunto com a obra, sem ponto de origem, mas deixando um rastro de disseminação para outras obras. *Un coup de dés* é representativo para o arsenal teórico de análise sobre a negação de um eu-lírico, em teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, a partir da concepção de que não há um ponto de origem na escritura, apenas uma disseminação infinita, o que, mais adiante, servirá para uma maior compreensão dos poemas de Augusto e Haroldo de Campos.

### **3.1 Gesto de escritura: o desaparecimento do autor nas constelações**

Para Roland Barthes, *Un coup de dés* atesta o desaparecimento do autor, o que fica implícito, também, em algumas considerações de Jacques Derrida, feitas em *A escritura e a diferença*, e sobretudo na teoria da “morte do autor” desenvolvida tanto por Roland Barthes com por Michel Foucault, em ensaios de Julia Kristeva e na lírica moderna de Hugo Friedrich. Já não existe a busca pela musa Beatriz teologal, embora Mallarmé tenha escrito que *Un coup de dés* era sua musa dantesca personificada, e sim apenas a necessidade de abarcar os espaços musicais e poéticos da página, preenchendo os silêncios com uma partitura tipográfica, numa corrente de imagens simbolistas. Há uma não-referencialidade. Mallarmé, embora pareça buscar o absoluto, objeto de estudo de Guy Delfel, por exemplo, busca, como observa Pignatari, o objeto humano, não transcendente. Não existe o Deus cristão na obra poética de Mallarmé, daí muitos o acusarem de niilista. Mas o “ateísmo” do poeta não é o mesmo de Friedrich Nietzsche, embora possa ser remetido a ele, e sim a definição de que a poesia não busca o “absoluto” hegeliano.

A “morte do autor” costuma ser associada ao fragmento de uma colocação de Arthur Rimbaud, “Je est un autre”, quase um axioma da Modernidade. Assim, *Un coup de dés* é identificado como o poema moderno em que se dá a origem do “não-autor”, que ecoa mais tarde em boa parte da poesia contemporânea. Adão deu os nomes às coisas, depois que Deus o criou, instaurando a nomeação das coisas, inaugurando, de certa forma, a linguagem, como

vemos na visão barroca de Walter Benjamin. Se Dante Alighieri “relata” a visão maravilhosa que teve ao enxergar Beatriz em *A vida nova*, ou sua jornada pelo Inferno, pelo Paraíso e pelo Purgatório, em busca da amada, na *Divina Comédia*, em *Un coup de dés*, o autor se ausenta, dá lugar somente à palavra, à linguagem, que se explode e se implode, cujos cacos só irão se reunir novamente na ordenação de um espaço poético disseminado e sem rastro de origem. O poema se descortina como um espaço para a linguagem, somente ela, como espírito crítico (do autor em relação à própria obra e do leitor em relação a ela), ou, como avalia Octavio Paz, sendo a real constituição do acaso. No limiar dessa existência, Mallarmé se apresenta como ponto único na literatura, visto sincronica ou diacronicamente, e *Un coup de dés* como o principal ponto, eixo principal, de uma poesia sustentada na criticidade. Pode-se ver, portanto, uma formação do eu-lírico, na poesia e em que ponto ela começa a se dissipar, lentamente, mas não exatamente o ponto final, indo contra a noção de logocentrismo, a favor da desconstrução derridiana, nesse embate entre tradição e Modernidade visto em *Un coup de dés*.

Como pode se perceber, o poema de Mallarmé, antes da idéia de realização do inacabado *Le livre*, desdobra algumas idéias trabalhadas pelo estruturalismo e pelo pós-estruturalismo. Em seu *O espaço literário* (1955), Maurice Blanchot, como Octavio Paz, já não separava a figura do autor da linguagem que ele produzia, uma vez que no momento da escritura, ambos se integram. Para Blanchot, escrever seria “quebrar o vínculo que une a palavra ao eu”,<sup>26</sup> quase o mesmo que T. S. Eliot escreve em seu “Tradição e talento individual” (1917): “A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade”.<sup>27</sup> Continua Blanchot, antecipando Derrida e associando-se a Octavio Paz: “Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo”.<sup>28</sup> Esta ausência de tempo Blanchot liga à solidão: “O fato de estar só, é que eu pertenço a esse tempo morto que não é o meu tempo, nem o teu, nem o tempo comum, mas o tempo de Alguém [...] que está ainda presente quando não há ninguém”.<sup>29</sup> Por isso, Blanchot considera que “Escrever é entrar na afirmação da solidão”, passando do “Eu ao Ele,

<sup>26</sup> BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 16.

<sup>27</sup> ELIOT, T. S. Ensaio e tradição individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 47.

<sup>28</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 20.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 21-22.

de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita”.<sup>30</sup>

Jacques Derrida, por sua vez, baseia-se na obra de Mallarmé, sobretudo *Le livre*, para formular alguns caminhos para a desconstrução, sobretudo em *La dissémination*. No poderoso ensaio “Força e significação”, que pertence a outro livro seu, *A escritura e a diferença* (1967), Derrida parte de Mallarmé para abordar o gesto inaugural da escritura a cada instante em que ela surge, e de como o escritor se constrói por meio de suas palavras, de sua linguagem, o que não deixa de ser uma base de todo o estruturalismo. Ele faz uma pergunta instigante: “O que denominamos Deus, que afeta de secundariedade toda a navegação humana, não será esta passagem: a reciprocidade diferida entre a leitura e a escritura?”.<sup>31</sup> É uma questão instigante que Derrida tenta responder na análise de *O livro das perguntas*, de Edmond Jabès, outro representante, no século XXI, da tradição de Mallarmé, no que se refere ao tratamento dado ao livro, tratando dessa correspondência entre a religião e a escritura. Derrida faz outra pergunta: “Se a criação não fosse revelação, onde estaria a finitude do escritor e a solidão da sua mão abandonada por Deus?”.<sup>32</sup> Ele considera a escritura inaugural não por ela criar, “mas por uma certa liberdade absoluta de dizer, de fazer surgir o já lá no seu signo, de proceder aos seus angúrios”.<sup>33</sup> Seria uma “Liberdade de resposta que reconhece como único horizonte o mundo-história e a palavra que só pode dizer que: o ser sempre começou já”.<sup>34</sup>

Relacionando seu ensaio, conscientemente ou não, à teoria da “morte do autor”, Derrida escreve: “É quando o escrito está defunto como signo-sinal que nasce como linguagem; diz então que é, por isso mesmo remetendo para si, signo sem significação, jogo ou puro funcionamento, pois deixa de ser utilizado como informação natural, biológica ou técnica, como passagem de um sendo a outro ou de um significante a um significado”.<sup>35</sup> O “signo-sinal que nasce como linguagem” parece ser o próprio avanço do estruturalismo na poética da Modernidade. Um dos planos da desconstrução derridiana é justamente apagar o signo como elemento em permanente hesitação entre “som e sentido”, da qual nos falava Paul Valéry. Idéias semelhantes são adotadas por Barthes, que, em “Escrever, verbo intransitivo?”

<sup>30</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>31</sup> DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 25.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 26.

(1966), observa: “não dizemos que o escritor retorna à origem da linguagem, mas que a linguagem é para ele a origem”,<sup>36</sup> sendo a “linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário”.<sup>37</sup>

Para Jacques Derrida, tudo é significante. Por isso, ele trata da “violência da letra”, ao abordar o desleixo que a filosofia ocidental dá à palavra escrita. Para Derrida, sobretudo a partir do *Fedro*, de Platão – o filósofo dedica, aliás, uma obra a analisá-lo, *A farmácia de Platão* –, a escritura é colocada em segundo plano, para realçar a voz. É o que ele chama de “fonocentrismo” – e, se transposto para o caso de Mallarmé, não se pode negar que ele proporcionou um séquito de aprendizes que se voltaram à música, às partituras e à entonação da palavra, após *Un coup de dés*. Para Derrida, porém, “só a inscrição – embora esteja longe de o fazer sempre – tem poder de poesia, isto é, de invocar a palavra arracando-a ao seu sono de signo”,<sup>38</sup> o que Mallarmé também usa em *Un coup de dés*. Isso é motivo para que Derrida, citando Voltaire, escreva: “a escritura jamais será a simples ‘pintura da voz’”, pois “cria o sentido ao consigná-lo, ao confiá-lo a uma gravura, a um sulco, a um relevo, a uma superfície que pretendemos que seja transmissível ao infinito”.<sup>39</sup> Esse projeto de infinitude é um preceito de Derrida e “poder fracassar sempre é a marca da sua pura finitude e da sua pura historicidade”.<sup>40</sup> Ser afetado pela escritura, para Derrida, é ser “finito”, esquecendo “a escritura na palavra presente, tida como viva e pura”.<sup>41</sup>

Roland Barthes, em textos escritos paralelamente aos de Derrida, mas também com uma boa dose de leituras de Julia Kristeva e de outros companheiros do grupo Tel Quel, tais como Phillippe Sollers e Maurice Blanchot, é quem trabalhava mais objetivamente as qualidades da escritura. No texto “Da ciência à literatura” (1967), ele antecipa esse desaparecimento do autor, ressaltando que, exatamente como no discurso científico, “o que fica excluído é apenas a ‘pessoa’ (psicológica, passional, biográfica), de modo algum o sujeito; ainda mais, esse sujeito se apropria, se assim se pode dizer, de toda a exclusão que

---

<sup>36</sup> BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 31.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 27.

impõe espetacularmente à sua pessoa, de modo que a objetividade, ao nível do discurso – nível fatal, não há que esquecer – é um imaginário como qualquer outro”.<sup>42</sup>

Do mesmo modo, em “Escrever, verbo intransitivo?” (1966), Barthes pondera que “escrever é hoje fazer-se o centro do processo da palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e a afeição, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico [...], mas a título de agente da ação”, concluindo que o “agente não é interior, mas anterior ao processo da escrita: quem a escreve não escreve por si mesmo, mas ao termo de uma procuração indevida, por uma pessoa exterior e antecedente”.<sup>43</sup> Isso faz com que na Modernidade, como já vimos em Octavio Paz – de que o sujeito se anula para dar espaço à linguagem, ou seja, ele é linguagem –, o sujeito “constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela”.<sup>44</sup>

Já em seu conhecido e polêmico texto “A morte do autor” (1968), Roland Barthes apenas reúne, acrescentando um traço mais contemplativo sobre o gesto da escritura, as idéias desses textos anteriores, embora já sob o influxo do trabalho elaborado de companheiros do grupo *Tel Quel*.

O primeiro parágrafo parece resumir o programa de Barthes. Ele escreve que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”, “aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve”.<sup>45</sup> Barthes prossegue lembrando que o autor é uma personagem moderna, produzida por nossa sociedade, na medida em que ela, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, “descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’ ”.<sup>46</sup> O crítico francês contesta a idéia de que o autor está sempre ligado à figura pública e que a explicação de uma obra acaba sendo buscada na vida de quem a produziu, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua ‘confidência’

<sup>42</sup> BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 27.

<sup>43</sup> Idem. Escrever, verbo intransitivo?. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 37-38.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>45</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 66.

”.<sup>47</sup> Para Barthes, quem primeiro viu “a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura [...]”.<sup>48</sup> Mallarmé, sabe-se, em “Crise de vers”, já pedia “o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras”.<sup>49</sup> Esse afastamento do autor transforma, conforme Barthes, todo o texto moderno, pois ambos nascem ao mesmo tempo. O autor não é “dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*”.<sup>50</sup> Isso porque Barthes considera que o texto é um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”.<sup>51</sup> Tal idéia também persegue *O prazer do texto*, lançado em 1973, em que Barthes assinala: “Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu”, não exercendo mais, assim, “a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar”.<sup>52</sup> Desse modo, o escritor só poderia imitar um “gesto sempre anterior, jamais original”.<sup>53</sup> Sua grande realização seria “mesclar as escrituras”, fazendo com que elas se contrariem umas às outras, “cujas palavras só se explicam através de outras palavras”.<sup>54</sup>

Toda essa multiplicidade acaba por se reunir não na figura do autor, mas na do leitor, que é o “espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura”.<sup>55</sup> Uma vez que se considera que a unidade do texto não se encontra em sua origem, mas em seu destino, o leitor, mesmo sendo um “homem sem história, sem biografia, sem psicologia”, como anota Barthes, é alguém que reúne “em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito”.<sup>56</sup> Considerando que a crítica clássica nunca

<sup>47</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>49</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Apud COMPAGNON, Antoine. O autor. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 50.

<sup>50</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 68.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>52</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 38.

<sup>53</sup> Idem. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 69.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 69.

cuidou do leitor, tendo levado sempre em conta apenas o autor, surge o futuro da escritura para Barthes, em seu seguinte axioma: “o nascimento do leitor deve-se pagar com a morte do Autor”.<sup>57</sup>

Em *O que é um autor?* (1969), Michel Foucault trabalha na mesma linha barthesiana, trazendo alguns resíduos de *As palavras e as coisas*:

Parece-me [...] que o modo como a crítica literária durante muito tempo definiu o autor – ou melhor, construiu a forma autor a partir de textos e de discursos existentes –, deriva directamente do modo como a tradição cristã autenticou (ou, pelo contrário, rejeitou) os textos de que dispunha. Noutros termos, para “reencontrar” o autor na obra, a crítica moderna utiliza esquemas muito próximos da exegese cristã quando esta queria provar o valor de um texto através da santidade do autor.<sup>58</sup>

Para Foucault, a marca do escritor “não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita”.<sup>59</sup> Foucault afirma que o desaparecimento do autor é um “acontecimento incessante” desde Mallarmé.<sup>60</sup> Entretanto, esse desaparecimento é constatado não na simples constatação, mas na medida em que se localiza “o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor”,<sup>61</sup> seguindo o que é deixado à vista. O crítico literário Antoine Compagnon sugere que “no topos da morte do autor, confunde-se o autor biográfico ou sociológico, significando um lugar no cânone histórico, com o autor, no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério da interpretação: a ‘função do autor’ de Foucault simboliza com perfeição essa redução”,<sup>62</sup> fazendo uma recuperação histórica, mas sem perceber que os textos relacionados a uma possível “morte do autor” não confundiram as intenções de um autor com sua parcela biográfica, mas queriam que elas se fundissem em linguagem, criando o desaparecimento e o surgimento da escritura ao mesmo tempo.

O que interessa, no momento, conseqüentemente, é o modo como esses críticos de língua francesa abordam a figura do autor como elemento fundador da linguagem, e pertencente a ele. É o que Julia Kristeva também estuda em seu ensaio “Alguns problemas de

<sup>57</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>58</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. p. 51.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 36-37.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>62</sup> COMPAGNON, Antoine. O autor. In: \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 52.

semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: *Un coup de dés*” (1969), trabalhando, como já se antevê no título, no campo da semiótica dita literária (designação que desagrade à Kristeva, limitando o discurso almejado), que não constitui uma tradução “em termos modernos da retórica clássica, e sim *uma análise do trabalho sobre o significante*”.<sup>63</sup> Esta semiótica tem o nome de *semanálise*, mostrando que a análise de um texto pode ser aplicada não somente à representação conhecida como literatura, mas, também, a textos que podem ser vistos como “religiosos, políticos, míticos etc.”.<sup>64</sup> Kristeva busca explicá-la a partir da abertura de Sigmund Freud. Este, ao estudar o trabalho do sono, “situou a cena do inconsciente com as suas leis específicas, irreduzíveis às linguagens da comunicação”, abrindo-se “*outra cena onde se produz a significância e onde se processam duas operações: produção e transformação por uma série de deslocamentos e de condensações*”.<sup>65</sup> Dessa maneira, foram abalados “os fundamentos do sujeito cartesiano e nele se operou um corte radical, a indicar a possibilidade de outros tipos de práticas signifcantes, estruturalmente diferente da do ‘sujeito’ e do ‘sentido’ da comunicação discursiva”.<sup>66</sup> Esta prática literária se dá, conforme Kristeva, posteriormente ao fim do século XIX, com Mallarmé, Lautréamont e Antonin Artaud, não sendo nem literatura nem “representação de um exterior”, mas a exploração do funcionamento “da língua/da significação”, estudando-o como texto.<sup>67</sup> Este seria um objeto “estranho à língua”, como afirmava Mallarmé.<sup>68</sup>

Conforme Kristeva, Mallarmé vislumbra o exterior da estrutura textual como um “conjunto de *significantes* que subentende a estrutura presente, que se apóia nessa estrutura, *transpondo-a* porém para uma *pluralidade de significantes* que não são dados na estrutura, mas que devem ser transpostos para que se leia realmente o texto”.<sup>69</sup> O que interessa a ela é mostrar que no texto em que predomina o significante não há sujeito, ou seja, “autor”. Em seu lugar, Mallarmé designaria o “produtor: ele aparecerá, mostrando-se no anonimato e com o

---

<sup>63</sup> KRISTEVA, Julia. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: *Un coup de dés*. In: GREIMAS, A. J. (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 240.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 241.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 241.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 242.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 243.

<sup>68</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Apud KRISTEVA, Julia. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: *Un coup de dés*. In: GREIMAS, A. J. (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 243.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 250.



dorso adequado, eu o comparo a um regente de orquestra”.<sup>70</sup> Kristeva considera que a formulação do produtor por Mallarmé “indica que o que pôde ser designado como ‘autor’, isto é, uma ‘pessoa’, com uma biografia, não poderia confundir-se com o texto”, pois este não seria o “resultado de um esforço produzido por um indivíduo, que deixaria consciente ou inconscientemente alguns vestígios ‘biográficos’ em sua obra”.<sup>71</sup> Como consequência desse caminho adotado, o texto seria uma “produção anônima, no sentido em que o seu ‘sujeito’ mesmo é objetivado em e pelas leis do significante, distribuindo-se neste ponto do ‘sujeito biográfico, que, evidentemente, o subentende”.<sup>72</sup> O significante se torna, desse modo, no verdadeiro produtor do sentido. No entanto, Kristeva sublinha que o “gesto mallarmeano não se detém [...] na simples substituição de uma pessoa individualizada por um sujeito anônimo”.<sup>73</sup>

O texto, na medida em que Kristeva se baseia em Mallarmé, “não dispõe de um ponto central, a que se poderia dar o nome de subjetividade ou de sujeito do enunciado/sujeito da enunciação”, sendo “a formulação da pluralidade dos significantes, onde se perde o sujeito”.<sup>74</sup> Se, por acaso, aparece um “eu” no texto, Kristeva afirma que ele não deve ser visto como a presença do criador, não como “compositor” e sim como “regente da orquestra”, “o que abre a perquirição sem estretanto originá-la”.<sup>75</sup>

A significância, investigada por Kristeva em sua semanálise do texto, à medida em que desafia o sujeito e o tempo, abrange o futuro num tempo “volumoso, monumental, radicalmente diferente do tempo linear: o tempo da lei”.<sup>76</sup> Enquanto as “religiões e as ideologias atribuíram esta não-temporalidade a Deus, ao sagrado, ao poético”, os “textos modernos se apoderam desse espaço e o pensam como sendo o espaço onde germina o processo da significação”,<sup>77</sup> idéia que vai ao encontro da reflexão de Paz em *Os filhos do barro*. Para Mallarmé, a história verdadeira seria a do significar. Através do “futuro anterior”, não posterior, o sujeito “pensa sua historicidade na língua, propondo-a como exterior ao seu

<sup>70</sup> MALLARMÉ Apud KRISTEVA. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: *Un coup de dés*. In: GREIMAS, A. J. (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 252.

<sup>71</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 252.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 252.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 252.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 252.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 252.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 263.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 263.

‘eu’ ”, no tempo de seu deslocamento em sua linguagem (idéia que Kristeva traz de Jacques Lacan).<sup>78</sup>

Autores inseridos nas correntes do estruturalismo e do pós-estruturalismo, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault e Julia Kristeva, assemelham-se em muitas idéias, como foi visto, sobretudo no que se refere à “origem do texto”, que, sabe-se, não pode ser constatada, em nenhum momento, pois cada autor desaparece dentro do próprio texto que formula, tornando-se resultado do produto, isto é, linguagem. Mallarmé é o poeta-chave para a descoberta desse processo de reinterpretação do sujeito moderno. No próximo tópico, Hugo Friedrich encaixa Mallarmé entre os principais poetas modernos de sua obra *Estrutura da lírica moderna*, o que é de extremo interesse, pois procura dar consistência à mudança de concepção do sujeito no século XIX, dialogando com os autores vistos até o momento.

### 3.2 Lírica moderna: a desumanização reflexiva

Já em 1956, um ano após a publicação de *O espaço literário*, de Blanchot, Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da lírica moderna*, comentava, de forma, é verdade, bastante superficial, reducionista, sobre a desumanização na poesia moderna, elaborada teoricamente pelo estruturalismo, partindo de Charles Baudelaire – com o termo “despersonalização”, no sentido de que “a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores”<sup>79</sup> –, passando por Arthur Rimbaud, para, então, se concentrar em Mallarmé. Há, no entanto, um grande paradoxo para o que Barthes e Mallarmé, pela perspectiva de Friedrich, chamam de leitor.

Mallarmé não se importava em nenhum sentido com o leitor, segundo Friedrich em sua interpretação romântica, isolando-se em sua “torre de marfim”. Buscando a “purificação das palavras da tribo”, não queria nenhuma aprovação dele. Mallarmé talvez quisesse a “morte do leitor”, pois imaginava que, buscando o nada, através da dispersão constelatória de *Un coup de dés*, estaria encontrando, isso sim, a mesma “transcendência vazia” que Friedrich enxerga em Rimbaud. Não só ele, pois a “maior parte dos simbolistas adotou essa atitude e

<sup>78</sup> Ibidem, p. 262.

<sup>79</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 36-37.

empenhou-se em criar um golfo entre eles e o público; aproximaram-se mais uns dos outros a fim de permanecerem mais afastados do mundo”.<sup>80</sup>

A poesia de Mallarmé, para Friedrich, “encarna o isolamento total”, ou seja, não necessita da “tradição cristã, humanística, nem literária”, proibindo “a si mesma qualquer intromissão do presente”,<sup>81</sup> repelindo o leitor e se negando a ser humana, pois o poeta “está só com a sua linguagem”.<sup>82</sup> Claro que já havia uma boa dose de concentração anti-religiosa no poeta que o precedeu, Baudelaire, e em quem foi seu contemporâneo, Rimbaud. Isso significa que apesar da Modernidade desses poetas, Mallarmé foi muito além da compreensão de que o mundo não pode caber num livro, como em Rimbaud, e de que a poesia pode surgir de uma “alquimia verbal”, do desregramento de sentidos, como em Baudelaire e, novamente, Rimbaud. O poeta Augusto de Campos, excluindo Baudelaire de seu panorama moderno, pois desgosta, como Haroldo, da aura *maudit* do autor de *Les fleurs du mal*, afirma que a poesia de Mallarmé é “implosiva” e a de Rimbaud, por toda sua trajetória de vida poética, que não cabe aqui, “explosiva”.<sup>83</sup> “Explosão” é a palavra-chave de Friedrich para Rimbaud e talvez seja mesmo o que o defina. Rimbaud seria o Fernando Pessoa da poesia francesa, a explosão múltipla da personalidade (e Rimbaud segue à risca que “o poeta é um fingidor”, ao construir o grandioso poema “Le bateau ivre” sem conhecer o mar); enquanto a Mallarmé caberia mais a postura existencial de Mário de Sá-Carneiro. Rimbaud abandona seu “eu” poético pelo caminho, mas tenta recuperar o sentido da vida em sua peregrinação pela África; Mallarmé quer abandonar seu “eu”, e não quer nenhum sentido para sua vida, a não ser no branco do papel. O silêncio de Rimbaud é antimusical; o de Mallarmé procura a harmonia dissonante, e serve de correspondência para Debussy e, no século XX, a John Cage, a Pierre Boulez, a Haroldo e Augusto de Campos.

Hugo Friedrich comenta sobre o fato de que os textos de Rimbaud “mostram que ele começa com a revolta e termina com o martírio de não poder escapar à coação da herança cristã”.<sup>84</sup> A sua proposição “É preciso ser absolutamente moderno” faz com que *Une saison en enfer* seja a principal representação desse abandono da tradição cristã. A obra de Rimbaud

<sup>80</sup> BALAKIAN, Anna. Mallarmé e o *cénacle* simbolista. In: \_\_\_\_\_. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 67.

<sup>81</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 139.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>83</sup> CAMPOS, Augusto de. Alguns Rimbauts. In: \_\_\_\_\_. *Rimbaud livre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 20.

<sup>84</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 67.

busca a “transcendência vazia” pelo motivo de que ele trabalha com a imagem de que Deus está ausente da realidade apresentada pelo mundo.<sup>85</sup> Como afirma Friedrich, começou com Rimbaud a “separação anormal entre o sujeito poético e o eu empírico, que se reencontrará, no presente, em Ezra Pound, em Saint-John Perse e que, por si só, já impediria de entender a lírica moderna como expressão biográfica”.<sup>86</sup> Sua poesia é “desumanizada”, pois não fala a ninguém, “monologa, portanto, procurando atrair quem escute, com palavra alguma: parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete inconcebível, sobretudo lá, onde o Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu”.<sup>87</sup>

*Illuminations* é, talvez, a maior obra de Rimbaud e, ao focar o movimento das cidades e de paragens desertas que o poeta atravessa, atesta essa condição de procura pela “transcendência vazia”. Para Friedrich, “são um texto que não pensa no leitor”, pois não querem ser compreendidas.<sup>88</sup> A ligação com a música começa a se fazer mais presente, não só pelas referências ao universo musical, mas também por dar uma continuidade ao poema que Rimbaud pretendeu transformar em “canto”, de alguns anos antes a *Les illuminations*. Há uma analogia, inclusive, com a música atonal, como nota Friedrich.<sup>89</sup>

Mallarmé, contudo, é o principal responsável pelas principais pontes de contato entre música e literatura, através de *Un coup de dés*. A desautomatização que Mallarmé procura nos objetos e a força das palavras indica ao leitor que busque, incessantemente, uma nova direção para a poesia da Modernidade. Segundo Friedrich, juntamente com Rimbaud “Mallarmé introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão”,<sup>90</sup> de um tipo de poesia que se mantinha, à época, bastante presente na obra de um Paul Verlaine. Mallarmé segue, portanto, o caminho indicado por Novalis, de *Pólen*, com seus aforismos que se correspondem com os de Schlegel, e Poe, este de textos fundadores da Modernidade, tais como “A filosofia da composição”. E dá respaldo aos teóricos do estruturalismo e do pós-modernismo, quando afirma (numa seleção feita por Friedrich) que as palavras se tornem “uma voz que oculte tanto o poeta quanto o leitor”; que o espírito poético é um “centro vibratório de uma espera indefinida”; que “a literatura consiste em eliminar o senhor fulano

---

<sup>85</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>88</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 110.

de tal que a escreve”; que escrever poesia é “aniquilar um dia da vida ou morrer um pouco”.<sup>91</sup> Em uma carta a Cazalis, de maio de 1867, ele escreveria: “Sou agora impessoal, não sou o Stéphane que conhecestes mas sim uma capacidade do universo espiritual, de ver-se e de desenvolver-se a si mesmo e, precisamente, através do que foi meu eu. Só me cabe aceitar os desenvolvimentos absolutamente necessários, para que o universo encontre neste eu sua identidade (*identité*)”.<sup>92</sup> Importante, quando Mallarmé, refere-se a universo “espiritual”, é anotar que, em sua poesia, “o que é anulado objetivamente pela linguagem quando esta expressa seu estar ausente recebe na mesma linguagem, quando esta o nomeia, sua existência espiritual”.<sup>93</sup>

Quase como que contrariamente à poesia que o apanhou de referência, a concreta, Mallarmé sempre mostrou, como observa Friedrich, seu desagrado para com o “ruído da publicidade” e mostrava antipatia por repórteres.<sup>94</sup> Mallarmé queria voltar às costas à sociedade, seguindo o caminho trilhado por Rimbaud. O que mais aproxima Mallarmé das vanguardas é que, para ele, conforme Friedrich, “poetar significa renovar tão radicalmente o originário ato criativo da linguagem que o dizer seja sempre dizer o que não foi dito até então”,<sup>95</sup> talvez a palavra originária de Walter Benjamin, dos românticos, mas filtrada por uma criticidade mais aguda, a crítica da própria palavra. No esquema ontológico da poesia de Mallarmé, não à toa Friedrich inscreve o “afastamento do real”, “a idealidade, o absoluto e o Nada” e o “Nada e a linguagem”.

A busca mais importante de Mallarmé seria pela *poésie pure*, o que mostrava seu contato próximo com a música: “*Poesie pure* é o momento culminante em que a frase esquece, de modo harmônico, seu conteúdo. É o verso que nada mais quer dizer mas, só, cantar”.<sup>96</sup> Friedrich explica que, na obra mallarmeana, “não se deve entender por música apenas o som harmônico da linguagem mas, antes, uma vibração também dos conteúdos intelectuais da poesia e de suas tensões abstratas, que é perceptível mais pelo ouvido interior que pelo exterior”.<sup>97</sup> *Poesie pure* seria, para Friedrich, o “equivalente teórico poético do Nada,

<sup>91</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Apud FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 111.

<sup>92</sup> MALLARMÉ Apud FRIEDRICH, op. cit., p. 126.

<sup>93</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 126.

<sup>94</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>96</sup> MALLARMÉ Apud FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 136.

<sup>97</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 136.

em torno do qual ela gira”.<sup>98</sup> Não seria, porém, o conceito de *poésie pure* que atingiria a música, correspondente direta da poesia de Mallarmé no universo das artes, e sim o de acaso. Por isso, no próximo tópico, será feita uma análise sobre qual sentido tem o acaso na obra de *Un coup de dés*, aprofundando as considerações feitas no início deste capítulo.

### 3.3 *Un coup de dés*: o acaso da seleção crítica

Mallarmé e sua noção de que “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” influenciou em todos os poetas que se sentiram tocados pela experimentação, pelo trabalho com a palavra na página como se ela fosse um elemento vivo, transfigurado em signo infinito, suscitando uma reconfiguração da escritura.

O acaso que desponta do poema está ligado intimamente não só à questão do poema como lugar para instigar a criticidade, que é absolutamente recorrente nas obras desses autores, mas também à questão da criação artística. A transgressão de *Un coup de dés* se reflete por meio de uma disseminação no processo de seleção criativa, destacada por Fayga Ostrower em seu livro *Acasos e criação artística*. O poema de Mallarmé estaria enredado na “infinita teia de acasos” em que se constitui a vida, em meio a uma multiplicidade de eventos, de possibilidades textuais, à espera de um “acaso significativo”, representando a própria capacidade motora de criação.<sup>99</sup> Trata-se de um “acaso imprevisto”, moldado, porém, por uma “expectativa inconsciente”.<sup>100</sup> A de Mallarmé se depara com a impossibilidade do Livro Total, sonho também de Borges, que seria o *Le livre*, e abre espaço para a Modernidade, mas ganha o “acaso significativo” do poema *Un coup de dés*, tão revolucionário quanto a obra inacabada.

A importância de *Un coup de dés*, publicado pela primeira vez na revista *Cosmopolis*, em 1897, se faz maior por seu diálogo com outras artes, não se concentrando apenas no âmbito poético. Para o poeta Décio Pignatari, ela “antecipa, ao nível sensível, muitos dos problemas fundamentais que a ciência e a filosofia iriam abordar anos depois”,<sup>101</sup> entre os quais ele destaca “a intervenção do acaso, a descontinuidade e a probabilidade no mundo

<sup>98</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>99</sup> OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990. p. 2-3.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>101</sup> PIGNATARI, Décio. A situação atual da poesia no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 94.

físico; a noção de estrutura substituindo a de forma; a topologia; a dimensão tempo e as suas relações com o espaço; as correspondências estruturais (isomorfismo); a entropia; a simultaneidade”.<sup>102</sup> Na mesma linha de raciocínio de Pignatari, Leyla-Perrone Moisés lembra que a “questão do acaso e de seu controle [...] é instigante para a poesia moderna” e tem sido “objeto de estudo da física, da matemática e da biologia do século XX”.<sup>103</sup> O poeta, afinal, como o designava Ezra Pound, é uma “antena da raça”. Pound, contudo, por incrível que pareça, não gostava de Mallarmé, sobretudo aquele da “interpretação simbolista, o Mallarmé ‘obscuro’, de ‘léxico’ vago”<sup>104</sup> embora sua estrutura “musical e sinfônica”, aplicada ao *Un coup de dés*, esteja bem próxima “do Pound da técnica ideográfica, da fuga e contraponto, de *Los cantares*”.<sup>105</sup> Pound, mesmo ignorando Mallarmé em seu conceituado *ABC da literatura*, não tira do poeta francês sua condição de poeta dos limites. O poeta, crítico literário e tradutor José Lino Grünewald considera que,

se formos tomar em conta o que se entende por ‘poesia’ não apenas em termos de conteúdo ou modelos fixos de versificação, mas também – e principalmente – em função de estrutura e invenção de novos elementos para o processo estético, então *Um lance de dados*, de fato, representa o início da verdadeira poesia moderna.<sup>106</sup>

É sabido que Mallarmé, como conta a seu amigo Cazalis (em trecho reproduzido por Octavio Paz, no segundo capítulo deste trabalho), deparou-se em certo momento da sua vida com o Nada (com maiúscula indispensável) e com o vazio, à beira das obras que viriam, depois de sua fase de sonetos e de *Versos de circunstância*, quase à beira da morte: *Igitur* e *Un coup de dés*. Mallarmé não chegou a conceituar o Nada, mas, como observa Hugo Friedrich, ele está longe de ser um niilista moral. Para Friedrich, “o absoluto mesmo, que assim se chama porque deve ser desvinculado de tempo, lugar e coisa, uma vez consumada a desvinculação, chamar-se-á o Nada; o Ser puro e o Nada puro tornam-se idênticos (como em Hegel)”.<sup>107</sup> O Nada representa o “aniquilamento do real”, de uma poesia moderna que não tem “fé e tradição alguma”, constituindo-se numa radicalização da “transcendência vazia” (expressão que virá à tona mais adiante) que a persegue.<sup>108</sup> O Nada seria a outra face do

<sup>102</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>103</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Stéphane Mallarmé: um caso de reconhecimento. In: \_\_\_\_\_. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 127.

<sup>104</sup> CAMPOS, Haroldo de. Ezra Pound: i punti luminosi. In: POUND, Ezra. *Poesia*. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1993. p. 248.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 249.

<sup>106</sup> GRÜNEWALD, José Lino. Notas. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 127.

<sup>107</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 125.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 125.

absoluto, uma ausência que se concretiza na palavra. Mallarmé coloca, desse modo, no lugar do “contato realizável entre homem e transcendência” a “total ausência de contato”,<sup>109</sup> ignorando o absoluto como nenhum poeta anterior a ele ou mesmo contemporâneo. O Nada acaba, “em seu isolamento próprio”, tendo uma “sede provisória na palavra, por insuficiente que seja”.<sup>110</sup>

O tempo de Mallarmé, à margem de um mundo pré-industrial, pré-marxista, é um outro tempo, diverso do de Dante, cujo absoluto pode ser visto como o de Hegel – e compreendido como tal. Embora haja um certo misticismo baudelairiano em sua obra, não há nela a existência de uma vida de quem tinha visões como no período em que Dante viveu e, conseqüentemente, realizou sua obra. Mallarmé, como Pignatari coloca em relação a Dante, não pretende integrar-se no “olho de Deus, supremo acaso e arbitrário”.<sup>111</sup> O universo de Mallarmé é escritural, que se encaixa na categoria do “texto de fruição” (ou “texto de gozo”, conforme Leyla Perrone-Moisés traduz, em *Texto, crítica, escritura*), trabalhada por Roland Barthes em *O prazer do texto: é aquele texto que “põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”,<sup>112</sup> encaixando-se na mesma visão do “texto escriptível”, presente em outra obra de Barthes, *S/Z*, que instiga a produção de outros textos, e do acaso, concreto porque se sabe crítico da própria historicidade moderna: a de que acaba morrendo em si mesma, ou ressurgindo do traço já existente. Dante queria a vida eterna através da morte; Mallarmé sabia que apenas a escritura pode absorver sua desapareição e seu conseqüente ressurgimento, no rastro de outro texto futuro.*

*Igitur* e *Un coup de dés* são, conforme Julia Kristeva, em seu ensaio “Poesia e negatividade” (1969), “dramas escritos que põem em cena o processo mesmo da produção do texto literário”, revelando uma “oscilação da escritura entre o *Logos* e os choques de significantes”.<sup>113</sup> *Un coup de dés*, nosso interesse, nega *Igitur* e “traça as leis daquela ‘loucura útil’ que nenhum ‘lance de dados’ abolirá”.<sup>114</sup> Obra não concluída, ou melhor, abandonada,

---

<sup>109</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>110</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>111</sup> PIGNATARI, op. cit., p. 105.

<sup>112</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.p. 22.

<sup>113</sup> KRISTEVA, Julia. Poesia e negatividade. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 188.

<sup>114</sup> Ibidem, p. 188.



*Igitur* representa a melhor face hamletiana de Mallarmé. O poeta sentia atração pela personagem de Shakespeare por ser “símbolo do não-participante, cuja sensibilidade e poder de sonhar se chocam com a mediocridade da existência”.<sup>115</sup> Alguns dos elementos de *Igitur* reapareceriam em *Un coup de dés*, como percebe José Lino Grünwald: “o acaso, o nada, o vazio, o absoluto, a obra”.<sup>116</sup> Dividido entre poesia e prosa, *Igitur* é visto como um conto pelo autor, que se dirige “à Inteligência do leitor, e ela própria encena as coisas”.<sup>117</sup> Tendo atormentado Mallarmé durante parte de sua vida, mais exatamente por trinta anos, é recheado de imagens próprias do Simbolismo. O vocabulário obscuro e sua sintaxe turva, sob influência dos “livros de magia”, como a obra de Charles Baudelaire, fazem de *Igitur* uma boa abertura para *Un coup de dés*. Dividido em quatro partes (“A meia-noite”, “A escada”, “O lance de dados” e “O sono sobre as cinzas, após a vela apagada”), vejamos alguns fragmentos que antecedem a busca empreendida pelo poeta em sua obra final: “O infinito provém do acaso que negastes”;<sup>118</sup> “Devo ainda temer o acaso”;<sup>119</sup> “Breve, num ato onde o acaso está em jogo, é sempre o acaso que realiza a sua própria Idéia, afirmando-se ou negando-se”;<sup>120</sup> e “Ele fecha o livro – sopra a vela – com seu sopro que continha o acaso”.<sup>121</sup> O personagem que dá título ao conto de Mallarmé, “senhor momentâneo do acaso”,<sup>122</sup> dirige-se à morte, e esta não é mais vista como no Romantismo, como uma tentativa de transcendência, mas como a própria morte do espírito, a exemplo do que observa Maurice Blanchot.<sup>123</sup> É quase uma cena de teatro, em que a personagem, à meia-noite, deve lançar os dados, aproveitando o acaso contra o azar que domina o mundo, enquanto a vela permanece acesa, como indica Mário Faustino.<sup>124</sup> Ou, como pondera Blanchot, o acaso de *Igitur* é a noite que *Igitur* enfrenta, a noite que ele evita durante as quatro passagens do conto, “é a morte, e os dados pelos quais se morre são lançados ao acaso”, significando “o movimento aleatório que recobre o acaso”.<sup>125</sup>

Em *Un coup de dés*, como observa Blanchot, a noite de *Igitur* se transforma em mar, onde a presença hamletiana volta a se manifestar, nas bordas da solidão de um abismo, do

<sup>115</sup> BALAKIAN, op. cit., p. 67.

<sup>116</sup> GRÜNEWALD, José Lino. *Igitur ou A loucura de Elbehnon*. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Tradução de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 117.

<sup>117</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 73.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>122</sup> BLANCHOT, Maurice. A obra e o espaço da morte. In: \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 109.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p.108.

<sup>124</sup> FAUSTINO, op. cit., p. 128.

<sup>125</sup> BLANCHOT, Maurice, op. cit., p. 113-114.

naufrágio das palavras na página. Há, novamente, a presença da Meia-Noite no poema, marcando a passagem para a morte, para o espaço solitário da escritura de Blanchot, com a “pluma solitária” simbolizando o “relâmpago” das palavras pela página. Mallarmé, porém, já amadureceu, é O MESTRE, que, em seu “êxito estelar”, sabe vislumbrar que UMA CONSTELAÇÃO é um pensamento, e que “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”.<sup>126</sup> Trespasado pelo verso “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, ou “espinha dorsal”, ou “oração-título”, expressões utilizadas por Michel Butor,<sup>127</sup> o poema de Mallarmé compõe, como afirma Augusto de Campos, uma estrutura para a qual “convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do ‘mosaico do jornal’ ao cinema [...] e às técnicas publicitárias”.<sup>128</sup> Como pano-de-fundo, o naufrágio da “pluma solitária” de Mallarmé .

A despeito do que observa Mário Faustino, trata-se de “uma obra de arte autoconsciente, autodeterminada a um grau nunca atingido, nem antes nem, talvez, depois: cada palavra, cada letra, cada espaço entre palavras, cada espaço entre linhas, a dobra da página [...], valendo como um tronco de árvore, cujos ramos são os versos [...]”.<sup>129</sup>

A seguir, a representação da tradução dessa “espinha dorsal”,<sup>130</sup> feita por Haroldo de Campos, busca, sobretudo, mostrar o trajeto cinematográfico do verso de Mallarmé e os brancos da página:

<sup>126</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 173.

<sup>127</sup> BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 226.

<sup>128</sup> CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. In: \_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 26-27.

<sup>129</sup> FAUSTINO, op. cit., p. 129-130.

<sup>130</sup> CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. A “espinha dorsal” de *Un coup de dés* se espalha pelas páginas 153, 155, 161 e 169 desta edição.

**UM LANCE DE DADOS**

**JAMAIS**

MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS  
 ETERNAS  
 DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO

**JAMAIS ABOLIRÁ**

*O NÚMERO*

**EXISTIRIA**

Diverso da alucinação esparsa da agonia

**COMEÇARIA E CESSARIA**

surdindo assim negado e ocluso quando aparente  
 enfim  
 por alguma profusão expandida em raridade

**CIFRAR-SE-IA**

evidência da soma por pouco una

**ILUMINARIA**

**O ACASO**

cai

a pluma

rítmico suspense do sinistro

sepultar-se

nas espumas primordiais

de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo

fecido

pela neutralidade idêntica do abismo

Composto às portas do século XX, a novidade de *Un coup de dés*, como já havia adiantado Mallarmé e como observa Octavio Paz, “consiste em ser um poema crítico”.<sup>131</sup> Em Paz, “a união dessas duas palavras contraditórias quer dizer: aquele poema que contém sua própria negação e que faz dessa negação o ponto de partida do canto, a igual distância da afirmação e da negação”.<sup>132</sup> Leyla Perrone-Moisés lembra, referindo-se a quando um texto pode exercer a função de crítica literária, que

toda produção textual tem um caráter crítico com relação ao mundo e com relação à linguagem (o mundo, para ela, é linguagem). Todo texto (poético, romanesco), inserindo-se na “literatura”, assume uma posição crítica em relação a esta, quer por sua escolha temática ou formal (cada escolha coloca uma questão, implicitamente as outras escolhas), quer pelas relações que entretém com os textos já escritos (fenômenos de intertextualidade).<sup>133</sup>

Nesta crítica-escritura, haverá, segundo Leyla, um “diálogo entre obras, porque a nova fala se colocará em condições de igualdade com aquela que lhe serve de pré-texto”.<sup>134</sup> Afinal, o texto, como reflete essa a crítica mencionada, a partir dos escritos de Roland Barthes, é o “lugar da escritura, um lugar onde o sujeito se arrisca numa situação de crítica radical, e não o produto acabado de um sujeito pleno”,<sup>135</sup> não sendo “discurso de um sujeito imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso”, mas um lugar onde este sujeito “se produz com risco, [...] posto em processo”.<sup>136</sup> O texto, como provou *Un coup de dés*, “não pode prestar-se a uma descrição sistemática, já que ele é, exatamente, a subversão de toda sistemática”.<sup>137</sup> Sollers observa que, no livro de Mallarmé,

a escritura orchestra seus novos poderes (não mais transcrição de um sentido, mas surgimento como que espontâneo da superfície escrita; não mais registro e compreensão de uma fala anterior, mas inscrição ativa em via de desdobrar seu percurso, não mais verdade ou segredo de um só, referência sempre humanista, mas literariedade de ninguém num mundo jogado nos dados).<sup>138</sup>

<sup>131</sup> PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 332.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 332.

<sup>133</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 52.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>136</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>138</sup> SOLLERS, Phillipe. Apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. Um caso de reconhecimento: Stéphane Mallarmé. In: \_\_\_\_\_. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 123.

Daí por que Octavio Paz considera que o poema de Mallarmé abre um período “que mal começamos a explorar”,<sup>139</sup> sendo seu significado duplo: “por um lado é a condenação da poesia ‘idealista’ [...]. Por outro lado, [...] não implica uma renúncia à poesia; ao contrário, Mallarmé nos oferece seu poema nada menos do que como modelo de um gênero novo”.<sup>140</sup> Para ele, *Un coup de dés* “não nega o acaso, mas o neutraliza ou dissolve: *il réduit le hasard à l’infini*”.<sup>141</sup> Essa negação da poesia “é também exaltação jubilosa do ato poético, verdadeiro disparo em direção ao infinito”, resultado da “impossibilidade de escrever um poema absoluto em condições também absolutas [...], graças à crítica, à negação [...]”, mas sendo, dessa maneira, este poema “o único ponto possível [...] do absoluto”.<sup>142</sup> Esta poesia concebida por Mallarmé como

a única possibilidade de identificação da linguagem com o absoluto, de ser o absoluto, nega-se a si mesma cada vez que se realiza num poema (nenhum ato, inclusive um ato puro e hipotético: sem autor, tempo ou lugar, abolirá o acaso) – salvo se o poema é simultaneamente crítica dessa tentativa. A negação da negação anula o absurdo e dissolve o acaso.<sup>143</sup>

Por meio das palavras de Paz, percebe-se que *Un coup de dés*, ao ser um poema posicionado como “negação da negação”, pela criticidade embutida em sua própria estrutura e concepção, termina por dissolver o acaso. Torna-se, assim, como escreve Paz a Haroldo de Campos, numa de suas cartas publicadas em *Transblanco*, um poema crítico que, “através dessa destruição de significado, é uma metáfora da busca desse significado”.<sup>144</sup> Assim, “só a crítica-escritura pode ser um discurso verdadeiramente intertextual. Nela não se trata de *recobrir explicitando*, mas de *recobrir ambigüizando* (isto é, a disseminação, isto é, a significância)”.<sup>145</sup> Talvez por isso, embora seu projeto mais sonhado, *Le livre*, que seria um representante de toda a sua obra, não tenha chegado ao fim, houve a aceitação da crítica de que *Un coup de dés*, que seria apenas um esboço daquele seu livro mais desafiador, revolucionou a poesia, embora, como anota Leyla-Perrone Moisés, manuais literários até meados do século XX dessem pouca atenção ao feito de Mallarmé, considerando essa obra “apenas como uma experiência curiosa para uns, malograda para outros”.<sup>146</sup> Ou seja, na

<sup>139</sup> PAZ, op. cit., p. 330.

<sup>140</sup> Ibidem, p. 330.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 332.

<sup>142</sup> Ibidem, p. 332.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 331-332.

<sup>144</sup> PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 101.

<sup>145</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 70.

<sup>146</sup> Idem. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 112.

medida em que houve a impossibilidade de prosseguir com o outro projeto, *Un coup de dés* acabou se tornando, visto sob este ângulo do acaso material, na grande realização de Mallarmé. Jacques Scherer, que compôs *Le Livre de Mallarmé*, reunindo notas e apontamentos sobre o sonhado projeto do poeta francês com fragmentos de poemas que não se completaram, trata de “observações quanto à estrutura do poema, que seria – mais uma vez – um poema crítico, um poema sobre o poema, onde o acaso deveria ser integrado na composição”.<sup>147</sup> Sempre o acaso, ligado, segundo Scherer, ao fato de que as folhas desses livros seriam cambiáveis, podendo mudar de lugar e “ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor-operador (que de resto não se considera mais que um leitor situado numa posição privilegiada, face à objetividade do livro que se anonimiza)”.<sup>148</sup> É o livro com o qual Mallarmé sonhou a vida inteira, discutido em muitas correspondências com amigos. Aqui, temos o trecho de uma carta do poeta a seu amigo Paul Verlaine, datada de 16 de novembro de 1885, em que escreve:

[...] sempre sonhei e tentei outra coisa, com uma paciência de alquimista [...], o forno da Grande Obra. O quê? É difícil dizer: um livro, simplesmente, em vários tomos, um livro que seja um livro, arquitetônico e premeditado, e não uma coletânea das inspirações casuais por maravilhosas que fossem... Irei mais longe, e direi: o Livro, convencido de que no fundo há um só, tentado à revelia por quem quer que tenha escrito, mesmo os Gênios. A explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: pois o próprio ritmo do livro, então impessoal e vivo, até em sua paginação, se justapõe às equações deste sonho, ou Ode.<sup>149</sup>

Como observa Octavio Paz, o poema de Mallarmé “não é a obra que tanto o preocupou e que nunca escreveu, não é aquele hino que expressaria, ou melhor, consumiria a *correlação íntima entre a poesia e o universo*; mas em certo sentido o *Un coup de dés* a contém”.<sup>150</sup> Para Faustino,<sup>151</sup> Mallarmé alcança um ponto atingido poucas vezes depois, talvez por Cummings ou Pound. Realmente, é o acaso o principal prenúncio para a revalorização poética depois de Mallarmé. Para Haroldo de Campos, ele “foi ainda o pioneiro e continua o mestre”.<sup>152</sup> Conforme o poeta e crítico literário brasileiro, Mallarmé,

<sup>147</sup> CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 18.

<sup>148</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>149</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Autobiografia. In: \_\_\_\_\_. *Prosas de Mallarmé*. Tradução de Dorothee de Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1995. p. 13.

<sup>150</sup> PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: \_\_\_\_\_. *O signos em rotação*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 332.

<sup>151</sup> FAUSTINO, op. cit., p. 130.

<sup>152</sup> CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 18.

preocupado com o controle do acaso, ao mesmo tempo em que afirmava a impossibilidade da abolição deste, insinuava dialeticamente – sob a chancela definitiva de um talvez – a viabilidade da própria possibilidade negada, através da obra-constelação, evento e momento humano (“UN COUP DE DÉES JAMAIS N’ABOLIRA LE HASARD/ Excepté peut-être pour une Constellation”).<sup>153</sup>

O acaso (*hasard*) também está ligado intimamente à própria forma como Mallarmé apresenta sua obra máxima, em seu prefácio, que, como a própria obra em si, busca e legitima os caminhos da experimentação, de tudo que se aproxima e é tocado pelas conseqüências do possivelmente novo. A própria composição da obra, baseada na questão do acaso, que nem um lance de dados fará por abolir, faz com que Mallarmé escreva sobre os “brancos” da página, que assumem importância, “agridem de início”, exigidos pela versificação como “silêncio em derredor”.<sup>154</sup> Como analisa Alain Frontier, “les blancs occupent la plus grande place, et ce silence, qui entoure les mots et qui les groupe par fragments isolés, est absolument nécessaire à la fiction et à la musique qui la porte”.<sup>155</sup>

Mallarmé alerta, sobre sua obra: “Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa”.<sup>156</sup> Seguindo nesta linha de raciocínio, Haroldo considera, num texto importantíssimo, que merece ser reproduzido de forma completa, que,

do ponto de vista de uma teoria da composição, a conseqüência duma tal hermenêutica do *Un coup de dés* não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação, como termo ativo, ao processo criativo. Realmente, um racionalismo da composição, como o postulado por Edgar Allan Poe, e, mais tarde por Mallarmé, não implica, afinal, a elisão do acaso (desejo de absoluto que, se esboçado, é cerceado logo à altura de um jamais), mas, sim, a disciplina deste. A inteligência ordenadora delimita o campo de escolha, o feixe de possibilidades é engendrado pelas próprias necessidades da estrutura poemática pensada: a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica. Isso queria dizer Décio Pignatari (“Nova poesia: concreta”, 1956), quando escreveu: “Renunciando à disputa do absoluto, ficamos no campo magnético do relativo perene A Cronometragem do acaso...” Este o roteiro dum racionalismo construtivo – sensível, não científico, pois labora sobre os dados da sensibilidade (no mesmo sentido poderíamos falar de uma

<sup>153</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>154</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 151.

<sup>155</sup> FRONTIER, Alain. *La poésie*. Paris: Belin, 1992. p. 327.

<sup>156</sup> MALLARMÉ, op. cit., p. 152.

geometria do olho) – que traçamos em “Da fenomenologia da composição à matemática da composição (1957)”.<sup>157</sup>

O poema de Mallarmé, portanto, representa não a tentativa de abolir o acaso, mas sim a disciplinação deste como caminho de leitura, de transgressão, de mudança, servindo como suporte ao processo criativo, como indicação para a disseminação da transgressão. Como destaca Octavio Paz, ele não nega o acaso, mas “o neutraliza ou dissolve”,<sup>158</sup> através de seus dados, “lançados pelo poeta, ideograma do acaso”.<sup>159</sup> Conforme Blanchot, na mesma linha de raciocínio, o poema se abandona ao acaso, acreditando no “abandono da impotência”.<sup>160</sup> Seria o poema que, “como breve e fugaz constelação, surge da luta contra o acaso, a desordem, o caos, a entropia dos processos físicos”.<sup>161</sup> Como vislumbra Julie Kristeva, o *hasard*

é realmente a fortuna, o azar, o acaso imprevisível e ilimitado, o que escapa à razão ordenadora. Etimologicamente, porém, (árabe) *hasard* (o azar) quer dizer *dado*, de forma que a frase: “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” constitui uma tautologia: “Um lance de dados jamais abolirá o (lance de) dado.”<sup>162</sup>

Poucos anos mais tarde, o poeta e crítico literário Mário Faustino, em conceituação quase idêntica à de Kristeva, atestou:

Azar aqui tem ampla significação: acaso, sorte, destino, fado, azar, má sorte, boa sorte, neutra sorte, e mesmo (ou sobretudo?) jogo de dados: o étimo da palavra é o árabe *az-zahr*, uma espécie de jogo de dados e o próprio dado. Portanto, “Um lance de dados nunca abolirá o lance de dados”. Ou, “O azar nunca abolirá o azar”. Sem esquecer a significação toda especial que o verbo abolir (como surgir, fugir, submeter, consumir etc.) tem para Mallarmé: destruir, anular, demolir etc.<sup>163</sup>

O significado do verso, para Kristeva, e, conseqüentemente, para Faustino, é claro: um êxito não pode encerrar o inesperado, a ordem não destrói o aleatório, uma expressão não fecha o imenso processo que a ultrapassa etc.,<sup>164</sup> o que aproxima seu raciocínio ao de Paz e

<sup>157</sup> CAMPOS, Haroldo de. Lance de dados sobre um lance de olhos. In: \_\_\_\_\_ *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 190-191.

<sup>158</sup> PAZ, op. cit., p. 332.

<sup>159</sup> Ibidem, p. 333.

<sup>160</sup> BLANCHOT, Maurice. A obra e o espaço da morte. In: \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 115.

<sup>161</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_ *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 256.

<sup>162</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 265.

<sup>163</sup> FAUSTINO, op. cit., p. 129.

<sup>164</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 265.



Haroldo de Campos, com o único complemento de que, nos dois últimos, o acaso é neutralizado pela disposição seletiva crítica de compor uma idéia, de ser uma crítica da procura pelo absoluto. Conclui-se, pois, que a representação de acaso como “imprevisível e ilimitado, o que escapa à razão ordenadora”, como observa Kristeva, está ligada diretamente às obras de John Cage e Augusto de Campos, disposta em forças contrárias, como veremos mais adiante. A revolução trazida por *Un coup de dés* acabou atingindo o próprio movimento da poesia concreta, criado em 1956, que aceitou o seu influxo com toda a força possível, como já foi visto. Mas, antes do Concretismo, a concepção de acaso de Mallarmé chegou a interessar dois músicos experimentais do século XX, John Cage, que depois também se dedicaria à literatura, e Pierre Boulez. Esses músicos filtrariam o acaso mallarmeano utilizado por Haroldo e Augusto de Campos em seus poemas. Como o universo musical é vasto, o próximo tópico pretende dar apenas uma visão geral sobre uma ligação estreita entre literatura e música, para, depois, entrar na questão das diferentes visões de acaso de Boulez e Cage.

### **3.4 Música e literatura: introdução a uma passagem**

Para uma introdução rápida ao universo da música, onde diversos poetas, principalmente os provençais e os da Modernidade, foram buscar alimento para sua obra, faz-se pertinente examinar o ensaio “Música, filosofia e literatura”, de Benedito Nunes. Muitos outros escritores, entre músicos, filósofos, poetas e críticos, já versaram sobre a relação entre música e poesia, mas cabe aqui ser objetivo e procurar, de forma sucinta, estabelecer um diálogo entre a literatura e a música, projeto intertextual característico da Modernidade tanto de Baudelaire quanto de Mallarmé, e não ser pretensioso a ponto de querer contar a história da música.

Benedito, no ensaio referido, afirma que, se no século XVIII a arte musical do Ocidente parecia ter sido banida do âmbito do pensamento literário ou filosófico, no século XIX, ela passou a constituir o pólo valorativo da poesia e “mesmo a experiência privilegiada, ora latente, ora manifesta, que a filosofia e a psicologia absorveram”.<sup>165</sup> Naturalmente, a visão de Benedito Nunes ultrapassa o meramente literário, para mergulhar na projeção que teve a música sobre muitos filósofos, entre os quais Rousseau e Kant. O que importa aqui, porém, é sabermos que no século XVIII a literatura era considerada superior, com a justificativa de

---

<sup>165</sup> NUNES, Benedito. Música, filosofia e literatura. In: \_\_\_\_\_. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. p. 74.

oferecer um “processo gradual de descoberta, de aprofundamento, como penetração intelectual do texto”, enquanto a música não trabalhava com o entendimento.<sup>166</sup> Assim, o texto, na filosofia de então, proporcionaria conhecimento, enquanto a música despertaria mais emoções, “estados da sensibilidade e da afetividade; entre a comoção visceral e o deleite evocativo, entre o prazer sensível, até sensual, quase físico e o sentimento estático”.<sup>167</sup> O julgamento de Kant, para Benedito, seria exemplar: a música é “mais gozo que cultura”.<sup>168</sup> A música passaria também pelo aprofundamento de Hegel e Schopenhauer. O primeiro a viu como uma expressão perfeita do “substrato espiritual da realidade”,<sup>169</sup> como assinala Benedito, e o segundo, como desvendamento “para além do nosso Eu”.<sup>170</sup> Segundo Benedito, Schopenhauer abriu caminho à “moderna fenomenologia da percepção da obra musical”, analisando a música em “escalas intermediárias”, envolvendo “sensações e o prazer afeitos à ordem tonal”, na primeira; “diferentes formas como o motivo, o tema e a frase, as estruturas maiores, que o ouvinte só pode alcançar através daquela”, na segunda; “relações de medida” e uma “lógica da composição”, na terceira; e “presentificação dos sentimentos em seu fluxo, dos valores dramáticos da existência neles envolvidos”, com a própria “intuição da realidade” que aproximaria a música a um exercício filosófico, na quarta.<sup>171</sup>

A partir do final do século XIX, a música já apresenta nomes como Richard Wagner, e a linguagem verbal começa a perder sua “ascendência intelectual”.<sup>172</sup> Na segunda metade do século XIX, esse músico surgiria quase ao mesmo tempo da publicação de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire. Não por acaso Baudelaire escreveria um artigo sobre Wagner, intitulado “Richard Wagner e Tannhäuser em Paris”. Para ele, Wagner representava a união definitiva entre poeta e músico. Cada vez mais, os poetas da Modernidade se aproximaram do silêncio para chegar à música. Como observa Benedito, “próprio da poesia é servir-se da expressão verbal para desgastá-la”, uma vez que a poeticidade profunda tal desgaste “até romper com as lindes da expressão verbal que o silêncio já circunda; ultrapassando esses limites, só a música, quebrando o silêncio que o verbo não preenche, é capaz de se fazer ouvir”.<sup>173</sup> Desse modo,

---

<sup>166</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>168</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 77-78.

<sup>172</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>173</sup> Ibidem, p. 79.

Mallarmé e Verlaine, que procederam Baudelaire,<sup>174</sup> quiseram “estabelecer não só a convergência, mas a coincidência entre música e poesia”, com o objetivo de “situar uma e outra aquém e além da linguagem verbal, como se a poesia pudesse romper com o circuito do significante e do significado ao qual se acha encadeada”.<sup>175</sup> Mallarmé também dedicaria um estudo a Wagner, o que era prenúncio, na verdade, de *Un coup de dés*, com sua natureza polifônica próxima a uma partitura. O problema de toda sua vida, chama a atenção Valéry, era “devolver à Poesia o mesmo império que a grande música moderna lhe havia roubado”.<sup>176</sup> Em seu artigo “La musique et les lettres” (1894), Mallarmé escreve que “a Música se une ao Verso, a partir de Wagner, para formar Poesia”.<sup>177</sup> A música conquistaria, enfim, sua ascendência sobre a escritura, e Mallarmé queria misturar as duas linguagens. Sua poesia era bem mais próxima do impressionismo musical de Claude Debussy, que foi um dos únicos músicos a se aproximar do poeta, tornando-se seu amigo a partir de 1887, inclusive musicando *Prélude à l'après-midi d'un faune*, apresentado pela primeira vez em 1894, e realizando a obra *Trois poèmes de Mallarmé*, em 1913. A música de Debussy seria associada diretamente à música do século XX.<sup>178</sup> Esta, em sua origem, pode ser representada por Igor Stravinski, que liberou o sistema tonal, fazendo peças fragmentadas, que lembrariam poemas de Apollinaire e de Eliot, sob o influxo do Futurismo e do Dadaísmo; por Arnold Schoenberg, músico de origem austríaca que, no lugar do atonalismo, instituiu o dodecafônico (a “música do ruído e do silêncio”, como afirma o crítico musical José Miguel Wisnik<sup>179</sup>), e foi professor de Cage e Boulez. Este, à sua morte, fez o artigo “Schoenberg morreu”, como se fosse um Nietzsche anunciando a morte de Deus. Numa peça como *Verklärte Nacht*, de Schoenberg, através de uma linguagem impressionista, surgem “linhas melódicas que se distendem e se

<sup>174</sup> Ver o ensaio “O ideário simbolista: literatura e música”, de Maria Luiza Berwanger da Silva In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (Orgs.). *Limiares críticos: ensaios de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 215-225.

<sup>175</sup> NUNES, op. cit., p. 79.

<sup>176</sup> VALÉRY, op. cit., p. 72.

<sup>177</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Apud BALAKIAN, Anna. Mallarmé e o cénacle simbolista. In: \_\_\_\_\_. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 71.

<sup>178</sup> Ver o ensaio “Corrupção nos incensórios” In: BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995. Nele, o autor trabalha a importância da ligação entre Debussy, Cézanne e Mallarmé, que, para ele, constitui a raiz de toda a modernidade.

<sup>179</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma nova história das músicas*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 46-47.

interrompem, uma só melodia, sustentada pelas cordas” e um “grito sempre interrompido e recomeçado numa diferente altura, que transpôs para a música o grito rudimentar do expressionismo”.<sup>180</sup> Percebe-se aqui um movimento da música modal, que aposta na linearidade da música, com melodia tradicional, sem intervenções ou cortes mais agudos, afirmando o tom, representada pela música dita “clássica”, à música atonal, relacionada “com um traço determinante do tempo que foge à experiência: o não-tempo inconsciente, enquanto tempo não linear, não ligado, não causal, tempo das puras intensidades diferenciais”.<sup>181</sup>

A música atonal abrange o dodecafonismo, sistema dos doze sons, apoiado na repetição, inserido por Schoenberg a partir do último movimento do *Segundo quarteto*. Anton von Webern, no entanto, vai impor o controle máximo da peça musical, através do mesmo dodecafonismo, intuindo um serialismo “lacunar, denso de inter-relações sonoras ao mesmo tempo que radicalmente rarefeito”,<sup>182</sup> inspirando os alunos Pierre Boulez e Stockhausen a criarem o serialismo, baseada no conceito do minimalismo, que encontra um ponto de equilíbrio com as músicas modais. José Miguel Wisnik destaca também que o dodecafonismo e o serialismo “colocam no seu limite mais aguçado o jogo entre projeto e acaso, que está assinalado na famosa frase (sic) de Mallarmé (‘un coup de dés jamais n’abolira le hasard’),”<sup>183</sup> ou seja, ao mesmo tempo “em que busca o controle extensivo de todos os elementos sonoros a partir da série-matriz estará subordinado ao horizonte combinatório dado pela série, em suas ocorrências (ou decorrências) probabilísticas”.<sup>184</sup>

Há, no entanto, como lembra Benedito, limites entre poesia e música. Não se pode “evocar a pura sonoridade independentemente do sentido” nem, ao partir da “pura sonoridade”, “alcançar o sentido independentemente das palavras, que guarda o segredo da forma”.<sup>185</sup> Para George Steiner, no artigo “El abandono de la palabra”, “la música se relaciona explicitamente com el lenguaje sólo cuando se integra en un texto, cuando se trata de música para formalidades especiales o cuando es música ambiental que trata de articular com sonidos

---

<sup>180</sup> NUNES, op. cit., p. 83.

<sup>181</sup> WISNIK, op. cit., p. 175.

<sup>182</sup> Ibidem, p. 182.

<sup>183</sup> Ibidem, p. 197.

<sup>184</sup> Ibidem, p. 245.

<sup>185</sup> NUNES, op. cit., p. 85.

determinada escena o situación”, uma vez que “La música ha tenido siempre su propia sintaxis, su propio vocabulario y sus propios medios simbólicos”.<sup>186</sup> Quando se trata de captar a verdade, a música, conforme Steiner, “es el código más profundo, más numinoso de que el lenguaje”.<sup>187</sup> Para o músico Pierre Boulez, *estrutura* é a “palavra de nossa época”,<sup>188</sup> aproximando, assim, a música da poesia, “desde a sonoridade pura até sua ordenação inteligente”.<sup>189</sup> Segundo ele, “um bom poema tem sonoridades próprias quando recitado”, sendo inútil “tentar encontrar, para concorrer, um meio perfeitamente adequado”.<sup>190</sup>

Essa questão instigante será desenvolvida nos próximos tópicos deste capítulo, em que veremos como o poema de Mallarmé foi importante na articulação ótica (espacial) e acústica (temporal) de uma nova poética, dando ao campo gráfico, sob o ponto de vista da poesia concreta, uma estrutura espaço-temporal objetiva.

### 3.4.1 Mallarmé como depuração do acaso para Pierre Boulez e John Cage

Os sentidos de acaso, visto anteriormente sob o aspecto literário, encontrariam interesse, no século XX, na obra de dois músicos, que não foram só tocados pelo atonalismo de Schoenberg e, conseqüentemente, pelo abandono dos instrumentos musicais mais comuns, dedicando-se a uma coleta de sons em novas técnicas de produção de sons, mas também foram seus “alunos”. Um deles, Pierre Boulez, foi aluno de forma indireta, já que freqüentou as aulas de Webern, continuador das experiências de Schoenberg. Boulez sonhou musicar *Un coup de dés* e dizia estar fazendo, em sua obra, o que Mallarmé apenas sonhara na literatura. O outro, John Cage, foi aluno da classe de Schoenberg e, durante sua trajetória, musicou trechos de *Finnegans Wake*, de Joyce, e também quis, em certo momento, musicar o poema de Mallarmé:

O denominador comum, segundo Robert Greer Cohn, para quem aquele poema de Mallarmé tem mais pontos de contacto com *Finnegans wake* do que com qualquer outra criação literária, seria o esquema: unidade,

<sup>186</sup> STEINER, George. El abandono de la palabra. In: \_\_\_\_\_. *Lenguaje y silencio: ensayo sobre la literatura el lenguaje y lo inhumano*. Tradução de Miguel Ulterio. Barcelona: Gedisa, 1994. p. 47.

<sup>187</sup> Idem. El silencio y el poeta. In: \_\_\_\_\_. *Lenguaje y silencio: ensayo sobre la literatura el lenguaje y lo inhumano*. Tradução de Miguel Ulterio. Barcelona: Gedisa, 1994. p. 72.

<sup>188</sup> BOULEZ, Pierre. Som e verbo. In: \_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 58.

<sup>189</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>190</sup> Ibidem, p. 58.

dualismo, multiplicidade, e novamente unidade. Expressão evidente [...] dessa estrutura circular comum a ambas as obras é o fato de a frase inicial de *Finnegans wake* ser a continuação da última, assim como as derradeiras palavras do poema mallarmeano são também as primeiras: ‘Toute pensée émet un coup de dés’.<sup>191</sup>

Nascido em Los Angeles, em 1912, e falecido em 1992, Cage foi a representação do ianque tocado por um espírito zen de liberdade, autocrítica e, acima de tudo, inteligência. Tratava-se de um músico que Octavio Paz considerou como uma das poucas figuras interessantes vistas em suas peregrinações pelos Estados Unidos:

Estive em contato com alguns poetas e artistas anglo-americanos. Nenhum me deu esta sensação de extrema simplicidade e refinamento, humor e paixão, graça e ousadia – exceto o músico John Cage. Mas Cage é mais inteligente e complicado: um ianque que fosse também Erik Satie e um sábio oriental. O Dadaísmo e Bashô. O humor de Cummings se parecia com o box (jogo que já foi de cavalheiros em certa época); o de Cage é menos direto e mais corrosivo. Não sei o que pensar de sua música (pensa-se a música?); em compensação, sei que é um dos poucos poetas, apesar de não escrever poemas, que existem hoje nos Estados Unidos. Cage, Cummings...<sup>192</sup>

O mais curioso é que Paz escreveu essas palavras em 1965, quando Cage já havia lançado *Silence*, em 1961, com suas conferências que já se inseriam na ordem de uma poética revitalizada pelo diálogo crítico com Mallarmé e com o Dadaísmo. Na segunda metade do século XX, ele se tornou o poeta norte-americano mais importante, uma extensão do que Ezra Pound apresentou como construção qualificada de uma obra, no início do século, principalmente na realização dos antológicos e sempre reavaliados *Cantos*, traduzido, de forma completa, aqui no Brasil, por José Lino Grünewald.

Ele, entretanto, começou a compor partituras bem antes de se envolver com as palavras. Era aluno de Henry Cowell e o já mencionado Arnold Schoenberg. Recebia aulas de graça deste último, com a condição de que dedicasse sua vida à música. Avesso à harmonia, Cage teve esse defeito apontado por Schoenberg, que enxergava nisso um muro em qualquer carreira musical. Contrariando o mestre, Cage afirmou que devotaria sua vida a bater com a cabeça nesse muro, como Augusto de Campos lembra na introdução “Cage: chance: change”,

<sup>191</sup> CAMPOS, Augusto de. Pontos – periferia – poesia concreta. In: \_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 30.

<sup>192</sup> PAZ, Octavio. E. E. Cummings: recordação. In: \_\_\_\_\_ *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 235.

de *De segunda a um ano*.<sup>193</sup> Ignorou, assim, o dodecafonismo. Este aspecto da não-musicalidade de Cage, não no mesmo sentido, é claro, ressoava na vida de nosso último “grande poeta”: João Cabral de Melo Neto. “Todas as coisas que me dão sonolência eu detesto. Por exemplo, a música”,<sup>194</sup> afirmava o poeta de Pernambuco. Ora, em 1937 Cage, como um profeta, dizia: “enquanto no passado o ponto de discórdia / estava entre a dissonância e a consonância / no futuro próximo ele estará / entre o ruído / e os assim chamados sons musicais”,<sup>195</sup> tornando-se o incorporador da “transposição da tensão entre consonância-dissonância para a tensão ruído-som musical”, com “a incorporação radical do silêncio”.<sup>196</sup> Como observa José Miguel Wisnik, em sua obra *O som e o sentido*, o som “é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio”, pois haveria “tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, *que nenhum som teme o silêncio que o extingue*”.<sup>197</sup>

Pierre Boulez, nascido em 1925, optou pela música serial, ou seja, ao contrário de Cage, quis disciplinar sua obra através de um acaso crítico, não aberto à indeterminação do músico norte-americano. Dando-se razão aos dois, é certo que o interesse de Mallarmé, no prefácio de *Un coup de dés*, era transformar seu texto numa vertente sinfônica de palavras sob influxo de Richard Wagner:

Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral, e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir e o descer da entonação.<sup>198</sup>

Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo. O gênero, que se constitua num, como a sinfonia, pouco a pouco, a par do canto pessoal, deixa intacto o antigo verso [...]<sup>199</sup>

<sup>193</sup> CAMPOS, Augusto de. Cage: chance: change. In: CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revisada por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 11.

<sup>194</sup> MELO NETO, João Cabral de. Apud SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 32.

<sup>195</sup> CAMPOS, op. cit., p. 11-12.

<sup>196</sup> SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. Uma primeira escuta. In: \_\_\_\_\_. *A DOCTRINA dos sons de Goethe a caminho da música nova de Weber*. Seleção, tradução e comentários de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 83.

<sup>197</sup> WISNIK, op. cit., p. 18.

<sup>198</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio de *Um lance de dados*. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 151.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 151.

Pierre Boulez escreve, em seu artigo “Pesquisas atuais” (1954), que “nem Mallarmé – de *Un coup de dés* – nem Joyce têm equivalentes na música de sua época. É possível, ou é absurdo, tomar assim pontos de comparação? (Se pensamos naquilo de que eles gostaram: Wagner para um; para outro a ópera italiana ou os cantos irlandeses...)”.<sup>200</sup> Isso, porém, não retira de Mallarmé o interesse por Richard Wagner, e sua ligação com o músico através de textos críticos (“Richard Wagner” e “La musique et les lettres”) e de sua obra *Un coup de dés*. Estava em jogo não só a poesia, mas a música do poema, este como uma partitura, em que a tipografia, destacada ou não no conjunto, serve para indicar a importância da “emissão oral” e “a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir e o descer da entonação”.

A música, portanto, é um traço vital para se compreender a obra de Mallarmé, não só como pano de fundo de sua poética, mas como centro revitalizador da estrutura, no caso de *Un coup de dés* a espacial, na página em branco, em que palavras se organizam como uma música em concerto, como silêncio para ser lido pelos olhos, por meio de sua disposição (ou tamanho) na página, uma vez que as “diferenças de intensidade na emissão das palavras são traduzidas por diferentes corpos tipográficos”.<sup>201</sup> Não por acaso, Pierre Boulez situa o silêncio como parte integrante do ritmo. Ao abordar a música como uma combinação entre som e silêncio, Boulez aponta Webern como o precursor dessa idéia e afirma que “tudo o que é valor – ou seja, som – torna-se silêncio, tudo o que é silêncio transforma-se em valor – ou seja, em som”.<sup>202</sup> Manuel Bandeira, nosso “poeta menor” (ou “enorme”, como diria José Paulo Paes), lembra, em sua conferência “O centenário de Stéphane Mallarmé”, proferida na Academia Brasileira de Letras, em 1942, que sua poesia “é essencialmente musical [...] não só no sentido puramente sonoro ou melodioso, mas no sentido definido por Boris de Schloezer, ou seja, na imanência do conteúdo com a forma”.<sup>203</sup>

<sup>200</sup> BOULEZ, Pierre. Pesquisas atuais. In: \_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 34.

<sup>201</sup> BUTOR, op. cit., p. 226.

<sup>202</sup> BOULEZ, Pierre. Eventualmente... In: \_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 151.

<sup>203</sup> BANDEIRA, Manuel. O centenário de Stéphane Mallarmé. In: \_\_\_\_\_. *Seleção em prosa* (Org. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 509.



Ao abordar a questão do livro como um elemento à parte, tão importante quanto a composição literária, num texto crítico, Mallarmé desdobra seu pensamento musical, por ser um poeta que se nutriu do Simbolismo, o que coloca *Un coup de dés* como uma obra que encerra o período da poesia propriamente simbolista, embora ainda se valha do seu vocabulário, e abre outro, o da poesia contemporânea:

Um solitário tácito concerto se dá, pela leitura, ao espírito que recupera, sobre uma sonoridade menor, a significação: nenhum meio mental, exaltando a sinfonia, faltará, rarefeito e é tudo – graças ao pensamento. A Poesia, próxima à Idéia, é Música, por excelência – não admite qualquer inferioridade.<sup>204</sup>

Na concepção do crítico francês Michel Butor, em *Un coup de dés* “é certo que Mallarmé procurou, além disso, um equivalente da altura dos sons, da entonação. Ele queria que o alto da página correspondesse ao mais agudo, e o baixo ao mais grave, como uma pauta musical”.<sup>205</sup> Isso para Butor só pode ser aplicado em *Un coup de dés* à oração-título: “un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, “impressa em caracteres maiores, porque ela nunca ocupa mais de uma linha por página”.<sup>206</sup> Augusto de Campos considera que as lições estruturais que Mallarmé busca na música “se reduzem à noção de tema, implicando também a idéia de desenvolvimento horizontal e contraponto”.<sup>207</sup> Desse modo, segundo o próprio Mallarmé, no prefácio a *Un coup de dés*, o poema, com sua “diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e adjacentes, dita sua importância à emissão oral, e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou o descer da entonação”.<sup>208</sup> O motivo preponderante é a “espinha dorsal” do poema: “UN COUP DE DÉ / JAMAIS / N’ABOLIRA / LE HASARD” (na tradução de Haroldo, “UM LANCE DE DADOS / JAMAIS / ABOLIRÁ / O ACASO”). O primeiro motivo secundário é “Si / c’était / le nombre / ce serait”, tendo como adjacentes os temas “comme si / comme si”, traduzido como “se / fosse / o número / seria” por Haroldo. Em seguida, há o motivo secundário com vários adjacentes se espalhando pelo poema: “quand bien même lancé dans

<sup>204</sup> MALLARMÉ, Stéphane. O livro, instrumento espiritual. Tradução de Amálio Pinheiro. In: CHIAMPI, Irlma (Coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 127.

<sup>205</sup> BUTOR, op. cit. p. 226.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>207</sup> CAMPOS, Augusto de. Pontos – periferia – poesia concreta. In: \_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 25.

<sup>208</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio de *Um lance de dados*. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 151.

des circonstances éternelles / du fond d'un naufrage / soit / le maître / existât-il / commençât-il et cessât-il / se chiffât-il / illuminât-il / rien / n'aura eu lieu / que le lieu / excepté / peut-être / une constellation”, traduzido por Haroldo de Campos como “mesmo quando lançado em circunstâncias eternas / do fundo de um naufrágio / seja / o mestre / existiria / começaria e cessaria / cifrar-se-ia / iluminaria / nada / terá tido lugar / senão o lugar / exceto / talvez / uma constelação”. As demais construções do poema são motivos adjacentes, assinalados pelas letras menores. Numa página de *Un coup de dés*, podemos ver essas diferenças de entonação que Mallarmé queria dar às palavras:

<p>1º motivo secundário ^ motivo secundário ^</p>	<p style="text-align: right;"><i>O NÚMERO</i></p> <p><b>EXISTIRIA</b></p> <p>diverso da alucinação esparsa da agonia</p> <p><b>COMEÇARIA E CESSARIA</b> surdindo assim negado e ocluso quando aparente enfim por alguma profusão expandida em raridade</p> <p><b>CIFRAR-SE-IA</b></p> <p>evidência da soma por pouco uma</p> <p><b>ILUMINARIA</b></p> <p><b>O ACASO</b></p> <p>cai a pluma rítmico suspense do sinistro sepultar-se nas espumas primordiais de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo fenecido pela neutralidade idêntica do abismo</p>
<p>motivo preponderante ^</p> <p>motivo adjacente ^</p>	

Como afirma Mallarmé, “não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Idéia”.<sup>209</sup> Paz considera que a Idéia, “não pode ser contemplada em sua totalidade porque o homem é tempo, perpétuo movimento: o que vemos e ouvimos são as ‘subdivisões’ da Idéia através do prisma do poema”.<sup>210</sup> O livro de Mallarmé seria uma “música para o entendimento e não para o ouvido; mas um

<sup>209</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 151.

entendimento que ouve e vê com os sentidos interiores”.<sup>211</sup> Paz lembra que a poesia de Mallarmé, como toda a poesia ocidental, nasceu aliada à música, mas “a cada vez que se tentou reuni-las o resultado foi a querela ou a absorção da palavra pelo som”.<sup>212</sup> Dessa forma, deve-se pensar, o que *Un coup de dés* vem a atestar, que a “poesia tem sua própria música: a palavra”,<sup>213</sup> e, como seu autor demonstra, esta música é “mais vasta que a do verso e da prosa tradicionais”.<sup>214</sup> Para Anna Balakian, Mallarmé queria capturar a “forma da música”,<sup>215</sup> nesse caso sem estar ligado à maneira como os simbolistas enxergavam exatamente a música, uma vez que eles privilegiavam sons, como é o caso de Paul Verlaine. Em seu poema máximo, Mallarmé, “as palavras escolhidas são [...] imagens autocontidas, usadas não em relações lógicas, mas como as notas que formam um acorde em música”, relacionando

o visual com o tonal como se estivesse antecipando uma execução oral das notações verbais da página: o tamanho da impressão correspondendo ao valor-tempo das notas; a separação entre as palavras correspondendo às pausas musicais; e a visualidade simultânea das palavras em uma página sugerindo os acordes – os efeitos deles seriam imitados pela leitura coral, como se fosse uma cantata musical.<sup>216</sup>

A poesia concreta, ao analisar a importância de *Un coup de dés* para a poesia ocidental, penetra em sua relação com o universo musical através do conceito de estrutura. É o que veremos no próximo tópico.

### 3.4.2 A estrutura da poesia concreta: Gestalt e dimensão espaço-temporal

Aprofundando uma questão que não ganhou espaço no primeiro capítulo, ao longo da revisão que foi feita sobre movimento concretista, cabe, neste momento, ressaltar a visão que os irmãos Campos e Décio Pignatari quiseram dar à “estrutura” do poema. A perspectiva adotada será muito importante na elucidação do que pretendia Augusto de Campos em sua série de poemas intitulada *Poetamenos*, que veremos mais adiante, originando um conflito com Ferreira Gullar.

---

<sup>210</sup> PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 26.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>215</sup> BALAKIAN, op. cit., p. 70.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 79-80.

Em seu artigo “Pontos – periferia – poesia concreta” (1955), Augusto de Campos explica que Mallarmé “é inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da ‘série’, introduzida por Schoenberg, purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen”.<sup>217</sup> Augusto define esse processo com a palavra “estrutura”, “tendo em vista uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente”.<sup>218</sup> Essa idéia de estrutura está ligada à Psicologia Gestalt, em que se faz presente a idéia referida, criada no final do século XIX. No mesmo artigo, Augusto encontra exemplos de poetas, além de Mallarmé, que utilizaram bem o conceito de estrutura. Os mais destacados são Pound, por meio do ideograma, e Joyce, que, para Augusto, encontram-se justamente no campo da estrutura. Augusto também compara, no artigo, a Psicologia Gestalt com a música serial, que também necessita da apreensão total da obra para apreciação de qualquer uma de suas partes. Augusto encerra o artigo, afirmando que as “subdivisões prismáticas da Idéia” de Mallarmé, juntamente com “o método ideogrâmico de Pound, a apresentação verbivocovisual de Joyce e a mímica verbal de Cummings convergem para uma nova teoria de forma [...] onde noções tradicionais, como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura”, que configuraria a poesia concreta.<sup>219</sup>

Como observam Antonio Sergio Lima Mendonça e Alvaro de Sá, para a Gestalt (que, etimologicamente, significa, ‘figura, forma, configuração’), “*forma, configuração e estrutura* são da mesma natureza”, destacando a função tanto da “*figura* (destaque mesmo abstrato, perceptível em um meio)” quanto do seu “*fundo* (meio amorfo, que se apresenta sem destaques)”, ou seja, instaurando uma teoria do campo da percepção.<sup>220</sup> É uma psicologia que privilegia tanto a totalidade quanto as partes que a formam, criando uma percepção imediata, pois a composição de uma imagem vai sendo formada à medida em que entram os “elementos visuais” (linhas, cores, superfícies) e com eles se articulam “relacionamentos formais” (tensões espaciais, ritmos), e o significado de cada um desses elementos só existe em razão

<sup>217</sup> CAMPOS, Augusto de. Pontos – periferia – poesia concreta. In: \_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 23.

<sup>218</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>219</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>220</sup> MENDONÇA, Antonio Sergio Lima; SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983. p. 116.

daqueles que o cercam.<sup>221</sup> O resultado é que “o significado de cada detalhe dependerá das funções específicas que passe a desempenhar na estrutura da totalidade que ajudou a formar”.<sup>222</sup> Isso se dá através do *phi-fenômeno*, ou seja, “a percepção do movimento a partir de elementos estéticos”, o que fica evidente tanto em *Un coup de dés* quanto nos poemas concretos.<sup>223</sup>

Cabe aprofundar mais aqui a questão dos brancos das páginas de *Un coup de dés*, que seriam o fundo de sua estrutura, o que ajuda a esclarecer esta mudança no aspecto gráfico do poema. Sua existência, tal como a diferença tipográfica entre as palavras, resulta de uma interferência musical, ficando evidente na leitura oral, realçando qualidades sonoras – quando Augusto escreve, em “Poesia concreta” (1956), que “as funções-relações gráfico-fonéticas (‘fatores de proximidade e semelhança’) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição” cria uma sensibilidade verbivocovisual, ele está se referindo a isso.<sup>224</sup> Ele adverte, em “Pontos – periferia – poesia concreta”, para o que Mallarmé escreve no prefácio ao *Un coup de dés*, sobre os diferentes tipos, refletindo a importância a ser dada na emissão oral, dependendo de os motivos serem preponderantes, secundários e adjacentes, e à posição das palavras na página figura a entonação alta, média, baixa. Sá e Mendonça observam acertadamente que, sem ser gráfico ou tipográfico, o que Mallarmé queria era uma sinfonia em palavras, já vista na interpretação musical dada ao poema de Mallarmé. O preto das letras indica, como nas notas, o som, e o branco, silêncio; as alturas das linhas tipográficas correspondem às linhas de pauta. Tudo isso reforça o que Mallarmé queria realçar: o discurso da língua, pois, como já foi explicado, o espaço de seu poema é ainda do Simbolismo. Desse modo, ele lida ainda com o discurso linear artístico-discursivo, embora sob forma de multilinearidade. Para Sá e Mendonça, o “branco como silêncio impõe uma leitura transcorrendo em um tempo; as indicações de leitura impedem atingir o estágio da escritura e forçam a linearidade discursiva. A comparação com a música, com a sinfonia”.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> OSTROWER, op. cit., p. 33.

<sup>222</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>223</sup> MENDONÇA; SÁ, op. cit., p. 116.

<sup>224</sup> CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 51.

<sup>225</sup> MENDONÇA; SÁ, op. cit., p. 112.

Ao avaliar a estrutura como o “conteúdo informativo” inserido numa “informação estética”, Haroldo explica, em “A temperatura informacional do texto” (1960), que a opção de estrutura num poema atinge seu ponto máximo em *Un coup de dés*, com seus “dados da sensibilidade”, “momento mallarmaico da criação, que tem como pólos dialéticos a racionalidade e o acaso, a inteligência e a intuição, o rigor e a liberdade; que implica não propriamente uma ‘abolição’, mas um *controle*, uma integração do acaso no processo de compor”.<sup>226</sup> Tudo, para Haroldo, converge para a estrutura do poema, sobretudo as escolhas desejadas.

Como chegamos à estrutura espaço-temporal que reúne os dois tipos de estrutura existentes ao longo da poesia concreta? Para Mendonça e Sá, na poesia concreta, o espaço passa a ser o elemento relacional de estrutura que, ao estruturar o poema, proporcionava uma nova sintaxe: a visual: “O branco que separa as palavras situa-se dentro do espaço, onde se estrutura o poema. Portanto, é neste espaço que se realiza o poema, pela união das palavras, e é também ele que separa as palavras, o que força o branco a funcionar como constituinte da estrutura, sendo elemento de ligação entre as palavras: o espaço que separa-e-une as palavras”.<sup>227</sup>

Desse modo, a articulação ótica (espacial) e acústica (temporal) das palavras oferece ao campo gráfico uma característica espaço-temporal objetiva, pois a imagem visual da palavra acaba sendo vista no espaço, enquanto a imagem acústica ocorre dentro de um tempo. O campo gráfico, revelam Sá e Mendonça,<sup>228</sup> pela característica de separar as palavras, ao estruturar o poema no espaço, dão um ritmo que é próprio do poema tanto no campo visual quanto sonoro. Na medida em que a estrutura gráfico-fonética origina o ritmo do poema, é desnecessária uma variação na forma e tamanho das letras. Todos esses elementos convergem para *Un coup de dés* ser um poema referencial.

Pignatari explica que a poesia concreta, ao introduzir no ideograma o espaço como elemento substantivo da estrutura poética, cria uma realidade rítmica, espaço-temporal, com

---

<sup>226</sup> CAMPOS, Haroldo de. A temperatura informacional do texto. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 148

<sup>227</sup> MENDONÇA; SÁ, op. cit., p. 114.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 114.

o ritmo tradicional e linear sendo destruído.<sup>229</sup> A sintaxe visual aberta pelo método ideogrâmico ao mesmo tempo que evidencia o caráter físico da palavra, admite percepção imediata da estrutura/ritmo do poema, isto é, da sua força relacional espaço-temporal, criando uma profunda ‘tensão de palavras-coisa no espaço-tempo’, subordinando o som. Daí a possibilidade de preestruturar o poema, que ao ser preenchido com palavras define o seu ritmo e recebe a carga de significado. Como afirmam Sá e Mendonça, “o espaço que estrutura/envolve o poema, é também referente de uma ambiência sonora imergindo o ouvinte”, fazendo com que a poesia não possa mais ser “classificada como arte temporal, pois, tal como as artes do espaço já haviam introduzido o tempo (movimento), o espaço passa a ser elemento indispensável à estrutura poética”.<sup>230</sup>

### 3.4.3 Cartas para musicar o acaso de Mallarmé

Foi visto, no tópico anterior, que a sintaxe visual depende tanto da relação do tempo, em que se move a música, quanto do espaço, em que surgem as artes plásticas e a literatura, integradas pela noção do ideograma e da percepção do campo visual adotado pela Psicologia Gestalt. Já se ressaltara a importância do contato que os primeiros modernistas, Baudelaire e Mallarmé, tiveram com os músicos de sua época, Wagner e Debussy à frente dos demais. Isso nos leva a uma consideração de Octavio Paz feita em seu *O arco e a lira*. Ele afirma que em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo. A divisão das artes não impediu que durante muito tempo o verso fosse ainda canto. Temos o exemplo dos poetas provençais e dos trovadores portugueses. Para Paz, foi a última vez que a poesia do Ocidente pôde ser música sem deixar de ser palavra. Desde então, “a poesia se perde como palavra, dissolvida nos sons”,<sup>231</sup> e a palavra falada, manuscrita ou impressa exige um espaço distinto para se manifestar. Por isso, conforme revela Paz, a página do poema de Mallarmé passa a exercer uma função rítmica: o espaço acaba se dispersando, no sentido de que as palavras, pelo grau de significante que atingem e pela tipografia, desejam uma ordem musical, “não no sentido da música escrita mas de correspondência visual com o movimento do poema”.<sup>232</sup> A música da poesia torna-se uma música da linguagem, e o espaço, escritura. Como foi visto no tópico

<sup>229</sup> PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 66.

<sup>230</sup> MENDONÇA; SÁ, op. cit., p. 116.

<sup>231</sup> PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 340.

<sup>232</sup> Ibidem, p. 343.

anterior, os “espaços em branco [...] dizem algo que os signos não dizem”, fazendo com que a escritura projete “uma totalidade” e se apóie numa carência, não sendo nem música nem silêncio, mas se alimentando de ambos.<sup>233</sup>

A estrutura espaço-temporal, vista no tópico anterior, foi um dos elementos que certamente levou Boulez, em cartas analisadas por Augusto de Campos,<sup>234</sup> em *Música de invenção*, a deixar clara, para Cage, sua pretensão de musicar o livro de Mallarmé:

Além do *Coup de dés* de Mallarmé, comecei uma nova obra de câmara.<sup>235</sup>

Para o Mallarmé, eu trouxe todas as obras vitais de Bach. Que vitalidade! É uma intimidação incrível.<sup>236</sup>

Estou principalmente orquestrando velhas coisas. Uma tarefa que, afinal, requer menos concentração que uma composição propriamente dita. Contudo, não dei um passo avante com meu Mallarmé.<sup>237</sup>

Estou pensando em terminar o meu *Coup de dés* de Mallarmé desta forma (fazendo um instrumento afinado para tanto).<sup>238</sup>

A realização musical da obra de Mallarmé, porém, não chegou a se consumir. Se acontecesse, seria um grande acontecimento, segundo Augusto de Campos:

As cartas sinalizam em vários momentos o envolvimento específico de Boulez com *Un coup de dés* (então fora das cogitações da *intelligentsia* literária francesa). O fato ficou obscurecido pela circunstância de o compositor afinal ter desistido do projeto, acalentado, ao que parece, por vários anos, de musicar o texto mallarmeano (tratar-se-ia, segundo esclarecem as notas à correspondência, de uma obra para coro e grande orquestra).<sup>239</sup>

Ao analisar a obra de Mallarmé, Manuel Bandeira, na conferência “O centenário de Stéphane Mallarmé”, já referida, percebe que o poeta “foi sobretudo sensível ao lado

<sup>233</sup> Ibidem, p. 343.

<sup>234</sup> As cartas pertencem à obra *Correspondência Boulez-Cage*, organizada e introduzida por Jean-Jacques Nattiez, inédita no Brasil.

<sup>235</sup> BOULEZ, Pierre. Apud CAMPOS, Augusto de. *Músicas*. In: \_\_\_\_\_ *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 156.

<sup>236</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>237</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>238</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>239</sup> CAMPOS, op. cit., p. 156.



orquestral da música”, afirmando que “sua técnica de poeta é uma orquestração da linguagem”, uma vez que, ao definir a poesia, ele sempre “se reporta à música”, e a “Poesia não é senão a expressão musical, superaguda, emocionante, de um estado de alma; as palavras se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastilho de luzes sobre pedrarias”.<sup>240</sup> Tal rumo compreensivo de Mallarmé diante da poesia aproxima-se, para Bandeira, “da espontaneidade da orquestra; buscar diante de uma ruptura dos grandes ritmos literários e sua dispersão em frêmitos articulados, próximos da instrumentação, uma arte de rematar a transposição para o livro da sinfonia ou simplesmente retomar-lhe o que nos pertence”.<sup>241</sup> Isso que nos pertence, para Mallarmé, não são as sonoridades elementares dos metais, das cordas e das maneiras, como o é para Boulez ou Cage (na trajetória como músico), mas a “intelectual palavra em seu apogeu”.<sup>242</sup>

Cage, nessas cartas, interessou-se também em musicar o *Un coup de dés*, como afirma numa carta a Boulez, datada de 22 de maio de 1951, depois de realizar suas pesquisas sobre o *I Ching* (o *Livro das mutações* chinês) e seus diagramas de acaso, à luz de novas composições, como o *Concerto para piano preparado e orquestra*, entre outras: “Você pode imaginar de minha presente atividade o quanto eu fiquei interessado pelo que você escreveu sobre o *Un coup de dés* de Mallarmé”.<sup>243</sup> Isso o fez escrever outra carta, anos depois, mais precisamente em 1º de maio de 1953, ao mesmo Boulez:

[...] um poeta daqui (francês) pediu-me que compusesse a música para uma leitura de *Le coup de dés*. Gostaria de fazê-lo, mas eu lhe disse que você poderia já ter feito essa música e nesse caso ele deveria usar a sua. Ele vai lhe escrever a respeito disso. Não começarei nada até ouvir de você se devo ou não fazê-lo.<sup>244</sup>

O certo é que a obra de Mallarmé ocupou a mente de Boulez e fez por encantar também Cage, sobretudo no que se refere à temática do acaso, intrinsecamente ligado às obras de ambos, embora, como veremos mais adiante, se visto sob a percepção de Mallarmé, mais

<sup>240</sup> BANDEIRA, Manuel. O centenário de Stéphane Mallarmé. In: \_\_\_\_\_. *Seleção de prosa* (Org. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 509.

<sup>241</sup> Ibidem, p. 509.

<sup>242</sup> Ibidem, p. 509.

<sup>243</sup> CAGE, John. Apud CAMPOS, Augusto de. *Músicas*. In: \_\_\_\_\_. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 157.

<sup>244</sup> Ibidem, p. 157.

pendente para a obra musical do compositor francês do que para a obra musical/literária do norte-americano.

A correspondência, afinal, indica os caminhos de cada um, ao esclarecer “a intensa amizade e a mútua admiração que houve entre os dois compositores até a hora em que os separou a divergência estética: Boulez caminhando para o panserialismo ou serialização total dos parâmetros sonoros e para o aleatório controlado; Cage para a aventura do acaso e da indeterminação”.<sup>245</sup> Este serialismo está ligado à consciência de estrutura do poema de Mallarmé (estrutura aqui com o sentido da Gestalt, de que “o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente”<sup>246</sup>), ligada diretamente à música, no trabalho com as palavras e em sua seleção tipográfica, representando timbres e deslocamentos sonoros, como afirmam o próprio Mallarmé e Butor.

Em meio a essa discussão, Cage teria se irritado com o artigo “Alea” (1957), em que Boulez tomara posição diante dos problemas da interferência do acaso na composição, admitindo o acaso controlado mas rejeitando o que ele qualifica de “acaso por inadvertência”. Segundo Joan Peyser, no livro *Boulez, composer, conductor, enigma*, Cage teria afirmado:

Depois de ter muitas vezes proclamado que não se poderia fazer o que eu queria, Boulez descobriu o *Livro de Mallarmé*. Era operação de acaso até o mínimo detalhe. Comigo, o princípio tinha de ser rejeitado; com Mallarmé, tornou-se subitamente aceitável para ele. Agora, Boulez promove o acaso, só que a *sua* espécie de acaso.<sup>247</sup>

Não há dúvida que Boulez fazia muitas referências implícitas a Cage. Já no início de seu artigo, se lê:

Pode-se observar, atualmente, em muitos compositores de nossa geração uma preocupação, para não dizer obsessão, com o acaso. Pelo menos que eu saiba, é a primeira vez que tal noção intervém na música ocidental, e esse fato merece que nos detenhamos nele porque é uma bifurcação importante

---

<sup>245</sup> PEYSER, Joan. Apud CAMPOS, Augusto de. *Musicaos*. In: \_\_\_\_\_ *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 153.

<sup>246</sup> CAMPOS, Augusto de. Poesia, estrutura. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 177.

<sup>247</sup> PEYSER. Apud CAMPOS, op. cit., p. 154.

demais na idéia da composição para ser subestimada ou recusada incondicionalmente.<sup>248</sup>

Obviamente, Boulez se refere a Cage. E continua referindo-se a ele, quando, ironicamente, afirma que a “forma mais elementar da transmutação do acaso estaria na adoção de uma filosofia colorida de orientalismo que encobrisse uma franqueza fundamental na técnica da composição; seria um recurso contra a asfixia da invenção, recurso de veneno sutil que destrói qualquer embrião de artesanato; eu qualificaria esta experiência [...] de acaso por inadvertência”.<sup>249</sup> Boulez desconfia de que isso seja uma experiência, pois nela o indivíduo não se sentiria responsável por sua obra, “simplesmente se atirando por franqueza inconfessada, por confusão e por alívio temporário em uma espécie de magia pueril”.<sup>250</sup> Desse modo, o acaso aconteceria sem controle, embora sempre “no interior de uma certa trama estabelecida de acontecimentos prováveis, porque sempre é preciso que o acaso disponha de algo eventual”.<sup>251</sup> Surge, desse modo, uma recusa da estrutura preestabelecida e um “desejo de criar uma complexidade em movimento [...], especificamente característica da música executada, *interpretada* por oposição à complexidade fixa e não-renovável da máquina”, um “acaso por automatismo, automatismo puro”.<sup>252</sup> Para Boulez, a composição resulta de uma constante escolha, sempre com intervenções do acaso, materializando “certas propostas de estrutura que ficariam amorfas”.<sup>253</sup> O músico francês, dessa maneira, quer inserir o acaso na composição, o que, para ele, é uma “loucura útil”,<sup>254</sup> e fazer com que eventos aleatórios sejam incorporados por uma composição mesmo indeterminada. Boulez crê que se pode “absorver o acaso instaurando um certo automatismo de relações entre as redes de probabilidade previamente estabelecidas”.<sup>255</sup> Conseqüência disso é que o acaso começa a produzir iluminações guiadas por um sentido de criticidade, sob o “pragmatismo da invenção”.<sup>256</sup> De acordo com o rigor, maior ou menor, vai-se obter, segundo Boulez, “um encontro único ou encontros múltiplos em diversos graus, ou seja, uma oportunidade única ou múltipla”.<sup>257</sup> A liberdade do executante, para Boulez, “não muda absolutamente em nada a noção de

<sup>248</sup> BOULEZ, Pierre. Alea. In: \_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 43.

<sup>249</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>250</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>251</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>252</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>253</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>254</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>255</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>256</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>257</sup> Ibidem, p. 47.

estrutura”.<sup>258</sup> Fazendo uma menção aberta à relação entre Cage e o universo oriental, Boulez escreve: “Respeitemos o que a obra ocidental tem de ‘acabado’, o seu ciclo fechado, mas introduzindo a ‘possibilidade’ da obra oriental, seu desenvolvimento aberto”.<sup>259</sup> No final de seu artigo, Boulez menciona uma passagem de *Igitur*, que foi o embrião de *Un coup de dés*: “Resumindo, um ato em que o acaso está em jogo, é sempre ele que realiza sua própria Idéia afirmando-se ou negando-se. A afirmação e a negação fracassam diante de sua existência. Ele contém o Absurdo – dá-lhe implicação, mas em estado latente e impede-o de existir: e ao Infinito é permitido ser”.<sup>260</sup> Esse fragmento certamente resume a visão de Boulez sobre o acaso, que se afirma e se nega, afirma-se e fracassa, ficando sempre equilibrado nesse fio entre o acaso totalmente indeterminado e o acaso que valoriza uma estrutura preestabelecida.

Jean-Jacques Nattiez, organizador das cartas trocadas entre os dois músicos, observa: “Em certo sentido, Boulez deveria o serialismo total a Cage, e Cage o conceito de acaso a Boulez”.<sup>261</sup> Ou seja, enquanto Cage partiu para a indeterminação e para o acaso à luz do I Ching, Boulez seguiu a panserialização e a escolha aleatória:

O Acaso, enfim, ao mesmo tempo aproximaria e afastaria os dois grandes interlocutores. Se Boulez revelou Mallarmé a Cage, este, em contrapartida apresentou-lhe nada menos que o *Finnegans Wake* de Joyce, os *Cantos*, de Pound, e a poesia de Cummings.<sup>262</sup>

Difícil afirmar qual dos dois estava mais perto do acaso mallarmeano, quase impossível, mas o controle crítico e racional certamente aproximaria mais Boulez do poeta francês. Segundo Augusto de Campos, “lido à distância, o texto de Boulez, densa e sibilamente redigido, questiona o que é questionável nas práticas de música indeterminada, e o faz em nível elevado, [...] não descendo jamais ao ataque pessoal”.<sup>263</sup> Como lembra Haroldo de Campos em *A arte no horizonte do provável*, Boulez observava que “no nível da colocação em jogo das próprias estruturas” é possível “absorver o acaso, instaurando um certo automatismo de relação entre diversos feixes de possibilidades estabelecidos de antemão”.<sup>264</sup> Não há dúvida de que eles dialogaram criticamente, mas “o que era liberdade para Cage

<sup>258</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>259</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>260</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>261</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. Apud CAMPOS, Augusto de. *Musicaos*. In: \_\_\_\_\_. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 153.

<sup>262</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>263</sup> CAMPOS, op. cit., 154.

parecia, em seu limite, facilidade a Boulez, e o que era rigor para este afigurava-se limitado para aquele”.<sup>265</sup>

Transportando esta reflexão musical ao universo literário, mais propriamente poético, observa Haroldo de Campos a respeito da organização estrutural e criativa de *Un coup de dés*: “A inteligência ordenadora delimita o campo de escolha, o feixe de possibilidades é engendrado pelas próprias necessidades da estrutura poemática pensada: a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica”.<sup>266</sup> Ou seja, tanto o acaso de Mallarmé, incorporado ao universo literário como feixe de instigação criativa e seletiva, quanto o de Boulez remetem à ordenação de fatores, não indo tanto pelo caminho de Cage, que privilegia o acaso total, como será visto mais adiante. Campos observa que essa “integração do acaso seria feita sob a vigilância da inteligência criadora para não ceder lugar ao puro automatismo e ao caos”.<sup>267</sup> Isto é, Boulez, embora fizesse peças musicais permutáveis, dava a elas uma determinada organização (por exemplo, de cantores), uma vez que ele herdou de Webern a “ ‘totalidade coesa’ através da ‘interligação de partes’ ”.<sup>268</sup>

Não só em “Alea”, Boulez abordou a questão do acaso ou fez referência à obra de Mallarmé. Em “O momento de Johann Sebastian Bach” (1951), ele escreve:

Em meio aos simulacros de lógica em que apodrecemos, de apriorismos destituídos de qualquer espírito crítico, de uma “tradição” puxada para um lado ou outro segundo a necessidade de todas as causas mais ou menos vergonhosas, em meio a essas atividades desprezíveis de pobres seres à cata de ‘autenticidade’, devemos dar, enfim, seu potencial ao que Mallarmé chamava o ‘Acaso’.<sup>269</sup>

E encerra o artigo referindo-se, mais uma vez, ao *Un coup de dés*: “Porque, se devemos ao poeta a frase famosa ‘Não é com idéias que se fazem versos, mas com palavras’,

---

<sup>264</sup> CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 20.

<sup>265</sup> CAMPOS, Augusto. Musicaos. In: \_\_\_\_\_. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 155.

<sup>266</sup> CAMPOS, Haroldo de. Lance de dados sobre um lance de olhos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 190-191.

<sup>267</sup> Ibidem, p. 191.

<sup>268</sup> CAESAR, Rodolfo. Composição e natureza. In: *A DOCTRINA dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern* (Seleção, tradução e comentários de Marcia Sá Cavalcante Schuback). Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 86.

<sup>269</sup> BOULEZ, Pierre. O momento de Johann Sebastian Bach. In: \_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 30.

<sup>270</sup> Ibidem, p. 30.

frase que – interpretada num sentido único – serviu de pretexto a fórmulas conciliadoras, isso não é uma razão para nos esquecermos de que: *Toute pensée émet un coup de dés*”.<sup>270</sup>

No subcapítulo seguinte, veremos como o poema de Mallarmé tocou a obra musical de Cage.

### 3.4.4 O lance de dados cageano

O crítico musical José Miguel Wisnik lembra a história mais famosa contada por Cage. O músico, certa vez, entrou numa cabine anecóica da Universidade de Harvard, à prova de som e escutou o som grave da sua pulsação sanguínea e o agudo do seu sistema nervoso, chegando à conclusão de que há som dentro do silêncio, mesmo num lugar isolado do ruído externo.<sup>271</sup> Numa de suas peças musicais mais famosas, *4'33* (1952), um pianista entra no palco, toma a postura de quem vai tocar, mas não toca nada. A “música” é feita pela tosse, pelo riso e pelos protestos do público, incapaz de esperar quatro minutos e alguns segundos em silêncio. Como assinala Wisnik, a “música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio”; o “silêncio da platéia virá ruído”; o “ruído é o som: a música de um mundo em que a categoria da representação deixa de ser operante, para dar lugar à infinita repetição”.<sup>272</sup>

Alguns anos antes, em 1937, Cage realizou, empregando fontes sonoras estranhas, como campainhas, folhas de aço, cilindros de freio de automóvel, e aparelhos elétricos produtores de ruídos, *First contruction in metal*, propondo “uma estrutura rítmica / baseada na duração / não das notas / mas dos espaços de tempo”.<sup>273</sup> Neste mesmo ano, Cage fez sua grande criação: o “piano preparado”, acondicionado com pedaços de metal, borracha e outros materiais entre as cordas para alterar-lhe a sonoridade. Para Pierre Boulez, o piano preparado tem o “mérito de tornar desde logo concretos os universos sonoros aos quais devemos renunciar provisoriamente, tendo em vista a dificuldade de sua realização”.<sup>274</sup> Conseqüência disso é que, por meio de uma “tablatura artesanal, o piano torna-se um instrumento capaz de

---

<sup>271</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>272</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>273</sup> CAMPOS, Augusto de. Cage: chance: change. In: CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 11.

<sup>274</sup> BOULEZ, Pierre. Tendências da música recente. In: \_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 204.

produzir complexos de frequências”.<sup>275</sup> Tablatura artesanal porque, na preparação do piano, “coloca-se entre as cordas, em certos pontos determinados de seu comprimento, diferentes materiais, como metal, madeira ou borracha; materiais que modificam as quatro características do som produzido por uma corda em vibração: duração, amplitude, frequência e timbre”.<sup>276</sup>

*Bacanal* (1938) foi a primeira peça de Cage feita para o piano criado. Em 1939, na peça *Paisagem imaginária nº 1*, há gravações de frequências de pratos e cordas de piano. O piano preparado seria utilizado ainda nas peças seguintes: *Amores* (1943), *Sonatas e interlúdios para piano preparado* (1946-1948) e *Concerto para piano preparado e orquestra* (1951). Nesta última, como explica Wisnik, Cage “fez com que o piano, de instrumento produtor de alturas, se transformasse num multiplicador de timbres e ruídos: com a interferência de pinos, parafusos, borrachas e outros materiais atuando sobre as cordas do instrumento, ele passa a soar formas alteradas de pandeiros, atabaques, marimbas, caixas de música, guizos”.<sup>277</sup> Desse modo, o ritmo, para Cage, “não está na regularidade das batidas nem na mensurabilidade das durações, mas na flutuação ‘sobre a crista de uma vaga métrica’ ou de uma não-métrica enquanto tal”. Conseqüentemente, a música “não se organiza em torno de um pulso (como a música modal), nem evita sistematicamente o pulso (como a música serial)”.<sup>278</sup> Criando a “música indeterminada” a partir da segunda metade do século XX, Cage começou a desenvolver, por meio dela, o I Ching, clássico livro-de-oráculos chinês, indo, assim, reagindo, como observa Augusto de Campos, “contra o conceito de música / totalmente predeterminada, / levado às últimas conseqüências pelos jovens serialistas / pós-webernianos (boulez, stockhausen)”.<sup>279</sup> Como observa Augusto de Campos, a trajetória de Cage se alterna com os remédios “acaso e silêncio”.<sup>280</sup> Em *Paisagem imaginária nº 4* (1951), Cage colocava 12 aparelhos de rádio ligados ao acaso e simultaneamente. Para Wisnik, o rádio é uma “boa metáfora para que se entendam as relações entre som, ruído e silêncio, em

---

<sup>275</sup> Ibidem, p. 204.

<sup>276</sup> Ibidem, p. 204.

<sup>277</sup> Ibidem, p. 204.

<sup>278</sup> Ibidem, p. 204.

<sup>279</sup> CAMPOS, Augusto de. Cage: chance: change. In: CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 13.

<sup>280</sup> Ibidem, p. 13.

seus muitos níveis de ocorrência”.<sup>281</sup> Como no rádio, o “silêncio é um espaçador que permite que um sinal entre no canal”, sendo “o ruído uma interferência sobre esse sinal (e esse canal)”. O som “é um traço entre o silêncio e o ruído (nesse limiar acontecem as músicas)”,<sup>282</sup> constituindo-se a música num jogo entre som e ruído. Para Wisnik, o “som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros)”.<sup>283</sup>

Pierre Boulez, cujo conflito com Cage acerca do acaso vimos no tópico anterior, trata, em muitos artigos seus, o músico norte-americano como uma referência. Para o francês, Cage “trouxe a prova de que era possível criar espaços sonoros não-temperados, mesmo com o auxílio de instrumentos existentes”,<sup>284</sup> destacando que ele descobriu, com eficácia, que os instrumentos criados para a necessidade da linguagem tonal não poderiam corresponder às necessidades de uma nova música, pois cada som deveria ser individualmente valorizado. Para Boulez, também se deve a Cage a “idéia de complexo de sons, pois ele escreveu obras nas quais, em vez de se servir de sons puros, emprega acordes sem nenhuma função harmônica, que são essencialmente amálgamas sonoras ligados a timbres, a durações e a intensidades, cada uma destas características podendo diferir segundo os componentes do amálgama”.<sup>285</sup>

Entre outros trabalhos de Cage, a sua *Ária* (1958), para soprano “tem uma curiosíssima notação / em curvas coloridas e interrompidas / que deixam livre à intérprete / a escolha de quaisquer estilos / (lírico, folclórico, jazz, canção, canção napolitana, ópera etc.) / além de toda sorte de ruídos / (choro de bebê, ganido, gemido voluptuoso etc.)”.<sup>286</sup> Assim, segundo Augusto, “de certa forma / cage / antecipou-se facticamente aos europeus / na compreensão do fenômeno webern: / no choque de silêncios / entre WEBERN e CAGE / – o

<sup>281</sup> WISNIK, op. cit., p. 33.

<sup>282</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>283</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>284</sup> BOULEZ, Pierre. Eventualmente... In: \_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 162.

<sup>285</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>286</sup> CAMPOS, Augusto de. Cage: chance: change. In: CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 15.



européu e o americano – / está capsulado / todo o futuro dilema da música / entre ordem e caos”.<sup>287</sup>

Augusto de Campos observa que com sua recusa à predeterminação serialista de Boulez, Cage propõe o “imprevisível como lema / um exercício de liberdade / que ele gostaria de ver estendido à própria vida / pois ‘tudo o que fazemos’ / (todos os sons, ruídos e não-sons incluídos) / ‘é música’”.<sup>288</sup> Para Wisnik, “Cage é estrutura profunda da música em seu estado absolutamente superficial (flutuação do som, silêncio, ruído em sua intranscendência, evidência não evidente do caráter superficial de toda música)”, sendo o minimalismo a “passagem do profundo cagianiano ao superficial (a evidência do caráter repetitivo dos fluxos em fluxos explicitamente repetitivos)”.<sup>289</sup>

Grande responsável por trazer à cultura norte-americana o aprendizado oriental do I Ching e, com ele, a música indeterminada, além da consciência do acaso de Mallarmé, fazendo com que suas peças musicais tivessem uma repercussão incomum, Cage lidou, percebe-se, como poucos, com as noções de acaso dentro de sua música, obviamente influenciado pela obra máxima de Mallarmé, juntamente com as idéias da filosofia oriental adotada. Perguntado sobre este livro chinês, Cage respondeu numa entrevista:

O I Ching é uma coisa velha e nova ao mesmo tempo, data de 65 a.C. [...] Uso em qualquer atividade em que não exista um objetivo definido ou um alvo a ser atingido, como o de dar prazer ou quando escrevo poesia, quando componho música ou executo meus trabalhos gráficos. Percebi que, na maioria das vezes, quando faço a pergunta ‘qual é o problema?’ descubro que não há problema algum a ser resolvido. Acho que essas atividades envolvendo operações do acaso não tem nada a ver com auto-expressão. Para mim, o I Ching é uma disciplina do ego. Faço uso dele quando estou livre de certas preocupações [...].<sup>290</sup>

Cage levou o acaso ao seu ponto mais extremo, tornando-o diferente daquele de Mallarmé e, conseqüentemente, de Boulez: Cage não pretendia controlar o acaso; queria deixá-lo em total liberdade. Como afirma Haroldo de Campos,

Já votados decididamente e programaticamente ao caos e à pura franquia do acaso, se situam o compositor norte-americano John Cage (cujo método se

<sup>287</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>288</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>289</sup> WISNIK, op. cit., p. 57.

<sup>290</sup> CAGE, John. Entrevista. In: LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes & visões: panorama da arte e da cultura norte-americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 98.

baseia na manipulação aleatória do jogo chinês de palitos da sorte, o I CHING, com 64 possibilidades de permutação) e seus discípulos, os ‘cagistas’. Trata-se de uma espécie de transposição para a música, do tachismo ou, mais exatamente, do *action painting*, cultivando-se o indeterminismo no seu grau mais elevado.<sup>291</sup>

Ou, como lembra Augusto de Campos, “mediante operações de acaso / a partir do I ching (livro das mutações) / compôs, em 1952, *music of changes* (música das mutações) / com sons e silêncios distribuídos casualmente”.<sup>292</sup> “O que se busca”, afirmava Cage, “não é a indeterminância ou determinância e sim não-intenção”.<sup>293</sup> Para ele, a indeterminação é a base do silêncio, “cheio de sons que simplesmente ocorrem”, sendo a intenção a única diferença entre aqueles sons e os sons que se provoca conscientemente. Chega-se à conclusão de que “o mais importante é a ausência de intenção e a aceitação do que acontece”.<sup>294</sup> Para Cage, afinal, como já foi referido, o “acaso” é “um mecanismo que não tem nada a ver com meus sentimentos e meus pensamentos, uma operação que permite libertar-me do meu ego”.<sup>295</sup> Dividida entre a superficialidade da música, ligada “a seus elementos mais aparentes: continuidade temporal, regularidade rítmica, definição de região total, linearidade diretamente apreensível”, e à sua profundidade, que abrange “estruturas não lineares, defasadas, irregulares ou assimétricas, texturas completas”, a música de Cage desfaz o mito da “música superficial” e da “música profunda”, apontando para essa indeterminação do acaso.<sup>296</sup> A música serial, embora “profunda”, tem no minimalismo seu equilíbrio, pois este parte do “superficial” para o “profundo”. O acaso musical e literário de Cage, portanto, é distinto daquele proposto por Mallarmé e seguido por Boulez, que é um acaso organizado e estruturado, não o acaso total, o caos, baseado na autocrítica em relação à própria composição do poema ou, no caso, da música.

Perguntado sobre a importância do acaso em sua obra, na mesma entrevista mencionada anteriormente, John Cage respondeu:

Vejo o acaso como um mecanismo que não tem nada a ver com meus sentimentos e meus pensamentos, uma operação que permite libertar-me do meu ego. O ego é uma barreira para a experiência. O acaso permite uma

<sup>291</sup> CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 21.

<sup>292</sup> CAMPOS, Augusto de. Cage: chance: change. In: CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 13.

<sup>293</sup> CAGE, op. cit., p. 99.

<sup>294</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>295</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>296</sup> WISNIK, op. cit., p. 226.

situação que não expressa o “eu”, mas que abre o “eu” para coisas que estão fora dele.<sup>297</sup>

Com razão, Augusto de Campos afirma que Cage fez com que não víssemos mais diferenças entre sons e ruídos: “Podemos ouvir qualquer altura de som, quer seja ou não parte de uma escala temperada, ocidental ou oriental [...]. Nem nos preocupamos mais em saber como um som começa, continua ou acaba”.<sup>298</sup> Além disso, o silêncio já foi assimilado, “já não é tão perturbador como costumava ser”, o mesmo acontecendo com a melodia e com o ritmo.<sup>299</sup> Cage fez com que houvesse uma interpenetração entre culturas musicais, de todos os lugares do mundo, ouvindo-se música da África, da Índia ou do Japão “juntamente com a música européia, música dos índios americanos e música nova eletrônica”.<sup>300</sup>

A partir do Cage/músico, pode-se obter uma visão mais clara do Cage que se dedicou, paralelamente ao trabalho musical, à literatura a partir da década de 1960.

### 3.4.5 A literatura do acaso de Cage

Ao mesmo tempo em que criou uma obra musical instigante, Cage antecipou, com seu *Silence*, em 1961, cinco anos depois do lançamento da poesia concreta no Brasil, a revolução trazida pelos poemas de Augusto de Campos do final da década de 1970, e ao longo das duas décadas subseqüentes, marcados por um trabalho com a disposição tipográfica das palavras na página. *Silence* foi sua primeira e, não só em termos de conhecimento, mais importante obra (musical literária/literária musical) de John Cage, “o primeiro de uma série / inclassificável / de livros-mosaicos / com artigos manifestos conferências / pensamentos / aforismos / anedotas exemplares (*koans*)”,<sup>301</sup> para Augusto de Campos. Depois dele, vieram *Year from a monday* (1967) – que foi traduzido por Rogério Duprat, com revisão de Augusto, e lançado pela editora Hucitec, em 1985, com o título *De segunda a um ano* –, “o segundo compêndio da visão / anarcomusical / de cage”,<sup>302</sup> segundo Augusto; *M* (1973), reunindo textos escritos entre 1967 e 1972, e *Notations* (1969). O último livro nesta linha é *Empty words* (1979). Para Augusto,

<sup>297</sup> CAGE, op. cit., p. 99.

<sup>298</sup> CAMPOS, Augusto de. *Musicaos*. In: \_\_\_\_\_. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 129.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>301</sup> CAMPOS, Augusto de. Cage: chance: change. In: CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 17.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 17.

os livros de cage / são / inovadores e imprevisíveis / como a sua música / em todos eles / há uma mistura aparentemente disparatada de eventos / cage fala não só de música / mas de ecologia política zen budismo / cogumelos economia e acontecimentos triviais / extraíndo poesia de tudo e de nada / um mosaico de idéias citações e estórias / os textos se apresentam / em disposições gráficas personalíssimas / indo desde o uso de uma IBM com grande / variedade de tipos / até a combinação de numerosas / famílias de letraset / dos signos desenhados para indicar / pausas e ruídos / como a respiração e a tosse / até as tonalidades reticulares das letras.<sup>303</sup>

A obra poética de Cage, com tudo isso, é um painel vigoroso da literatura depois da metade do século XX, ligada à tradição de Mallarmé. Na obra *M*, por exemplo, falava sobre as principais figuras que tinham seus nomes iniciados com a letra-título (como o cenógrafo Merce Cunningham, seu parceiro até o fim da vida, e Mao Tsé Tung); em outras obras, apresentava seus “Mesósticos” (com uma palavra, ou um nome, transpassando, verticalmente, o poema ou a anarquia das *letra-sets* comentada por Augusto, escolhidas ao acaso, extraídas de *M*). Em todos, referências a escritores (Jack Kerouac, Gertrude Stein), a músicos (Mozart, Beethoven, Schoenberg), a líderes (Mao Tsé Tung), a Deus, a Buda e ao diabo, por exemplo. Uma poesia feita de transpirações. Não à toa, pois Cage teve, como referências de geração, artistas como o filósofo dos *mass media* Marshall McLuhan e os artistas plásticos Robert Rauschenberg e Marcel Duchamp. Seus poemas são colagens de palavras e de sons, aparentando formar um Dadaísmo literário-musical:

John Cage se erige en defensor de la ‘estetización de lo cotidiano’, tal como la concebía el pintor Marcel Duchamp. Para ellos, el azar se identifica con la naturaleza concebida como un inmenso depósito de formas y de significados, olvidados, desdeñados por siglos de cultura esterilizadora.<sup>304</sup>

*Silence* resulta dessas experiências existenciais magníficas de Cage, um mosaico anárquico musical, que investe em vários caminhos, partindo sempre da música para o pensamento literário, carregado de sentidos. Há, em seus escritos, o mesmo silêncio da música, para Augusto de Campos, carregado de significados, provindo ideologicamente da filosofia zen e musicalmente de Webern. Há a “Conferência sobre o nada”, a “Conferência sobre algo”, poemas sobre preparação de piano, textos em prosa reproduzindo diálogos do

<sup>303</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>304</sup> TOSI, Daniel. Nuevas perspectivas de 1945 a la actualidad. In: BERTRANDO-PATIER, Marie-Claire (Org.). *Historia de la música: la música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Espasa, 1996. p. 832.

cotidiano de Cage: contatos, amizades, por exemplo, vistos como o máximo do acaso em reunião. Conhecer a obra de Cage é lidar com uma nova percepção poética que, ao mesmo tempo em que descende de poetas como Mallarmé e Ezra Pound, também descende de outros visualmente construtivos, como Guillaume Apollinaire e Cummings. Por meio da obra de Cage, podem ser reavaliadas determinadas reações contra uma poesia antiacadêmica, porém perfeitamente enquadrada numa corrente literária de poesia, em diversos aspectos, construtiva. Uma poesia baseada na transgressão e na crítica, que resulta, propriamente, do acaso, levado por ele, como já foi referido, ao extremo.

Entre as influências literárias de Cage, estão “Cummings, Pound, Joyce, Gertrude Stein... Depois, Thoreau. Cummings, mais pela sua tipografia excêntrica, e Joyce por motivos óbvios...”,<sup>305</sup> como ele responde na já referida entrevista. Cage lembra de como descobriu Thoreau, que muito cedo (aos 22 anos) “percebeu que o silêncio não existe. Ele tinha consciência do silêncio e do fato de que ele não existe, de que o silêncio na verdade são os sons. Para ele, o momento que estamos vivendo agora é silêncio e os sons que percebemos são apenas bolhas em sua superfície”<sup>306</sup>. Ou, como diria Leminski, “viver é super difícil / o mais fundo / está sempre na superfície”.<sup>307</sup> Quanto a Cummings, Augusto de Campos ressalta de que há uma forte presença desse poeta na obra de Cage, sobretudo nos “Mesósticos”, composições em forma de acróstico. Cage também compartilha com o poeta uma generosa ética anarco-individual da cidadania americana, com raízes comuns na ‘desobediência civil’ de Thoreau”.

Transportando seu elemento de indeterminação também para a literatura fez com que a crítica literária norte-americana Marjorie Perloff, em *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*,<sup>308</sup> percebesse que a poesia, desde Rimbaud, busca o acaso e a não-intenção, o que ressoa em Mallarmé, entre outros, até explodir de vez na poesia de John Cage, marcada, assim, não pela originalidade absoluta, mas pela consciência de que abriu as portas de uma idéia que se expande há mais tempo do que se imaginava.

---

<sup>305</sup> CAGE, op. cit, p. 97.

<sup>306</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>307</sup> LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 61.

<sup>308</sup> Ver o estudo “No more margins” In: PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Illinois: Northwestern University Press, 1999, p. 288-339. Nele, Marjorie Perloff faz uma análise do discurso poético que predomina nas poéticas de David Antin e John Cage.

Durante anos, principalmente depois de se tornar um “poeta literário”, Cage foi uma espécie de artista multimídia, continuando a produzir peças, entre as quais HPSCHD (1969), *Musicircus* (1971) – em que gravou, inclusive, poemas de E. E. Cummings, que não havia dado importância às suas experiências quando levadas a ele pelo próprio Cage –, *Bird cage* (1973) e trechos de textos de *Finnegans Wake*, a obra mais complexa de Joyce, no projeto *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans wake* (1981), o que Augusto de Campos também faria, com mais modéstia, em seu CD *Poesia é risco*, em 1995, *show* multimídia. Em *Roaratorio*, Cage é atraído pelo embate entre Joyce e um certo orientalismo.

O acaso mallarmeano, ligado à não-intenção, o I Ching, a mistura de idéias ocidentais às orientais – nem Bashô faria melhor – fazem com que a literatura de Cage, mesclada à sua música (afinal, ele compunha e escrevia, antes de escrever, compunha mais, depois, as duas coisas), rivalize em inovação com as obras de James Joyce, *Finnegans Wake* e *Ulisses*, mais com o primeiro, alguns dos textos do primeiro inclusive tendo sido musicados por Cage. O Futurismo, uma das alavancas da obra-em-progresso de Joyce, foi também uma das referências de Cage, tal como o Dadaísmo – Duchamp, seu amigo, da mesma geração, é um verdadeiro representante das colagens dadaístas no século XX.

Na maioria de seus poemas, há essa ligação intrínseca entre a música e a literatura, sobretudo na disposição singular que Cage dá às palavras na página, como se os brancos, entre as palavras, interrompessem a música do pensamento – como Mallarmé encerra *Un coup de dés*: “todo pensamento emite um lance de dados”.

Sua única obra traduzida no Brasil, *De segunda a um ano*, reúne alguns dos caminhos mais percorridos por Cage em sua trajetória poética. Nele, há o “Diário: como melhorar o mundo (você só tornará as coisas piores)”, que se estende pelo livro e por várias obras suas e reúne idéias colhidas ao acaso, sobre política, música, sociedade, entre outras coisas, como fazia Thoreau, ídolo de Cage, em *A desobediência civil*. Há também o “Diário: seminário de música de Emma Lake”, em que Cage, ao comentar sobre suas peregrinações como compositor, ao mesmo tempo tece comentários sobre diversos tipos de comida em diversas regiões dos Estados Unidos; “Papo nº 1”, uma série de colagens de versos, palavras, pensamentos, colhidos, também, ao acaso total, com forte influência do Dadaísmo; o capítulo “Como passar, chutar, cair e correr”, com uma série de histórias de pessoas que cercavam a

vida de Cage, principalmente, é claro, músicos (Christian Wolff, David Tudor, Stockhausen), explicando seus métodos de elaboração para as peças, realizadas sobre operações de acaso.

Há homenagens para outros artistas: “26 proposições sobre Duchamp” (já mencionado); “Miró na terceira pessoa: 8 proposições” (sobre o pintor espanhol), “Nam June Paik: um diário” (sobre o maior *videomaker* do planeta) etc. No campo específico da música, há muitos momentos: em “Daqui, para onde vamos?”, que aborda os sentidos dos sons; “Duas proposições sobre Ives” (poema com um trabalho tipográfico singular e as palavras interrompidas por sinais, como uma peça musical pelas notas); a “Conferência na Juilliard”, conferência em forma de poema, dividida em quatro seções. Apresentada na Juilliard School of Music, a convite dos alunos dela, Cage lembra, em *De segunda a um ano*, que enquanto falava o texto, seu amigo David Tudor tocava algumas peças de piano, composições de Morton Feldman, Christian Wolff e dele próprio. Eram usados cronômetros para coordenar o programa, feito por Tudor sem que Cage o conhecesse previamente. A primeira seção iniciou aos 0’0”, a segunda aos 12’10”, a terceira aos 24’20” e a quarta aos 36’30”. Cage lembra que escreveu o texto em quatro colunas “para facilitar uma leitura rítmica e a medição dos silêncios”, lendo “cada linha da página da esquerda para a direita, não de cima pra baixo, seguindo as colunas”, para “evitar o resultado artificial que poderia decorrer do fato de seguir rigorosamente a posição das palavras na páginas”.<sup>309</sup> Como se vê pelo fragmento a seguir, que dá início à terceira seção,<sup>310</sup> Cage utiliza, como se refere na apresentação da conferência, “liberdades rítmicas que a gente usa ao falar na vida cotidiana”:<sup>311</sup>

À medida que a gente	caminha,	quem sabe	?	uma i-
déia pode ocorrer	neste papo	.		
	Eu não tenho idéia	se virá uma idéia	,	ou
não.	Se vier uma,	legal.		Considere-a como algo
visto	momentaneamente	,		como se fosse de uma
janela durante	uma viagem	,		se cruzando o Kansas
,	então, naturalmente,	Kansas	.	
Arizona	é mais	interessante.		Aceitar

<sup>309</sup> CAGE, John. Conferência na Juilliard. In: \_\_\_\_\_. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 95.

<sup>310</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>311</sup> Ibidem, p. 95.

tudo o que vier , in-depende das conseqüências  
, é ser intemerato ou estar  
cheio daquele amor que surge de um sentido de har-  
monia com tudo. Isso explicará o que Feldman significa  
quando diz que está associado com todos os sons e assim  
pode prever o que irá acontecer , muito embora não tenha  
escrito as notas específicas, como fazem outros compositores.  
Quando um compositor sente uma res-ponsabilidade de fazer em lugar de  
receber, ele e-limina da área das possibilidades todos os eventos  
que não sugerem o ápice da voga de profundidade, porque ele se leva  
a sério, quer ser considerado grande, e por isso diminui  
seu amor e aumenta seu medo e sua preocupação pelas coisas que as  
pessoas vão pensar . Tal indivíduo tem de  
se defrontar com uma porção de problemas sérios, mas a qualquer momento  
pode irromper in-esperadamente a destruição, e então o que acontece  
é mais novo. Como é diferente esse sentido de forma, daquele  
que está vinculado à memória, temas e  
temas secundários, sua luta, seu desenvolvimento, clímax,  
recapitulação, que é a crença de que a gente pode possuir sua própria casa  
Mas, na verdade, ao contrário do caracol, a gente carrega a  
casa dentro da gente, o que nos capacita a  
voar , ou ficar , para apreciar  
tudo. Mas cuidado com o que for assustadoramente belo

Este fragmento revela alguns dos principais aspectos da poética de Cage no que se refere, sobretudo, à organização do texto, com os brancos marcando o ritmo do texto entre as palavras como o espaçamento da página aproveitado por Mallarmé em seu *Un coup de dés*. Além disso, esses intervalos remetem ao próprio fato de Cage lidar com o pensamento como se fosse uma partitura musical, primeiro pensamento de Mallarmé, esclarecido no prefácio de sua obra, ao organizá-la de uma maneira que romperia os padrões vigentes. Da mesma forma, Cage utiliza, sabiamente, a noção de acaso de Mallarmé, porém em limite extremo – o acaso total, negado por Boulez em suas composições –, ao constituir seu poema sobre lances de pensamento que lidam com o pensamento em seu estado crítico, mas não procuram a “negação da negação”, ao contrário do poema de Mallarmé, que, sabendo ser impossível a abolição do acaso, tenta, ao menos, neutralizá-lo. Cage não busca isso: ele quer o acaso ilimitado. Algumas passagens significativas, nesse sentido: “À medida que a gente caminha,



quem sabe ? uma idéia pode ocorrer neste papo. Eu não tenho idéia se virá uma idéia, ou não. Se vier uma, legal. Considere-a como algo visto momentaneamente, como se fosse de uma janela [...]”. Ou “Isso explicará o que Feldman significa quando diz que está associando com todos os sons e assim pode prever o que irá acontecer, muito embora não tenha escrito entre as notas específicas, como fazem outros compositores”. Ou “Como é diferente esse sentido de forma daquele que está vinculado à memória, temas e temas secundários, sua luta, seu desenvolvimento, clímax, recapitulação, que é a crença de que a gente pode possuir sua própria casa mas, na verdade, ao contrário do caracol, a gente carrega a casa dentro da gente, o que nos capacita a voar, ou ficar, para apreciar tudo”. Como se vê, as primeiras aflições na poesia de John Cage emergem no fragmento do poema “Conferência na Juilliard”, referindo-se, sobretudo, à conversa cotidiana, à música e à comparação entre sons e memórias. Neste fragmento da “Conferência” de Cage, há aquilo que Augusto de Campos enxerga na organização espacial (uma constelação poética) de *Un coup de dés*: “A própria pontuação se torna [...] desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção”, chegando à conclusão definitiva de que “a experiência tem raízes na música”.<sup>312</sup> Tendo como pano-de-fundo a função do discurso para uma platéia, John Cage lança suas palavras como notas musicais, entre os brancos da página, instigando o tema musical, como no seguinte fragmento:<sup>313</sup>

			Enquanto se estuda
música	as coisas não são claras .		Depois de estudar
música	homens são homens e sons são sons.		Isto é:
No começo,	a gente pode ouvir um som e dizer		imediatamente
que não é um	ser humano ou algo que se deva		olhar
;	é agudo ou grave –		

Perceba-se como Cage reúne as mesmas preocupações de Mallarmé (o “nada”, a “vida”, a “morte”, o “silêncio”), sob o viés de um acaso ocupado pela indeterminação neste trecho:<sup>314</sup>

<sup>312</sup> CAMPOS, Augusto de. Pontos – periferia – poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 24.

<sup>313</sup> CAGE, John. Conferência na Juilliard. In: \_\_\_\_\_. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 96.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 98.

O nada que continua é aquilo de que Feldman fala quando ele fala de estar sub-merso no silêncio. A aceitação da morte é a fonte de toda a vida. Assim é que ouvindo essa música a gente toma como um tram-polim o primeiro som que a-parece; o primeiro algo nos lança dentro do nada e desse nada sur-ge o algo seguinte; etc. como uma corrente alter-nada. Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons.

Cage prossegue o que Mallarmé antecipa no prefácio a *Un coup de dés*: “Tudo se passa, para resumir, em hipótese; evita-se o relato”, com o “emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura”,<sup>315</sup> em que os brancos assumem um papel de muita importância como em *Un coup de dés*, na quebra, com hífen, de alguns vocábulos, na pontuação dispersa, no espaçamento crítico entre as palavras. Aproxima-se, assim, das “subdivisões prismáticas da Idéia” do poema de Mallarmé, em que uma imagem “aceita a sucessão de outras”, fazendo com que as palavras ganhem um movimento no espaço da página até então desconhecido, a página “servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita”.<sup>316</sup> A pontuação ganha um destaque necessário na tradição aberta por Mallarmé, bem percebe Augusto de Campos, “uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção”,<sup>317</sup> ecoando na obra de Cage. Os ruídos, que podem ser vistos pela pontuação dispersa, fazem parte da poética musical-literária de Cage. Uma história envolvendo o músico Christian Wolff, lembrada na seção “Como passar, chutar, cair e correr”, em *De segunda a um ano*, mostra bem isso:

Um dia as janelas estavam abertas, Christian Wolff tocava uma de suas peças ao piano. Ouviam-se sons de trânsito, buzinas de barcos, não só durante os silêncios da música : por serem mais fortes, era mais fácil ouvi-los do que os próprios sons do piano. Posteriormente, alguém pediu a Christian Wolff para tocar a peça de novo com as janelas fechadas. Christian Wolff disse que ele gostaria, mas que, realmente, não era necessário, já que os sons ambientais não eram de forma alguma uma interrupção da música.<sup>318</sup>

<sup>315</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Prefácio de Um lance de dados. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 151.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>317</sup> CAMPOS, Augusto de. Pontos – periferia – poesia concreta. In: \_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 24.

<sup>318</sup> CAGE, John. Como passar, chutar, cair e correr. In: \_\_\_\_\_. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 134.

Desse modo, a reflexão de Cage se aproxima da de Mallarmé: é a reflexão sobre a poesia, ligada à música, revelando a intertextualidade da Modernidade, a disseminação dos textos e o desaparecimento do autor no momento vivo da escritura, visível no seguinte fragmento:<sup>319</sup>

Nossa poesia agora é a consciência de que não possuímos nada .

[...]

O que eu chamo de poesia é freqüentemente cha-mado de conteúdo. Eu mesmo já o chamei de forma. É a continuidade de uma peça de música.

O trabalho literário de Cage, utilizando o acaso como fonte da sua indeterminação tanto poética quanto musical, assim como seu companheiro de geração Pierre Boulez, referência não só para Augusto de Campos, mas para todo o projeto da poesia concreta. Com a obsessão de solucionar o poema como um espaço crítico aberto pela escritura, integrado pela musicalidade através da tipografia das palavras e dos espaços que a cerca, Cage, inserido na tradição de Mallarmé, constitui um estrutura espaço-temporal. Na poesia concreta, esta estrutura irrompe baseada na concepção ideográfica de Ezra Pound e nos interesses pela música eletrônica, filtrada pelo poema de Mallarmé, nos campos do espaço e do tempo. Veremos, a seguir, como essa visão dos concretos para a obra de Mallarmé, ligada ao acaso, chegou às obras de Augusto e Haroldo de Campos.

### 3.5 O acaso e a estrutura espaço-temporal de Mallarmé na poesia concreta

De que maneira, afinal, o acaso mallarmeano, que influenciou em Cage e em Boulez, compositores modernos, e foi filtrado de certo modo por eles, pôde ter sido incorporado também à poesia concreta, teorizada pelos irmãos Campos (Augusto e Haroldo) e por Décio

<sup>319</sup> Idem. Conferência na Juilliard. In: \_\_\_\_\_. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 106.

Pignatari? Principalmente por ser *Un coup de dés*, como o considera Octavio Paz, um poema crítico. Augusto de Campos relembra, em seu ensaio “Mallarmé: o poeta em greve”:

Dessa re-visão de Mallarmé participou a poesia concreta desde os primeiros momentos, e não apenas com reflexões críticas, mas com a própria criação poética, pois que se propôs, inclusive, o desafio de tornar efetiva a hipótese lançada com os dados mallarmaicos.<sup>320</sup>

Disposto a mudar a poesia brasileira, ou a forma como ela se pronunciava, em livros de versos frouxos e sentimentalóides (que predominavam à época) da Geração de 45, ou pelo menos acordá-la de um sono que parecia eterno (apesar das presenças luminosas de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto), no sentido da construção dos poemas, o grupo de poetas concretos foi responsável por trazer alguns autores estrangeiros pouco ou nada conhecidos do público brasileiro, como foi visto no primeiro capítulo. O importante é destacar a validade do grupo em ter entrado em contato com a obra seminal de Mallarmé e sua repercussão no meio musical meio século mais tarde, por meio de músicos da estirpe de Pierre Boulez e John Cage, para destacar dois – a eles se juntam, também, Stockhausen e Webern, como no caso da série *Poetamenos*, de Augusto, que veremos a seguir.

A poesia concreta, como Pierre Boulez e John Cage, aceitou o influxo de *Un coup de dés*, de Mallarmé, com toda a força possível, não só pela utilização da página como centro funcional das engrenagens da palavra, mas também pela disposição tipográfica que abriu novos parâmetros para a poesia (inclusive para a poesia concreta). Desse modo, a sensação é “de deparar-se ante um cartaz ou anúncio de propaganda”,<sup>321</sup> o que acaba por relacioná-lo, obviamente, aos preceitos da poesia concreta, embora não tenha sido este o objetivo de Mallarmé, que apenas utilizou tipos de letras usadas na imprensa. A sua própria teoria faz várias referências à obra máxima de Mallarmé em suas formulações. Seus *dados* (numa clara referência a *Un coup de dés*) são:

a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL  
uma dimensão ACÚSTICO-ORAL

<sup>320</sup> CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. In: \_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 24.

<sup>321</sup> PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 26.

uma dimensão CONTEUDÍSTICA<sup>322</sup>

Seria a pretendida dimensão “verbo” (conteudística) – “voco” (acústico-oral) – “visual” (gráfico-espacial). Transportando para o poema de Mallarmé, seria, de certa maneira, a simultaneidade que Octavio Paz percebe nele: “visual (imagens suscitadas pelo texto), sonora (tipografia: recitação mental) e espiritual (significados intuitivos, conceituais e emotivos)”.<sup>323</sup> O *Un coup de dés*, como ele afirma,

ao mesmo tempo é o apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço. O poema cessa de ser uma sucessão linear e escapa assim à tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não, como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços.<sup>324</sup>

Assim, a sua disposição tipográfica é a “verdadeira enunciação do espaço criado pela técnica moderna, particularmente a eletrônica, é uma forma que corresponde a uma inspiração poética distinta”.<sup>325</sup> Como queria, no fundo, o projeto da poesia concreta, independente do fato de não existir mais sintaxe, ou almejar extinção do verso como então entendida, uma “unidade rítmico-formal”, partindo para a já referida estrutura espaço-temporal, Mallarmé traz como base

uma novidade ‘técnica’, inspiradora de novas experiências escriturais: uma nova concepção do ‘livro como objeto’ (Butor), da página como partitura verbal, legível em várias direções ou por entrecruzamento, o aproveitamento dos diferentes tipos gráficos (à semelhança do jornal e do cartaz modernos), o uso dos espaços em branco, novidades técnicas a que são especialmente sensíveis os poetas concretos, Paz e Butor.<sup>326</sup>

Por meio do diálogo intertextual crítico com Mallarmé, a poesia concreta confirma que a tradição moderna, à qual Paz se refere, “apaga as oposições entre o distante e o próximo” e o “ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica”.<sup>327</sup> Mallarmé está no *paideuma* inicial

<sup>322</sup> CAMPOS, Haroldo de. Olho por olho a olho nu. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 52.

<sup>323</sup> PAZ, op. cit., p. 26.

<sup>324</sup> PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 331.

<sup>325</sup> Ibidem, p. 331.

<sup>326</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas leituras: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 127.

<sup>327</sup> PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 21.

dos poetas concretos, por sua revolução nessas dimensões citadas acima, ao lado do antropófago modernista Oswald de Andrade, do pernambucano João Cabral, dos norte-americanos E. E. Cummings e Ezra Pound (este, sobretudo) e do francês Guillaume Apollinaire (em segundo plano). Ao reunir poetas que, com o tempo, aproximaram-se desse *paideuma*, como Gregório de Matos, Sousândrade, Murilo Mendes e o Padre Antônio Vieira (pelo seu aspecto barroco, sobretudo), a poesia concreta foi, para Haroldo de Campos, “o momento de sincronia absoluta da poesia brasileira”. Para ele, a poesia concreta, ao pensar uma nova poética, nacional e universal,

metalingüisticamente, repensou o próprio código, a própria função poética (ou a operação desse código). A diferença (o nacional) passou a ser com ela o lugar operatório da nova síntese do código universal. Mais do que um legado de poetas, aqui se tratava de assumir, criticar e remastigar uma poética.<sup>328</sup>

Desse modo, a poesia concreta se aproxima do Manifesto Antropófago e do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, duas das manifestações mais importantes durante o Modernismo, no aspecto de deglutir os autores estrangeiros para constituir uma literatura – no caso específico de Oswald, o francês Blaise Cendrars –, o que foi visto com maior destaque no segundo capítulo. A antropofagia de Oswald permite, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, “acabar com todo complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura européia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo ‘autenticamente nacional’”.<sup>329</sup> O que foi Mallarmé para os concretos senão uma referência decisiva para constituir a poesia concreta, através dos limites do que seria um poema crítico, que, embora lide com o acaso, tenta neutralizá-lo, dissolvê-lo, por meio de uma reflexão organizada? Afinal, o *Un coup de dés* representa um limite espiritual, que desembocaria na recanibalização de uma poética, onde o “Oriente já começa a romper, com seu modelo sintético-analógico da escritura ideogrâmica a perturbar o monologismo lógico-aristotélico do verso discursivo ocidental”.<sup>330</sup> Como em *Un coup de dés*, a “emergência da Palavra enquanto centro do discurso, enquanto coisa ou objetos, seriam basilares para a edificação de uma poética construtivista, estrutural,

<sup>328</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_ *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 246.

<sup>329</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 98.

<sup>330</sup> CAMPOS, op. cit., p. 246

apolínea”.<sup>331</sup> A poesia da obra de Mallarmé, afinal, “privilegia o *anti-discursivo*, o *anti-subjetivo*, a metalinguagem [...]”,<sup>332</sup> buscando o “desaparecimento elocutório do eu, à Mallarmé; as estruturas elementares, à Oswald e Webern”<sup>333</sup> – como pode ser visto na recepção da crítica estruturalista. O momento em que a poesia concreta foi produzida, afinal, tinha espaço para isso:

Produzia-se a nova música pós-weberniana (Boulez, Stockhausen); nos EUA, Cage, os começos da indeterminação aleatória no piano preparado; no Brasil, na música popular, despontavam as contradições preparatórias da “bossa nova” de João Gilberto [...]; na arquitetura Niemeyer e no urbanismo Lúcio Costa respondiam, para nosso uso, a Le Corbusier e ao *Bauhaus*; na pintura: as bienais de São Paulo.<sup>334</sup>

Como observa Julia Kristeva, “o estranho está em mim, portanto, somos todos estrangeiros”.<sup>335</sup> A consciência da Alteridade fez com que a poesia concreta ganhasse amigos e inimigos, e, nesse contato com outras artes, proliferou a idéia de um movimento, antes de literário, artístico, baseado na alternativa dada por Mallarmé. Afinal, “não pode haver intertextualidade, no sentido forte do termo, senão quando essas fronteiras forem abolidas pela força avassaladora da escritura”.<sup>336</sup> A crítica dos poetas concretos sobre Mallarmé não visava somente auxiliar o leitor, mas, sobretudo, “estabelecer critérios para nortear sua ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura”.<sup>337</sup>

O contato com a música,<sup>338</sup> como o bem considera Haroldo, foi essencial para a expansão da poesia concreta.<sup>339</sup> A poesia concreta buscou na palavra tipográfica de Mallarmé, como foi visto até agora, a razão para a importância da música dentro da sua concepção. Em sua teoria, afinal, havia espaço para a natureza “verbivocovisual” do texto, como queria James

<sup>331</sup> LOPES, Rodrigo Garcia; MENDONÇA, Maurício Arruda. Iluminuras: poesia em transe. In: RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: gravuras coloridas*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 139.

<sup>332</sup> CAMPOS, op. cit., p. 246.

<sup>333</sup> Ibidem, p. 248.

<sup>334</sup> Ibidem, p. 248.

<sup>335</sup> KRISTEVA, Julia. A universalidade não seria a nossa própria estranheza. In: \_\_\_\_\_. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 201-202.

<sup>336</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 69.

<sup>337</sup> Idem. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 11.

<sup>338</sup> CAMPOS, op. cit., p. 246.

<sup>339</sup> Este contato resultou em colaborações entre Augusto de Campos, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Júlio Medaglia, entre outros.

Joyce, atentando para o fato de que tanto a visualidade quanto a sonoridade são formas de manifestação e exteriorização do texto:

A rigor, qualquer texto verbal tem sua expressão sonora quando lido em voz alta, assim como exibe um aspecto visual quando impresso numa página. Com a poesia concreta, como forma textual que é, ocorre o mesmo, mas radicalizando a potencialidade visual e vocal do texto.<sup>340</sup>

Sobre esse encontro entre as artes que a poesia consegue estabelecer (a fala e a escrita), Augusto de Campos reflete, lembrando Pound:

A poesia e as artes plásticas são coisas, em princípio, distintas, mas há um crescente intercuro entre as disciplinas artísticas e, na verdade, desde tempos remotos, como no caso da cultura chinesa, a poesia esteve ligada à pintura (e à música, também). Me agrada muito a colocação de Pound, quando diz: “Poesia não é bem literatura...”. Ele a aproximou, sim, das artes plásticas, desde as suas investidas “imagistas” e “vorticistas” (movimentos que privilegiaram a imagem e a visualidade), mas não deixou de referenciá-la também à música, tanto que afirmava que a poesia atrofia quando se afasta muito dela... Na poesia, o ponto de partida é a palavra, mas, em nosso tempo, com a explosão das mídias, as imagens e os sons adquirem tal importância que, por vezes, a própria palavra cede lugar aos signos não-verbais e o poema acontece até sem ela.<sup>341</sup>

Tal contato com os brancos da página que “agridem”, musicalmente e literariamente, da obra mallarmeana, refletiu em outros momentos da teoria da poesia concreta, como no fragmento a seguir:

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série *boggie-wogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva, arte concreta em geral).<sup>342</sup>

Se formos observar a trajetória específica do último poeta referido, Augusto de Campos, em sua série de poemas *Poetamenos*, iniciada em 1953, portanto antes do surgimento da poesia concreta propriamente dita, já se via o “estilhaçamento do texto, solto

<sup>340</sup> MENEZES, Philadelpho. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998. p. 112.

<sup>341</sup> CAMPOS, Augusto de. *Augusto de Campos: um poeta de invenção*. Entrevistador: André Dick. Entrevista inédita concedida para este trabalho.

<sup>342</sup> CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1969*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 156.



pelo espaço da página”.<sup>343</sup> Nessa série, porém, Augusto associa cada letra ou vocábulo a um timbre musical, como Mallarmé fez com a tipografia de *Un coup de dés* para associá-la à entonação musical. É o que veremos em seguida.

### 3.5.1 *Poetamenos*: a série espaço-temporal de Augusto de Campos

O conjunto de poemas intitulado *Poetamenos* é, evidentemente, o trabalho poético de Augusto de Campos, nascido em 1931, mais explicitamente associado ao universo da música, uma vez que ele os poemas da série se baseiam na “melodiadetimbres” (tradução de “Klangfarbenmelodie”; observe-se que as palavras “klang” (som/tom) e “Farben” (cor) estão contidas na palavra timbre), criada por Arnold Schoenberg, no livro teórico *Tratado de harmonia* (1911), após ser testada em música. Designaria a fragmentação e distribuição da frase musical por instrumentos de diferentes timbres, como observa Augusto.<sup>344</sup> No tratado, Schoenberg observava que, “dentre as propriedades fundamentais do som (altura, duração, intensidade, timbre), este era a menos menos sistematicamente explorado e se propunha dar-lhe o devido relevo”. Desse modo, ao invés de se identificar uma melodia pelas “relações de altura”, Schoenberg fazia “uma melodia caracterizada apenas pelo timbre, pela cor sonora”.<sup>345</sup> de Anton von Webern, cuja obra serviria de referência para a música serial e minimalista de Cage e Boulez. A música dodecafônica, como assinala Wisnik, “foge à recorrência melódica, harmônica, rítmica, através de uma organização simultaneísta de todos os materiais sonoros, de natureza polifônica e descentrada”.<sup>346</sup> A melodia de timbres proposta por *Poetamenos* “denota a mudança de cor vinculada à mudança fonética”, como observa Antônio Sérgio Mendonça.<sup>347</sup> Schoenberg, lembra Augusto, dizia que não acreditava inteiramente na distinção entre cor (timbre) e altura. Para ele, “uma nota é percebida pela sua cor, da qual uma das dimensões é a altura”, tornando-se a cor “o grande domínio”, e a altura, “apenas uma de suas províncias”.<sup>348</sup> Schoenberg continuava: “Se o ouvido pudesse discriminar entre diferenças de cor, seria possível inventar melodias constituídas só de cores (Klangfarbenmelodien)”.<sup>349</sup> E perguntava: “Mas quem ousaria defender tais teorias?”. Antes

<sup>343</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>344</sup> CAMPOS, Augusto de. Melodia de timbres. In: \_\_\_\_\_. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 253.

<sup>345</sup> Ibidem, p. 253.

<sup>346</sup> WINSNIK, op. cit., p. 175.

<sup>347</sup> MENDONÇA; SÁ, op. cit., p. 81.

<sup>348</sup> SCHOENBERG, Arnold. Apud CAMPOS, Augusto de. Melodia de timbres. In: \_\_\_\_\_. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 253.

<sup>349</sup> Ibidem, p. 253.

de Augusto, viria Webern a defender a “melodia de timbres”, mas não em teoria, e sim em suas “Seis peças para grande orquestra”, em 1909. Além disso, foi Webern quem colocou a “melodia de timbres” em sua obra.<sup>350</sup> Obcecado pela “pureza formal que atingisse até o silêncio”,<sup>351</sup> como observa Pierre Boulez, Webern levou essa tensão até um grau inimaginável na sua época.

Na mesma linha de reflexão, Augusto, inspirado por Schoenberg e Webern, escreve na introdução de *Poetamenos*: “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor”.<sup>352</sup> Em campo musical, seriam os instrumentos se revezando ao tocarem fragmentos de melodia, que não deve soar fragmentada, mas com um “contínuo melódico”.<sup>353</sup> Os instrumentos são: “frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou ‘ideogrâmico’ ”.<sup>354</sup> Augusto salienta que “a necessidade da representação gráfica em cores [...], excluída a representação monocolor que está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática”.<sup>355</sup> Em Webern, havia a preocupação de estabelecer um conceito de “espaço-sonoro”, o que era repetido por Augusto em seus artigos antes e depois do movimento da poesia concreta. Discípulo de Schoenberg, Webern retirou de suas composições “todo tipo de apelo persuasivo e redundante”, fazendo um “universo sonoro de essências, com extrema obsessão pela pureza formal, adotando a série de doze tons em estilo livre de forma bastante controlada”.<sup>356</sup> A série *Poetamenos*, como observa Rogério Camara, “não faz uso das cores atribuindo-lhes sonoridades específicas, mas sim estrutura seu uso diante da possibilidade de sua racionalização”, vinculada à idéia “de estrutura e de forma, ou seja, à Gestalt, que, em seu sentido amplo, significa a integração das artes em oposição (ou em distinção) à soma das partes”.<sup>357</sup> Seguindo o caminho do serialismo, Augusto, em seus poemas, ao combinar o uso de cores primárias e secundárias, opera como Mallarmé uma subdivisão prismática da Idéia, no caso a palavra, em concentração ou

<sup>350</sup> Augusto de Campos dedica três capítulos de *Música de invenção* totalmente a Webern: “Ouvir Webern e morrer”, “Meio século de silêncio” e “Viva Webern”, em que faz comentários sobre algumas obras do músico e traça sua importância no panorama musical do século XX.

<sup>351</sup> BOULEZ, Pierre. *Incipit*. In: \_\_\_\_\_. *Apointamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 247.

<sup>352</sup> CAMPOS, Augusto de. *Poetamenos*. In: \_\_\_\_\_. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 65.

<sup>353</sup> BOULEZ, op. cit., p. 254.

<sup>354</sup> CAMPOS, op. cit., p. 65.

<sup>355</sup> CAMPOS, op. cit., p. 65.

<sup>356</sup> CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000. p. 82.

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 87.

expansão da estrutura espaço-temporal, fazendo com que possa haver diversas leituras, sobrepostas, inclusive, das palavras. Como cada letra ou palavra possui uma cor, seu timbre está ligado à melodia do espaço. Vejamos o poema “Lygia Fingers”<sup>358</sup> de *Poetamenos*:

Aqui, além da fragmentação das palavras, da sintaxe corrompida pelos brancos da página, em que mora a melodia pretendida por Augusto – como Mallarmé realiza no *Coup de dés*, em que o tamanho tipográfico das palavras faz com que se considere sua importância sonora no poema, semelhante a um coral, ou a regência de uma orquestra, em que algumas palavras, ou sons, devem soar mais alta(o)s do que outra(o)s –, há uma espécie de biografia do autor, como em toda a série *Poetamenos*. Nele, Lygia, esposa de Augusto, torna-se mãe, “figlia” (filha) e “sorella” (irmã). É Lygia quem rege estruturalmente o poema “pela representação gráfica na cor vermelha, cor de forte tensão e visibilidade, sendo intermediária à oposição das duas outras primárias: azul (escura/fria/grave) e amarelo (claro/quente/agudo)”.<sup>359</sup> O nome Lygia se incorpora a outras palavras: “digital”, “grypho”, “lynx”, “felyna”, “figlia”, “only” e “lonely”, como Augusto explica em trechos de uma carta em resposta a Ferreira Gullar, pois *Poetamenos* foi motivo para um debate entre os dois poetas, através de cartas. Elas são trazidas à luz por Augusto, em seu livro *Poesia, antipoesia, antropofagia*.

O poeta contesta, tanto em fragmentos das cartas quanto em seu depoimento, a posição de que Gullar teria ajudado os concretos a reverem a questão da sintaxe. Em primeiro lugar, em relação à série *Poetamenos*, Gullar escreveria, na primeira carta, datada de 5 de março,

---

<sup>358</sup> CAMPOS, op. cit., p. 71.

<sup>359</sup> Ibidem, p. 83-84.

que gostaria de comentar sobre as experiências de Augusto se ganhasse “uma explicação detalhada e precisa” do que se pretendia fazer nessa série de poemas. Ele também pedia que Augusto lhe explicasse “as relações da experiência com a música; a função da cor; o critério das variações das cores etc.”.<sup>360</sup>

Augusto de Campos conta ter escrito a Gullar, enviando junto os artigos “Poesia, estrutura” e “Poema, ideograma”, publicadas no *Diário de S. Paulo* em 20 e 27 de março de 1955. Na carta, enviada em 1º de abril daquele ano, Augusto, utilizando linguagem telegráfica, com muitos termos abreviados, ideogramicamente, considerou os nomes de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings como os que ele e seus companheiros consideravam na poesia

mais importantes da mesma forma q para o desenvolvimento das artes plásticas visuais Malevitch, o ‘De Stijl’, um Gabo ou um Calder podem ser mais importantes q pintores de classe como Matisse, Chagall ou mesmo o genial Picasso, ou um escultor como Henry Moore. Da mesma forma q um Webern é mais importante q um Bartok ou um Hindemith, grandes compositores, e, de um pto de vista mais concentrado ainda, + impte. q o próprio Schoenberg, seu mestre.<sup>361</sup>

Em sua carta de resposta a Augusto, datada de 23 de abril, Gullar, tendo analisado a série *Poetamenos*, considera que Augusto tenta transpor os elementos de um quadro de Mondrian para a poesia. Para Gullar, “Mondrian pode erguer uma estrutura onde haja essa simultaneidade de função dos elementos, porque também é possível perceber, de uma vez, essa estrutura: a apreensão se faz num só ato perceptivo: ela se realiza”.<sup>362</sup> Isso não poderia, segundo ele, ocorrer na poesia porque esta realizar-se-ia “no tempo e não no espaço, como a pintura”.<sup>363</sup> Ele aponta que Augusto teria, em sua série, desligado a palavra de seu “som-SENTIDO-forma”, o campo significativo para sua ação, e tirá-la de seus elementos seria “matá-la” ou “atirá-la ao mundo da pintura ou da música”.<sup>364</sup> Seria preciso, para ele, que os elementos da palavra se mantivessem unidos, mesmo que, por vezes, um predominasse sobre outro. O que mais preocupava o poeta maranhense era o fato de os poemas não fluírem, apontando a sintaxe como o “elemento principal da linguagem discursiva, o ponto crucial, o

<sup>360</sup> GULLAR, Ferreira. Apud CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta: memória e desmemória. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes. p. 59.

<sup>361</sup> CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta: memória e desmemória. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978. p. 60.

<sup>362</sup> GULLAR Apud CAMPOS, op. cit., p. 61.

<sup>363</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>364</sup> Ibidem, p. 62.

problema fundamental da nova poesia”.<sup>365</sup> Quando adentra esta questão, Gullar se refere a Mallarmé: “Não creio ser outra, senão ultrapassar o desenvolvimento oni-direcional (*sic*) a que a sintaxe submete a linguagem, a intenção de Mallarmé em UN COUP DE DÉES (preocupação que já se vinha esboçando em seus poemas anteriores)”.<sup>366</sup> Na visão de Gullar, Mallarmé “não elimina a sintaxe: ele procura quebrar-lhe a tirania oni-direcional (*sic*), inserindo, nos intervalos de tempo, novas ‘frases’, e outras nos intervalos destas [...]”.<sup>367</sup> Gullar sugere que Mallarmé “compreende que eliminar o tempo na linguagem é calar-se ou fazer o caos – aceita essa fatalidade e a trai”,<sup>368</sup> e Augusto tentaria justamente o contrário, usando temas curtos, “com o intuito de substituir o desenvolvimento linear do poema, o fluir, por um movimento circular, anulador (aparente) do tempo”.<sup>369</sup> Gullar, porém, afirma que não se trata de uma circularidade como a vista em *Un coup de dés*, “onde o poema flui, e onde o tempo é recuperado pelo retorno ao ponto de partida”.<sup>370</sup> Na visão gullariana, utilizando o poema “lygia fingers” como exemplo, Augusto não quis sair do “ponto de partida”, dando a este o “raio do campo visual, (como numa dilatação do presente) – a página – e dentro desse ‘agora’ realizou o poema”.<sup>371</sup> Diversamente de Mondrian, cujas cores se bastam como “elementos visuais de expressão”, Gullar diz a Augusto, portanto, que nos poemas de *Poetamenos* as palavras perdem seu “caráter de palavras” e não recebem outro, apontando que o autor, na “ânsia de vencer as limitações da linguagem verbal como linguagem verbal”, acabou rendendo-se ao gráfico. Dessa maneira, a significação “se disseminou, se volatizou, perdeu-se”.<sup>372</sup>

Augusto destaca que a carta de Gullar é “inteligente e interessante”, mas faz ressalvas quanto a algumas confusões do poeta, entre as quais considerar “tempo e sintaxe como ‘fatalidades’ a que nos deveríamos curvar, sob pena do silêncio ou do caos”, e confundir “fragmentação e espacialização das palavras com a eliminação do seu significado”.<sup>373</sup> Sublinha, porém, que quanto ao “caráter unidirecional” (e não “oni-direcional”), Gullar tinha alguma razão, mesmo que sob pena de seus conceitos não valerem em línguas isolantes, como o chinês. Os poetas concretos, afinal, já falavam em “consciência de estrutura em

---

<sup>365</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>366</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>367</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>368</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>369</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>370</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>371</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>372</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>373</sup> CAMPOS, op. cit., p. 64.

contraposição à organização meramente linear e aditiva tradicional”, ao invocar o método ideogrâmico de Pound.

Na carta em resposta a de Gullar, Augusto explica que “Espaço e Tempo são noções integrantes”, já consciente da estrutura espaço-temporal do Concretismo:

Se não se pode dizer que o tempo esteve jamais alheio à pintura (o ritmo – não há outra palavra – das linhas e formas na arquitetura como na pintura de qualquer época, com maior ou menor acentuação, cria um tempo), ou inversamente que o espaço é inexistente em música, nota-se mais agudamente nas últimas experiências de uma ou outra arte, uma verdadeira interpenetração dessas duas noções, a espacialização do tempo, em música, e na pintura a temporalização do espaço. Não se trata de uma ‘anulação aparente do tempo’ ou do espaço, mas de uma sua superação por um espaço-tempo realizável do ponto de vista psico-físico e portanto real.<sup>374</sup>

Em relação a Mallarmé, Augusto pondera que o problema, em *Un coup de dés*, “não é eliminar o tempo, proposição obviamente absurda porque impossível, mas superar a noção de tempo por outra mais complexa e dinâmica, e que é até mais fiel à realidade: o espaço-tempo”.<sup>375</sup> Ao valorizar o “silêncio no branco do papel e a própria configuração visual do poema, fragmentando prismaticamente a idéia”, Mallarmé, para Augusto de Campos, “CRIA um problema de espaço no tempo”.<sup>376</sup> Para comprovar a idéia, Augusto citaria o estudo “Mallarmé et la musique du silence”, de Aimé Patri, em que se explica essa integração do tempo no espaço. Àquela altura, segundo Augusto, Gullar ainda não havia compreendido as “possibilidades da utilização estrutural e sintática do espaço gráfico, que mais tarde iria procurar desenvolver em seus poemas neoconcretos”.<sup>377</sup>

Augusto também apontaria o equívoco de Gullar ao afirmar que, nos poemas de *Poetamenos*, as palavras eram desligadas de seus elementos e as palavras perdiam seu “caráter de palavras”. Augusto se fixa no poema “lygia fingers”, visto anteriormente, com que Gullar apóia sua explicação. Augusto explica que o poema

era uma representação ideogrâmica do tema da mulher amada, realizado através da justaposição associativa e cumulativa de substantivos (*mãe, figlia, sorella*), ao adjetivo felina e suas variações semânticas (*fingers, digital, dedat, grypho, lince*); a palavra *lygia* (nome próprio de mulher) era reiterada fragmentariamente ou sob a forma de anagrama no corpo de outras palavras

<sup>374</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>375</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>376</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>377</sup> Ibidem, p. 66.

(fe-ly-na) (*figlia*) (*lonely*), para dar um efeito de ubiqüidade à presença feminina, culminando na última letra do poema, *l*, que remetia como um *da capo* musical, circularmente, ao começo.<sup>378</sup>

Neste caso, como em outros poemas de *Poetamenos*, a letra funcionava “como redução dinâmica, como abreviação semântica e sonora a que o leitor era conduzido sem dificuldade, pela reiteração, sublinhada ainda pelo uso da cor vermelha”.<sup>379</sup> Augusto ainda escreveria a Gullar: “não afasto o elemento *significação* de minha poesia; procuro dinamizá-la dentro de uma estrutura *verbivocovisual* onde atuem *em toda a sua extensão, com o máximo de rendimento possível* os elementos todos do poema” (grifos do autor).<sup>380</sup>

Na visão de Antonio Risério, em seu *Ensaio do texto poético em contexto digital*, a “voz concretista, a tessitura sonora do jogo sígnico, nunca brota diretamente das palavras”, sendo “música de sílabas, agrupamentos fonéticos, palavras ilhadas”.<sup>381</sup> Assim, antes que “remeter à cadência e à melodia da fala, o poema concreto se projeta no mesmo horizonte estético em que se erguem as estruturas visuais de Mondrian, a *pop art*, a música serial eletrônica”.<sup>382</sup> O que importa, em primeiro lugar, é como o próprio é representado em seu dado “gráfico-espacial”, sendo, para Risério, “música da palavra [...] e não música da fala. É Webern, não Mozart ou Schubert”.<sup>383</sup> Ele está se referindo, implicitamente, à série *Poetamenos*, que teria explodido “a linearidade, exigindo uma leitura igualmente pluridimensional da coreografia colorida de seus signos”.<sup>384</sup> Para Risério, trata-se de uma “‘ideografia’ lírico-sexual composta sob o influxo de Mallarmé, Cummings e Webern”.<sup>385</sup> De Mallarmé, viria a “sintaxe espacial”; de Cummings, “as caretas tipográficas [...], suas fusões e fissões verbais”; e de Webern a já referida “melodia de timbres”.<sup>386</sup>

Algumas idéias de Augusto foram aceitas e até adotadas por Gullar durante um certo tempo. No número de março-abril de 1957 da revista MEC (Ministério de Educação e

<sup>378</sup> Ibidem, p. 66-67.

<sup>379</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>380</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>381</sup> RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: CONEPE, 1998. p. 85.

<sup>382</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>383</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>384</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>385</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>386</sup> Ibidem, p. 97.

Cultura), havia um artigo intitulado “Poesia concreta”, em que Gullar acatava as teorias do grupo de concretos, citando os poemas da Modernidade e comentando sobre o rompimento com a sintaxe discursiva, unidirecional, “trazendo em compensação para o campo da expressão poética as estruturas pluridimensionais, criadas pela relação visual dos elementos verbais e a exploração de suas cargas sonoras”.<sup>387</sup> Porém, já no Manifesto Neoconcreto (1959), assinado, entre outros, pelo próprio Gullar, o espaço dos concretos era considerado por demais mecanizado, ligado a campos que nada poderiam oferecer à literatura (nesse sentido, a Psicologia Gestalt apresentava uma visão redutora). O maior equívoco do manifesto foi considerar que no Concretismo “a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço”, ao contrário do neoconcretismo, que valorizaria o tempo espaço e tornaria a página como uma “espacialização do tempo verbal”, recuperando não só a palavra, mas o verbo, numa “linguagem em fluxo”.<sup>388</sup> O que se viu nos poemas neoconcretos de Gullar foram as mesmas idéias já aplicadas nos poemas de Haroldo e Augusto de Campos da fase mais ortodoxa. Ou seja, a estrutura espaço-temporal encontra-se em todos, o que significa que a identificação dela, para o projeto em curso, é, antes de tudo, vital para o novo rumo desta poética que dialoga criticamente com Mallarmé.

A poesia concreta parece afetar tanto Gullar porque esse gostaria de ter descoberto Mallarmé. Como não descobriu, prefere, ao discurso crítico embasado, diminuir a importância do poeta francês. Em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, ele escreve que Mallarmé é contra a sociedade, sendo um romântico que privilegia o rito e a metafísica. Romântico, no entanto, é a sua reflexão – a de que o poeta é um porta-voz para a sociedade, para o sentimento do outro. Com a mesma deturpação que ele estabelece em relação aos concretos, interpreta Mallarmé utilizando... idéias dos concretos:

O rompimento de Mallarmé com a construção linear, unidirecional, da linguagem, no poema *Un coup de dés*, e a busca de uma construção aberta, multívoca, especializada, é a superação da linguagem simbolista que pretendia, com metáforas e símbolos, vencer a lógica positivista das relações de causa e efeito. A ambivalência da expressão poética simbolista adquire agora maior complexidade e reflete as relações dialéticas do real.<sup>389</sup>

<sup>387</sup> CAMPOS, op. cit., p. 68-69.

<sup>388</sup> GULLAR, Ferreira et al. Manifesto neoconcreto. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 350.

<sup>389</sup> GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 64.



Ele pensa, com isso, que Mallarmé, mesmo que *Un coup de dés* também tenha uma “estrutura aberta, dialética, revolucionária”,<sup>390</sup> está a “serviço de uma visão metafísica” (até retrógrada, segundo Gullar) que tende a se esgotar em si mesma ou “avançar até a desintegração total das relações sintáticas”.<sup>391</sup> Segundo o autor de *A luta corporal*, o poeta francês passa por um “processo destrutivo”,<sup>392</sup> caminhando “para fora da história”,<sup>393</sup> havendo em sua obra uma “exigência de essencialidade”.<sup>394</sup> Desse modo, “as idéias estéticas, o processo criativo, atingem um nível de rarefação jamais visto”, o que faz com que a arte mallarmeana se volte “sobre si mesma” e inicie um “processo de autodevoração que se prolongará no âmbito de certas tendências chamadas *avant-garde*, até hoje”.<sup>395</sup> Parece desnecessário afirmar que Gullar traz à cena essas reflexões para desmerecer a poesia concreta. Ele não consegue admitir que o poeta não seja um “representante do povo”. Por outro lado, Gullar avança na questão do *Le livre*, considerando-se – juntamente com os neoconcretos – o descobridor dessa obra. Nesta obra, o poeta maranhense pondera que Mallarmé abandona a pureza perseguida em *Un coup de dés* – uma má interpretação – e se lança à combinação de *Le livre* em que o leitor tem grande função. No limite de sua interpretação infelizmente pouco proveitosa, Gullar afirma que, ao lado de Joyce e Schwitters, entre outros, Mallarmé é incapaz de perceber “as relações concretas do mundo real, a dialética do particular e do universal”.<sup>396</sup> É a idéia básica para o que Gullar mais valoriza: a poesia como fonte de renovação social. O importante é que “ficções de juventude” gullarianas não deverão perdurar na história da literatura.

### 3.5.2 O acaso musical da poesia de Augusto de Campos

A série de poemas da fase concreta ortodoxa de Augusto de Campos, chamada *Ovonovelo*, viria, em maior número, no período de 1954 a 1960, portanto antes de Cage lançar suas obras literárias. Poemas preocupados em atender a alguns preceitos da teoria da poesia concreta, mas, como as teorias antropofágicas de Oswald, até hoje pouco deglutidas entre nós. Entre os melhores desse período, estão, sem dúvida, “tensão”, “corsom” e “tempoespaço”,

---

<sup>390</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>391</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>392</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>393</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>394</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>395</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>396</sup> Ibidem, p. 66.

equilibrados entre o jogo de palavras e a tensão da forma que neles se encontram, pendentes, no plano musical, para o trabalho de Webern e para o estruturalismo de Boulez e Stockhausen. Vejamos o poema “tensão” (1956):<sup>397</sup>

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

Utilizando de forma muito criativa a paranomásia, vista a acepção de Roman Jakobson, este poema de Augusto trabalha basicamente com a mesma sonoridade: “com / can / con”; “som / são / sem”; “tem / ten / tam”, “bem / tem”, fazendo com que o leitor possa ler de diversas maneiras, começando pela primeira coluna na vertical, continuando na segunda e na terceira: “com som contém / cantem tensão tom bem / também sem som”. A leitura de Augusto de Campos, no CD *Poesia é risco*,<sup>398</sup> valoriza a leitura das outras palavras a partir da palavra-núcleo, “tensão”, cercada pelo branco e, então, pelas palavras. A partir dela, vem as outras, que, pela semelhança, vão se sobrepondo, sonoramente, umas às outras: “com / som”; “cantem / contém”; “também / tom bem”; e “sem / som”. Esta tensão – que fica no centro da página como se irradiasse “tensão” para as outras palavras – traz à tona a interpretação de

<sup>397</sup> CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 95.

<sup>398</sup> CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. Tensão. In: \_\_\_\_\_. *Poesia é risco*. São Paulo: BMG/Ariola, 1997. 1 CD.

Pierre Boulez sobre a obra de Webern, que trouxe a inovação de perceber que “o som está ligado ao silêncio numa organização precisa visando uma eficácia exaustiva do poder auditivo”, fazendo com que a “tensão sonora” enriquecesse de uma “respiração real”, só comparável à que Mallarmé trouxe a *Un coup de dés*.<sup>399</sup>

“corsom” (1958)<sup>400</sup> é quase uma idealização do projeto de Augusto de transformar os poemas em constelações musicais:

**som sem cor**

**cor sem som**

**som com som**

**cor com cor**

**som sem som**

**cor sem cor com**

**com cor**

**cor com**

**som corsom**

**somcor**

**corsom**

**coro**

Com apenas cinco vocábulos (“cor”, “som”, “sem”, “com” e “coro”), Augusto constrói um poema verdadeiramente “verbivocovisual”. Ao fundir as palavras “cor” e “som” em “corsom”, “somcor” e “corsom”, desacompanhados dos suportes de ligação “com” ou “sem” (anagramas de “cor” e “som”), o resultado é “coro”, revitalizando tanto o timbre sonoro quanto sua inscrição na página (o que remete às palavras coloridas de *Poetamenos*).

Sensibilizado pelos brancos de silêncio da obra de Mallarmé, Augusto fez o poema “tempoespaço” (1958):<sup>401</sup>

<sup>399</sup> BOULEZ, Pierre. *Incipit*. In: \_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 248.

<sup>400</sup> CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 103.

<sup>401</sup> *Ibidem*, p. 104.

**um tempo**  
**de espaço em espaço**  
                   **um tempo**  
**um espaço**  
**de tempo em tempo**  
                   **um espaço**  
**um tempo**  
**um espaço de tempo**  
                   **um espaço**  
**um espaço**  
**em tempo de espaço**  
                   **um tempo**

Este poema, para Flora Süssekind, parece estabelecer um “diálogo em cadeia com os brancos e pausas da página, ora nomeando-os de ‘espaço’, ora de ‘tempo’, ora de ‘tempo de espaço’, ora de ‘espaço de tempo’ ”, produzindo uma “Definição em movimento, mas ancorada na sua visualização, na sua espacialização em meio aos brancos, em intervalos regulares, da página”.<sup>402</sup> Chama a atenção da crítica “o fato de sua afirmação da espacialidade se iniciar e se encerrar do mesmo modo, com a repetição da palavra ‘tempo’ ”.<sup>403</sup> É como se o tempo dependesse, geometricamente, do espaço. Ao iniciar o poema na coluna na direita com “um tempo de espaço”, deixando na coluna esquerda um espaço, e encerrá-lo no final da coluna da esquerda, com “de espaço um tempo”, deixando um espaço na coluna da direita, Augusto mostra que o tempo e o espaço são, cada um a seu modo, ausência e, por mais que se possa conjugá-los, sempre fica indefinida a perspectiva que os transforma em elementos inseparáveis, em sua estrutura espaço-temporal.

Dos poetas concretos, Augusto de Campos foi quem mais se sentiu tocado pelo acaso duplo de Mallarmé e Cage ou triplo (se Boulez for incluído), mas, com certeza, não através de

---

<sup>402</sup> SÜSSEKIND, Flora. Augusto de Campos e o tempo. In: \_\_\_\_\_. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 110.

<sup>403</sup> *Ibidem*, p. 110.

uma visão publicitária. Dois poemas seus, que repercutiram, pelo grau de inovação, à época de seu lançamento, “acaso” e “cidade”, ambos de 1963, mostram essa inclinação para lidar com o acaso. No período em que os fez, Augusto de Campos estava entrando em contato com a música indeterminada de John Cage e com Boulez e Stockhausen, que faziam algumas experiências com composições aleatórias, representando um novo rumo para essa fase da poesia do poeta paulista. Vejamos primeiramente o poema “cidade”,<sup>404</sup> em que, recuperando a explicação de Augusto, palavras terminadas em cidade, recolhidas ao acaso, são reunidas em ordem alfabética, e se encerram também com a grafia de cidade em inglês e francês:

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultiplioraganiperiodiplastipublirapareciprorustigasimplinenaveloveravivaunivoracidade  
city  
cité

Flora Süssekind observa neste poema “uma progressão horizontal, para além da página, [...] que se atribui uma intensificação do movimento, numa espécie de atropelamento que aponta, nesse caso, para uma aceleração acentuada”.<sup>405</sup> Na versão sonorizada, presente no CD *Poesia é risco*,<sup>406</sup> tais palavras, que terminam em cidade, atropelam-se e ganham várias sobreposições vocais, fazendo com que o poema, ao lidar com o acaso, na escolha de palavras com uma determinada terminação (racional), encontre seus limites e seu controle no movimento da sonoridade. Afinal, Barthes observa que o que opõe a fala à escrita é que a primeira não é mais do que uma “duração de signos vazios de que apenas o movimento é significativo”, enquanto a segunda “parece sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para o lado de uma vertente secreta da linguagem”.<sup>407</sup> Leyla-Perrone Moisés atenta para o fato de que os “modernos recursos de gravação permitem uma apropriação particular do ritmo, da melodia do texto, e até mesmo uma identificação mais fina das diferentes vozes que podem compô-lo”.<sup>408</sup> Tamanho desenvolvimento na maneira de gravar os poemas faz com que a leitura de poesia deixe de ser como “o foi por séculos, muda e interior, e volte a ser, como na Antigüidade, vocalizada e pública, agora com um alcance de audição disseminado e ampliado pela tecnologia”,<sup>409</sup> como é o traço do projeto *Poesia é risco*,

<sup>404</sup> CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 2. d. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 115.

<sup>405</sup> SÜSSEKIND, op. cit., p. 106.

<sup>406</sup> CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. Cidade. In: \_\_\_\_\_. *Poesia é risco*. São Paulo: BMG-Ariola, 1997. 1 CD.

<sup>407</sup> BARTHES, Roland. Escritas políticas. In: \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 18.

<sup>408</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 158.

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 158.

de Augusto, “produzindo novos tipos de ‘leitura’, assim como novas formas de criação”.<sup>410</sup> Isso entra em dissonância com uma idéia de João Cabral. Para ele, o poeta moderno ficou à margem do rádio:

À exceção de um ou outro exemplo de poema escrito para ser irradiado, levando em conta as limitações e explorando as potencialidades do novo meio de comunicação, as relações da poesia moderna com o rádio se limitam à leitura episódica de obras escritas originariamente para serem lidas em livro, com absoluto insucesso, sempre, pelo muito que diverge a palavra transmitida pela audição da palavra transmitida pela visão.<sup>411</sup>

Certamente, Cabral não imaginava, em 1954, quando realizou este texto, que os poetas modernos procurariam a comunicação em novos meios, ou que as letras de canções populares passariam a ter, muitas vezes, a mesma qualidade de um poema literário (o próprio Vinicius de Moraes, que ele tanto admirava, entre outros, como Caetano Veloso e Walter Franco, que talvez sejam os melhores exemplos de compositores que chegaram a tal nível), ou que John Cage utilizasse o rádio para suas óperas musicais, e que isso vertesse para sua literatura. O poeta Arnaldo Antunes, outro exemplo, conciliando uma obra literária com a musical, fazendo pontes entre ambas, analisa que tais idéias, que vêm dessa linhagem de Mallarmé, repercutindo nas obras musicais de Boulez e Cage, implicam uma compreensão do discurso poético contemporâneo que pode ser revestido pela sonoridade, mas pode ser sentido só na página em branco.

A questão do acaso surge em outro poema de Augusto, intitulado exatamente “acaso”<sup>412</sup>:

s o c a a	s o a c a	s c a o a	o c a s a
o s c a a	o s a c a	c s a o a	c o a s a
s c o a a	s a o c a	s a c o a	o a c s a
c s o a a	a s o c a	a s c o a	a o c s a
o c s a a	o a s c a	c a s o a	c a o s a
c o s a a	a o s c a	a c s o a	a c o s a
	s o a a c	s a a o c	s c a a o
	o s a a c	a s a o c	c s a a o
	s a o a c	a a s o c	s a c a o
	a s o a c	o a a s c	a s c a o
	o a s a c	a o a s c	c a s a o
	a o s a c	a a o s c	a c s a o

<sup>410</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>411</sup> MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 769.

<sup>412</sup> CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 117.

s a a c o	o c a a s
a s a c o	c o a a s
a a s c o	o a c a s
c a a s o	a o c a s
a c a s o	c a o a s
a a c s o	a c o a s
	o a a c s
	a o a c s
	a a o c s
	c a a o s
	a c a o s
	a a c o s

Como observa Haroldo de Campos, o poema é

fundado nas possíveis permutações de letras dessa palavra, a qual, como que por acaso, só é legível uma vez em todo o texto, e esse acaso, perdido no aparente anonimato de seqüências de letras privadas (ou quase) da semântica (digo ‘quase’ porque numa delas, por exemplo, se pode reconhecer a palavra caos...), é que constitui a informação estética, o poema.<sup>413</sup>

Tal jogo de palavras remete, além disso, ao poema “cidade”, em que Augusto seleciona prefixos que antecedem a palavra “cidade”: “velo”, “atro”, “cadu” etc., numa seqüência ininterrupta até o complemento “city/cité/cidade”. Diferentemente, porém, de “cidade”, é um poema “composto com todas as permutações possíveis das letras dessa palavra (*acaso*), liberando assim o controle semântico do texto”.<sup>414</sup>

O mesmo controle do acaso se percebe na construção de poemas antológicos como “ovonovelo” (1956), em que a disposição das palavras, mais do que lembrar os *Calligrammes* de Apollinaire, dão destaque à função da página e da simetria; “vida” (1957), em que, conforme a leitura é feita, vai sendo descoberta a palavra “vivida”; e “pluvial” (1959), em que a palavra-título se transforma em “fluvial”, com as letras dispostas como pingos de chuva – o que deixa claro ser o poema um caligrama, apesar de Augusto condenar, em parte, na teoria da poesia concreta, os experimentos de Apollinaire, julgando-os inferiores aos de Cummings. O acaso racional, vale lembrar, se comprova também por meio de *Equívocos*, como “pressauro” e “rever”.

<sup>413</sup> CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. In: \_\_\_\_\_ *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 18.

<sup>414</sup> CAMPOS, Augusto de. Musicaos. In: \_\_\_\_\_ *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 143.

Augusto de Campos salienta que, especificamente em “acaso” e “cidade”, “não há uma indeterminação absoluta, e sim, um balanceamento entre o acaso e a razão semântica”,<sup>415</sup> ou seja, estão definidos como críticos em relação à sua própria composição, sem partir para a “indeterminação absoluta”, provinda do I Ching, suscitada por Cage quando em contato com o acaso de Mallarmé, ligando-se mais à proposta musical de Boulez (racional, ordenada), na estrutura dos poemas. Além disso, há a confissão de Augusto que se sente incapaz de lidar com o acaso total: “Pessoalmente, me sinto incapaz de trabalhar com o acaso total, ainda que admire profundamente as experiências de Cage, e ache que elas são autênticas e coerentes com sua personalidade”.<sup>416</sup> Este acaso, ligado à razão semântica, está diretamente ligado ao verso que permeia *Un coup de dés*, “un coup de dés jamais n’abolira le hasard”. Conseqüentemente, os poemas de Augusto de Campos estão equilibrados entre a consciência crítica e o controle do acaso, abordados por Paz e Haroldo de Campos, e a idéia de Kristeva e Faustino: a de que um êxito não pode encerrar o inesperado, de que a ordem não destrói o aleatório e de que uma expressão não fecha o imenso processo que a ultrapassa. Perguntado por Claudio Daniel sobre a presença do acaso em sua obra, Augusto afirma, o que acrescenta às suas colocações anteriores:

Não planejo racionalmente poemas. Uma forma, uma frase, uma imagem, um fato, uma emoção, uma palavra podem constituir um indício e precipitar um momento de tensão, a partir do qual se desencasula o poema, que, então sim, depois da chispa inicial, pode ser controlado, desenvolvido e aperfeiçoado com o *know how* adquirido. Não desdenho o acaso.<sup>417</sup>

Perceba-se a mudança de tom de Augusto em relação à época do Concretismo, em que as palavras eram matematicamente planejadas em cada poema, ao afirmar que não planeja “racionalmente” poemas, preferindo incorporar o acaso com seu “momento de tensão” que deflagra o escrito.

Faz-se pertinente aqui, igualmente, outra observação de Flora Süssekind sobre os poemas de Augusto: “Verticalização contemplativa que, se os aproxima a quadros, costuma justificar, tendo em vista a separação tradicional entre artes do espaço e artes do tempo, sua

---

<sup>415</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>416</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>417</sup> CAMPOS, Augusto de. Claudio Daniel conversa com Augusto de Campos. Entrevistador: Claudio Daniel. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 10, fev. 2000.



concomitante destemporalização”,<sup>418</sup> aproximando-o ao acaso transgressivo de Mallarmé e ao espaçamento do acaso total de John Cage. Essa consideração aponta o caminho mallarmeano da poesia de Augusto, não só como estruturação, mas como consciência seletiva crítica. O acaso do tempo, do espaço entre as palavras, da destemporalização, da construção que aproxima seus poemas a quadros; a escrita como lançamento de “palavras como na pintura”, em que a “entonação projeta, dinamiza um conteúdo, o trânsito de movimento para expulsá-la num espaço que nada mais é que o elemento dessa trajetória tonal”, a exemplo do que argumenta Jacques Derrida<sup>419</sup> sobre a obra de Antonin Artaud.

Outros poemas de Augusto apenas confirmam (e até homenageiam) o diálogo crítico com Cage, cabe dizer aqui mais em relação ao tratamento tipográfico dado aos poemas do que ao uso de um acaso indeterminado. O pano-de-fundo, porém, é sempre a música. Um deles é “profilograma 2 (hom’cage to webern)” (1972), em que um perfil de Cage serve como sombra de um perfil, à luz, de Webern, mostrando a própria compreensão de Augusto para a tradição musical (ademais, como percebe Flora Süssekind, nos profilogramas o “perfil se insere noutro, apresentando-se, assim, de imediato, via duplicação fisionômica, a indicação de afinidades artísticas entre os que neles se acham figurados”<sup>420</sup>); o outro, “penta hexagrama para John Cage” (1977), um poema visual. Como deixa claro o título, é um “hexagrama” do I Ching entrecortado por duas notas musicais. Há também um diálogo com o universo da música em intraduzões como “eco de ausonius” (1977)

No livro *Despoesia*, que reúne a obra poética de Augusto de 1980 a 1994, grande parte dos poemas têm um fundo musical. “todos os sons” (1980),<sup>421</sup> volta a lembrar de John Cage – e também de Webern, seu inspirador para *Poetamenos* –, disperso em meio a todos os tipos de sons (“todos os sins / todos os ños / todos os ruins / todos os bons), apontando a grande questão trazida pelo músico norte-americano: a incorporação à poesia e à música, prosseguindo a tradição de Mallarmé, de “ruídos” e “silêncios”. Augusto refere-se não só a poetas que podem ser vistos como palavrões para um leitor menos hermético (como João

<sup>418</sup> SÜSSEKIND, op. cit. p. 106.

<sup>419</sup> DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução de Geraldo Gelson de Souza. São Paulo: Unesp; Ateliê Editorial, 1998.

<sup>420</sup> SÜSSEKIND, op. cit., p. 110.

<sup>421</sup> CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 13.

Cabral, os poetas, os concretos, ou os poetas concretos), mas a músicos que podem ser vistos como obscuros (os já citados Webern e Cage). Evoca, ao mesmo tempo, a figura de “Deus” e das “mães”, propondo num “verso” a divisão de “sons bons” (“almas” e “corações”) e todos os “sons ruins” (“bocetas” e “caralhos”):

Em “pessoa” (1981),<sup>422</sup> como em “o pulsar” e “quasar”, Augusto transforma o ser humano num objeto a ser extinto pelo silêncio: “um / som / que / não / soa // no / ar / que / não / é // qua / se / se / pes / soa”. “vivos e vampiros” (1982),<sup>423</sup> entrecorta o poema com uma partitura, ironicamente: “vivos e vampiros / a sugar / até o último suspiro // a vida vírus / a sangrar / poetas e papiros”. Em “afazer” (1982),<sup>424</sup> ao escrever os versos “excesso / de exser poesia / afazer de afasia”, retorna à extinção do elocutor. O “excesso de exser” (contrapondo o “excesso de ser” ao de “deixar de ser” ou “de ter sido”) produz a poesia, que nada mais é, para Augusto, que um “afazer de afasia”, isto é, de silêncio, de recolhimento. Por sua vez, “dizer” (1983)<sup>425</sup> assinala o desaparecimento de si mesmo dentro da linguagem: “desa / pare / cer // criar / sem / crer // quantomais / poetamenos / dizer”, voltando ao

---

<sup>422</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>423</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>424</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>425</sup> Ibidem, p. 25.

recolhimento de “afazer”. É o mesmo silêncio que percebemos em “sos” (1983),<sup>426</sup> quando lemos as palavras dispostas em círculo, como se estivessem sendo sugadas para um buraco negro: “vagaremos sem voz / silencioso / sos”. Além disso, nesse poema, o “eu” se manifesta em várias línguas, como se procurasse uma identidade ou quisesse se dispersar no espaço sideral. Por isso, Augusto escreve: “nós sós pós” – o “pós” aqui representa a poeira cósmica. O silêncio também está implícito em “inestante” (1983),<sup>427</sup> em que as palavras terminam antes de seu complemento “tante”: “os livros estão de pé na es”; “a vida cada vez mais dist”; “morrer já não é bas”; “escrever é quase tão desgas”; “este instante já é outro ins” e “vivam os vivos com o res”. A *persona* poética passa a se reduzir à morte, embora “tante”, além de “instante”, lembra a palavra “tanto”, ou seja, o excessivo. A *persona*, aliás, pode estar concentrada na seqüência contínua da letra “I”, entre as palavras de cada “verso”, representando os livros na estante. O sujeito humano está sempre abafado, espremido, como em outros poemas de Augusto, a exemplo de “minuto”, que tem a forma de uma pulseira de relógio, ou “viv”, em que a vida é concentrada numa “forma”.

Vejamos também a sonoridade implícita – ou melhor, um silêncio que se esforça para ressoar – em poemas como “limite” (1980),<sup>428</sup> no qual as palavras “CORPOR” e “AMOR” unem o físico e a alma: “O OLHO ILUZ” e “A ALMA INDIZ”. Enquanto A ALMA INDIZ “AO INFINITO QUE INFINITA”, O OLHO ILUZ “DO LIMITE QUE ME LIMITA”. Entre o CORPOR e o AMOR há, espremido, “UM GRITO QUE NÃO GRITA”. Podemos ler o poema em seqüências diferentes: “DO LIMITE QUE ME LIMITA / UM GRITO QUE NÃO GRITA / AO INFINITO QUE INFINITA”; “O OLHO ILUZ / A ALMA INDIZ”; e “CORPOR / AMOR”.

Em “canção noturna da baleia” (1990),<sup>429</sup> Augusto compõe o som marítimo ao mamífero esboçado no título, fazendo referência à lenda de Jonas e à *Moby Dick*, de Herman Melville,

---

<sup>426</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>427</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>428</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>429</sup> Ibidem, p. 113.

citando “Ahab”, e também aos artistas “Ródtchenko” e “Maliévitch”. Seu título, porém, faz referência, mais explícita ainda, ao poema “Canto noturno do peixe”, de Christian Morgenstern. No poema de Augusto, os “mm” percorrem os intervalos das palavras, como se fossem tanto o som da baleia quanto as ondas do mar. Já o “mesmo som” (1989/1992)<sup>430</sup> delinea uma comparação entre Ammagio e Scelsi, músicos que Augusto estuda em *Música de invenção*, colocando as palavras em círculo, com a idéia de repetição.

Manuseando uma tipografia ousada, Augusto de Campos se associa, claramente, à poética de extremos buscada por Mallarmé em *Un coup de dés*. Homenageia, nesse sentido, explicitamente o poeta francês, em “tvgrama (tombeau de mallarmé)” (1988),<sup>431</sup> mostrando ironia ao lamentar que “a carne é triste” (verso do poema “Brise marine”, de Mallarmé) e ninguém lê o poeta, pois “tudo existe / pra acabar em tv”, referência intertextual à proposição mallarmeana de que “tudo existe para acabar em livro”. Além disso, o “t” aparece em forma de cruz, revelando o esquecimento da obra, a morte do espaço mallarmeano, nesse período de tristeza literária:

**a h = = = m a l l a r m é**  
 = = = = = = = = = = = = = = =  
**a c a r n e é = r i s = e**  
 = = = = = = = = = = = = = = =  
**e n i n g u é m = = e l ê**  
 = = = = = = = = = = = = = = =  
**= u d o = = = e x i s = e**  
 = = = = = = = = = = = = = = =  
**p r a a c a b a r e m = v**

<sup>430</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>431</sup> Ibidem, p. 109.

Com o mesmo espírito crítico, temos o poema “greve” (1961), que Augusto escreveu sob influência da “greve” a que se referiu Mallarmé quando a poesia não possuía nenhuma importância no final do século XIX. Escreveu Augusto no texto “Mallarmé: o poeta em greve”:

É significativo que Mallarmé, para definir seu marginalismo de poeta, tenha ido buscar não uma metáfora aristocrática como a da “torre de marfim”, mas uma expressão extraída do vocabulário econômico-social, a palavra “greve”, emblemática da luta de classes. “A atitude do poeta em uma época como esta, onde ele está em greve perante a sociedade – diz Mallarmé em resposta à enquête de Jules Huret – “é pôr de lado todos os meios viciados que se possam oferecer a ele. Tudo o que se lhe propor é inferior à sua concepção e a seu trabalho secreto.”<sup>432</sup>

Os versos do poema “greve” são: “arte longa vida breve / escravo se não escreve / escreve só não descreve / grita grifa grafa grava / uma única palavra / GREVE GREVE GREVE GREVE”.<sup>433</sup> Os versos, na verdade, preenchem uma folha transparente que fica sobre uma página comum, quase toda preenchida pela palavra GREVE, repetida por onze vezes. O adágio de Hipócrates (“Ars longa, vita brevis”) revela uma volta a um universo clássico, mas logo esse universo é barrado pelo desalento da *persona* poética, que se sente escravo se não escreve (o que mostra, segundo Francisco Achcar, o “poder da poesia, aqui um poder libertador”<sup>434</sup>), mas que não se utiliza dessa escrita para tentar descrever uma situação de injustiça, como fizeram os autores de cordel nos anos 1960, em que o poema foi escrito. Na concepção de Achcar, é uma escrita “para agir, não para representar, o que constitui desenvolvimento da poética *engagée*, já prenunciada na linha anterior”.<sup>435</sup> O verso “grita grifa grafa grava” ressalta o traço “verbivocovisual” do poema, a relevância de se apresentar a palavra de forma falada e de forma escrita, reverberando sempre a palavra GREVE – a única palavra para o poeta no momento em que escreve. Para Achcar,

A afirmação dessa greve como atitude poética, como ação libertadora das condições da “vida breve” e da hora restritiva, escravizante, e libertação devida à força da arte que “grita grifa grafa grava” – essa afirmação soa como uma versão “de protesto” da concepção segundo a qual a poesia possui uma força que transcende, no tempo ao menos, os poderes contra os quais se ergue, neste caso não como um monumento, mas como uma trincheira ou, mais exatamente, um piquete. Também

<sup>432</sup> CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. In: \_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 27.

<sup>433</sup> CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 109.

<sup>434</sup> ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 176.

<sup>435</sup> *Ibidem*, p. 177.

aqui, na fase “participante” da poesia concreta, ecoa o velho tema, bastante transformado, é verdade.<sup>436</sup>

O poeta, de qualquer modo, ainda tem o objetivo de não se vender (como no poema “nãomevendo” (1988)), e de renovar as “palavras da tribo” (como no poema “ningua” (1993), em que se escreve: “morre / poeta chinfrim / xinga / a langue língua do sim / gueto dos guetos / preto dos pretos / xinxim latim / chocho xixi / muxoxo coxo / atchim caim / do poeta à míngua / morre / e te vinga”<sup>437</sup>).

Outro poema que lembra Mallarmé e a “greve” é “poema bomba” (1987), em que essas duas palavras (“poema” e “bomba”) estão dispostas na página como se resultassem de uma explosão, que se localiza abaixo (ou seja, as palavras estão acima, no espaço).

Em “dp” (abreviação de Décio Pignatari),<sup>438</sup> Augusto de Campos homenageia o amigo, referindo-se ao poeta francês e à obra *Un coup de dés*: “oswald pound dante / vão compondo / um pouco / o teu perfil cortante / de mallarmé calabrês / que acaso osasco / lançou nos dados / para um lance de três”, referindo-se, também, ao projeto da poesia concreta, como um lance de dados dele, Augusto, de Haroldo e de Décio.

Outros poemas, como “pó do cosmos” (1981) e “anticéu” (1984), tem *Un coup de dés* e poemas de John Cage como fontes. “Anticéu”, que possui versos inscritos em *braille* também, traz os seguintes versos: “cego do falso brilho / das estrelas que escondem / absurdos mundos mudos / mergulho no anticéu / brancos no branco brilham / ex estrelas em braille / palavras sem palavras / na pele do papel”.<sup>439</sup> Nesse poema, as letras vão passando do azul (uma cor mallarmeana) escuro ao azul claro e, depois, a um amarelo claro. Quando o poeta escreve “mergulho no anticéu”, surge, embaixo das palavras, a inscrição em *braille*.

Vejamos abaixo “pó do cosmos”,<sup>440</sup> esclarecedor no que se refere ao trabalho com o vazio da página (preenchida pela cor preta) e nas palavras dispersas, boiando numa estrutura espaço-temporal. As palavras podem ser lidas tanto em “versos lineares” do alto para o baixo da página – “céu / o vasto / só sob / luz / em milhões / um / o homem / do cosmos / pó” –

<sup>436</sup> Ibidem, p. 177.

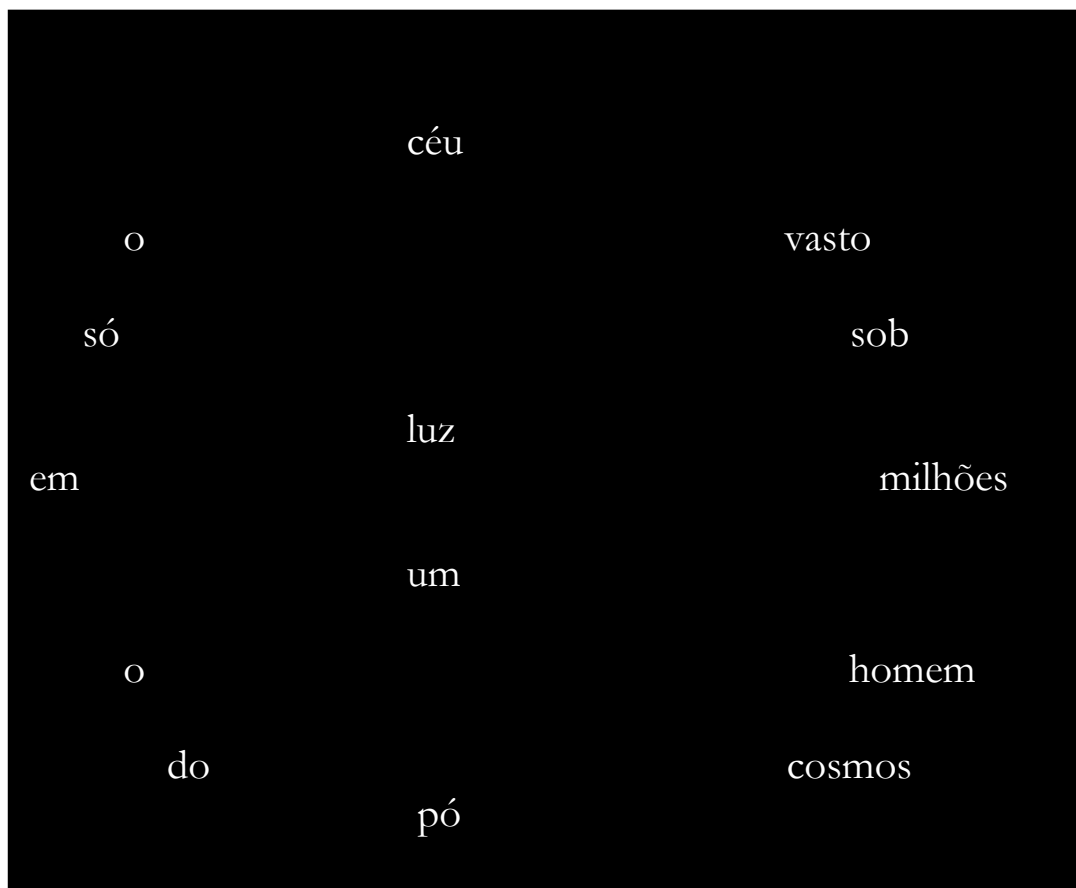
<sup>437</sup> CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 127.

<sup>438</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>439</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>440</sup> Ibidem, p. 19.

quanto de baixo para cima da página – “pó / do cosmos / o homem / um / em milhões / luz / só sob / o vasto / céu”. Além disso, o poema revela uma leitura vertical nas palavras centrais do poema: “céu / luz / um / pó”:



Pelo trabalho acima, percebe-se que a tipologia usada por Augusto, embora grande parte das vezes seja fruto do trabalho midiático e da informática, chama a atenção pelo primitivismo. O poeta trabalha com a página em preto e com as palavras em branco, o que torna a tipologia funcional, uma vez que representa o contraponto entre a escuridão e as estrelas, como vemos também no sol e nas estrelas de “o pulsar” (1975), na solidão cósmica do computador de “bio” (1993), ou no letreiro noturno de “o quasar” (1975).

Para Antonio Risério, “o quasar” e “o pulsar” são “dois exemplares de uma poesia aparentemente astrofísica” e “extragalática”.<sup>441</sup> Risério, no entanto, opta por analisá-los “como objetos semióticos, que se servem da imagética interestelar para poetizar realidades terrestres, intra-humanas”.<sup>442</sup> Em ambos os poemas o que o leitor descobre “a noite, a

<sup>441</sup> RISÉRIO, op. cit., p. 166.

<sup>442</sup> Ibidem, p. 167.

solidão, o amor”, revelando-se a “errância cósmica de uma mensagem poética que passa como um corpúsculo ou uma onda de luz pela escuridão”.<sup>443</sup> Enquanto “o pulsar” é “a mensagem sofrida, lançada ao acaso no cosmo, por um sujeito lírico que deseja, ainda que talvez sem esperança, anunciar o seu amor” (que consome e não se consuma), “o quasar” representa o “discurso de um sujeito lírico que se vê como ‘monstruoso’, infra-humano, na medida em que é incapaz da entrega amorosa absoluta”, sendo um poema sobre a “irrealização amorosa”.<sup>444</sup> Essa irrealização amorosa faz com que o sujeito lírico “conclua por sua incapacidade para o Amor e veja a si mesmo como uma estranha entidade que se encontra no limiar do humano”.<sup>445</sup>

Outro poema que utiliza esse jogo de cores visual é “memos”,<sup>446</sup> em cuja estrutura o acaso volta a ser peça central. Nos “versos” (dispostos na página de forma bem mais elaborada e visual, em três blocos verticais) “como parar este instante luz que a memória aflora mas não sabe reter / amargo este momento a mais que a memória morde mas não consegue amar / e passa assim passa assim passa memória assassina do momento que pas”, é possível descobrir palavras dentro de palavras: “ar” em “parar”; “flor” em “aflora”; “amor” em “memória”; “amas” em “aflor (a mas) não sabe”; “éter” em “reter”; “amar” e “goes” em “amar (go es) te momento”; “nãos” em “não s (abe)”; “temo” em “es (temo) mento”; “ama” em “(a ma) is”; “ame” em “a mais que (a me) mória”; “ria” em “memó (ria); e “toque” em “momen (to que) passa”.

Com a mesma experimentação visual de “memos”, há também o poema “tudo está dito”: “tudo está dito / tudo está visto / nada é perdido / nada é perfeito / eis o imprevisto / tudo é infinito”.<sup>447</sup> A simplicidade dos versos se contrapõe à sua disposição visual, em forma de uma construção arquitetônica de palavras (lembra, por vezes, um labirinto).

Se Augusto procura equilibrar o acaso de Boulez e de Cage em sua matéria-prima poética, Haroldo, nesse campo, pende mais para o nome do músico francês, a julgar pelos poemas intitulados *Alea*, que veremos a seguir.

---

<sup>443</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>444</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>445</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>446</sup> CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 243.

<sup>447</sup> Ibidem, p. 247.



### 3.5.3 O acaso nos poemas *Alea*, de Haroldo de Campos: a tradição musical barroca

Haroldo de Campos afirma que em sua série *Alea*, poemas com o subtítulo “Variações semânticas”, foram feitos numa linha permutacional, em que palavras permitem a imaginação de muitas formas, como o “acaso” de Augusto de Campos. O acaso, neste caso, segue muito mais a linha da visão de Pierre Boulez, músico a quem recorre Haroldo, no artigo “Poesia e paraíso perdido”:

Assim, na música contemporânea, vemos um Pierre Boulez, através de uma ‘separação drástica’ preliminar de autores, no sentido poudiano da expressão, operar uma síntese qualitativa de Stravinski e do triunvirato dodecafônico vienense (Schönberg, Alban Berg e Webern), o primeiro, pela contribuição rítmica, os demais pela elaboração de uma nova semântica e uma nova sintaxe sonoras, com ênfase, sobretudo, em Anton Webern, operação esta que se opõe no limiar de suas próprias pesquisas, e de Fano, de Stockhausen, de Phillipot, no campo da nova música instrumental e eletrônica. Não nos surpreende, porém, a vitalidade que, para muitos, pareceria iconoclastica, de sua postulação de fé: “Webern não era previsível: para poder viver utilmente após ele, não se poderá continuá-lo, é preciso esquartejá-lo.”<sup>448</sup>

Haroldo também recupera um momento existencial para sua convergência ao universo barroco: “Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte ‘perfeita’, ‘clássica’, do ‘tipo diamante’, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um ‘barroco moderno’”.<sup>449</sup>

No ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, escrito em 1980 e incluído na segunda edição de *Metalinguagem (Metalinguagem & outras metas)*, Haroldo afirma que o Barroco é um precursor da poesia concreta, ou melhor, esta tem elementos efetivamente barroquizantes, apoiando a “obra aberta”: “a poesia concreta, para os críticos e observadores (para os adversários desde logo), parecia irremediavelmente barroquista, plúrima, polifacética [...]”.<sup>450</sup> Não se deve confundir “obra aberta”, porém, com o que Haroldo, em seu texto “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, escreve sobre a poesia concreta, que naquele momento estaria rumando para a “rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática)”.<sup>451</sup> A obra

<sup>448</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poesia e paraíso perdido. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos e manifestos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 32.

<sup>449</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>450</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 248.

<sup>451</sup> Idem. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 96.

aberta seria aquela “obra inacabada”, que “avança pelo presente e impele para o futuro”, em oposição à “acabada”, “historicamente liquidada, [...] que não diz nada ao homem (ao escritor) de hoje, que não lhe permite dizer mais nada”, como explica Leyla Perrone-Moisés.<sup>452</sup> Ou, lembrando palavras de Décio Pignatari, nas páginas da *Teoria da poesia concreta*: “Abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica”,<sup>453</sup> para aproximar o Concretismo das origens do Barroco, e mais uma vez justificando a premissa de que a poesia está ligada a outras artes, como sempre quis Pound. Não só no ensaio referido o interesse de Haroldo de Campos por Gregório de Matos é visível, mas principalmente na obra *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*.

O Barroco possui ligação profunda com as artes plásticas e com a música, o que reitera sua tradição oral, destacada anteriormente por alguns autores e por Haroldo de Campos, para quem Gregório ressuscita, “falando em especial de Caetano Veloso, na nova oralidade, lúdica e sofisticada, dos ‘tropicalistas’ baianos, neotrovadores da era eletrônica”.<sup>454</sup> Tal tradição oral está ligada à cultura auditiva, vislumbrada por Luiz Costa Lima, em seu ensaio “Da existência precária”, no sistema intelectual brasileiro e sempre criticada, pois, segundo o crítico, “baseia-se no fato de que ela se dá no interior de uma civilização da escrita”.<sup>455</sup> Costa Lima lembra dos sermões de Vieira, contemporâneo de Gregório, que, de certa maneira, através do ensino jesuítico, introduziram semelhante cultura *auditiva*, por meio do impacto no auditório que ouvia os textos.

Como postula Ezra Pound, “a poesia se atrofia quando se afasta muito da música”<sup>456</sup> e “o meio de aprender a música do verso é escutá-la”.<sup>457</sup> Na poesia de Gregório, como no trabalho sonoro do Barroco, “o valor da música para a elucidação do verso deriva da atenção

<sup>452</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 73.

<sup>453</sup> PIGNATARI, Décio. *Arte concreta: objeto e objetivo*. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 46.

<sup>454</sup> CAMPOS, Haroldo de. *A origem vertiginosa*. In: \_\_\_\_\_. *O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2. ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. p. 67.

<sup>455</sup> LIMA, Luiz Costa. *Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil*. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 16.

<sup>456</sup> POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 61.

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 57.

que faz incidir no pormenor”.<sup>458</sup> Assim, segundo Pound, “toda canção popular tem pelo menos um verso ou sentença perfeitamente claro. Esse verso SE AJUSTA À MÚSICA”.<sup>459</sup> Nos poemas “Alea”, Haroldo busca ajustar essa obra aberta proporcionada pelo Barroco à compreensão de escritura serial, em que o acaso é incorporado na seleção de palavras caracterizadas pela musicalidade e pela desautomatização das palavras, na operação de embaralhá-las para que o leitor possa montá-las à sua maneira.

Vejamos o “Alea I (uma epicomédia de bolso)”:<sup>460</sup>

O ADMIRÁVEL o louvável o notável o adorável  
o grandioso o fabuloso o fenomenal o colossal  
o formidável o assombroso o miraculoso o maravilhoso  
o generoso o excelso o portentoso o espaventoso  
o espetacular o suntuário o feerífico o feérico  
o meritíssimo o venerando o sacratíssimo o sereníssimo  
o impoluto o incorrupto o intemerato o intemorato

O ADMERDÁVEL o louvável o nojável o audorável  
o ganglioso o flatuloso o fedormenal o culossádico  
o fornicaldo o ascumbroso o iragulosso o matravisgoso  
o degeneroso o incéstuo o pusdentoso o espanventroso  
o espertacular o supurário o feezífero o pestifério  
o merdentíssimo o venalando o cracatíssimo o sifelíssimo  
o empaluto o encornupto o entumarado o intumorato

Com sua ironia visível, este poema é baseado, conforme explica o próprio Haroldo de Campos, em “deformações semânticas de seqüências altissonantes de adjetivos (para efeitos de grotesco e de paródia)”.<sup>461</sup> Ele é seguido de “Mundo livre”:

N E R U M  
D I V O L  
I V R E M  
L U N D O  
M I V R E  
V O L U M  
N E R I D  
M E R U N  
V I L O D  
D O M U N

<sup>458</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>459</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>460</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oseki-Dépre. São Paulo: Global, 1992. p. 63.

<sup>461</sup> Idem. A arte no horizonte do provável. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 32.

V R E L I  
 L U D O N  
 R I M E V  
 M O D U L  
 V E R I N  
 L O D U M  
 V R E N I  
 I D O L V  
 R U E N M  
 R E V I N  
 D O L U M  
 M I N D O  
 L U V R E  
 M U N D O  
 L I V R E

Acompanhado de uma explicação – “programa: o leitor-operador é convidado a extrair outras variantes combinatórias dentro do parâmetro semântico dado às possibilidades de permutação entre dez letras diferentes / duas palavras de cinco letras cada ascendem a 3.628.800”<sup>462</sup> –, este poema “manipula, combinatoriamente, duas palavras de 5 letras cada, sendo o leitor-operador (como diria Mallarmé) convidado a entrar no jogo”.<sup>463</sup> A própria designação “variações semânticas” aplicada a esse texto indica, conforme Haroldo, “suas intenções satíricas, das quais participa o seu próprio processo estrutural, num aliciamento (reversível) da forma pelo conteúdo”.<sup>464</sup> O mesmo acontece em “Alea II”,<sup>465</sup> em que são listadas frases com sonoridade parecida, num jogo barroco e também irônico:

A murcha da camélia com psius de lerdidade  
 A mocha da camela com cios pola lubri darda  
 A micha da cadélia com véus pula líder ladra  
 A mecha da cavila com zeus para libré dada  
 A mancha da fabela corréus nera diverdade  
 A macha da famélia comeus bela livrindháde

Os poemas *Alea*, na verdade, procuram seguir o caminho permutacional que Mallarmé trabalha em seu inacabado *Le livre*. Os fragmentos que deixou, no entanto, trazidos à tona por Jacques Scherer em 1957, mostram que utilizaria o mesmo acaso crítico proposto por *Un coup de dés*, mas, desta vez, as folhas “seriam cambiáveis, poderiam mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor-operador (que de resto não

<sup>462</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>463</sup> CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 32.

<sup>464</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>465</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oseki-Dépre. São Paulo: Global, 1992. p. 64.

se considera mais do que um leitor situado numa posição privilegiada, face à objetividade do livro que se anonimiza)”.<sup>466</sup>

Boulez, apegado ao *Un coup de dés*, mas também ao *Le livre*, quis levar essa idéia das escolhas aleatórias para sua música experimental. Boulez, como vimos no tópico que aborda a relação entre ele e Cage com o acaso mallarmeano, pretende integrar o acaso à escolha seletiva ponderada, sem abrir espaço ao “puro automatismo e ao caos”.<sup>467</sup> Em suas peças, o intérprete passaria, conseqüentemente, a ter possibilidades de escolha, com a peça sendo modificada a cada execução, mas sendo delimitadas pelo compositor para a fermentação do acaso. Na música eletrônica, afinal, o ouvinte faz parte indispensável da peça, como, na literatura proposta por Mallarmé, em *Le livre*, o leitor – originando muitas outras obras, entre as quais, *Mobile* (1962), de Michel Butor, com efeitos de simultaneidade e interpenetração de fragmentos; no Brasil, temos o exemplo recente de *Caixa preta* (1975), de Augusto de Campos e Julio Plaza, com poemas planejados para montagem dentro de uma caixa, e de *OU E* (1983), obra de Arnaldo Antunes, em que os poemas, soltos dentro de uma pasta, podem ganhar diversas leituras, sobreposições.

No caso de Haroldo de Campos e seu interesse pela interpretação do “acaso aleatório” de Pierre Boulez, é interessante que ele deixou de publicar sua obra *Galáxias* em folhas soltas, cambiáveis, como o *Le livre*. Aconselhado por Guimarães Rosa, para quem o projeto, já complexo, seria inatingível para o público, Haroldo esperou para lançar seu fluxo de narrativas poéticas num livro acabado, com uma seqüência fixa, pelo menos para o leitor comum.

O pensamento serial de Haroldo, que, como explica Boulez, “faz questão de sublinhar que a série deve não somente engendrar o próprio vocabulário, como também aumentar a estrutura da obra”, constituindo-se numa “reação total contra o pensamento clássico cuja intenção é que a forma seja, praticamente, algo de preexistente, assim como é a morfologia geral”,<sup>468</sup> e abrindo “um universo em perpétua expansão”.<sup>469</sup>

---

<sup>466</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>467</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>468</sup> BOULEZ, Pierre. Contraponto. In: \_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 271.

<sup>469</sup> Ibidem, p. 272.

### 3.6 O acaso disseminado

Os poetas, cujas obras foram trazidas à tona neste capítulo em especial (Mallarmé, Haroldo e Augusto de Campos, na literatura, sob influxo também da música; John Cage na música e na literatura; e Pierre Boulez, por seu contato com Mallarmé e Cage através de música e escritos), revelam, em seu cerne, uma tendência da poesia contemporânea a utilizar o espaço da página como um som a ser ouvido e até visto, para encher os olhos. Há, como se vê tanto na poesia de John Cage quanto nas de Augusto e Haroldo de Campos, uma apropriação dos rumos adotados por Mallarmé, usando-os como fontes profícuas de renovação.

A figura do autor, nesse intercâmbio crítico, desde sempre, “vive na história e a sociedade se escreve no texto”, sendo a linguagem poética “um diálogo de dois discursos”.<sup>470</sup> O discurso poético que estabelece um diálogo “engloba os textos que abriga, não para conservá-los como uma propriedade, para apropriar-se deles, mas para os pôr em perda, numa migração incontável”.<sup>471</sup> Este diálogo com novas esferas nos remete a Roland Barthes, para quem o texto quer dizer tecido, em que o sujeito se desfaz, “qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”.<sup>472</sup>

A noção do poema como um objeto que pode levar à transgressão, não só através do elemento visual, mas de sua “música para ser vista”, como observa Paz, a respeito de *Un coup de dés*, do poema como objeto crítico, de objeto que, ao lidar com o acaso, pode alçar vôo a novas esferas, revela que as obras desses autores se entredevoram, constituindo um novo espaço, que, com o tempo, pode, decisivamente, compreender um novo universo literário, aquele que Mallarmé sonhou com seu inacabado *Le livre*, sua obra inacabada.

O caminho proporcionado por Mallarmé é “uma *abertura* e uma *disseminação*”,<sup>473</sup> levando à poesia a consciência de crítica e autocrítica de que, diante da impossibilidade de abolir o acaso, procura controlá-lo, o que ressoa, em forças contrárias, nos trabalhos de Augusto e Haroldo de Campos, de Pierre Boulez e John Cage, cada qual a seu modo, como foi visto. Ao aceitar o acaso como elemento incorporado a uma tradição da escritura, os textos

<sup>470</sup> NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 162.

<sup>471</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 65.

<sup>472</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 83.

<sup>473</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. Stéphane Mallarmé: um caso de reconhecimento. In: \_\_\_\_\_. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 126.

analisados são transgressores. Se em Mallarmé, o acaso tenta ser controlado, na própria condição crítica do poema – o que se reflete na música de Pierre Boulez –, em Cage, a busca é do acaso total, desprendido da natureza de controle do pensamento, uma dispersão do espaço da página como traço musical, não menos tocado por *Un coup de dés*. Em Augusto de Campos, tal acaso se incorpora ao seu controle concretista, na elaboração formal do texto, como encontro entre o espaço e o tempo ilimitados. Trata-se, sempre, de uma disseminação que se origina de uma transgressão. É impossível negar, portanto, que *Un coup de dés*, não tenha como principal qualidade seu sentido consciente de mostrar a página como um universo,<sup>474</sup> “um poema fechado ao mundo, mas aberto ao espaço sem nome”, como assinala Paz.<sup>475</sup> Desse modo, o “desaparecimento da imagem do mundo engrandeceu a do poeta; a verdadeira realidade não estava fora mas dentro, na cabeça ou no coração do poeta”.<sup>476</sup> Mallarmé é o outro espaço almejado, o elaborador do ato crítico que busca a disseminação. Embora não destrua o verso e se volte à literatura, sem ignorar o contexto literário como um espaço musical, Mallarmé amplia o espaço para reconstruir, fazendo com que seu texto seja, ao mesmo tempo, uma memória e uma recriação. A impureza de *Un coup de dés* é seu traço transgressivo. Todo texto, como lembra Barthes, é um tecido, e Mallarmé, ao marcar uma nova passagem, abre outro espaço, necessitando a mobilidade da constelação de seu poema. Como analisa Augusto, o *Un coup de dés* “é uma espécie de Teoria da Relatividade para a poesia. Continua sendo o marco básico até hoje, e acho que ainda estamos trabalhando sob o signo de sua linguagem fundante mesmo no campo da informática”.<sup>477</sup> Afinal, Mallarmé é um centro poético (literário ou musical), uma vez que, pelos autores enfocados neste trabalho, ele seria o elemento radioativo do acaso contemporâneo e perpétuo. Na visão de Laurent Jenny sobre intertextualidade, os trabalhos de Cage, Boulez, Augusto e Haroldo de Campos, no plano literário ou musical, seriam “de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido”.<sup>478</sup> O texto? *Un coup de dés*?

<sup>474</sup> MILÁN, Eduardo. Tensão do dizer em *Blanco* de Octavio Paz. In: PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 162-163.

<sup>475</sup> PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 337.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>477</sup> CAMPOS, Augusto de. *Augusto de Campos: um poeta de invenção*. Entrevistador: André Dick.

<sup>478</sup> JENNY, Laurent. Apud NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 163.

Seu autor? Mallarmé. Que se mantém vivo especialmente na obra poética de Haroldo de Campos, cuja obra será tomada como motivo de investigação no próximo capítulo.



#### 4 A TRADIÇÃO MODERNA NA ESCRITURA DE HAROLDO DE CAMPOS: MALLARMÉ COMO FUNDAMENTO

*este ponto oco de que partiram  
para um agulheiro de acasos [...]   
como palitos chineses lançados*

Haroldo de Campos<sup>1</sup>

Como se viu até o momento, Haroldo de Campos, ao lado de seus companheiros Augusto de Campos e Décio Pignatari, do movimento da poesia concreta, passado a limpo no segundo capítulo, vem desenhando o percurso de uma “tradição da ruptura”, que constitui a Modernidade e se encerra no período das vanguardas européias.

Se a ligação de Haroldo com Mallarmé começou a ser esclarecida no capítulo anterior, através dos poema *Alea*, cercado pelo conflito sobre a idéia de acaso entre John Cage e Pierre Boulez, este capítulo tem como objetivo oferecer um panorama sobre boa parte de sua trajetória poética. Nascido em 19 de agosto de 1929, no Bairro das Perdizes, em São Paulo, Haroldo de Campos constitui-se, com a obra *Metalinguagem* (1969) (rebatizada depois com o título *Metalinguagem & outras metas*), passando por *A arte no horizonte do provável* (1971), *A obra aberta* (1974), *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira* (1989) e *O arco-íris branco* (1997), para citar seus livros ensaísticos mais conhecidos, num crítico que, como Octavio Paz, adota a Alteridade como ponto de partida para a compreensão poética. Lançando-se luz sobre sua obra teórico-crítico e criativa, percebe-se que ele persegue a figura de Mallarmé.

---

<sup>1</sup> CAMPOS, Haroldo de. Livro de ensaios: Galáxias. In: \_\_\_\_\_. *Xadrez de estrelas: poesia 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 234.

Estimulado por Ezra Pound, tanto por seu cânone estabelecido (o *paideuma*) quanto pelo estudo do ideograma chinês, Haroldo procura pontos de contato com a antropofagia de Oswald de Andrade, da década de 1920 do início do século XX, assim como com as vanguardas européias do mesmo período, destacadamente o Futurismo e o Cubismo, procura a tradição da sincronia. Paralelamente à visão de Octavio Paz, a poesia concreta opta, como se vê no segundo capítulo, por trabalhar dentro de sua perspectiva “verbivocovisual”, cuja representação textual é o “poema-crítico” *Un coup de dés*. Trata-se, portanto, de uma das grandes referências da poesia brasileira contemporânea, podendo ser visto quase como uma Alteridade personificada.

Assim, ele se encaixa perfeitamente na categoria de escritor-crítico, utilizada por Leyla Perrone-Moisés em sua obra *Altas literaturas*. Por ter sido um leitor de Eliot e, principalmente, de Pound, dois autores essenciais para a existência dessa categoria, Haroldo persegue, sob o ângulo sincrônico, autores e textos que sirvam tanto para sua escritura-crítica quanto para sua crítica-escritura. Perrone-Moisés afirma que os escritores-críticos perseguem a história da literatura tanto em suas obras poéticas quanto em suas obras críticas. Para eles, “escrita e leitura são inseparáveis, e [...] consideram que erros de leitura são fatais para a escrita”.<sup>2</sup> Como vimos no primeiro capítulo, a visão sincrônica de Haroldo, com pontos de contato também com Roman Jakobson, é desencadeada por um processo de reflexão diante da escolha de autores que possam se comunicar, independente do tempo em que viveram. Assim, ele coloca Oswald e Mário de Andrade diante de Mallarmé, e o saldo do interesse de um (Oswald) e desinteresse de outro (Mário) para o programa da poesia concreta, como foi visto no segundo capítulo.

Leyla Perrone-Moisés observa com perspicácia que Haroldo escreve e traduz tendo em mente o conceito de *paideuma* de Pound.<sup>3</sup> Assim, tanto ensaios quanto traduções provêm de um processo seletivo, em que Haroldo considera a importância de determinada obra tanto para uma visão sincrônica quanto num panorama internacional (não apenas nacional). Na posição de escritor-crítico, Haroldo não segue nenhuma “autoridade institucional”, guiando-se pelo “gosto pessoal”, justificado por “argumentos estéticos e pela própria prática”, pois é isso que a “Modernidade herdou do Romantismo teórico-crítico”.<sup>4</sup> Perrone-Moisés faz uma bela

---

<sup>2</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. In: \_\_\_\_\_. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 60.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 63.

lembrança do Romantismo, ao considerar que Haroldo de Campos bebe na fonte de uma crítica já moderna postulada por escritores do Romantismo alemão de Iena, integrado por Novalis, Friedrich Höelderlin (um escritor-crítico) e Friedrich Schlegel, entre outros, e estudado, mais tarde, por Walter Benjamin.

No ensaio referencial “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Haroldo registra, por meio de sua visão sincrônica, que Octavio Paz privilegia o Romantismo alemão como “marco referencial da ‘Modernidade’ ” para privilegiar uma poética que alia sua construção à própria crítica embutida nela. Haroldo faz referência ao fragmento 116, de *Athenaeum* (1798), de Friedrich Shlegel, em que este filósofo escreve: “A poesia romântica é uma poesia universal progressiva”, que mistura “poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural”.<sup>5</sup> Nesse sentido, em muitos aspectos da obra de Haroldo de Campos, pode-se recorrer também ao fragmento 117 de *Lyceum der schoenen Kuenste* (1797), em que Schlegel observa: “Poesia só pode ser criticada por poesia”, pois “um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte”.<sup>6</sup>

Para Haroldo, o *Un coup de dés* mallarmeano é a grande síntese da “poética universal progressiva” do Romantismo. Isto não significa, porém, que o poema em questão guarde alguma semelhança com o significado que os românticos davam à poesia. No segundo capítulo, já se vislumbrou que o Romantismo, como a vanguarda, foi um movimento juvenil, inserindo-se na tradição da Modernidade por inaugurar a “tradição da ruptura”. Na esteira de Mallarmé, Haroldo de Campos se insere no campo dos poetas tipográficos, que, com o advento de Gutenberg, souberam utilizar os brancos da página como Dante suas visões absolutas na Idade Média e como os românticos, o lenço para as lágrimas. Pertencendo a uma linhagem que surge com mais provocação no último Mallarmé, Haroldo se associa, nesse sentido, por sua própria ligação ao surgimento da poesia concreta, ao ideograma chinês e a João Cabral de Melo Neto, que compunha sua obra como um pintor, tanto que não seria exagero escrever que gostaria de ter sido Joan Miró. Não se trata, portanto, de uma tradição

---

<sup>5</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 99.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 91.

platônica, uma vez que, no *Fedro*, o filósofo investia contra o saber alfabético e a cultura quirográfica. É esse movimento na poesia de Haroldo de Campos, adentrando sempre na poesia moderna, levado pelo influxo da poesia do autor de *Un coup de dés*, tal qual sua crítica, que este capítulo pretende, no limite do possível, captar. Como observa Paulo Leminski, para os poetas de linguagem mallarmeana, “o céu estrelado é a metáfora extrema da página. Ou, com o adjetivo favorito dos simbolistas, a metáfora suprema. A página máxima”.<sup>7</sup>

Já Walter Benjamin, em fragmentos textuais, o mais importante extraído do volume *Rua de mão única*, chamado “Vereidigter Bücherrevisor” (Revisor de livros juramentado), que Haroldo recupera em sua tradução conjunta com Flávio Kothe, sob o título “Uma profecia de Walter Benjamin”,<sup>8</sup> salientava a importância de *Un coup de dés* para a existência dos dadaístas e futuristas. O poema seria o maior exemplo de que o poeta, avançando para o mundo da linguagem “absoluta”, acaba por se tornar um expert da grafia. Neste texto, Benjamin trabalha com a idéia de que o poeta, cada vez mais, deve se tornar um estudioso da própria tipografia, elemento importante tanto para Mallarmé, que reelaborou a “figuração da escrita”, transformando-a numa “escrita icônica”, ou seja, próxima do ideograma, “avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade”. Prevendo, profeticamente, a superação da escrita à caneta, sendo necessária a máquina de escrever e outros sistemas, com “formas de escritura mais variáveis” (com o computador), Benjamin afirma que as formas tipográficas serão introduzidas cada vez mais nos livros. Datados de 1928, portanto após eclodirem os movimentos de vanguarda, os fragmentos mostram que Benjamin se cerca das imagens propiciadas pelo capitalismo industrial, e pelos meios de comunicação. Faz referências ao jornal, como Mallarmé já fizera em seu *Un coup de dés*, considerando a contribuição de Mallarmé maior que a do Dadaísmo, que, através de Marinetti, desconsiderou o trabalho mallarmeano por apresentar ainda uma sintaxe lógica, embora entrecortada. Benjamin dá importância também à nova concepção de livro depois de *Un coup de dés*. Valorizando o período simbolista que descende ainda do Romantismo, Benjamin desvaloriza, de certo modo, as vanguardas do início do século XX.

<sup>7</sup> LEMINSKI, Paulo. O tema astral. In: \_\_\_\_\_. *Anseios crípticos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Criar Edições, 1986. p. 52.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. Uma profecia de Walter Benjamin. Tradução de Haroldo de Campos e Flávio Kothe. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 193-194.

À medida que a Modernidade representa a “tradição da ruptura”, e as vanguardas representam o fim dessa tradição, Haroldo de Campos é apreendido, neste estudo, como um poeta moderno. Sua própria noção de poesia “pós-utópica” no lugar de “pós-moderna”, mostra que, depois da vanguarda da qual fez parte, produzindo contatos com o “legado de Mallarmé na América Espanhola” (um dos tópicos do artigo “Poesia e Modernidade”) e de rever uma “linguagem mallarmeana” no Brasil, Haroldo têm consciência de que a ultrapassagem pela utopia da poesia concreta só pode ser feita com um “pós”. Considerando, com razão, a poesia concreta como uma nova antropofagia, bebendo da vanguarda, em sua busca por uma “nova linguagem comum [...], da linguagem reconciliada [...] no horizonte de um mundo transformado”,<sup>9</sup> Haroldo visualiza, em seu “horizonte do precário”, que a vanguarda é o fim da “tradição da ruptura”, tornando-se a própria tradição do moderno vislumbrada por Octavio Paz.

Recuperando o trajeto pesquisado no segundo capítulo, a poesia concreta não visava ao futuro. Como a modernidade, ela tentava prever um “permanente presente”, sobretudo no rigor e na síntese de críticas, atribuindo importância a um *paideuma* de autores, localizando-os sincronicamente no tempo. Fazia isso por meio de uma idéia vinda de Roman Jakobson. Manifestações de Augusto em livros como *Verso reverso controverso* seriam filtradas com um olhar mais atento por Haroldo de Campos justamente nesse relevante ensaio sobre o poema pós-utópico. Nele, Haroldo, mesmo seguindo a idéia de que a poesia concreta representa um movimento sincrônico, capaz de aliar poetas de diferentes épocas, a poesia concreta não faz sentido mais, sem um movimento (acabado em meados dos anos 1960, quando os três criadores seguiram, cada um, de forma explícita, um caminho próprio). Baseado em *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, Haroldo admite uma aliança das idéias do Concretismo com o primeiro Romantismo (dos filósofos de Iena, sobretudo), inserindo-a numa tradição da ruptura. O *Un coup de dés* representaria o auge dessa tradição e Haroldo examina sua influência na tradição não só brasileira, mas, ampliando o escopo, a latino-americana (focalizando em *Trilce*, de Vallejo, ou *Blanco*, de Paz, poemas mais radicais). Haroldo certamente arrefece seu ânimo diante do projeto, mas não o abandona; afirma que o Concretismo ajudou a ver a poesia concreta nas obras de diversos poetas. A posição pode ser vista como uma desculpa – para o fracasso da poesia concreta como movimento de vanguarda. O que Haroldo não deixa claro – talvez deixe isso a cargo do leitor – é que o

---

<sup>9</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 1997. p. 266.

projeto da poesia concreta se insere numa tradição da modernidade, ao efetuar uma ruptura e prolongar essa ruptura selecionando rupturas anteriores, ou seja, o concretismo, como possivelmente pensava Paz, se insere numa tradição da ruptura. Como vanguarda, a poesia concreta teria insistido numa esperança ao redor de um projeto, mas, sem essa esperança, ela se tornaria inviável.

Haroldo avalia que o poema pós-utópico é aquele que já não se enquadra num movimento coletivo, mas, antes, demonstra o conhecimento da tradição, procurando o enfoque da obra aberta. Haroldo entende que

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança* voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente. [...] Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma “história plural” nos incita à apropriação *crítica* de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro.<sup>10</sup>

Tal pensamento Haroldo já havia configurado no ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, em que mostra a poesia concreta como o ponto sincrônico de diversas tradições: “A poesia concreta representa o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira. Ela não apenas pôde falar a diferença num código universal (como Gregório de Matos e Pe. Vieira no Barroco; como Sousândrade recombina a herança greco-latina, Dante, Camões, Milton, Goethe e Byron no seu Guesa errante; como Oswald de Andrade ‘pau-brasilizando’ futuro italiano e cubismo francês”.<sup>11</sup>

Os textos de Haroldo configuram uma tradição da ruptura, o que, num texto de Pignatari, seria chamado de metavanguarda, que seria “outro nome para vanguarda permanente”, uma “vanguarda como sistema, que assim recupera, para a arte, séculos de atraso em relação à ciência, que sempre teve a experimentação como processo inerente à sua própria estrutura e desenvolvimento”.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ibidem, p. 268-269.

<sup>11</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 246.

<sup>12</sup> PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 160.

O texto de Haroldo é mais interessante do que parece: ao mesmo tempo que parece apenas ignorar as idéias de subdesenvolvimento despertadas por Ferreira Gullar, ele lança mão daquilo que tornou a poesia concreta um movimento não de vanguarda, mas de utopia, campo em que se concentra a tentativa, seguida não do sucesso – o acesso à idéia de modernizar a imprensa, a arquitetura, o urbanismo, aos meios de comunicação, à leitura de um vasto público, à modernização da poesia –, mas ao fracasso – a aceitação da perda de um público, ao encontro de uma tradição dentro da leitura, à perda dos grandes meios de comunicação, ao esquecimento. Entre o sucesso e o fracasso, a poesia concreta opta pelo segundo, ao contrário de sua fase inicial, que privilegiava o primeiro.

Haroldo finaliza seu ensaio com o seguinte raciocínio:

[...] a poesia concreta dos anos 50 e 60, como “experiência de limites”, não clausurou nem enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o “ismo” particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizado de modo sempre diferente nas épocas da histórias literárias e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o “ismo” aqui não faz sentido).<sup>13</sup>

O raciocínio de Haroldo é certamente profícuo, mas não me parece, como o de Pignatari, exato. O que eles parecem querer dizer é que toda a poesia é concreta. No sentido que eles deram ao que é poesia concreta, essa afirmação não é exata, mesmo que o “ismo” (de Concretismo) não faça sentido. A poesia pode ser concreta ao utilizar a “materialidade da linguagem” e a “concreção sígnica”, material, criativa, vinda da reflexão e não dos “estados misteriosos do ser poético”, mas só a poesia realmente denominada concreta lida, como queria a teoria ortodoxa, com o aspecto visual. Com exceção de Mallarmé, Sá-Carneiro e Fernando Pessoa (esses dois, em seus poemas de origem futurista), nenhum desses poetas lembrados por Haroldo se utilizam de tipografias especiais em seus poemas ou como uma linguagem radical, a ponto de transformar a palavra na peça-chave de leitura. Ou seja, há sim poetas que lidam com a reflexão crítica, com ousadias no trato da linguagem, rompendo limites, que pode ter aspectos ressaltados pelo programa concretista, mas não são por isso concretos, no sentido dado pelo movimento.

<sup>13</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 1997. p. 269.

Fique bem claro que há uma concreção existente em qualquer poética (quando se lida com os signos) e uma poética concreta, aquela praticada pelos concretos, com a morte definitiva do verso num discurso linear, com a utilização de uma tipografia diferente para os poemas, ressaltando a palavra como “organismo vivo”, trabalhando os brancos da página como com as próprias palavras. Ou seja, Mallarmé pode ter fornecido recursos para fundamentar a poesia concreta, mas ele não é um poeta concreto.

#### 4.1 Haroldo de Campos: poeta moderno

Autor que produz no limiar da “tradição da ruptura”, Haroldo de Campos se insere entre os poetas modernos. Além de dialogar criticamente com a fonte antropofágica de Oswald de Andrade, Haroldo percebeu que a poesia concreta seria um passo para que a Modernidade se descortinasse a seus olhos (e ela descortinasse outros autores que, a princípio, não faziam parte do *paideuma*, como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, principais autores da segunda geração modernista, que incorporaram elementos do Concretismo em suas obras durante a década de 1960). Através do Concretismo, soube filtrar o melhor de Mallarmé e do Simbolismo em geral, de Oswald, de João Cabral e da teoria crítica moderna, em que a escritura como espaço projetado foi se abrindo numa constelação de palavras.

Em seu artigo “Da função moderna da poesia”, tese apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, João Cabral entende que o poeta moderno é levado a introduzir na sua obra duas “atitudes mentais”. A primeira seria “a necessidade de captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, inefáveis, de sua expressão pessoal”.<sup>14</sup> A segunda seria “o desejo de apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna”.<sup>15</sup> Embora essas duas atitudes tenham trazido ao poeta moderno um enriquecimento, é possível que ele ainda não saiba usá-lo em sua totalidade. O enriquecimento se deu em alguns aspectos. Cabral os lista:

a – na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e *enjambement*); b – na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); c – na estrutura da palavra (exploração dos valores musicais, visuais e, em geral, sensoriais das

<sup>14</sup> MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 767.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 767.



palavras: fusão ou desintegração das palavras; restauração ou invenção de palavras, de onomatopéias); d – na notação da frase, (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação), e e – na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, diposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos).<sup>16</sup>

A apresentação em formas distintas faz com que o poeta moderno, segundo Cabral, mostre resistência para ser lido, exigindo do leitor “lazer e recolhimentos difíceis de serem encontrados nas condições da vida moderna”.<sup>17</sup> Enquanto na literatura antiga, o poeta adaptava sua expressão poética às condições em que ela poderia ser compreendida, o poema moderno exige do leitor uma atenção que, na maioria das vezes, é impossível de ser conseguida na rotina. Conseqüentemente, para Cabral, o poeta moderno vive no individualismo, sacrificando a intenção de se comunicar. A escrita poética deixa de ser, para ele, a “atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas”, tornando-se uma “atividade intransitiva”, feita para quem consegue entendê-la.<sup>18</sup>

Conforme João Alexandre Barbosa, em seu revelador ensaio “As ilusões da Modernidade”, o poeta moderno “sabe que a sua linguagem não é senão um instante individual dos tempos da linguagem”, por força do “movimento básico tradição/tradução”.<sup>19</sup> Haroldo, como se sabe, também é tradutor de muitos poetas, entre os quais se destacam Octavio Paz, sempre recorrente neste estudo, Goethe, Catulo, Hoelderlin, e, claro, Mallarmé. Ele traduz “na medida em que o seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”.<sup>20</sup> Para João Alexandre, o poeta moderno encontra seu melhor exemplo para a sincronização poética no ato da tradução.<sup>21</sup> Ele é, afinal, um “escritor-crítico” e um “crítico-escritor”, para aproveitar duas designações de Leyla Perrone-Moisés já utilizadas neste trabalho. Seu espaço, além de textual, é intertextual. Sendo assim, para a leitura do poema moderno (partimos, no caso, de

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 767-768.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 768.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 768.

<sup>19</sup> BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: \_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 36.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 29.

*Un coup de dés*), é essencial a visão de que “o espaço do poema enfeixa os espaços do poeta pela operação da intertextualidade”.<sup>22</sup> O poeta, a sós com seu texto, cria sua linguagem a partir de uma operação intertextual, em que o texto influente se apaga no próprio rastro daquele que está sendo criado.

Apesar de carregar essas características do poeta moderno, cabe afirmar que a dialética de Haroldo de Campos não é redutora a ponto de se recolher em si. Ao contrário: ela busca o diálogo, a intertextualidade, dentro do espaço da sua escritura. Haroldo tem consciência de que realiza uma poesia moderna, que, bem percebe Roland Barthes, “destrói a natureza espontaneamente funcional da linguagem”, em que “a Palavra explode acima de uma linha de relações esvaziadas, a gramática fica desprovida de sua finalidade, torna-se prosódia, não é mais do que uma inflexão que dura para apresentar a Palavra”.<sup>23</sup> A “Palavra”, desse modo, para o poeta moderno, torna-se “morada” e, mesmo conservando a música da poesia clássica, desta vez ela é “um ato sem passado imediato, um ato sem entornos”, reunindo o “conteúdo total do Nome, e não mais o seu conteúdo eletivo como na prosa e na poesia clássicas”,<sup>24</sup> como sugere a poesia concreta.

A relevância da palavra e da escritura já ressoa na primeira fase da obra de Haroldo, que se estende de *Auto do possesso*, publicado em 1949, até a série *As disciplinas* (1952-1954). Nesse período, o diálogo crítico com o Barroco e com o Simbolismo é muito claro, tanto em relação ao trabalho de certas imagens quanto ao vocabulário. Obviamente, em poemas da série *As disciplinas*, e mesmo em alguns anteriores, como “Ciropédia ou a educação do príncipe”, já se evidencia um diálogo crítico com Mallarmé e Joyce, o que se explicitaria nas obras seguintes. Com o objetivo de se percorrer essa trajetória poética, a partir do próximo tópico, a obra de Haroldo será revista.

## 4.2 Constelações emergentes do espaço barroco e simbolista

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>23</sup> BARTHES, Roland. Existe uma escrita poética? In: \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 43.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 44.

Em 1950, Haroldo lançou, em tiragem para amigos e interessados, a obra *Auto do possesso*, coletânea de poemas, escritos entre 48 e 49, que ainda não possuíam os padrões matemáticos que o próprio escritor exigiria mais tarde, na teoria da poesia concreta, mas já mostravam um saudável ingresso de formas menos tradicionais, mesmo lidando com o soneto, característica da Geração de 45, à qual Haroldo chegou a estar ligado no início de sua trajetória. Como observa João Cabral, no artigo intitulado exatamente “A geração de 45”, esta “geração” mostrou mais uma “extensão de conquistas” do Modernismo de 1922 e de sua segunda fase, em 1930, do que propriamente uma “invenção de caminhos”,<sup>25</sup> apesar de criticar as liberdades, no que se refere principalmente ao verso e à forma do poema, do movimento que o procedeu. É uma quebra do Modernismo de 22, ignorando as conquistas de Mário e Oswald de Andrade, e da segunda geração modernista, representada significativamente por Drummond e Murilo. Porém, como Haroldo observa em uma conferência pronunciada no México, com o título “De la poesía concreta a Galaxias y Finismundo: cuarenta años de actividad poética en Brasil”:

El ideario de los poetas del'45, su antiexperimentalismo, su inclinación al *decorum* y el comedimiento, su preocupación por el *clima* del poema (donde todo fuese armonía y consonancia) era algo que nos atraía a nosotros tres, poetas *novísimos*, que admirábamos la sintáxis subversiva y el léxico enigmático de Mallarmé; que estábamos descubriendo el método ideográfico de los *Cantos* de Ezra Pound; que leíamos con entusiasmo al Apollinaire de *Lettre-Océan* y de los *Calligrammes* y al Lorca de las metáforas disonantes de *Poeta en Nueva York*.<sup>26</sup>

Aproveitando uma observação cabralina de seu artigo “Poesia e composição”, o jovem autor primeiro se procura entre os autores de seu tempo, identifica-se com uma tendência, depois com um grupo de orientação definida, depois com o que ele se considera seu autor, “até o dia em que possa dar expressão ao que nele é diferente também desse *seu* autor”.<sup>27</sup> No caso de Haroldo, numa análise mais mecânica, porém reveladora, os autores de seu tempo são os da Geração de 45; a tendência, o método ideográfico de Ezra Pound; o grupo com orientação definida, o Noigandres (ele, Augusto de Campos e Décio Pignatari), e seu autor referencial, Stéphane Mallarmé, reunindo nele todas as influências simbolistas. Haroldo respeitaria uma observação de Novalis contida em *Pólen*: “Somente mostro que entendi um

<sup>25</sup> MELO NETO, João Cabral de. A geração de 45. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 744.

<sup>26</sup> CAMPOS, Haroldo de. Apud COSTA, Horácio. Re-visão: dinâmica de Haroldo de Campos na cultura brasileira. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 93, jul./dez. 1998.

<sup>27</sup> MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 727.

escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente”.<sup>28</sup>

O xadrez constelatório de Haroldo de Campos se estende por toda a sua obra, desde os poemas de *Auto do possesso*, em 1949. Neles, ainda não se notava, de maneira mais profunda, a referência mallarmiana no “horizonte do precário” de Haroldo, pelo menos não naquele espaçamento que se dissemina e é tão estudado por Jacques Derrida, ao longo de sua obra, mas, de maneira especial, no ensaio “Força e significação”, de *A escritura e a diferença*, analisado no capítulo anterior. Haroldo já considera “barroquizante” esta sua primeira fase poética, “do ponto de vista da exploração da metáfora e do jogo fonoprosódico”.<sup>29</sup>

Era perceptível, porém, que, além de serem muito bem construídos, tais poemas já fermentavam a relação de Haroldo de Campos com um universo de referências críticas e literárias. Ele buscava uma certa influência do Antigo Testamento, a partir das referências feitas à Babilônia, ao Oriente Médio, considerada o berço da humanidade. Foi Nabucodonosor quem fez os jardins suspensos da Babilônia, irrigados pelas águas do Eufrates, para dar de presente à sua esposa, Semíramis. Nabucodonosor fez da sua cidade a cidade mais rica do Oriente, erguendo templos maravilhosos, com estátuas de ouro maciço e edifícios grandiosos. Também era visto como um lugar visto como referência da perdição, onde o dinheiro comandava as relações humanas, com prostituição e promiscuidade. Pode-se referir aqui, inclusive, algumas palavras de Kathrin Rosenfield: “O tema bíblico da Babilônia desdobra-se de maneira circular: a Babilônia domina, explora, devora os rios, as cidades, os reis, os reis que cavalga como a deusa Ishtar monta em seus leões”.<sup>30</sup>

Poemas de abertura, como “Loa do grande rei” e “Rito de outono”,<sup>31</sup> destacam um ambiente oriental, principalmente este último, em que Haroldo, ao contrário do que viria a fazer depois da teoria da poesia concreta, ainda trabalha com quadras, além de utilizar rimas:

No mês propício as virgens babilônicas  
Tecem guirlandas em louvor de Ishtar.  
Olha os seus rostos contornando o templo,

<sup>28</sup> NOVALIS. *Polén: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 55.

<sup>29</sup> CAMPOS, Haroldo de. Mário Faustino ou a impaciência órfica (Depoimento de um companheiro de geração). In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 203.

<sup>30</sup> ROSENFELD, Kathrin H. *Waste land* ou Babel: a gramática do caos. In: ELIOT, T. S.; BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 78.

<sup>31</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 15.

Côdeas de luz na lápide do altar.

Tua flor, Senhora, de lilases e álcool,  
A dispersavas pelo boulevard.  
Touros alados crescem no caminho  
Tecei guirlandas para o mês de Ishtar!

Thammuz é o tempo. As virgens babilônicas  
Esperam sempre, sem jamais cansar.  
Joguei moedas sobre os teus joelhos.  
Lilases e álcool. Tua flor. Ishtar.

É interessante perceber, porém, que já se nota neste poema o que Haroldo viria a fazer depois. Versos como “Olha os seus rostos contornando o templo / Côdeas de luz na lápide do altar” estão longe de seguir a Geração de 45, da qual, à época, Haroldo era próximo, em São Paulo. Nesse sentido, embora, como sugere Sérgio Buarque de Holanda em sua crítica a *Auto do possesso*, Haroldo dê a impressão de ter estudado os parnasianos, muito mais ele estudou Mallarmé, também lembrado pelo crítico brasileiro.<sup>32</sup>

Trata-se de uma composição já tematizada pelo rigor no trato com os substantivos, sem o uso, por exemplo, de adjetivos. O paralelismo “Tecem guirlandas em louvor de Ishtar / Tecei guirlandas para o mês de Ishtar!”, na primeira e na segunda estrofes, além de recuperarem um ambiente que está ausente, já que Haroldo possivelmente conhecia Ishtar (porta da Babilônia ornada de cerâmica esmaltada, decorada em relevo) apenas em livros, mostram uma reflexão ponderada sobre outra cultura. O Outro já se manifestava de maneira coerente, na mitologia presente na reflexão poética de Haroldo. Quando se refere a “virgens babilônicas”, está também traduzindo seu olhar para outra cultura, não só demonstrando interesse histórico. O primeiro verso da segunda estrofe, “Tua flor, Senhora, de lilases e álcool”, reproduz-se no último verso do poema, mas, desta vez, de forma entrecortada: “Lilases e álcool. Tua flor. Ishtar”, como se reduzisse o poema, ou melhor, o resumisse a essas palavras. “Tua flor” remete, obviamente, ao sexo da mulher, das “virgens babilônicas” de Ishtar, cujo castigo divino, como observa Kathrin Rosenfield, faz delas “o objeto de dominação, de exploração, de devoração, representados, na maioria dos casos, sob os signos da violação e da depravação *sexuais*”.<sup>33</sup> Esse aspecto erótico da poesia haroldiana se mantém igualmente em seus outros poemas.

<sup>32</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Rito de outono. In: \_\_\_\_\_. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária. 1947-1958: volume II*. Org., introd. e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 395.

<sup>33</sup> ROSENFELD, op. cit., p. 78.

“O faquir”<sup>34</sup> constitui outra composição de Haroldo com o olhar voltado novamente para a cultura do Oriente. “Tenho a flauta nos beijos, / e sozinho modulo. // Onde quer que coloquem o eixo do mundo, / tenho a flauta, e modulo” podem ser o versos que concretizam o lugar de Haroldo à frente de uma porção de autores que simplesmente tentam ignorá-lo. O solitário modular do som que sai da flauta é sua sina, cujo ponto alto é a realização do movimento da poesia concreta. E o “eixo do mundo” é a própria Alteridade da qual Haroldo se alimenta, antropofagicamente, como Oswald de Andrade. Nesse poema, novamente a perspicácia de resolver imagens de uma presença feminina mais enigmática do que exótica: “Há mulheres que vêm como najas dançantes / e desnalgam luares sobre mim, que modulo.”. O fato de Haroldo enxergar em outra cultura um espaço para sua poesia faz com que sua poesia seja dominada por matizes de luzes e sombras, como se estivesse em meio ao próprio deserto:

[...]

### III

Ah! que estranho poder  
entre os beijos modulo!

Se o empregara no bem,  
nutriria meu povo entre os linhos floridos  
sobre os lagos de leite o nenúfar descera,  
e as ovelhas balindo mostrariam ao rebanho os cordeiros recentes.

Mas usei-o no mal  
e a mulher e a serpente afinal conciliadas  
suscitaram do lodo uma fêmea de jade,  
que eu chamara kali, e em cujos dedos hábeis  
desgrenhei o meu corpo, qual um vento de paina.

Interessante reparar nas imagens que Haroldo utiliza, como “lagos de leite” e “nenúfar”, remetendo seu poema ao trabalho poético de Mallarmé, que cultuava a mitologia grega, com suas ninfas e faunos musicais, mescladas a uma espécie de bucolismo, evidente pela presença de ovelhas e cordeiros. Nesse sentido, como observou Sérgio Buarque de Holanda, o “arsenal bíblico, mitológico, oriental” de Haroldo, em *Auto do possesso*, aproxima

---

<sup>34</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 16-17.

sua obra “de certas tendências nascidas do simbolismo francês”.<sup>35</sup> Perceba-se o movimento final do poema, em que Haroldo concilia as imagens da mulher e da serpente (antes, as “najas dançantes”).

Já em “Sinfonia dos salmos”,<sup>36</sup> é inevitável não perceber que a posição de Haroldo já procurava um elemento hierático, no contato com Deus, que, mais tarde, à la Nietzsche, reverteria-se em processo constitutivo na página branca, afirmando-se sobre a “morte do autor”, trabalhada por Barthes e Foucault, e já examinada no percurso desta investigação. O verso inicial, “A face do Senhor assume os holocaustos”, embora não lembre em nada os poemas mais recentes de Haroldo, publicados em duas coletâneas, *A educação dos cinco sentidos* (1985) e *Crisantempo* (1998), revela uma tentativa de processar um elemento negativo e pétreo diante da necessidade de transcendência, no paralelismo buscado no início da segunda estrofe, “A face do Senhor é o mármore impoluto”. Não se sabe até que ponto Haroldo conhecia, nessa época, os textos sobre o barroco alemão de Walter Benjamin, em que era abordada a “origem” do primeiro “filósofo”, Adão, mas pode-se notar sua especial atenção para o Deus supremo do universo, aquele que, para Nietzsche, está “morto”. O verso “E estamos nus, Senhor, algures, no Teu rosto” é bastante poderoso por concentrar toda essa dialética inspirada ao mesmo tempo por uma fonte religiosa e por uma fonte de descrença. Ao confirmar que todos estão nus diante do rosto do Senhor, há um movimento de confirmação e negação, uma vez que “no Teu rosto” indica uma proximidade livre de transcendência.

Se a mitologia é abordada em “Sísifo”, poema que se reproduz numa espécie de diálogo teatral (até com “entrecho, clímax e final”), e se refere ao mito grego criminoso que, depois de sua morte, é condenado no inferno a empurrar eternamente uma pedra enorme, que desliza sempre antes de atingir o cume da montanha, “Lamento sobre o lago de Nemi”<sup>37</sup> ressuscita a escritura de “Rito de outono”, buscando uma certa orientalidade reproduzida de maneira particular, pois à distância. A dança, nesse poema, é uma obsessão de Haroldo, e ele escreve: “O azar é um dançarino nu entre os alfanjes”. Ao levar o início desse verso, “O azar é um dançarino” para outro verso da primeira estrofe e para as duas estrofes seguintes, e “nu entre os alfanjes” para a última estrofe, Haroldo compõe seu *hasard* particularíssimo. Nesse sentido, quando Sérgio Buarque de Holanda sugere que os versos de *Auto do possesso* são

---

<sup>35</sup> HOLANDA, op. cit., p. 395.

<sup>36</sup> CAMPOS, op. cit., p. 18-19.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 23.

“prudentemente governados, e se traem por algumas vezes alguma emoção é, segundo uma fórmula memorável, a emoção que relembramos na tranqüilidade”, ele parece condenar o acaso, ligando-o à “inspiração”, que seria um “mal romântico”, oitocentista e helênico, visto que já era um “mal helênico”. Vejamos que o acaso possui espaço fundamental na obra de Haroldo. Afinal, o “jogo de vocábulos, a procissão de motivos e imagens, o ritmo”, elementos “dominados em todas as minúcias por uma inteligência sempre alerta, que sabe dirigir seus instrumentos e que se apóia deliberadamente numa tradição”,<sup>38</sup> guardam uma proximidade com o “acaso crítico” de Mallarmé. A cultura do elemento estrangeiro, reproduzida nos versos “Reúne os seus herdeiros e proclama o Talião”, faz com que Haroldo traga as “vírgens babilônicas” de volta na quase proclamação “Não era – assim o quis – a virgem que encontrei”. E reflete: “Amanhã serei morto, mas agora sou rei”. A nudez é um elemento condicional para o reflexo feminino na escritura.

A dança, cercada por uma aura interpretativa quase valeryana, reproduz-se em “Super flumina Babylonis”,<sup>39</sup> em que Haroldo regressa à Babilônia de seus outros poemas (ou permanece nela, conforme o ponto de vista): “Animei as estátuas, Babilônia, / para dançar diante de ti”. O traço exótico que se espalha pelo poema se libera no programa de imagens que Haroldo utiliza em “Soneto de bodas”,<sup>40</sup> embora tradicional, insistindo numa seleção de imagens próxima do surrealismo de uma poesia muriliana (ou, conforme analisa o próprio Haroldo, no artigo “Murilo e o mundo substantivo”), um poema de metáforas concretas (ainda retomadas numa explicação para *Blanco*, de Octavio Paz, também por Haroldo), cujo léxico é “deslumbrante, próximo do Simbolismo”:<sup>41</sup>

Luar de copas e marfins renhidos  
 Tua nudez a riste contra o mar.  
 Violetas roucas sobre os teus soluços  
 E rosas tênues e papoulas de ar.

O erotismo, que se compõe num outro diálogo com a poesia de Octavio Paz, prossegue como tema, não apenas no imaginário simbólico, mas no plano concreto, no poema “Vinha estéril”.<sup>42</sup> As referências ao corpo são constantes:

<sup>38</sup> HOLANDA, op. cit., p. 396.

<sup>39</sup> CAMPOS, op. cit., p. 24-25

<sup>40</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>41</sup> ROBAYNA, Andrés Sánchez. A micrologia da elusão. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum: signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 129.

<sup>42</sup> CAMPOS, op. cit., p. 27.



Vede:

a grande deusa vegetal de lábios de ametista  
de novo sobre um chão aos poucos inclemente;  
e como, das axilas, tufam as papoulas  
e os pés, como desbrugam uvas sumarentas.

[...]

Teu líbrico cabelo em trança modestíssima  
Apanhas, nua e sóbria no jardim votivo.

Embora pareça estranho o vocabulário adotado por Haroldo nesse poema da sua fase inicial, essa perseguição empreendida no universo fascinante do corpo feminino se apresenta, de maneira conclusiva e impactante, em versos da estrofe final de “Vinha estéril”, em que o “monte de vênus” (Vênus é a deusa do amor e de beleza) é um traço rimbaudiano de Haroldo:

[...]

e o sol de abril tortura o teu monte de vênus,  
onde, em si mesmo exausta, uma tulipa esfolha  
púbere e cruenta.

Essa imagem final (“uma tulipa desfolha / púbere e cruenta”) parece sintetizar toda a perspectiva Haroldo para uma poética que amadurece em verde e sangra, pura e impura, sem termos conclusivos.

O poeta continua sua peregrinação por um universo de referências em “Poema do oitavo dia depois de Pentecostes”,<sup>43</sup> em que volta a uma certa dicção do Romantismo de Hölderlin, que Haroldo traduziria em *A operação do texto* e *A arte no horizonte do provável*. Um poema em que não existe linha temporal, mesmo estando à disposição de um “tempo cativo” e de um “tempo senhor”. A incorporação corpórea continua mantendo a atenção do poeta: “É o mesmo húmus / De pranto no meu rosto e no teu rosto”; “Meu corpo jaz ferido em Pentecostes”, “Quando o olho direto que mais prezo / Se extingue no perfil do Cão-Maior” (figura mitológica recuperada por Haroldo em *Crisantempo*).

---

<sup>43</sup> Ibidem, p. 28-29.

No poema “Auto do possesso”,<sup>44</sup> Haroldo encena uma estrutura teatral, fixando o símbolo do “mar” como um processo de amor da relação entre o “amante” e a “amada” em questão, sob o olhar do enxadrista (de estrelas?), na “Cena I”, em que nos concentramos por ora (o poema vai até a “Cena III”). O tom romântico de reflexão – declama o amante: “Dá-me, ó Amada de olhos vítreos, / que eu te celebre nos jardins suspensos / onde o delírio abriu as pétalas do álcool” – é, no entanto, bloqueado por uma substantivização, um corte de versos, uma tessitura encadeada própria da Modernidade (o passo seguinte do Romantismo). Diz a amada: “Odeio o mar / Odeio o ruído do mar”. O enxadrista, ao perguntar “Que fazer dos peões do levante / e do velho rei cativo? / Que fazer da rainha branca / apavorada entre os roques?” à amante, recebe a resposta da amada: “Jogá-la ao mar. / Eu disse: é jogá-la ao mar”. Em resposta ao pedido de morte, o amante diz:

Amiga, dá-me que eu cante  
 à luz de uma estrela crua;  
 onde teu corpo jazia, coalhado de rosas mornas;  
 onde os rostos dos suicidas entrementes se devoram;  
 onde nasce um lírico adunco, à luz de uma estrela crua.

Além de ser uma estrofe belíssima, nela podemos vislumbrar a poética “futura” de Haroldo se revelando. A repetição “à luz de uma estrela crua” mostra que Haroldo sabe que escreve depois do Romantismo, que o poema é um espaço para o labor e a criticidade também. No poema, como observa João Alexandre Barbosa,<sup>45</sup> na mesma linha de Sérgio Buarque, Haroldo inclui-se no poema como *persona*, apresentando referências de Virgílio, Rilke e Camões, da Bíblia, do Oriente e do Simbolismo francês.

Um dos poemas que seguem o rastro de “Auto do possesso” é “A cidade”. Da mesma família, temos “Thálassa Thálassa”. Em “A cidade”,<sup>46</sup> pode-se afirmar que Haroldo passa por um *tour de force* que mostra sua própria busca como poeta, aos 20 anos de idade, sugerindo-se aqui uma relação entre obra e história pessoal. Como observa Andrés Sánchez Robayna, é um poema, como outros do poeta, com uma linguagem que “ordena [...] a topologia da voz num lugar incondicionado da linguagem”. Esta “voz” não possuiria “origem” nem um “emissor” preciso; é uma voz que não postula um falante, porque [...] não há tanto uma sacralização da linguagem impessoal quanto uma linguagem que fala por si mesma; há,

<sup>44</sup> Ibidem, p. 30-34.

<sup>45</sup> BARBOSA, João Alexandre. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*: signância quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 16.

<sup>46</sup> CAMPOS, op. cit., p. 35-39.

talvez, uma anunciação ‘sacra’, ritual, apoiada num vocabulário de hipnose e numa sintaxe de amplo arco”.<sup>47</sup> Robayna aponta como exemplo o fragmento seguinte, em que Haroldo menciona o nome de um rei que teria fundado um reino babilônico (Nemrod):

Quem, em si mesmo fechado,  
Quando a terra é mais verde  
Nemrod de forte voz e trinta sagitários  
Atrela a seu corcel as sintaxes selvagens  
E agita sobre Ti os címbalos de ouro do Poema?

Dividido em cinco partes, o poema, apesar de possuir esse elemento fonocêntrico (com os címbalos, antigos instrumentos de cordas), já perscruta uma linguagem concreta disfarçada nas entrelinhas, através da voz de uma certa tradição cabralina e valeryana: “A hora em que as aranhas invisíveis / Trabalham o fio do silêncio”; “Onde o homem sem nome é apenas um homem à sombra do / Teu Nome”; “O Enterrado é o que jaz em sua idade de pedra”; “O Enterrado é o que jaz requerendo a humilde / Temperatura da pedra”. O erotismo do corpo volta a marcar presença, não metafísica, mas no rastro da escritura, ligada à linguagem das estruturas, uma vez que o eu-lírico do poeta parece buscar o contorno de um rosto feminino, como nos poemas anteriores da coletânea, porém mais próximo da morte. “Que sei eu do amor sem amor e do sangue fechado / No círculo vicioso de Tuas veias?”; “Ergo a máscara de ouro onde Teu rosto jovem / Desafia os meses e os solstícios de inverno”; “Teu rosto – mandíbula de sal gema – roendo o ar”; “A Grande Cantárida do Sexo afogada em Teu visgo”; “Quem algemado a Teu pulso / Quando a terra é mais fria”; e “O sem nome / Ergue a viseira de diamante e Te contempla / Nos olhos”, são alguns dos versos que conduzem ao fato de que o eu-lírico se declara um “Cavaleiro-das-Donzelas” na última parte do poema, um andarilho pelas cidades – os lugares, aqui, são o que menos importa – para aceitar que “as formigas do Poema Te cobrem e Te devoram”, ou seja, visualiza a mulher como uma despedida, aceitando a morte.

O poema “Thálassa Thálassa”,<sup>48</sup> que significa “O mar! O mar!”, provém, como observa o próprio Haroldo de Campos, de Xenofonte (430 ca. – 355 ca. a. C), “da cena em que descreve a retirada de dez mil gregos, sob seu comando, e registra a exclamação de suas tropas quando, após árduas peripécias, os soldados defrontam-se finalmente com o Mar Negro

<sup>47</sup> ROBAYNA, op. cit., p. 129-130.

<sup>48</sup> CAMPOS, op. cit., p. 40-45.

(Ponto Euxino)”.<sup>49</sup> O poema é caracterizado, segundo João Alexandre, pelo “canto” que “ainda se sobrepõe à reflexividade da linguagem”.<sup>50</sup> Enquanto *Galáxias* apresentaria o “mar da linguagem”, este poema mostra a “linguagem do mar”. Trata-se de uma das mais belas composições de Haroldo. Dividido em oito partes, além de dialogar com “Auto do possesso”, possui um rigoroso e arquitetônico vocabulário, baseado em imagens que novamente se ligam ao corpo humano:

1

Não sabemos do Mar.  
O Mar varonil com seus testículos de ouro  
O Mar com seu coração cardial de folhas verdes

[...]

2

Não sabemos do Mar.  
O trombetas de osso!

3

[...]  
– O Mar, mancebo hirsuto  
Com peixes nas virilhas  
  
– O Mar, coração cardial  
Crivado de espadartes  
E no peito de dura substância marinha  
Como imensa tatuagem a fósforo e santelmo  
O esqueleto de coral de todos os seus mortos

[...]

8

– O Mar paternal de tórax iracundo  
E sonoros pulmões de búfalo encerrado,  
E àquele imenso coração de nardo e folhas verdes  
Cola o seu coração filial rodeado de ametistas.

O Mar, nesse poema, guarda semelhanças com o corpo. Ele possui, por exemplo, um “coração cardial” (“cardial” é o nome do orifício que permite a passagem do conteúdo esofágico para o estômago), e seu movimento acontece ao som de “trombetas de osso”. Além disso, o Mar é hirsuto e guarda peixes nas virilhas, além de ter um “tórax iracundo” e

<sup>49</sup> CAMPOS, Haroldo de. Notas do autor. In: \_\_\_\_\_. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oséki-Dépré. São Paulo: Global, 1992. p.147.

<sup>50</sup> BARBOSA, João Alexandre. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*: signância quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.17.

“sonoros pulmões de búfalo encerrado”. Pode-se perceber, claramente, ao mesmo tempo, uma ligação do mar com a morte (“Morte marítima, não essa de Sete-Palms-de-Terra”). Mas o que, utilizando uma imagem desgastada, vem à tona, nesse poema, é sua cadência para o tratamento da linguagem como material primeiro para a sua invenção estrutural. São significativos desse traço os versos “Ergue o tridente de ouro, favorece / Também os alísios do Poema” e “Sustém a andança do Poema, ó Favorita, / da fúnebre nudez sitiada por eunucos / Enquanto sobre Ti os dátilos claros como digitális / Se abrem”, para adentrar na última estrofe dessa sexta seção da qual fazem parte:

E Tu, Árvore da Linguagem,  
 Mãe do Verbo  
 Cujas raízes se prendem no umbigo do Mar  
 Ergue Tua copa incendiada de dialetos  
 Onde a Ave-do-Paraíso é um Íris da Aliança  
 E a Fênix devora os rubis de si mesma.  
 Recebe este idioma castiço como um ouro votivo  
 E as primícias do Poema, novilhas não juguladas  
 Te sejam agradáveis!  
 Tu, Mãe do Verbo cercada de hespérides desnudas,  
 Cujas fala é sinistra qual a voz dos Oráculos,  
 E bífida como a língua dos Dragões...

A “Árvore da Linguagem”, que atende por poética da linguagem no trabalho haroldiano, espalha suas raízes, sem origem, descontextualizando, no canto do Mar (o “mar definitivo”), os lugares da vida, da morte (as “novilhas não juguladas”), da origem (“umbigo do Mar”), dos prazeres corporais e da dor sintomática de sua ligação com traços fúnebres, ao mesmo tempo que guarda um diálogo com deuses (os Oráculos são deuses que respondem a perguntas). É mais do que necessário afirmar que, como observa João Alexandre Barbosa, Haroldo escreveu este poema em particular, por sua complexidade metalingüística, utilizando-se aqui a concepção oferecida por Roman Jakobson, depois de João Cabral de Melo Neto escrever *Psicologia da composição*, “Fábula de Anfion” e “Antiode”, inscrevendo-se na tradição mallarmeana (a julgar pelo tratamento do acaso em “Fábula de Anfion”) e valeryana (no tratamento das quadras, do corte preciso e da tessitura sonora de vocábulos).

“Ciropédia ou a educação do príncipe”,<sup>51</sup> poema de 1952,<sup>52</sup> dividido em onze partes, com uma estrutura de prosa poética, porém não como a de *Galáxias*, a partir de uma trabalhada presença do sentido de escritura na obra de Haroldo, revela já em sua epígrafe de Joyce (“You find my works dark. Darkness is in our souls, do you not think?”, que seria, numa tradução literal, conforme Haroldo de Campos, “Você acha minhas palavras obscuras. A escuridão está em nossas almas, não lhe parece?”) a consciência rigorosa do poeta diante do que já foi feito. Seu título provém, segundo o próprio Haroldo, de Xenofonte, “do romance pedagógico em que é narrado, com intuits exemplares, a educação de Ciro, o Grande, da Pérsia”.<sup>53</sup> Foi Ciro, por sinal, quem criou a conhecida Pasárgada (lembrada por Manuel Bandeira em seu famoso poema) e acabou conquistando a Babilônia – tema de outros poemas de Haroldo, como já foi visto.

“Ciropédia” é o *Igitur* de Haroldo, uma espécie de anúncio para a grande obra que viria, também considerado o embrião de *Galáxias*. No caso de Mallarmé, era o *Un coup de dés*; no caso de Haroldo, o projeto utópico da poesia concreta e a perspectiva ideogrâmica como um universo de caminhos no mínimo razoável. Seria visto pelo próprio autor como uma “lira” dos seus vinte e poucos anos, representando uma espécie de *Retrato do artista quando jovem*, através da “descoberta e o aprendizado da poesia, a erótica da linguagem como exploração das modalidades do visível, do audível, do táctil”, “‘a pré-história’ barroca”<sup>54</sup> de sua poesia. O plurilingüismo (ou “segmentos rítmico-prosódicos”, como afirma o poeta), que seria reproduzido da maneira mais interessante por Haroldo em *Galáxias*, já ganha espaço destacável nesse poema. E o *Un coup de dés* é uma base de sua escritura: “A Educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração. Jogam-se os dados, puericultura do

<sup>51</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 46-51. Em 1955, no segundo número da *Noigandres*, Haroldo publicaria este poema, enquanto Augusto publicaria os seis poemas coloridos de *Poetamenos*, escritos em 1953. Está ligado diretamente a *Finismundo*, publicado em 1990, pela 7Letras, e republicado na coletânea *Crisantempo* (São Paulo, Perspectiva, 1998), um poema prosaico inspirado em *Un coup de dés*, na *Odisséia* de Homero e nos *Cantos* poundianos.

<sup>52</sup> Embora tenha se formado nesse ano em Direito, Haroldo nunca chegou a advogar, assim como seu irmão Augusto, que, depois, trabalhou como funcionário público. Como ele mesmo diz na bem-humorada “Biografia” ao final de *A educação dos cinco sentidos* (1985): “Advogado como todo mundo, neste país do Bacharel da Cananéia e de inumeráveis bacharéis-professores-doutores”.

<sup>53</sup> CAMPOS, Haroldo de. Notas do autor. In: \_\_\_\_\_. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oséki Dépré. São Paulo: Global, 1992. p. 147.

<sup>54</sup> Idem. Do epos ao epifânico (Gênese e elaboração das *Galáxias*). In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 270.

acaso e se procura aquela vértebra cervical de formato de estrela ou as filacteras enroladas no antebraço direito: sinal certo do amor”. Como se percebe, a referência ao “coup de dés” e ao “hasard” é utilizada na poesia haroldiana na medida em que ele se liga a essas idéias. É incorreto, portanto, Gullar afirmar que foi ele quem apresentou Mallarmé aos irmãos Campos. Quando ele ainda nem tinha lançado *A luta corporal*, em 1954, Haroldo já mencionava, implicitamente, Mallarmé, o mestre do rigor, sendo ele o próprio aluno procurando ser educado. E lidava com uma linguagem matemática (Lautréamont?, Mallarmé?) que antecederia seu polêmico artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” (1955), ponto de quebra de relações entre Gullar e os concretos, optando, no lugar da estrutura concreta mais orgânica, por outra mais matemática, que ficaria evidente nos poemas posteriores de Haroldo. Em “Ciropédia...” já escrevia: “O Preceptor – Meisterludi – dá o tema: rigor! As matemáticas: cáries de uma série gelada. Línguas mortas: oblivion sangrando a raiz das árias: ars. Línguas vivas: amor”. Haroldo é o príncipe de Agedor, sendo ensinado pelo mestre, no tempo, que é a sua própria escuridão. A Meia-Noite de *Igitur* é revista por Haroldo na “crise noturna” do ensinamento. E a constelação de *Un coup de dés* se espalha pelo texto: “Cobiça as galáxias-estrelas, doutora-se em lânguidas palavras: licornes libidinosos e glúteas obsidianas. Luz púrpura”. Como não poderia faltar, a referência aos sentidos corporais que se alastra por essa, digamos, primeira fase da poética de Haroldo: “As mulheres em Agedor são para o amor, não para o sonho. Elas erguem os joelhos, estendem os rios-lazúli e ofertam ao forasteiro o sexo bivalve. [...] Vulveludas mulheres, valvas cor crepúsculo [...]”. Na oitava parte do poema, o erotismo se aprofunda, na relação entre a educação do príncipe e a relação sexual: “Quando as aracnesaxilas tecem as teias de ouro-à-luz, e o púbis revela: hostiário de corais [...]. São rios, são rios de orgasmo e gemas de ovo em albuminas mel. Verenda muliebria: capela em mucosa barroca, tarântulas de cio e seda a tâmaras ardentes”. O Simbolismo francês se aproxima através de referências às cores das vogais de Rimbaud:

Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais

Plúvia e dilúvio  
Sombra e umbra

Penumbra

E ele compôs uma criatura sonora

AUREAMUSARONDINAALÚVIA

---

que cintila como um cristal e  
possui treze fulgurações diferentes

Mas é o domínio do acaso, a percepção do poema crítico, que move Haroldo, quando ele escreve: “A Educação do Príncipe – lição de coisas luminosas, obreiros para as Obras do Acaso”. O espaço aberto pelo *Un coup de dés* mallarmeano atinge a escritura haroldiana, que já está contaminada, primeiramente, pela precisão de vocábulos construídos como em Joyce (as “palavras-montagem”), e da presença do plurilingüismo de Bakhtin (“Meisterludi” significa “mestre do jogo, alemão e latim”). Não há um “Idiomaterno”, de “outros tempos”, e sim o espaço da intertextualidade referida por Kristeva na constelação de textos diversos:

– “O Idiomaterno, o a duras penas, o em outros tempos, o ainda um dia? – Ar.

### ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA

fada de rouxinóis e frêmito de alas

labilira

náiade mondiúnio dos vocábulos-flauta. Verão  
de cigarras citaradolorosas

núbilúbervólucrez

em Tuas mãos o entrego. Ar”

O termo “ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA”, por exemplo, é a “musa erótica da linguagem”, conforme explica Haroldo de Campos, “nome polissonoro composto de ÁUREA + MÚSICA + ANDORINHA (do lat. *hirundo*, do ital. *rondina*) + ALÚVIA (do lat. *aluo*, banhar, ser levado pela água + *pluvia*, chuva + Lívía, alusão a Anna Lívía Plurabelle, a mulher-rio, símbolo do Eterno Feminino no *Finnegans wake* de Joyce”.<sup>55</sup> A musicalidade se reúne com a náiade (divindade que presidia os rios e as fontes, observada pelo Fauno em *L’après midi d’une faune*, de Mallarmé) e seus “vocábulos-flauta”, cercados pela labilira

<sup>55</sup> Idem. Notas do autor. In: \_\_\_\_\_. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oséki Dépré. São Paulo: Global, 1992. p. 147.



(mescla de “lábios” e “lira”) e pelas cigarras citaradolorosas (“cítara”, como se sabe, é um instrumento musical).

*As disciplinas*,<sup>56</sup> conjunto de poemas escrito em 1952, mantém essa jornada de Haroldo pela escritura que se baseia na criticidade (ele, um “escritor-crítico” e um “crítico-escritor”, para recuperarmos as designações de Leyla Perrone-Moisés passadas a limpo em *Texto, crítica, escritura e Altas literaturas*). O primeiro poema desse conjunto, “Fábula primeira”,<sup>57</sup> conserva a obsessão do poeta pelo mar: “Trovão de violetas. Vou ao mar / e descubro minha fábula primeira.”. Mas a matéria, disfarçada como em “Thálassa Thálassa”, é o próprio poema-em-si. “Árvore penosa do Poema, túmulo / vertebral, terra de mortos” é o verso que considera toda a tradição buscada por Haroldo, no “túmulo vertebral, terra de mortos”, a terra devastada pela poética da intertextualidade e da metalinguagem. Ao escrever

Poema,  
um sábio decifrou teus hieroglifos tutelares:  
a porta das cavernas se abre ao sésamo do sonho;  
[...]  
Teu mistério odora, Poema,  
como o primeiro sangue das donzelas.

Haroldo está considerando que o próprio material de sua poesia, ao contrário do que pensavam os românticos ou do que pensava Platão, na descrição do reflexo realista da sombra na caverna – traduzida pela “porta das cavernas” no poema –, a linguagem, neste caso, volta-se para a sua própria linguagem, é sua própria estrutura. Pode-se perceber, também, que Haroldo liga o Poema, sempre à sombra de um “sábio” e de um “mestre”, disponível a desvender seus “hieroglifos tutelares” e de uma presença feminina (“o primeiro sangue das donzelas”). Em seu diálogo crítico, portanto, com Mallarmé, o poema deixa de ser puro e passa a ser impuro. Deixa de ser cópia e passa a ser simulacro.

Ao mesmo tempo, na terceira parte deste texto, Haroldo compara o poema a um espaço geométrico, construído com pedras, como queriam Valéry e Cabral:

Que força  
no ombro dos atletas. Que pujança  
sustenta tuas pirâmides de humana  
envergadura.  
(Os touros são tua força, Poema,

<sup>56</sup> Idem. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 52.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 53-54.

escarvam teu limiar. A quadriga dos rubis  
passa arrastando o féretro da Amada).

Teu vento  
sopra nas trombetas de prata  
do vocábulo. Arma as vogais  
do elmo sonoro. Verga  
-me as palmas!

Haroldo relaciona a estrutura do poema a “pirâmides de humana envergadura”, cuja força é representada pelos seus “touros”, pela “quadriga” (que é um conjunto de quatro cavalos que puxam o carro) e pela morte (“féretro”) da Amada. É um espaço onde o “vento sopra nas trombetas de prata do vocábulo” e “arma as vogais do elmo sonoro”. A consciência diante da construção, através do cálculo de vocábulos e a armação de vogais, repercute, também, em “Teoria e prática do poema”,<sup>58</sup> o texto que encerra o verso tradicional na “fase *Xadrez de estrelas*” de Haroldo, dividido em seis partes. Haroldo anota de onde surgiu a idéia para ele: “No ‘Sermão da Sexagésima’ (1655), onde usa a expressão ‘xadrez de estrelas’, o Pe. Vieira, ao polemizar contra os excessos do cultismo’, estaria descrevendo, ‘sem se dar conta, o seu próprio estilo’ de composição em xadrez ou geométrica”.<sup>59</sup>

Para Sánchez Robayna, trata-se do “encerramento de uma etapa ou estação poética”, “de uma clausura de caráter simbólico e não de um emparedamento sem fissuras”.<sup>60</sup> O encerramento a que Robayna se refere é o da “concepção do signo, a concepção linear ou discursiva”.<sup>61</sup> O poema segue a linha de alguns poemas de Augusto de Campos, com quem Haroldo, certamente, discutia seus textos quase diariamente nessa época. O poeta ilustra o poema como “Pássaros de prata” e o torna parte de seu raciocínio crítico: “o Poema se medita / como um círculo medita-se em seu centro / como os raios do círculo o meditam / fulcro de cristal do movimento”. Como se vê, a circularidade, a “não-origem”, é o programa haroldiano por definição, naquilo que mais mantém correspondência com outro poeta “latino-americano” por excelência, Jorge Luis Borges. A exemplo de “Fábula primeira”, Haroldo constrói seu poema como reflexo de sua própria linguagem:

Equânime, o Poema se ignora.  
Leopardo ponderando-se no salto,  
que é da presa, pluma de som,  
evasiva  
gazela dos sentidos?

<sup>58</sup> Ibidem, p. 55-56.

<sup>59</sup> CAMPOS, Haroldo de. Notas do autor. In: \_\_\_\_\_. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oséki Dépre. São Paulo: Global, 1992. p. 147.

<sup>60</sup> ROBAYNA, op. cit., p. 128.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 128.

O Poema propõe-se: sistema  
de premissas rancorosas  
evolução de figuras contra o vento  
xadrez de estrelas. Salamandra de incêndios  
que provoca, ileso dura,  
sol posto em seu centro.

Certas figuras de animais (“Leopardo ponderando-se no salto”; “gazela dos sentidos”; “Salamandra de incêndios”) parecem ser um contraponto à leveza dos “pássaros de prata”. Um tanto irônico diante desse “sistema de premissas rancorosas” ou “evolução de figuras contra o vento xadrez de estrelas”, o leitor é questionado, a respeito do poema, registando imagens moduladas pela melodia (“Cítara da língua”; “espaços de seu vôo”; “Corte de ouro”):

E como é feito? Que teoria  
rege os espaços de seu vôo?  
Que lastros o retém  
Que pesos  
curvam, adunca, a tensão do seu alento?  
Cítara da língua, como se ouve?  
Corte de ouro, como se vislumbra,  
proporcionado a ele o pensamento?

Na estrofe seguinte, o poeta, crítico por excelência de sua própria obra, pondera que o poema é “Acrobata, / ave de vôo ameno, / princesa plenilúnio desse reino / de véus alísios: o ar”. Mas, como raciocina o poeta-crítico, “Não como o pássaro / conforme a natureza / mas como um deus / *contra naturam* voa.”. A escolha de Haroldo, ao contrário de quem costuma influenciar, é a radicalidade crítica sem meios-terminos, a ausência de receio para se comprometer com o raciocínio que executa sem artificialismo. É quando escreve, indefinido entre a matemática (“campos do equilíbrio”; “O Poema premedita”) e o sonho (de “órions”, novas constelações para o poema, da “infinita astronomia”):

Assim o Poema. Nos campos do equilíbrio  
elísios a que aspira  
sustém-no sua destreza.  
ágil atleta alado  
iça os trapézios da aventura.  
Os pássaros não se imaginam.  
O Poema premedita.  
Aqueles cumprem o traçado da infinita  
astronomia de que são órions de pena.  
Este, árbitro e justiceiro de si mesmo,  
Lusbel libra-se sobre o abismo,  
livre,  
diante de um rei maior  
rei mais pequeno.

O texto “Claustrofobia”<sup>62</sup> tomava partido, também, nesse plurilingüismo que se manifesta nos poemas “Ciropédia...” e “Teoria e prática do poema”. Joyce é, como em “Ciropédia...”, o maior diálogo crítico. O poder do vocabulário de Haroldo parece mostrar que os movimentos de vanguarda podem se manifestar até num texto em que a linguagem recorre ao latim e à musicalidade simbolista. O desejo, contudo, não é manifestado pelos vocábulos, mas por Ariadne, que trouxe o fio que ajudou Teseu a sair do labirinto do minotauro, a musa do poema: “Rixas de marfim, tuas coxas, rio sem foz, rondas gigantes, a pele nubilrosa, tigrélfrios titilando em nylonhipnose”. Ao mesmo tempo, o traço simbolista é alcançado não só pela musicalidade, mas pela referência imaginária: “Amar: sugar as sedas. Sacarose. Um fogo de cristais à face. Beinarciso fechando os olhos d’água. Cactusvicioso”. E a presença joyceana não se dá apenas pelas palavras-montagem (há muitas: “Sulfurnoturna”; “Cavernoscuro”; “vermicegos”; “purpurnoctívagos”; “negropalpável”; “Escurotenebrosa”; “vulcanamoroso”; “vênussílaba”; septuordoloroso”; “fecaldigerir”; “cloistmucosas”; “filifórmula”; “ubiamoroso”), mas também pela desautomatização da linguagem, o estranho, e pelo *riverrun* adaptado: “Meu sangue: rio sem voz”. O amor, em meio a esse fluxo de imagens, é comparado a uma prisão. “A sete fossos dorme o prisioneiro” mostra que o “carcereiro” é Haroldo. O fragmento “O coração é uma palavra a sete chaves. Auriculoventricular. Clavicordial” revela a transparência dessa impotência diante da fonte amorosa. Portanto, no poema, a luz também se manifesta na obsessão pela sombra:

Fossoyeurs. Habitantes das cavernas. Mineiros cefalâmpados. Uma luz à testa, um brilho, lampiros. Cavernoscuro vermicegos enrolam a substância da treva. Vampiros purpurnoctívagos. Despertar: um vôo de cegos albinos.

Schlafwandler – o sonâmbulo odeia as grades. Quer o sol. Os sóis do vitríolo. Os tornassóis. Topázio a pino. Crisóforo. O sol.

Perceba-se que o movimento textual empregado por Haroldo é da sombra, das trevas, em direção à luz, ao “Topázio a pino”, ao “sol” de onde se liberta a voz do amor, mesmo que com um “torniquete à veia jugular”. O poeta Haroldo atesta o sofrimento de quem sofre pela amada: “Le Poète maudit bénit. Le vocable l’accable”. Dessa maneira, há um novo fragmento que atesta essa claustrofobia involuntária proporcionada pela fonte do amor:

---

<sup>62</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 57-58.

O prisioneiro a sete jaulas, septuordoloroso. Respirar: metrônomo de oxigênios iguais. Comer: fecaldigerir. Amar: morsmose. Claustrofobo: o sangue em câmaras, estanques, o beijo em cloistmucosas, ludilínguas. W. C. – womb closed. A noite: um ventre. O coração: ventrículo. Aporoso.

Ariadne, a figura amada, é o “fio”, a “filifórmula”, “a teia”, como se fosse a própria tessitura claustrofóbica do poema. A imaginação do corpo é o retrato de quem se joga num fluxo de perda: “A mão um braço (leukolenos) os dedos (amanda digitalis) o corpo a cor – um gesto ubiamoroso – da filiflor. O Poro”. E se encerra abrindo um espaço para outro texto de Haroldo, *Finismundo*, de 1990. Escreve Haroldo: “– No finismundo o fênixbardo à fisnoite espera”. “Fênixbardo” poderia ser visto como a própria obra de Haroldo, uma ave que sempre ressuscita das cinzas.

Os poemas que encerram a coletânea de *As disciplinas* projeta outro espaço, o espaço mais mallarmeano possível. “Orfeu e o discípulo”,<sup>63</sup> estruturado em cima da lenda grega de Orfeu e Eurídice, da paixão do casal, é um dos mais belos poemas de Haroldo, utilizando todos os recursos possíveis a um poeta como ele. Orfeu é colocado como o “Mestre do Jogo”, talvez uma réplica ao “Mestre dos dados”, que é Mallarmé. A construção, além de se basear no corte das palavras, nos jogos de sonoridade e numa “carnadura concreta” que se manifestaria na poesia concreta propriamente dita, oferece uma elegância vocabular singular. Alguns fragmentos merecem ser transcritos para ressaltar-lhe a qualidade:

No celibato azul o Meio-Dia  
a pino  
Rei de peito purpúreo  
constrói a criatura de ouro  
que há no sol  
Eurídice  
ORFEU Sol escondido  
faisão noturno correndo os paços de ametista  
AVE LIRA  
avelira  
e começa o jogo por onde ele termina  
EURÍDICE invenção do Meio-Dia

Como se percebe, a musicalidade mitológica de Orfeu, que cantava e tocava lira com tal exatidão que as feras vinham se deitar aos seus pés, é utilizada por Haroldo para ressaltar

---

<sup>63</sup> Ibidem, p. 59-61.



“O â mago do ô mega”, poema que se abre para a poesia concreta, o que será visto mais adiante.

A estrutura de “Naja vertebral” é inovadora – e com Mallarmé sempre à espreita. Pela primeira vez, percebe-se que Haroldo quer que a estrutura do poema represente seu sentido, como o projeto de Guillaume Apollinaire para *Calligrammes* e criticado, sobretudo por Augusto de Campos, nos primeiros planos da teoria da poesia concreta. Ou seja, quer que seu poema tenha o rabo e a cabeça de uma naja, arrastando em torno de si um círculo, como “a mais interna das membranas / um lambda Língua / a cauda da sereia Um lam / bda”. Assim, Haroldo desenha as palavras: “Naja” em forma de círculo, como a cabeça do réptil, e a palavra “vertebral” escrita na vertical como um rabo espichado:

A  
N A  
JA  
V  
E  
R  
T  
E  
B  
R  
A  
L

O corte das palavras já traz a noção de silêncio e a “graça das elipses” suscitada por Haroldo de Campos em certo fragmento de “Ciropédia...”. É como se o poeta fosse o motivo de canto e dança para o círculo que faz a naja: “do finispoeta armando nuvolábios”. Portanto, é o traço da música e da dança que reserva a pena do poeta:

sobre um beijo de sopro  
sua corda de seda à língua  
do poeta (finis)            como um furo  
A NAJA  
um brinco de marfim  
          euburnuco  
                  nafta  
          na

violíngua  
 das violasd' amor  
 vib  
 rando  
 NAJA  
 mercúrio de silêncio  
 triângulo de silêncio  
 VIB  
 ora áspide  
 de silen cio  
 A filigrana vertebral  
 em orgasm úsica  
 BRANDO

O poema, além de sua construção notável, apóia-se tanto numa musicalidade quanto num corte de versos, tanto nas palavras-montagem quanto no complemento de um vocábulo pela identificação de outro na mesma proporção (como na poesia de Cummings). Assim, à maneira joyceana, Haroldo mescla “viola” com “língua” em “violíngua” e funde “orgasmo” e “música” em “orgasm música”, na persona do “Faquirencantando a NAJA”, que “(otr)ORA vib / rou as vér / tebras vif’argent / e a NINFA raquidiana”. Diante do material poético, já existe, e se mantém, o silêncio, tanto do “mercúrio” quanto do “triângulo”, ou seja, do remédio para a ferida do corpo, que aqui passa a ser geometria (já revista em “Teoria e prática do poema”): é a busca de Haroldo, nesta naja que vive “das violasd’ amor” VIB RANDO (“VIB” aguardando a presença de “ora”, para constituir uma parceira para a naja). Outro fragmento notável é o seguinte:

AMOR  
 nenúf  
 arda palav  
 rAMAR  
 nari  
 nad a palav  
 rAMAR  
 digit  
 (alas)  
 a  
 lisda palavr’AMAR

Nele, o vocábulo “palavra” se funde com AMAR. A narina (o cheiro) se funde ao tato, na obsessão de “digit(alas)” ou “digit(a)(lis)”, investigando, como em outros muitos poemas de Haroldo dessa face inicial: o corpo. Esta linguagem à flor da pele começa, porém, a se revelar mais mallarmeana no próximo passo da poesia haroldiana, que será visto no próximo tópico.



#### 4.2.1 O ápice do espaço mallarmeano de “A invencível armada”

O espaço de Mallarmé, sobretudo o que se faz agente da escritura em *Un coup de dés*, abre-se com toda contundência e nenhum facilitarismo, na obra de Haroldo, em “A invencível armada”.<sup>65</sup> Mitologia, história, Simbolismo, metalinguagem, criticidade, musicalidade e outros elementos se fundem nesse que é, talvez, um dos poemas de Haroldo que mais ilustram a ordem mallarmeana na poesia brasileira, mais até do que a óbvia influência em textos de Décio Pignatari, para quem o mestre francês é, antes de tudo, um antecipador das mídias (dos *mass media*, ou, ironicamente, da *mass media*, americanizando o termo), e de Augusto de Campos, para quem a solidão do *Un coup de dés* é sua própria solidão no universo poético. A “invencível armada” de Haroldo pode ser vista como o “naufrágio” de *Un coup de dés*. É a própria “Poesia”, como escreve Haroldo. A disposição da palavra na página é o primeiro fator de aproximação, mas não o único:

Escorial			
	nau		
frágio			
		Mas a nau	
		capitânia	
		entre sirtes	
si-			
dera-a o azul			
	nau no ócciput		
		a um ponto	
euxino de beleza			
abissal			

A referência simples à “nau” (embarcação marítima), entre “sirtes” (recifes de areia), que vai se espalhando ao longo do poema, como se estivesse no rumo da água, que terá um encerramento no mesmo abismo em que os dados de Mallarmé são lançados (inevitável trazer à tona os seguintes versos de *Un coup de dés*: UM LANCE DE DADOS / JAMAIS / MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS / ETERNAS / DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO<sup>66</sup>), mostra que o objetivo de Haroldo, além de fazer referência a um certo mar mitológico, que ele recupera, principalmente, de Homero, é subverter os princípios do

<sup>65</sup> Ibidem, p. 65-68.

<sup>66</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 155.

que se considera espaço literário. O poema já avança, com sua “invencível armada”, disposta ao embate e ao fracasso, rumo às águas do Concretismo. Como ele escreve

O mar  
 imune  
 guarda o índigo  
 sigilo  
 e entesoura – nau  
 frágio – uma invencível  
 armada de minúcia

É um ato totalmente voltado à solidão, quando o poeta se debruça sobre o reflexo das águas de si mesmo, não como Narciso, mas compartilhando o mesmo espaço previsto por Maurice Blanchot para o escritor, em *O espaço literário*, próximo da morte, cuja linguagem fala por si mesma, sem a presença de quem a manuseia. O “naufrágio” de Haroldo mantém uma relação intertextual com o “naufrágio” mallarmeano, na posição de um texto poético da Modernidade, que absorve e destrói, ao mesmo tempo, os outros textos do espaço intertextual, como observa Julia Kristeva.<sup>67</sup> Mallarmé escreve, num fragmento de seu poema-testamento:<sup>68</sup>

antemão retombada do mal de alçar o vôo  
 e cobrindo os escarcéus  
 cortando cerce os saltos

no mais íntimo resuma

a sombra infusa no profundo por esta vela alternativa

até adaptar  
 à envergadura

sua hiante profundeza enquanto casco

de uma nau

pensa de um ou de outro bordo

Haroldo sabe que dele não surge só o apagamento em si mesmo, mas a própria intertextualidade que deriva de seu mergulho:

O ato  
 pura  
 vindita  
 violeta  
 ar e

<sup>67</sup> KRISTEVA, Julia. Poesia e negatividade. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.176.

<sup>68</sup> MALLARMÉ, op. cit., p. 157.

água  
 contra o púnico  
 rostro  
 da nave  
 as quilhas  
 derrogadas  
 o velame  
 brancura de ufanía  
 em soçobro  
 e  
 gaivotas  
 ou óbito  
 núpCIAS  
 blau  
 cumpriu-se  
 thánatos

Notável perceber no fragmento acima o embate da nau (que acaba sendo, ao mesmo tempo, o corte de “náufrago”) contra o “ar e água”. A “*brancura de ufanía*” ressalta, como no Simbolismo, a cor para ligar, num contexto, “gaivotas” e “núpCIAS” (no sentido do sentido original, do branco puro), ligando-se ao branco da página de *Un coup de dés*. “Thánatos” se faz presença para celebrar a própria derrota da nau, sua morte em pleno mar, considerado o “coeso / silêncio” posterior, que “vela os / salvados do / naufrágio”, revelando “um gesto / intacto no horizonte / nauta remontando o prestígio da onda / crusoé de uma celeuma / solar / de ilhas / ou a mera / fioritura de um múrex”. O poema, finalmente, chega a uma “terra / de náufragos”. E o poeta questiona, apoiado na própria criticidade de sua construção, que é a aceitação do acaso e não sua abolição, para a escritura: “valeu-te / a punida arrogância?”. “Arrogância” que pode ser considerada por sua utopia de ser “invencível armada”, mas que, na proporção de uma “canoa”, resiste ao tempo. Assim, o poeta vislumbra

uma canoa  
 fina  
 quilha de desplante  
 mediterrânea  
 o azul  
 a mão  
 supérstite  
 brande o remo  
 rixa  
 de águas compulsas  
 e no alto  
 nuvens  
 que invencível  
 ficta alegria  
 púrpura de armadas

Como Mallarmé vislumbrava esse naufrágio no seguinte fragmento de *Un coup de dés*:<sup>69</sup>

nato  
de um embate  
as águas pelo ancião tentando ou o ancião contra as águas  
uma chance ociosa

Núpcias

cujo  
véu de ilusão ressurto ânsia instante  
como o fantasma de um gesto

vacilará  
se abaterá

insânia

No sentido de que *A invencível armada* se aproxima mais do universo do *Un coup de dés* mallarmeano, podemos considerar tal poema como o prenúncio para o conjunto de poemas intitulado *O â mago do ô mega*<sup>70</sup> (que pode ser tomado, também, como um poema dividido em cinco partes), em que se revela o espaço um pouco mais aberto para a futura criação do Concretismo.

#### 4.2.2 *O â mago do ô mega*: a presença de Mallarmé nas bordas da página

Na série de poemas *O â mago do ô mega*, escrita entre 1955 e 1956, Haroldo faz da “disciplina” lingüística sua condução. Inaugurando uma nova fase, mais próxima do Concretismo, o conjunto, cujo subtítulo é “fenomenologia da composição”, pretende ser “uma resposta dialógica a ‘The philosophy of composition’ (1846), de Edgar Allan Poe, ensaio sobre a gênese do poema ‘The raven’ (O corvo), e também à seqüência de poemas ‘Psicologia da composição’ (1947), de João Cabral de Melo Neto”,<sup>71</sup> que possuía a “Fábula de Anfion”, em que o poeta enfrentava o deserto e a fruição do acaso antes de chegar a Tebas, e o poemático, onde está escrito, para destacar alguns versos: “Saio de meu poema / como quem lava as mãos”; “Esta folha branca / me proscreeve o sonho, / me incita ao verso / nítido e preciso”;

<sup>69</sup> MALLARMÉ, op. cit., p. 160.

<sup>70</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas*: percurso textual 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 71.

<sup>71</sup> Idem. Notas do autor. In: \_\_\_\_\_. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oséki Dépré. São Paulo: Global, 1992. p. 148.

“É mineral o papel / onde escrever / o verso; o verso / que é possível não fazer”.<sup>72</sup> Uma vez que pretende trabalhar com o método metodológico, *O â mago do ô mega* tenta chegar “ao *eidos* (essência) da linguagem e da poesia, através do ‘descascamento’ das palavras e da fratura fônica”.<sup>73</sup> Em comparação com a fase da poesia concreta mais ortodoxa, que seria empregada logo depois, tais poemas poderiam ser vistos como quase discursos, não fosse seu tópico mallarmeano e a coloração preta da página, ressaltando não apenas as palavras em branco, mas o sentido de seu espaço noturno, em que cada palavra pode ser vista como uma estrela. Esse poema é parte da primeira fase da poesia concreta, chamada de “orgânico-fisiognômica”, em que o poema se constrói ao jogo palavra-puxa-palavra, dando lugar ainda à metáfora e à subjetividade” (outros poemas exemplares, nesse sentido, são “ovonovelo”, de Augusto, e “um movimento”, de Pignatari). Embora Augusto, por exemplo, relegasse a segundo plano a importância de Apollinaire e seus caligramas na teoria da poesia concreta, esta fase mostra o poema como desenho daquilo que representa.

Para Andrés Schanzés Robayna, a “extrema síntese poético-estrutural de *O â mago do ô mega* é fruto de uma dupla ‘equação’ em relação à topologia mallarmeana do texto prismático”.<sup>74</sup> Segundo ele, a primeira equação é “intertextual”, uma vez que o poema de Haroldo é um “negativo” do *Un coup de dés* mallarmeano, “naquilo que concerne à concepção do texto teatral (‘meandros de um drama’) de subdivisões sucessivas na página”.<sup>75</sup> E continua: “intertextual, ademais, porque “realiza” a ideografia obsessiva de Mallarmé da obra escrita no papel celeste, o texto-constelação, as palavras brancas na página negra”.<sup>76</sup> A segunda equação estaria exatamente na topologia do poema, próxima da de Mallarmé: “branco-negro como relação estrutural, porém, sobretudo, poema literalmente ‘traçado’ no céu da página, ‘scintillation’ do céu noturno, estrelas-letras ao mesmo tempo entalhadas e vibratoriamente suspensas na página noturna”.<sup>77</sup>

*O â mago do ô mega* se inicia com o poema “Si len cio”,<sup>78</sup> que fez parte da primeira Mostra de Poesia Concreta. Nele, a palavra “silêncio” trespassa sua estrutura. Novamente, as palavras-montagem a Joyce se destacam no poema de Haroldo.

<sup>72</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 98.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 98.

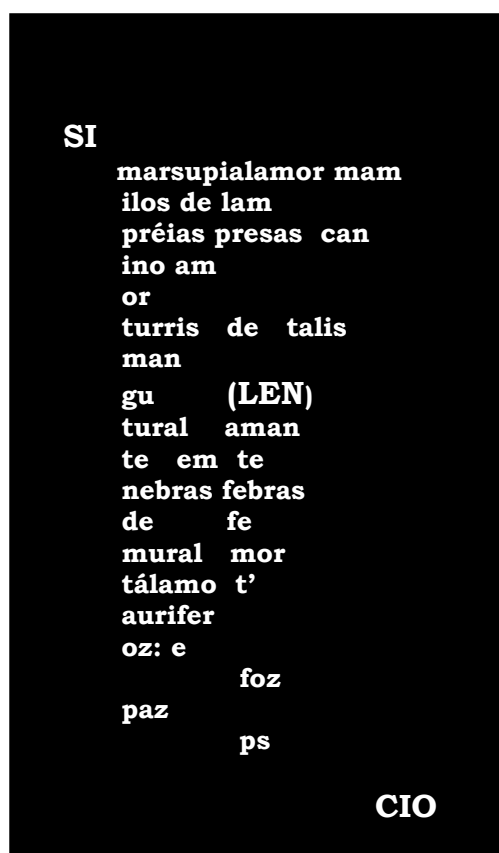
<sup>74</sup> ROBAYNA, op. cit., p. 132.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 132.

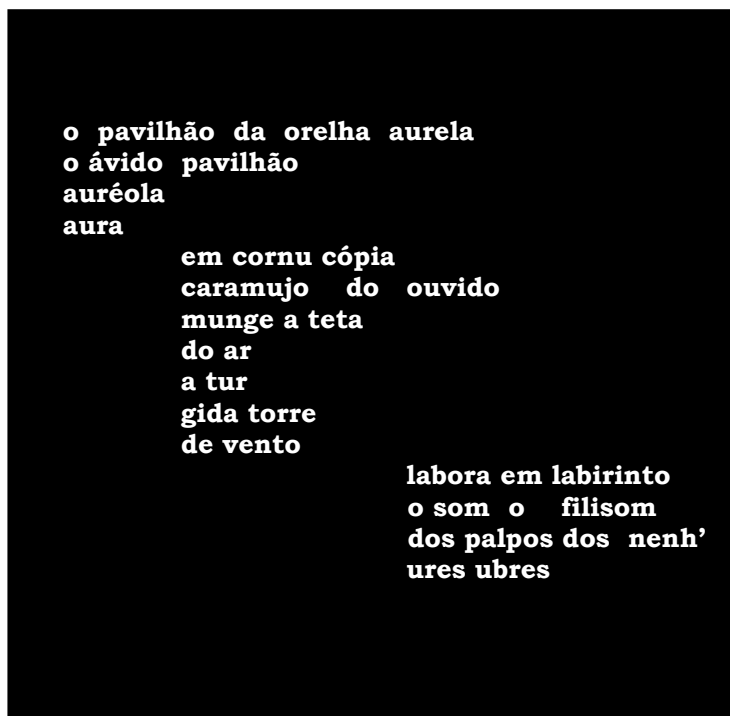
<sup>78</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 73.



Rogério Camara, em seu estudo sobre o projeto Noigandres, observa que o poema, em sua “existência material”, atravessa, como a própria poética haroldiana, um “estado de (trans)formação”.<sup>79</sup> Ele acerta ao sublinhar a importância de vocábulos como “marsupialamor”, “febras” e “CIO”. A mutação que sofre o poema, possibilitando uma articulação sonora contundente, também mostra que o poeta imagina os “corpos não formados”, suscitados por Camara, representam uma “matéria desestruturada” (“febras”, ou seja, carne sem osso e sem gordura) fecundando (“CIO”) nas trevas (o “si len cio”). Interessante os animais selecionados por Haroldo: “marsupial” (animal que vive em bolsa), conectado à palavra “amor”, e “lampréias presas” (lampréias são peixes que vivem presos). Imóveis, esses animais suscitam um “mortálamo” (a morte do leito conjugal). Desse ponto de vista, pode-se perceber que se trata de um poema amoroso: corpos entrelaçados nas “tenebras” (trevas) trespassados pelo “femural” (fêmur é o osso único da coxa).

<sup>79</sup> CAMARA, Rogério. *Grafo sintaxe-concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000. p. 105.

“O pavilhão da orelha”<sup>80</sup> é o segundo poema da série:



Com imagens próximas do Simbolismo, como em “Ciropédia e a educação do príncipe” (“caramujo do ouvido”, “muge a teta”, “a turgida torre de vento”, “dos palpos dos nenhu’ures ubres”), conceituando a música de uma maneira discreta (“pavilhão da orelha” em que se “labora em labirinto / o som / o filisom / dos palpos dos nunh’/ ures ubres) e valorizando a disposição das palavras na página, numa antecipação do Concretismo, o poema tem sua base no significado mas, sobretudo, no significante (como queria Jakobson, ao abordar a função poética). Haroldo trabalha cada palavra numa cadeia tecida por relações.

No poema que dá título ao conjunto, “No â mago do ô mega”,<sup>81</sup> já se prenuncia a fase da poesia concreta baseada na materialidade do signo:

<sup>80</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 74.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 75.



A própria combinação de palavras já revela isso: “um olho / um ouro / um osso”; “a coisa / da coisa / da coisa”, “um duro / tão oco / um osso / tão centro”; “um corpo / cristalino / a corpo”; e “Z ero Z ênit”. Esse movimento (do “zero” ao “zênit”) recupera, conforme Robayna, o poema de Mallarmé e antecipa o “zero significante” de Julia Kristeva, presente no artigo “Poesia e negatividade” (1969), em quase vinte anos. Kristeva refere-se a esse “zero” na figura do “sujeito zerológico”, que desaparece em sua própria aparição da escritura.<sup>82</sup> Ambos os poemas, apesar da intertextualidade, são, cada um a seu modo, um “ponto de

<sup>82</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 193.



origem”. A própria disposição do “o” atesta esse movimento. Vocábulo encerrados com a letra “o”: “olho”, “ouro”, “osso”, “vácuo”, “parpadeando”, “vazio pecíolo”, “duro”, “oco”, “osso”, “centro”, “corpo”, “cristalino”, “fechando”, “zero”, “nitescendo” e “ex-nihilo”. “zênit” é “o ponto em que a vertical que se eleva do lugar do observador se encontra com a esfera celeste”, simbolizando “a passagem da vida no tempo à vida na eternidade”.<sup>83</sup> Além disso, “ômega” é “a última letra do alfabeto grego que aparece sempre ao lado da alfa (primeira letra); juntas simbolizam a totalidade do conhecimento”; “mega” é “medida de grandeza, milhão”; e “ex-nihilo” significa “do nada”.<sup>84</sup>

Em “Par (ente) ses”,<sup>85</sup> Haroldo, como seu irmão Augusto, este já na fase da poesia mais ortodoxa, constrói um poema como se fosse um jogo de “palavras cruzadas”. A técnica de Joyce, de montar palavras, novamente é empregada (“casca” se transforma em “camurça”; “parentes” em “parenteses”, “carcaça” e “sina” em “carcassassina”). Sua leitura é difícil, em razão da dispersão e do hermetismo vocabular de Haroldo, que constrói uma “noz mômica” e uma “voz vômica”.

“O periscópio ao pericárdio”<sup>86</sup> é o poema que encerra *O â mago do ô mega*, tão ou mais complexo quanto o anterior. Decompondo a palavra “pericárdio” (que é o tecido que reveste o coração) em todo o poema – “per” (scruta), “ca” (mpedaor) – e procurando assonâncias (“pálio”, “cácer”, “când” (ora), “fímbria do fim”, “d’alguma pluma”, “plus algures”), Haroldo utiliza a página para uma confluência entre vocábulo, trabalhando tanto com a horizontalidade quanto com a verticalidade, como se buscasse uma “cachoeira” de versos. Tais poemas, como poderá ser visto no subcapítulo seguinte, adotam tanto a estrutura espaço-temporal que vimos na série *Poetamenos*, de Augusto de Campos, no capítulo anterior, recuperando, uma vez mais, o método ideográfico, que será visto no próximo subcapítulo.

<sup>83</sup> SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius (Orgs.). In: \_\_\_\_\_. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 30.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>85</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 76.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 77.

### 4.3 O diálogo entre Haroldo e Octavio Paz: a solução do ideograma

A partir dos poemas dessa fase que se segue àquela de 1949 a 1954, o diálogo entre Haroldo de Campos e Octavio Paz amadurece, como se comprova nas cartas trocadas entre esses autores, publicadas em *Transblanco*. É possível perceber como Octavio possuía referências próximas às de Haroldo: o ideograma de Ernest Fenollosa estudado por Pound, o próprio Pound, Mallarmé e o Barroco. Paz era um estudioso contumaz do Barroco. Uma vez que o mestre francês, que viu o céu de Valvins através da luneta, abre o espaço do Simbolismo para a Modernidade, ultrapassando Baudelaire e Rimbaud, o trabalho de Paz é importantíssimo para a delicada questão em que se insere a sua “tradição da ruptura” e sua “ruptura da tradição”.

Ao receber os primeiros livros feitos por integrantes do movimento concreto no Brasil, Paz sentiu-se envergonhado de só associá-los, naquele momento, em 1968, às pessoas de quem Cummings, em Nova York, tinha lhe falado tão bem em 1959 e que moravam no Brasil. Paz tornou-se um admirador imediato do trabalho dos irmãos Campos e de Décio Pignatari. Na primeira carta de Paz a Haroldo, a mais importante do conjunto, além do interesse pela obra da poesia concreta até então, é possível colher algumas reflexões que contrapõem os dois poetas, mas não se anulam, pelo contrário, completam-se, não existindo nenhuma “angústia da influência”, ou traço agônico, mas uma convivência baseada em diferenças, não na procura minuciosa.

Paz busca compreender o impacto que a poesia concreta causa em sua sensibilidade. Referindo-se ao grupo de concretos, ele escreve:

Os senhores exploram um novo espaço lingüístico. Sua poesia não se situa, como a princípio acreditei, na fronteira entre o signo e o plástico: seus poemas iluminam um espaço semântico que a poesia do Ocidente apenas havia começado a entrever. Fusão e transformação dos significantes e, portanto, dos significados: criação de novos significantes (o poema semiótico de Ponto, o logograma de Xisto etc.); exploração das relações entre o visual e o auditivo; poemas metalingüísticos... Muito poucas obras de poesia, nos últimos anos, me deram a alegria e as surpresas que encontrei nos poemas seus, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e de seus demais amigos.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo. *Transblanco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 99.

O diálogo que Paz estabelece, no entanto, evita a mera apreciação sem espaço para contestações. Paz discorda, por exemplo, do fato de que, para Campos, a poesia hispano-americana é de “tradição metafórica e retórico-discursiva”, em razão do “tom desdenhoso”.<sup>88</sup> Neste ponto, os olhares de Campos e Paz não se cruzam. Para Paz, tal tradição apresenta uma “grande poesia viva”, não sendo “privativa da língua espanhola”, constituindo-se na mesma do Ocidente, “desde suas origens até nossos dias”.<sup>89</sup> Paz cita poetas que procuraram a ressurreição do “poema longo”, entre os quais Pound, Eliot, Stevens, Apollinaire e Pessoa.

Deste ponto, Paz parte para a análise de algumas idéias fisgadas na *Teoria da poesia concreta* e, ao invés de se resignar à aceitação das idéias do grupo concreto, acaba fazendo observações pertinentes. Como julgar, partindo do poema “cristal”, feito por Haroldo já sob o fluxo das teorias do grupo concreto, que a poesia concreta também é “metafórica”? Nesse poema referido, Paz identifica uma “cristalização da forma” no seguinte eixo: “cristal/fome = fome de forma; forma de fome = cristal = forma”.<sup>90</sup> Também cita o “organismo”, de Pignatari, com seu sentido cinematográfico, e um ideograma erótico de Augusto de Campos. Para Paz, a utilização dos signos lingüísticos na poesia concreta são “sempre de essência simbólica: não podia ser de outro modo, tratando-se de linguagem”.<sup>91</sup> Paz aceita a idéia de que a retórica da poesia concreta não é “discursiva”, porém é retórica, sendo a linguagem, afinal, “nossa condição, nosso constituinte”.<sup>92</sup> Ele identifica que a “eliminação do discurso, ademais, não resgata os senhores do discurso: a prova é que quase sempre seus poemas (de Haroldo) vêm acompanhados de uma explicação”.<sup>93</sup>

Portanto, o autor de *Blanco* toca no ponto nevrálgico da poesia concreta, e é o que mais proporciona munição para quem ataca suas teorias. Se o tom discursivo não é aceito no poema, não deveria ser também fora dele. De qualquer maneira, com exceção da obra de Augusto de Campos, que continuou se reduzindo a uma poética de espaços mínimos e de uma tristeza melancólica, como se fosse o “umbigodomundo”, mas com uma consciência lingüística aguçada, e de Pignatari, que mal escreveria depois da década de 1980, o poeta Haroldo assumiria não o tom discursivo, mas o tom barroquizante, em *Crisantempo*.

---

<sup>88</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 100.

Paz inicia, digamos assim, uma aula sobre a existência do discurso, mesmo nos ideogramas japoneses. Cita um texto em prosa de Bashô que tem como função explicar cada haikai. O discurso, para Paz, é o “espaço – o contexto – do poema”. Ele alerta, entretanto, que não nega, desse modo, as possibilidades da poesia concreta: “penso que são, a um tempo, imensas e limitadas”.<sup>94</sup> E resolve iluminar melhor seu pensamento, atribuindo grandes realizações ao trabalho teórico dos concretos:

Precisamente por limitar-se a um aspecto da língua – o signo e não o discurso –, a poesia concreta é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização. Esta crítica é exemplar. É também um sintoma da mutação que creio advertir no Ocidente. Não obstante, a relação peculiar entre poesia e crítica que define a poesia concreta não a separa da tradição da poesia ocidental: converte-a em sua contradição suplementar. E isso por duas razões: primeiro, o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso (explicação do poema, tradução do ideograma); e segundo, por seu caráter imediato e total, o poema concreto é uma crítica do pensamento discursivo. Negação do curso – do transcurso e do discurso.<sup>95</sup>

Após esta tentativa de síntese do ideário concreto, Paz novamente discorda do curso dado por Haroldo e companheiros no que concerne ao fato de enxergar Pound como um precursor. Ele assinala que a poesia do poeta em questão é “fundamentalmente discursiva”, uma vez que não utiliza ideogramas, mas “descrições de ideogramas”.<sup>96</sup> Nesta dialética, Paz analisa que os ideogramas chineses são empregados na obra de Pound de maneira bem diferente, servindo de citações numa língua estrangeira e, portanto, requerendo tradução para a linguagem discursiva ocidental. O máximo que podemos fazer, segundo Paz, é, como fazem os concretos (e nisso vem embutido um elogio): “inventar procedimentos plásticos e sintáticos que, mais do que imitação dos ideogramas, sejam suas metáforas, seus duplos analógicos”.<sup>97</sup> Desse modo, Paz vê o poema concreto como um ideograma, ou seja, como não sendo realmente um ideograma, mas uma transposição para outra linguagem. Como afirma Rogério Camara, o método ideogrâmico foi tomado “como base para estruturar o uso simultâneo de signos verbais e não-verbais”, o que se liga exatamente a Fenollosa, que destacava na escrita chinesa exatamente seu “apelo pictórico, pois constituída de signos gráficos que mantêm relação com seu referente, e sua sintaxe: imagens justapostas que se tecem no espaço-

---

<sup>94</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 100-101.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 101.

tempo”.<sup>98</sup> Fenollosa pretendia, neste ato de compor, fazer com que duas coisas somadas não produzissem uma terceira, mas sugerissem uma relação profunda entre ambas.<sup>99</sup> A estrutura lógico-discursiva das línguas ocidentais, com a incursão do ideograma na literatura, seria abalada, fazendo com que Jacques Derrida visse nos estudos de Fenollosa um dos motivos para dissolver a visão do logocentrismo, como foi visto no segundo capítulo. Para Pignatari, a poesia concreta “introduz no ideograma o espaço como elemento substantivo da estrutura poética: desse modo, cria-se uma nova realidade rítmica, espácio-temporal”,<sup>100</sup> uma vez que o ritmo tradicional é destruído. Essa nova realidade é incorporada tanto por Joyce quanto por Mallarmé, em seu *Un coup de dés*.

Paz, então, estende-se ao caso de Mallarmé, uma vez que foi o poeta francês que, por meio de *Un coup de dés*, abriu o espaço da Modernidade. O caso do poeta francês seria bem diferente do de Pound. Em sua obra, não havendo descrição, “o discurso se reduz quase à enunciação”.<sup>101</sup> É isso que gera a grande confusão na *Teoria da poesia concreta*. Haroldo, Augusto e Décio passaram décadas pensando que o discurso mallarmeano pudesse comportar o mesmo discurso do estudo de ideogramas de Fenollosa. Apesar de Paz concordar que Mallarmé vê a “palavra como um centro de irradiações semânticas”, o que a aproximaria do ideograma, “nenhuma de suas palavras é auto-suficiente: a unidade é a frase que, por sua vez, gera o discurso”.<sup>102</sup> Daí Paz considerar que a revolução de *Un coup de dés* é a “rotação das frases”.<sup>103</sup> Trata-se de um texto em que o “movimento anula os significantes anteriores ou os desvia e de ambas as maneiras emite outros que, por sua vez, se anulam”.<sup>104</sup> Conseqüentemente, na visão de Paz, a “e-nunciação vira re-nunciação”.<sup>105</sup> O *Un coup de dés* constrói-se, nesse caminho, como uma “crítica do discurso poético – por meio do discurso”.<sup>106</sup> Mallarmé não estaria renunciando ao discurso, mas “fragmenta-o e, ao confrontar um fragmento com outro, põe em movimento o conjunto”.<sup>107</sup> Seria o que ele chama de

<sup>98</sup> CAMARA, Rogério. *Grafo sintaxe- concreta: o projeto Noigãndres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000. p. 40.

<sup>99</sup> FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: USP, 1994. p. 116.

<sup>100</sup> PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico formal. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 66.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 101.

“constelação”: “signos em rotação”. Se, como observa Paz, Pound faz uma crítica ao discurso, a faz sem o “radicalismo metafísico” de Mallarmé, e, por fazê-la, coloca o discurso na corrente poética novamente. Paz conclui com isso, num movimento próximo ao de Derrida, haver uma negação do discurso pelo próprio discurso, o que se constituiria numa definição para a poesia ocidental, de Mallarmé até hoje. A poesia moderna, para Paz, seria, com isso, “a dis-persão do curso: um novo dis-curso”, sendo a poesia concreta “o fim desse curso e o grande re-curso contra esse fim”.<sup>108</sup>

Octavio Paz, como pondera Haroldo em entrevista dada a Maria Esther Maciel e publicada na coletânea de textos em homenagem ao escritor mexicano, *A palavra inquieta*,<sup>109</sup> não é um vanguardista, pois nunca foi radical, tendo sido, isto sim, um poeta absolutamente moderno. Haroldo, por exemplo, discorda da importância dada por Paz a Neruda, contra cuja tradição discursiva retórica sempre foi contra. Por isso, Haroldo explica que seu contato com Paz se deveu sobretudo aos momentos em que o mexicano incorporou uma linguagem mais metalingüística, com incursões no haicai, como ele já deixa claro em sua própria correspondência com Octavio. Haroldo explica que embora Paz tenha a mesma preocupação dos concretos, de inserir um determinado grupo de autores num estudo sincrônico da literatura, ele mantém uma relação de mais respeito com a tradição. Mesmo com a existência de *Blanco*, que abriu o espaço mallarmeano na poesia de língua espanhola, os outros poemas de Paz não possuem a mesma radicalidade que se poderia esperar de um poeta com os pés fincados numa vanguarda radical, embora tenha se mostrado aberto ao novo. Haroldo pondera que o que ele mais tem em comum com Paz é a obsessão pela poesia feita no presente, sem programações para o futuro, sobretudo quando começa a utilizar o conceito de poesia “pós-utópica”, ou seja, que já atravessou o programa utópico da vanguarda, mas ainda a vê como um horizonte precário de seu trabalho textual em diversos campos de criação. Haroldo trabalha essa idéia com mais propriedade em seu ensaio “Poesia e Modernidade”, em que observa que “a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é ‘pós-utópica’ ”.<sup>110</sup> Nesse ponto, Haroldo concorda com a afirmação de Octavio, das páginas de *Os filhos do barro*, de que a “a poesia

<sup>108</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>109</sup> CAMPOS, Haroldo de. Entrevista com Haroldo de Campos sobre Octavio Paz. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 49-59.

<sup>110</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 1997. p. 268.

de hoje é uma poesia do ‘agora’ ”.<sup>111</sup> Uma aproximação mais existencial, digamos assim, é a que se refere ao ambiente em que Paz produziu sua obra, em viagens pelo Oriente e, especialmente, pela Índia, “palco central” da poesia da primeira fase de Haroldo, com inúmeras referências a esta outra cultura, já com o olhar de estrangeiro da sua próxima linguagem. E a poesia concreta instigou tanto Octavio Paz que dois livros dele, *Discos visuales* e *Topoemas*, ambos de 1968, apresentam poemas inspirados no Concretismo, embora tenham uma carga tipográfica provinda mais do Futurismo, de Apollinaire e de Mallarmé.

Os escritos de Haroldo da fase mais ortodoxa da poesia concreta (reunidos em *Fome de forma*, de 1961-62), representativos de sua terceira fase, certamente não se comparam, em labor estrutural e mesmo crítico, aos da fase de *Auto do possesso* (1949) e de *As disciplinas* (1952). Embora tragam a carga de certa novidade que é essencial para aceitar os poemas concretos, sua qualidade não se equivale à dos anteriores. Há uma certa diferença: se a radicalidade de *Un coup de dés* ficava implícita na disposição mais conservadora dos primeiros poemas de Haroldo, nos poemas que surgem com a *Teoria da poesia concreta*, o “testamento do espaço” mallarmeano e a tipologia são o principal acréscimo para a poesia contemporânea.

Poemas como “fala prata”,<sup>112</sup>

**fala  
prata**

**cala  
ouro**

**cara  
prata**

**coroa  
ouro**

**fala  
cala**

**para**

**ouro  
fala**

**clara**

<sup>111</sup> Ibidem, p. 268.

<sup>112</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 116.

ou “branco”<sup>113</sup>

<b>branco</b>	<b>branco</b>	<b>branco</b>	<b>branco</b>
<b>vermelho</b>			
<b>estanco</b>	<b>vermelho</b>		
	<b>espelho</b>	<b>vermelho</b>	
		<b>estanco</b>	<b>branco</b>

embora possam ser vistos como superficiais ou como meros jogos de palavras, conservam uma tessitura sonora trabalhada e consciência ideogrâmica que não alcançou, por exemplo, os críticos. Em “fala prata”, existem as diversas relações entre “fala/cala”; “cara/coroa”; e “prata/ouro”. As relações estabelecem duas faces da mesma moeda (“cara/coroa”), ou seja a “fala” (barulho) interage com “cala” (silêncio) e a “prata” com o “ouro”. À medida que as palavras criam uma dependência, pode-se descobrir a lembrança do provérbio “o silêncio é de ouro” (“cala / ouro”), assim como a sonoridade aproximada dos vocábulos: “ouro” está dentro de “coroa”; “cala” é um anagrama de “fala”; e “clara” contém a palavra “cara”. É a própria “moeda concreta da fala” (texto teórico do Concretismo assinado por Augusto de Campos) de Haroldo.

O poema “branco”, por sua vez, é praticamente uma introdução aos estudos de Haroldo de Campos sobre o ideograma, a partir de Pound e Fenollosa, fazendo com que o branco se reproduza diversas vezes na página, mas ainda consiga espalhar (ou espelhar) o vermelho impuro, não estancado, como se fosse a corrente sangüínea, ou seja não mais puro, ou “branco”.

O “mais menos”,<sup>114</sup> embora pouco instigante, surge como um jogo lúdico com essa expressão clichésca do cotidiano “sem mais nem menos”. A oposição entre “mais mais” e “menos mais” e desta com “mais ou menos sem mais”, até desembocar na busca pela nulidade, em “nem menos nem mais”, dão ao poema um conceito de inclinação para a soma não só de palavras no espaço da página (“mais ou menos”), mas a própria distância e a aproximação de sentidos entre elas:

<sup>113</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>114</sup> Ibidem, p. 118.





**se**  
**nasce**  
**morre nasce**  
**morre nasce morre**

**renasce remorre renasce**  
**remorre renasce**  
**remorre**  
**re**

**re**  
**desnasce**  
**desmorre desnasce**  
**desmorre desnasce desmorre**

**nascemorrenasce**  
**morrenasce**  
**morre**  
**se**

Como Philadelpho Menezes afirma,

a simetria das formas triangulares em desenvolvimento é muito clara e o tema da morte e do renascimento se presta perfeitamente à idéia da circularidade da vida, que se transporta para a estrutura autocentrada do poema. Isso é mostrado na estrutura concisa do poema: o ‘re’ da palavra ‘renasce’ surge da palavra ‘morre’, enquanto a conjunção ‘se’ sai de ‘nasce’.<sup>117</sup>

Percebe-se, ao mesmo tempo, que o “re” de “renasce remorre renasce” se converte em “desnasce desmorre desnasce”. Há uma aceitação inicial de que “se / nasce / morre nasce / morre nasce morre” convertida em morte definitiva ao final do poema: “nascemorrenasce / morrenasce / morre / se”, como se a distância entre “morte” e “nascimento” fosse diminuindo, até chegar a um aniquilamento final.

O poema “ver navios”<sup>118</sup> retoma a linha seguida pelos poemas concretos com clichês do cotidiano. Haroldo estrutura o poema à maneira de uma vela de navio, o que não deixa de ser incoerente com a teoria da poesia concreta que deprecia Apollinaire, colocando-o num plano inferior aos demais poetas, dando destaque, em seu lugar, a Cummings:

### **vem navio**

<sup>117</sup> MENEZES, Philadelpho. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998. p. 70.

<sup>118</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 121

**vai navio**  
**vir navio**  
**ver navio**  
**ver não ver**  
**vir não vir**  
**vir não ver**  
**ver não vir**  
**ver navios**

Esses poemas vistos fazem parte da segunda fase da poesia concreta, a “geométrica-isomórfica”, em que a composição do poema esgota as possibilidades combinatórias das palavras ou de tema predeterminado. Nessa linhas, inserem-se, também, os poemas “terra”, de Pignatari, “uma vez”, de Augusto, e “forma”, de José Lino Grünwald, entre outros. Tais poemas de Haroldo também foram acusados de “barroquistas”, pelo “caráter cinético, de matriz aberta de leituras (atualizado em partituras por jovens músicos que colaboravam conosco), em contraste com a ascese e o purismo das composições mais estáticas do lançador internacional do movimento, o suíço Eugen Gomringer...”,<sup>119</sup> mas tal aspecto deve ser visto como um elemento crítico a mais para sua própria base teórica.

Para Antonio Risério, o fluxo das vanguardas foi disciplinado, de certo modo, pela poesia concreta ortodoxa. Assim, ele considera que Haroldo de Campos, formado em meio ao conservadorismo da Geração de 45, embora distante do “neoparnasianismo”, por ligação com o Barroco e o surrealismo, precisou, na fase ortodoxa do Concretismo, “sujeitar sua fluência barroca ao mínimo vocabular exigido pela ‘matemática da composição’ ” e “em vez de voar no turbilhão de seus signos alados, de alimentar seu dom para a exímia estruturação de frases altamente complexas ou de incrementar seu brilhante jogo de metáforas, limitar-se a colar uns magros dois ou três lexemas na página vazia, obedecendo aos critérios ‘gestálticos’ então requeridos”.<sup>120</sup> Era exigido, portanto, que Haroldo “se limitasse a um jogo gráfico simétrico com duas ou três palavras parecidas, justapostas sem as ligaduras da sintaxe”, jogando fora seu “esplendor verbal”.<sup>121</sup> Isso fez com que a poesia ficasse disciplina, sem “adiposidade verbal”.<sup>122</sup> Mas Haroldo não ficaria, como se sabe, nessa fase puramente matemática. Seu objetivo, a partir da década de 1960, era buscar a direção do “salto participante” empreendido

<sup>119</sup> Idem. Mário Faustino ou a impaciência órfica (Depoimento de um companheiro de geração). In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 203.

<sup>120</sup> RISÉRIO, Antonio. *Ensaio do texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: CONEPE, 1998. p. 75.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>122</sup> Ibidem, p. 75.

pela poesia concreta, e continuar lidando com a sintaxe revolucionária de Mallarmé, de *Un coup de dés*, em seus poemas.

#### 4.4 O “salto” da poesia concreta e da poesia de Haroldo

Em 1961, o grupo de poesia concreta, depois dos choques contra a crítica, sendo acusado de formalista, resolveu dar seu “salto participante”, anunciado por Décio Pignatari. Esse salto viria a ser dado depois do “Plano-piloto para poesia concreta”, cujo encerramento, em pós-*scriptum*, era uma inscrição de Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. O salto estava dado e foi realmente perseguido por Haroldo de Campos em alguns poemas (a seguir, veremos alguns), por Décio Pignatari (em “Estela Cubana”) e Augusto de Campos (em “greve”). Tal projeto, mais apegado ao aspecto sociológico da cultura, não correspondia ao próprio projeto inicial dos concretos, num período em que poetas que se diziam de vanguarda, como Ferreira Gullar, colocavam suas obras mais herméticas no bolso e começavam a escrever poemas sociais, que dialogassem com o “povo”. Claro que o propósito dos concretos era fazer uma poesia de ponta, industrial, voltada para o significante, ou seja, para a expressão concentrada de seu conteúdo, mas isso não significa que eles não queriam, ao mesmo tempo, fazer parte da discussão mais popular, embora com seu tratamento vocabular mais apurado e trabalhado que o de muitos Gullares. Por isso, deve-se destacar que os concretos opunham-se às tendências de nacionalismo, à proposta dos Centros Populares de Cultura, mostrando que a poesia só poderia ganhar espaço em termos “estético-industriais, equivalentes às relações de produção e consumo da sociedade urbano-industrial”.<sup>123</sup> Do mesmo modo, pretendiam que o nacionalismo só pudesse ser tratado em sua relação com o universo internacional.

Havia, nesse período, um diálogo com o Grupo Tendência, de Minas Gerais, que publicava, desde 1957, uma revista com o mesmo nome. Assim, realizar-se-ia em 1963 a Semana Nacional de Vanguarda, reunindo poetas e grupos com o mesmo propósito de fazer uma “vanguarda participante”. Desse evento, participaria, com muita propriedade, um curitibano de origens polacas e negras chamado Paulo Leminski, que seria a principal ponte da poesia concreta as décadas de 1970 e 80. E o evento, organizado por Affonso Ávila e Affonso Romano de Sant’Anna (que se tornaria inimigo mortal dos concretos), acabou sendo

---

<sup>123</sup> SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius (Orgs.). In: \_\_\_\_\_. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 48.

um grande sucesso, servindo como referência de um período em que a dita vanguarda acabou se conscientizando da importância de comentar, criticamente, também seu tempo, mas sem dar espaço à diluições de caráter ideológico e demagógico.

Nesse período, mais entre 1961 e 1962, surgiram os poemas do conjunto *Forma de fome*, em que se incluiria o famoso “Servidão de passagem”, ainda tributários da poesia concreta mais ortodoxa. Acusado de plágio por Mário Chamie, que começaria, alguns anos antes, a instaurar sua Poesia-Práxis, influenciando poetas como Mauro Gama e Armando Freitas Filho, Haroldo na verdade confunde os dogmáticos da poesia concreta. Por meio de versos com efeitos paralelísticos, empregando o jogo de palavras da segunda fase da poesia concreta, com aproximação entre sílabas e paranomásias, alguns poemas são interessantes, entre os quais este, sem título:<sup>124</sup>

o azul é puro?  
o azul é pus

de barriga vazia

o verde é vivo?  
o verde é vírus

de barriga vazia

o amarelo é belo?  
o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?  
o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?  
a poesia é para

de barriga vazia

Como se percebe, Haroldo vai anulando a beleza desse poema (“pus” no lugar de “puro” (sobretudo do azul mallarmeano); “vírus” no lugar de “vivo”; “bile” no lugar de “belo”; “fúria” no lugar de “fúcsia”), em meio à realidade “de barriga vazia”. Ao mesmo tempo, “poesia pura” e “poesia para” estabelece o conflito do engajamento social. Num meio termo, a forma da poesia não deve ser sacrificada em razão de seu conteúdo mais social

<sup>124</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 125.

(“para” alguém), ao mesmo tempo em que há uma impossibilidade de ela ser simplesmente “pura”, ou seja, sem passar pelas marcas do seu tempo. O material do cotidiano, portanto, converte-se em realidade, desaparecendo, porém, no próprio movimento lingüístico e sintático do poema, na sua circularidade interna.

Outro poema desse conjunto é o seguinte, também sem título:<sup>125</sup>

poesia em tempo de fome  
fome em tempo de poesia

poesia em lugar do homem  
pronome em lugar do nome

homem em lugar de poesia  
nome em lugar do pronome

poesia de dar o nome

nomear é dar o nome

nomeio o nome  
nomeio o homem  
no meio a fome

nomeio a fome

Embora seja, de certo modo, o poema de caráter mais sociológico de Haroldo nesse período, a linguagem trabalhada sem artifícios ainda é seu objetivo central. Sem a materialidade das palavras, o discurso ficaria esvaziado de sua maior virtude: a reinterpretação de palavras através de sua sonoridade e, sobretudo, leitura na página. Como se fosse obrigado a dar uma resposta ao verso de Hölderlin, “Para que poetas em tempo de pobreza?”, Haroldo busca na “poesia” a justificativa para matar sua fome. Por isso, ele acaba preferindo a aniquilação do homem (“poesia em lugar do homem”), porque é ela, afinal, que salva e salienta o discurso dessa mesma aniquilação, acabando por anulá-la (como o acaso mallarmeano) no verso seguinte (“homem em lugar de poesia”). Haroldo sabe que há uma “poesia de dar o nome” e “nomear é dar o nome”. Ao nomear os seres, o homem é nomeado e, ao perceber isso, nomeia a sua fome pela linguagem através da qual se constrói.

Depois dessa fase, viriam os poemas de *Lacunae*, sob influência direta da tradução que Haroldo fez para *Un coup de dés* no final dos anos 60.

---

<sup>125</sup> Ibidem, p. 126.

#### 4.5 *Lacunae*: poemas da fonte revolucionária de Mallarmé

Os poemas de *Lacunae* (1969-1974),<sup>126</sup> escritos, não por acaso, no mesmo período em que Haroldo de Campos fez a tradução definitiva para *Un coup de dés* (a primeira versão fora feita em 1958) como trabalho de mestrado para a PUCSP, vão numa linha totalmente contrária aos de *Forma de fome* ou mesmo *Fome de forma*, no que se refere ao conteúdo, mas prosseguem na visão ideogrâmica, que se estenderia até *Signantia quasi coelum* (1979). Introduzidos por uma epígrafe de Mallarmé (“lucide contour, lacunae”, fragmento do poema “Prose”), a sintaxe, desta vez, é reproduzida em cápsulas ideogrâmicas, com cortes precisos. Como Haroldo afirma, num trecho de entrevista reproduzido por Robayna em *Signantia quasi coelum*, há, nessa série de poemas, “uma linha de transparência sintática, de busca de uma cristalinidade quase imponderável no arabesco fraseológico”, cuja denominação pode vir do termo latino “lacunae”, representando “lacunas, vácuos que são hiatos sintáticos, poemas feitos a partir da separação, da ruptura, dos interstícios; a omissão dos nexos entre as palavras, um contínuo escamotear de conectivos e ligaduras”, através da “rarefação e translucidez...”.<sup>127</sup>

“Poemandala”<sup>128</sup> é o primeiro poema da série e já revela que Haroldo mescla a densidade da sua primeira fase, representada por *Auto do possesso* e “Ciropédia e a educação do príncipe”, entre outros textos, com as duas fases da poesia concreta ortodoxa – representadas por *O â mago do ô mega* e pelos poemas da série *Forma de fome*. O diálogo com Paz se estabelece, no plano temático, por uma certa presença oriental e, ao mesmo tempo, tântrica, neste “Poemandala”, reproduzido a seguir:

---

<sup>126</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>127</sup> ROBAYNA, op. cit., p. 138.

<sup>128</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 157.

No centro do poema, como bem percebe Manuel Ulacia,<sup>129</sup> há os oito trigramas do I Ching e os dois signos, o Yin e Yang, circundados por diversos poemas que podem, também, ser vistos como ideogramas reunidos, como “palafitas / suspendem / o / jejum”; “teto / pássaro / fogos / sol / roxo / o / rouxinol”; e “uguísu / um nítido / risco”. Também há alguns versos que jogam mais com a assonância entre palavras. São exemplares, nesse sentido, os versos “ao sul / o azul / cônsul / ruiu”. O Yin e o Yang no meio na página, cercados pelos oito trigramas do I Ching, também revelam o olhar do poeta: “o / olho central / rosácea / rosaberta”; “sangraberta / a rosácea / o olho / o centro” no “quartzos / crescente”.

O poema “o poeta é um fin”,<sup>130</sup> da mesma série, projeta, de maneira mais explícita, o diálogo de Haroldo com a tradição que o antecede. Uma tradição que toma o poema como um lugar crítico:

o poeta é um fin  
o poeta é um his

poe  
pessoa  
mallarmeios

e aqui  
o meu  
dactilospondeu:

entre o  
fictor  
e o  
histrion

eu

Aqui, Haroldo assume sua admiração incondicional por Edgar Allan Poe, cuja “Filosofia da composição” inspirou de Baudelaire a Valéry, para chegar a Mallarmé e ao poeta português Fernando Pessoa. A referência a Poe é que, nesse ensaio referido, o poeta norte-americano compara o poeta a um histrião (“histrion” no poema de Haroldo); a Fernando Pessoa, no vocábulo “fictor”, que significa “fingidor”, e a Mallarmé, no vocábulo “dactilospondeu”, feito da reunião entre “datilo (medida de verso, pé ritmo formado por uma sílaba longa seguida de duas breves) + espondeu (pé rítmico formado por duas sílabas

<sup>129</sup> ULACIA, Manuel. A radicalização do signo. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 65.

<sup>130</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 160.

<sup>131</sup> SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius (Orgs.). *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 68.



longas)” – referências extraídas de *Poesia concreta*.<sup>131</sup> Fica explícito neste poema também a opção por trazer de volta o “eu” à configuração do poema, mas não o eu-lírico piegas que assolava boa parte da poesia no período em que Haroldo a produziu, mas aquele que se mescla ao ato da escritura crítica, como em *Un coup de dés*.

Os poemas subseqüentes tomam o caminho ideogrâmico já sugerido em “Poemandala”. O poema abre espaço para a sua própria criticidade. Em “céu-pavão”,<sup>132</sup> Haroldo lida com reflexos, como se as palavras se espelhassem numa claridade (“azul / a pino”; “centúrias / de olhos-luz”):

azul	
a pino	
	centúrias
	de olhos-luz
	num caudário
	de estrelas
poeira	
constelário	
	o mundo
	do seu
	pedúnculo
	(mundúnculo)
	desestrela

Além do espaço que suscita a conexão entre Haroldo e Mallarmé, também a profusão de imagens próximas de *Un coup de dés* (“céu-pavão”; “caudário / de estrelas”, “poeira”, “constelário”, “desestrela”) fazem com que o poema se destaque por sua criticidade. Por isso, Haroldo escreve

trema  
 e isto  
 \*  
 cisco  
 risco  
 astro  
 asterisco

---

<sup>132</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 161.

Ao mesmo tempo em que seu poema afunda as palavras na página, como grãos de poeira, há uma tentativa de representação material (\*) desse “céu-pavão”.

Em “um plus”,<sup>133</sup> Haroldo trabalha no ambiente da mitologia grega, enxergando o mar como um espaço para transformações (“cameleolhos”) e como *habitat* das ninfas (divindades de rios) e das sereias, que podem, através de seu canto, provocar o naufrágio do barco que se aproxima (como na fábula de Ulisses), dialogando, também, com “A invencível armada”:

nec  
nunc  
ninfas de cicuta

o mar  
por onde

últimas

encurvam  
sereias

SSS

turba

multa

Em “laranjas”,<sup>134</sup> novamente surge a atração de Haroldo pelo erotismo corporal, focando, em meio a sombras, a claridade de um corpo:

laranjas

contra a  
lâmpada

joelhos:  
columba

entre  
pentelhos

luz negra  
sobre

espelho  
marroquim

púnica)

de um véu  
velo

<sup>133</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 163.

de espera  
 a vul  
 (cútis)  
 v  
 ênus  
 vera  
 (lacuna)

A ligação entre “lâmpada” e “luz negra” faz com que o poema incorpore um ambiente. Há descrição de um amor, como lacuna do poema: “de um véu / velo / de espera / a vul / (cútis / v / ênus / / vera)”. Como se pode perceber, também há uma palavra-montagem que designa a propriedade do texto: “vulvênus” mescla o prazer proporcionado pelo sexo (vulva) com a deusa do amor (vênus), que, no caso, é “vera”. Perceba-se, também, a presença de elementos orientais (“marroquim” e “púnica”).

Esse rastro de desejo e eroticidade se estende a outros dois poemas da série: “miúra”, em que o poeta compara o ato sexual ao pôr-do-sol, e a “na lâ”. Em “miúra”,<sup>135</sup> Haroldo escreve:

miúra  
 investe  
 ouros  
 (coxa bruna)  
 púr)  
 ouro  
 sol-pôr  
 (pura  
 mouro  
 um friso  
 espuma  
 à fonte  
 unhas  
 cume  
 escarlate  
 banderilha de  
 orgasmo  
 tênsil  
 cutícula  
 cli  
 (vagem)

<sup>135</sup> Ibidem, p. 164.

virilhas

um touro

escuma

A característica corpórea do poema (das “unhas”, “(coxa bruna)”, “cutícula”, “virilhas”) acaba se chocando contra o que o poeta vê como “cume”, resultado de uma tensão: “bandeirilha de orgasmo”.

Em “na lâ”,<sup>136</sup> o poeta compara o próprio surgimento da escrita com o orgasmo. A proximidade do clímax amoroso, ou do “prazer da escritura”, para utilizarmos uma definição de Roland Barthes para o texto que provoca uma disseminação – através de imagens como “nácar / erupto / / vulcão / albino” – é comparada a um “tornado”, e o orgasmo ao “papel / pasmado”, que se fecha num círculo, na própria composição do poema, como uma substância brilhante no interior de uma concha (“nácar”):

nácar  
eruptovulcão  
albino

tornado

orgasm

o papel  
pasmado::círculo  
fechado

A partir de “serigrafias”,<sup>137</sup> Haroldo volta a confirmar seu desejo de estabelecer um diálogo com alguns poetas, entre os quais Sousândrade, no poema “sousândrade: rascunho para uma urna”,<sup>138</sup> em que é feita uma menção explícita ao poema “Inferno de Wall Street”, na utilização da expressão “topázion-flor” dispersa pela página. O material lingüístico também é utilizado conscientemente, numa “ignição de signos”.

Outro poema, “Une négresse”,<sup>139</sup> traz versos como

escrito em  
pó-grafito

---

<sup>136</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 170.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 171.

isto  
 assi-  
 naturas

e

marcas/assinaturas

o livro

mas

se

O sentido do poema se dirige, claramente, à “marca textual”, à “assinatura” de um livro que se abre, além do “pó-grafito” que rege o poeta em sua peregrinação mallarmeana. E o poeta se volta, novamente, ao corpo feminino: “inflete a / coxa negra / um liso / esmalte”.

Em “monet”,<sup>140</sup> numa consciência do espaço poético como pictográfico, o poeta declara que põe “o ouvido / no papel”, comparando as palavras a “fímbrias”, que desenham, à maneira de um pintor utilizando seu pincel,

ramagens  
 margens  
 arabescos  
 azul actínia  
 prússia  
 coral  
 verdenegro  
 nenú-  
 fares no  
 água-pé  
 aço baço  
 desespelho  
 onde a  
 luz não

[...]

alambres de  
 actínias  
 corais  
 nelumbos  
 aquavivas  
 rubricas  
 iluminuras  
 letras  
 capitulares

Ao final, considera como “diminúcias” a “pintura” e a “acupuntura”, inscrevendo em sua trajetória as cores como projeto para nova escritura.

---

<sup>140</sup> Ibidem, p. 172.

Já em “korin (1658-1716 + maruyama okyo (1733-1795))”,<sup>141</sup> o poeta recolhe imagens de pássaros que pousam no branco do papel, ou no “silêncio de / escritura”, nesta “página que se / compagina”, como ele escreve, em meio a aves que lembram garatujos (garças, bicos, patos):

garças no ouriscuro  
um ubíquo

biombo

bicos  
lacs  
pés-espátulas  
contra  
garfos de  
nácar  
patos  
vão em quiasmo  
branco

[...]

rasante

e garças  
perfis caligráficos

A pena da escrita – com seu “vão em quiasmo branco” e “perfis caligráficos” – é o “plumalvo / plumário // no ouro”. As lacunas, ou rascuras, são o escuro dessa página que se esclarece no branco. Este poema tem continuidade em outro – o rastro dele – em “bis in idem”:<sup>142</sup>

garças no papel

contra um branco  
mais seda

o branco

esgarça

---

<sup>141</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>142</sup> Ibidem, p. 174.

Esse branco esgarçado de Haroldo se reproduz em “marinha” (no belo verso “escrita? vide vida”),<sup>143</sup> em “via chuang-tsé 1”<sup>144</sup> e em “via chuang-tsé 2”.<sup>145</sup> Neste último, ele escreve alguns dos mais belos versos de sua trajetória, resumindo a dialética entre origem e o finito e o ouvido musical para a tradição grega:

recanto  
onde o  
canto

ex-  
canta

o zero  
zereia

o canto  
da

serena  
serena

sereia

A subdivisão de poemas dentro de *Lacunae*, intitulada “Excrituras”<sup>146</sup> aponta, novamente, para o caminho desperto por “A invencível armada” e pelo diálogo ainda mais explícito com *Un coup de dés*. Sobretudo no poema “agulhas”,<sup>147</sup> nos seguintes fragmentos, em que a imagem de um “navio naufracto” diante de um “iceberg”, “sonogado monstro marinho”:

o iceberg

sonogado monstro marinho  
de que

fósfor nevado  
picos

excritura a seu modo sub-  
jaz  
jocunda!

navio naufracto

<sup>143</sup> Ibidem, p. 175.

<sup>144</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 178.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 179.

e sobre  
respingam os  
pingos dos  
ii

A busca de Haroldo de Campos é pela escritura voltada para a própria escritura, como se as palavras fossem o reflexo de um espelho. Há sempre uma ligação entre o branco da página e o “céu de / lixa” da poesia. Se o “texto / radia / seus / [...] / azuis” é porque Haroldo entende que ele é “pó-diamante / sobre / sambaquis / hífen / entre / esqueletos / figuras / de / linguagem / calci- / ilegível / - nada”. O “céu de / lixa” pode se transformar em “céu de chumbo / satúrneo”, que “respira / violetas de / genciana”. E busca a presentidade, que seria elaborada criticamente na poesia “pós-utópica” de Haroldo: “um texto / este / e sua i- / leitura”. Perceba-se que, para Haroldo, o poema, convertido em “pó-diamante” busca sempre uma “linguagem ilegível”, mesmo calcinada e sua “ileitura” constante. O poema desaparece no rastro que deixa. E se deixa “espaços” e um “ponto de fuga” é porque sabe de sua contundência crítica. Visto desse ângulo, para o poema de Haroldo, Mallarmé é uma figura constante, inseparável dele. Leia-se o fragmento de “tropo”:<sup>148</sup>

esta  
etincela  
estrela  
de um  
reverso  
branco

tropo  
e  
nada

Ou o poema “texto ruínas”,<sup>149</sup> cujo fragmento inicial é o seguinte:

texto  
  
(sic)  
  
ruínas

---

<sup>148</sup> Ibidem, p. 189.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 190.



Eis a consciência haroldiana: ele transforma a possível falha original (sic) em reprodução. Seu texto, como escritura, tem consciência que já nasceu em meio às ruínas da Modernidade, conforme nos mostra Walter Benjamin em seus “documentos da barbárie”.<sup>150</sup>

Daí é um passo para chegarmos ao “poema”,<sup>151</sup> escrito definitivo dessa fase de Haroldo de Campos. Três versões com as mesmas palavras, em ordenações distintas, buscando sentidos diversos, mas todos orientados no caminho da anulação poética dentro do próprio poema, ou da dúvida de sua existência, proporcionada pelo acaso:

o poema	
faz-	nada
se	ou quase
	pouco

nada	o poema
ou quase	faz-
pouco	se

nada  
ou quase  
pouco

o poema  
faz-  
se

Os dois poemas que encerram a fase propriamente poética de *Xadrez de estrelas* são “tabibitexto” e “exit”. “tatibitexto”<sup>152</sup> tem bastante correspondência com poemas de Décio Pignatari da década de 1960. Novamente, a presença de um Mallarmé “náufrago nas estrelas”, no seguinte fragmento:

remos à deriva	rame	hemo
s dito		
que a vida a vida é o obv	viver	
vela final	pano rápido	

<sup>150</sup> Ver “A ruína” In: BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix; USP, 1986. p. 31-35.

<sup>151</sup> CAMPOS, op. cit., p. 191-193.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 194.



“aragem”. No último verso, Haroldo fecha a composição com o êxito das “estrelas redivistas”, voltando seu objetivo, novamente, para o próprio poema: “esta fala”. Fala que se estende a uma análise, a partir da teoria de Mikhail Bakhtin sobre o plurilingüismo, da obra *Galáxias*, de Haroldo de Campos, no próximo tópico.

#### 4.6 Do xadrez de estrelas às galáxias

O projeto que mais desafiou Haroldo de Campos em sua trajetória não foi exatamente o de um livro de poemas, mas a *work in progress Livro de ensaios: Galáxias*, ou simplesmente *Galáxias*. Os primeiros rascunhos dessa obra, que está mais ligada à primeira fase da poesia de Haroldo, que se estende de *Auto do possesso* às *Disciplinas*, pelo caráter barroco e simbolista, foram escritos em 1963, mas só desenvolvidos realmente a partir de 1966. Seu término se deu no lançamento em 1984. Naturalmente influenciado por James Joyce na concepção de uma obra experimental, que lida tanto com os campos da prosa quanto com os da poesia, Haroldo de Campos, porém, volta a traduzir em seu fluxo de linguagem não só um diálogo crítico direto com as obras maiores do irlandês Joyce, mas com Mallarmé. Visto por Octavio Paz como “o oposto ao estatismo concreto”,<sup>154</sup> *Galáxias* dialoga também com a prosa de Oswald de Andrade (sobretudo de seu livro *Memórias sentimentais de João Miramar*), de *Macunaíma*, de Mário de Andrade e de Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas* é a maior referência), revelando o traço antropofágico de Haroldo de Campos.

A epígrafe de *Galáxias* recorre ao prefácio de *Un coup de dés*: “La fiction affleurer et se dissiper, vite, d’après la mobilité de l’écrit”, extraída do prefácio de *Un coup de dés* e, traduzida pelo próprio Campos, significa: “A ficção assomará e se dissipará, célere, conforme à mobilidade do escrito”.<sup>155</sup> Haroldo de Campos busca a ruptura do texto romanesco, através dessa “mobilidade do escrito”, que só encontra no contato da prosa com a poesia, abolindo pontuações e parágrafo, num fluxo contínuo de proposições e diálogos com as esferas, num “texto plural (mistura de matéria vivida a ‘matéria delida deslida treslida’), nascido duma espécie de *action writing* [...], pertencente à categoria das produções ‘escritíveis’ [...] de que nos fala o Barthes de *S/Z*: a mesma dos textos de fruição, que são tecido e textura”, na

<sup>154</sup> PAZ; CAMPOS, op. cit., p. 112.

<sup>155</sup> MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 151.

percepção de Benedito Nunes.<sup>156</sup> Trata-se, conforme Robayna, de uma “escritura que em seu fluir compreende sua própria significação”.<sup>157</sup> Como acrescenta Julio Cortázar, na linha de Bakhtin, o romance é “compromisso, transação, aliança de elementos díspares que permitem a submissão de um mundo igualmente transacional, heterogêneo e ativo”.<sup>158</sup> É o plurilingüismo de Mikhail Bakhtin que servirá, no próximo tópico, de eixo teórico para *Galáxias*.

#### 4.6.1 O plurilingüismo na obra *Galáxias*

A ensaísta Inês Oseki-Dépré entende *Galáxias* como um

livro de viagem e de viagens, viagem-livro, em que são abolidas as fronteiras entre prosa e poesia. Os 50 textos que o compõem (legíveis de maneira ‘aberta’, sem ordem imposta, com exceção dos ‘formantes’ que constituem o ponto de partida e o fecho) formam o jornal de bordo, não do poeta, mas da poesia, de um percurso épico-epifânico cujos limites são o universo.<sup>159</sup>

Questionando se *Galáxias* é prosa ou poesia, Paulo Leminski responde seguindo a linha de Oseki-Depré:

Entre a força centrífuga da prosa e a centrípeta da poesia, esse livro representa uma síntese, uma espécie de momento de repouso entre dois ímpetus que seguem em direções opostas. Nessa experiência literária, Haroldo de Campos partiu também de extremos opostos, como a contenção poética das últimas obras do poeta francês Stéphane Mallarmé, e a prosa alucinada do *Finnegans wake*, o derradeiro romance do irlandês James Joyce. No final, a prosa parece sair ganhando por pouco no livro de Haroldo de Campos. E, no ambiente da prosa, *Galáxias* representa a experiência mais radicalmente inovadora levada a cabo no Brasil desde 1956, quando foi publicado *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.<sup>160</sup>

O plano de Haroldo é abordar a poesia no campo da prosa e vice-versa, a fim de emergir dessa empreitada perigosa de modo que os dois caminhos possam se cruzar sozinhos, sem nenhuma intervenção externa, pois seu fluxo de linguagem é, antes de tudo, espacial,

<sup>156</sup> NUNES, Benedito. *Xadrez de estrelas*: percurso textual, 1949-74. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*: signância quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 144-145.

<sup>157</sup> ROBAYNA, op. cit., p. 140.

<sup>158</sup> CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 71.

<sup>159</sup> OSEKI-DÉPRÉ, Inês. HAROLDO DE CAMPOS, ou a educação do sexto sentido. In: CAMPOS, Haroldo de. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oseki Dépré. São Paulo: Global, 1992. p. 9-10.

<sup>160</sup> LEMINSKI, Paulo. Prosa estelar. In: \_\_\_\_\_. *Anseios críticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.p. 109-110.

enxergando o texto alheio como campo para novas incursões de textualidade. Como observa Octavio Paz, a essencial impureza do romance “brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito”.<sup>161</sup> Afinal, conforme o escritor mexicano, “os princípios deste século o romance tende a ser poema de novo”.<sup>162</sup>

Lidando com a forma de compor um livro, aproximando-se da experimentação de Mallarmé em seu *Un coup de dés*, trata-se de uma obra essencialmente metalingüística, ao mesmo tempo dialógica, em forma de um diário poético voltado para a descrição ininterrupta de imagens e situações vivenciadas real ou imaginariamente por Haroldo de Campos, solucionadas no espaço da linguagem, em que o rastro de autoria se dissemina na inauguração da textualidade. Em suas *Galáxias*, Haroldo recolhe, como ele mesmo coloca, numa entrevista a J. J. Moraes, a idéia norteadora de ter “a viagem como livro e o livro como viagem”. Nessa viagem, caberiam o “vivido, o lido, o treslido, o tresvivido” e a linguagem seria o “verdadeiro e principal personagem do livro”.<sup>163</sup> Em seus jogo de palavras, metáforas, disposição gráfica sem pontuações ou parágrafos, num fluxo contínuo de pensamento, alternando passado, presente e futuro, fixando-se somente na descontextualização da narrativa se vista pelo aspecto linear, de contar uma história, embora se sustente numa narração ininterrupta de acontecimentos acerca de experiências existenciais do autor, a obra *Galáxias*, segundo Andrés Sánchez Robayna, é “uma prosa minada [...] disrupção da prosa e, finalmente, abolição de fronteiras; mobilidade da escritura: cenificação e representação textual”.<sup>164</sup> Nesta busca pelas galáxias pessoais, neste livro de viagens, Haroldo despista suas memórias, mas tenta buscá-las nas idéias-constelação de Mallarmé.

Na visão de Luiz Costa Lima, é exatamente essa contínua seqüência de fatos e lembranças que afastam *Galáxias* do propósito de Mallarmé, que pressupunha um “ascetismo do verso, uma isenção quanto aos acontecimentos”.<sup>165</sup> A proposição mostra que Costa Lima possui a mesma visão estereotipada de outros críticos (como Friedrich) que vêem a poesia

<sup>161</sup> PAZ, Octavio. Ambigüidade do romance. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 69.

<sup>162</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>163</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 272.

<sup>164</sup> ROBAYNA, op. cit., p. 140.

<sup>165</sup> COSTA LIMA, Luiz. Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo de Campos. In: \_\_\_\_\_. *O aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 336.

moderna como um afastamento do mundo. Diz ele, por exemplo, que Mallarmé tem repulsa pelo “miúdo cotidiano” e elege apenas o “nobre e o sagrado”,<sup>166</sup> em sua “monologia sacra”.<sup>167</sup>

Para Costa Lima, é o barroco que resgata Haroldo de Mallarmé e seu “perfil ascético”.<sup>168</sup> Assim, a memória em *Galáxias* se assemelha “a uma tecelã em um tear onde trabalham muitas mãos”.<sup>169</sup> A viagem, segundo o crítico, se torna o relato e, desse modo, “o horizonte do fictício se transforma em algo que é aspirado e que se realiza pela escolha de cada palavra”. Esse “algo” é “ficcional”, produto de “uma transformação do fictício”.<sup>170</sup> O crítico brasileiro separa o que seria apenas fictício (o texto, isolado do mundo) do que seria ficcional (que liga o texto à memória de quem o criou). Ora, essa segunda hipótese é a única possível na literatura – os argumentos contrários seriam meramente baseados no mais arcaico estruturalismo. Então, novamente, é claro que não há nada de “previamente verdadeiro”.<sup>171</sup> Nem seria, se seguirmos a análise de Costa Lima, cuja característica central é fazer uma confusão entre vida e linguagem, como se existissem separadas. Ao notar que Haroldo contraria o preceito de que a linguagem nada traz da vida, ele afirma que a poesia é apenas um repositório de acontecimentos vertidos para a linguagem. Se o que ele fala é adequado ao argumento exposto – de que as memórias são reunidas em torno de uma significação ficcional –, a própria obra *Galáxias* reencena Mallarmé, que fez o *Um lance de dados* inspirado por Hamlet. Além disso, fica claro que a epígrafe de *Galáxias*, extraída do prefácio de *Un coup de dés*, já mostra que vida e texto se compaginam, o que faz com que as memórias de Haroldo, transformadas em texto, são mallarmeanas ao extremo.

Nesse sentido, com mais acerto, João Alexandre Barbosa escreve que, desde o início de *Galáxias*, Haroldo recobra “no espaço estrito do texto, a dependência fundamental entre

---

<sup>166</sup> Ibidem, p. 341.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 342.

<sup>168</sup> Ibidem, p. 343.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 338.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 338.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 339.

uma certa biografia e o seu registro poético”.<sup>172</sup> Esta qualidade, segundo o crítico, faz com que o poeta intensifique, em sua obra, uma proliferação que leva a “biografemas, máscaras que são nomeadas como *personae* daquelas passagens entre o *ego* e o *ego scriptor* de Valéry”.<sup>173</sup> A linguagem assume, a partir disso, o “eminente domínio por entre os fragmentos biográficos: o da circularidade”.<sup>174</sup>

Por isso, a obra lembra a viagem cosmonauta de um poeta-filósofo dentro de suas próprios viagens e em sua viagem para dentro de si mesmo, um *work in progress*, assim como foi *Finnegans wake* para Joyce, com todos discursos possíveis cabendo no mesmo narrador, num fluxo de consciência em que deslança a “expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente”.<sup>175</sup> Conseqüentemente, para Irene A. Machado,

As *Galáxias* se colocam na mesma linha do *Grande sertão* porque exercita a substituição do fluxo de consciência pelo fluxo da fala, representando uma complexa aventura da linguagem urbana: a prosa sertaneja é igualmente substituída pelos pedaços de fala, tal como uma sinfonia urbana, eliminando o primado da linguagem única.<sup>176</sup>

Em seu romance, “a combinação de várias vozes e vários estilos dinamizaram a estrutura interna, tornando a composição romanesca um híbrido de várias linguagens e estilos”.<sup>177</sup> O próprio Campos aborda, em carta a Paz, os aspectos ressaltados por *Galáxias*, o que pode ajudar a compreender os meandros de seu romance em evolução, em seu contato com o universo profícuo do plurilingüismo:

Trata-se de uma prosa na qual, por um processo concreto de montagem e de estrutura em mosaico, procuro recuperar inclusive a metáfora [...] ( [...] sou contra o discurso linear, a retórica exterior, os rituais da metáfora genitiva, que há em muita poesia de língua francesa e espanhola); aspiro, se possível, a uma concentração, a uma concreção do metafórico [...]. O concreto não é somente o visual, mas também o semântico.<sup>178</sup>

<sup>172</sup> BARBOSA, João Alexandre. Meio século de Haroldo de Campos. In: \_\_\_\_\_. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 311.

<sup>173</sup> Ibidem, p. 311.

<sup>174</sup> Ibidem, p. 311.

<sup>175</sup> LEITE, Ligia Chiapini Moraes. *O foco narrativo*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 68.

<sup>176</sup> MACHADO, Irene A. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1999. p. 259.

<sup>177</sup> MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995. p. 81.

<sup>178</sup> PAZ; CAMPOS, op. cit., p. 111.

O início da narrativa de *Galáxias* já se encaminha à ressurreição da escritura por outra forma, a de sua própria, que está sendo colocada em movimento, por seu narrador, numa diversidade de linguagens inevitável, modificando a língua, como se essa fosse um elemento eternamente em movimento, que é, afinal, o que a teoria de Bakhtin da evolução do romance, cuja manifestação de linguagem é intrinsecamente galileana, pretende mostrar:

e começo e aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde o escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro<sup>179</sup>

Note-se, neste movimento de combinações poéticas, de palavras que combinam numa incessante assonância ao longo de todo o fragmento (“começo”, “recomeço”, “remeço”, “arremesso”, “descomeço”), uma tendência de Campos a jogar com o leitor. Quando comenta que “escrever sobre escrever é o futuro do escrever”, Campos está perseguindo a mesma analogia vislumbrada por Paz, da composição textual como motivação para novas aberturas e brechas de espaços, de novas línguas e linguagens, apostando num plurilingüismo possível pela própria multiplicidade do mundo, em que o livro é “umbigodomundo”.

Nesse processo de hibridismo, sem que o leitor saiba até onde vai a prosa e até onde vai a poesia, pois a musicalidade das palavras é conduzida pela “mobilidade do escrito” que propunha Mallarmé no prefácio de *Un coup de dés*, o próprio Haroldo de Campos afirma, na entrevista a Moraes, já referida: “as *Galáxias* constituem [...] uma gesta de escritura. A metáfora cosmológica do título é, ainda, a melhor explanação do seu processo gerativo [...]”.<sup>180</sup> Por isso, em *Galáxias*, nota-se, conforme Irene A. Machado, “não apenas uma geografia do romance mas também uma inusitada geografia da linguagem: o discurso navega no espaço-tempo do plurilingüismo, das oralidades, dos grafismos, das anotações do espaço

<sup>179</sup> CAMPOS, Haroldo de. Livro de ensaios: *Galáxias*. In: \_\_\_\_\_. *Xadrez de estrelas: poesia 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 200.

<sup>180</sup> Idem. Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*). In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 271.



urbano”.<sup>181</sup> Tais observações reiteram-se também para Octavio Paz, em seu texto “Ambigüidade do romance”, em que destaca o fato de que o romancista recria o mundo, por isso “recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem”.<sup>182</sup> Esses poderes têm a ver com o fato de Haroldo considerar seu texto muito próximo da música, da composição musical, seja a de vanguarda, seja a popular.<sup>183</sup> A musicalidade da escritura de Haroldo, apostando numa mescla entre o Barroco e o Simbolismo, traduz o poema-partitura *Un coup de dés* como uma das pontes fundamentais para sua investigação.

Com episódios encadeados livremente, “oferecendo o texto como uma cadeia contígua eliminando até mesmo toda a pontuação que decompõe a escritura em segmentos”,<sup>184</sup> *Galáxias* se constitui, como afirmam as teorias de Bakhtin, num espaço para o plurilingüismo no romance como gênero em eterna transformação, como pano de fundo para a movimentação da linguagem e das línguas num painel de diversidade. Afinal, Bakhtin pensou o romance como o texto potencializador do encontro de línguas, de linguagens, de gêneros orais e escritos, pois, como gênero em devir, o romance estava longe de mostrar um esgotamento de possibilidades estéticas e lingüísticas, uma vez que, no

universo galileano da linguagem, a multiplicidade é histórica, não é um fenômeno isolado. O texto não está nem fechado nem acabado. Daí a necessidade de recuperar suas raízes mais fundas: as redes que se formam não na superfície plana, mas adentram profundidades, enredando outras épocas históricas, outras realidades textuais.<sup>185</sup>

É exatamente do plurilingüismo que “o leitor recolhe as reverberações da leitura do mundo (mundo tornado linguagem) pelo escritor [...] a imagem que se forma é da própria

<sup>181</sup> MACHADO, Irene A. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: *Diálogos com Bakhtin* (Orgs. Carlos Alberto Faraco, Cristóvão Tezza, Gilberto Castro). Curitiba: UFPR, 1999. p. 262.

<sup>182</sup> PAZ, Octavio. Ambigüidade do romance. In: \_\_\_\_\_. Os signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 69.

<sup>183</sup> CAMPOS, Haroldo de. Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*). In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 275.

<sup>184</sup> MACHADO, Irene A. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: *Diálogos com Bakhtin* (Orgs. Carlos Alberto Faraco, Cristóvão Tezza, Gilberto Castro). Curitiba: UFPR, 1999. p. 262.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 256.

viagem que se prolonga até onde seja possível afirmar as vertigens de uma designação no horizonte biográfico do escritor”.<sup>186</sup> Para Bakhtin, com o plurilingüismo havia terminado o período da coexistência surda e fechada das línguas nacionais, como provam mais fragmentos do romance *Galáxias*, em que Haroldo de Campos mescla diversas línguas (entre as quais, a italiana, a inglesa, a alemã e a espanhola) em sua língua portuguesa, revelando o fluxo ininterrupto que rege o mundo dos discursos:

uma piazza em cada piazza uma fonte io sono onesta onestíssima una vedova mio povero marito questi cani rossi montano adesso sono pericolosissimi montano daptutto da ogni parte aqui é villa giulia museu etrusco e se pode descer mas presto non ingombrare l’uscita se pode colher nas narinas o friofino ar romano que os enamorados se abraçam na calçada delle belle arti<sup>187</sup>

o talão alígero depois o torso alando-se enfim o caduceu deus do comércio e é tão bela a relva violeta tão belo o verdebrunovioláceo da relva vista do kunstverein kunstgebäude am schlossplatz que alguém poderia olhá-la para sempre celofanizada por trás desse vidro<sup>188</sup>

uma algazarra de gárgulas cacarejando em oh it’s funny it’s really beautiful ou schön schön sehr schön wunderbar metade do rosto liso e belo como uma pele de fruta um romã róseo maçã de fruta outra metade amassada como um papel de embrulho riscada rugada roída chupada<sup>189</sup>

Na visão de Irene A. Machado, diante de tal panorama em que as línguas linguagens se multiplicam, o que reflete a própria concepção de mundo, em que diversas literaturas se cruzam, por meio de leituras, releituras, são

muitas as línguas que definem a dimensão hipertextual das *Galáxias*. A hipertextualidade se realiza no espaço bidimensional da página e na linearidade da escrita; as línguas se iluminam e se movimentam na página como os luminosos das cidades na sua vertiginosa correlação semiótica. Nesse processo, o leitor vive a experiência de adquirir sua própria língua como se fosse uma língua estrangeira, tamanho é o grau de estranhamento, de refração lingüística. É, assim, despertado para a consciência de sua língua não como algo pronto, mas como algo em devir, dialogando com outras línguas vivas não pelos contrastes, mas pela harmonia de diferenças.<sup>190</sup>

<sup>186</sup> BARBOSA, João Alexandre. Um cosmonauta do significante. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*: signância quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 22.

<sup>187</sup> CAMPOS, Haroldo de. Livro de ensaios: *Galáxias*. In: \_\_\_\_\_. *Xadrez de estrelas*: percurso textual 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 208.

<sup>188</sup> Ibidem, p. 209.

<sup>189</sup> Ibidem, p. 215.

<sup>190</sup> MACHADO, op. cit, p. 262.

Durante as *Galáxias*, o trabalho com línguas e linguagens diversas se manifesta diretamente na “harmonia de diferenças”, ressaltada por Irene A. Machado, no trabalho com vocábulos criados (como na prosa de Joyce), com o fluxo constante de idéias, na musicalidade que flui como uma partitura sem intervalos, como se Haroldo de Campos – como sujeito que se desintegra na linguagem de seu romance, através do fluxo de consciência (ou de fala), representando um ponto de vista particular sobre o mundo – adentrasse num novo universo lingüístico e, como se olhasse de viés, pelas frestas da linguagem, descortinasse um mundo plurilingüístico, pois em *Galáxias*

Cada página, cada fragmento, cada língua abre uma cadeia discursiva de variados níveis de elaboração prosaica. Em cada um dos 50 fragmentos (que constituem *Galáxias*), as línguas se confrontam, se espelham, fluem umas pelas outras, às vezes no limite da frase ou de uma única palavra. Contrariando Babel, as diferentes línguas tornam-se traços, harmônicos composicionais da linguagem múltipla do texto.<sup>191</sup>

Nesses e em outros fragmentos de *Galáxias*, pode-se perceber, portanto, como deixa comprovada a teoria do romance de Bakhtin, que as línguas se iluminam umas às outras, esclarecem-se mutuamente. Com isso, “as palavras e as formas estão carregadas desta intencionalidade que torna o discurso literário uma manifestação daquilo que Bakhtin denominou plurilingüismo: trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens”.<sup>192</sup> O narrador na obra de Haroldo de Campos fala uma “linguagem diversificada e internamente dialogizada”.<sup>193</sup> A linguagem e o objeto “se revelam para ele no seu aspecto histórico, na sua transformação social e plurilíngüe, e não há linguagem além das intenções plurilíngües que o estratificam”.<sup>194</sup>

Assim, ainda que “o eixo discursivo seja a língua portuguesa, a prosa haroldiana é construída e expressa à luz de outras línguas, transformando o plurilingüismo no grande herói da aventura”.<sup>195</sup> Como notava Bakhtin, as línguas vivas avançam no fluxo cada vez mais tenso das relações, impedindo o movimento de uma língua única, sem brechas para transformações, pelas quais o mundo, sobretudo o contemporâneo, vive.

<sup>191</sup> Ibidem, p. 261-262.

<sup>192</sup> MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 59.

<sup>193</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1998. p. 132.

<sup>194</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>195</sup> MACHADO, Irene A. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto (Orgs.) *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1999. p. 260.

Produzido ao longo de pouco mais de vinte anos (de 1963 a 1984), a prosa poética de *Galáxias* é o “big-bang” que encerra o “xadrez de estrelas” trabalhado por Haroldo de Campos de 1949 a 1974. Uma obra capaz de reunir, no mesmo espaço, a a escritura de *Auto do possesso*, de “Ciropédia e a educação do príncipe”, de “As disciplinas”, dos poemas concretos mais ortodoxos e de sua escritura que pretendia não abolir, mas dominar o acaso, em textos de *Lacunae*. Um livro que comprova a própria noção de Haroldo sobre o texto como um espaço constelatório, quando o próprio texto torna-se personagem das palavras de Haroldo:

um certo fascínio explica a teoria do texto quando ele recusa todas as outras explicações o ponto de vista do autor o dialogismo das personagens a mediação do narrador quando ele texto [...] apenas texto texto que se textura sem pretextos pretextuais [...] texto sem perlustrações nem ilustrações do que não seja ele simesmo texto [...] texto em trabalhos de texto [...] texto em progresso animado da velocidade de uma escrita que se encaminha para dentro de seu próprio intestino destino escritural<sup>196</sup>

O espaço aberto pela rede textual de *Galáxias* apenas inaugura passagem, dentro do percurso textual representado por *Xadrez de estrelas*, para a consciência de escritura que leva a tradição musical de Haroldo, para outras obras, no final da década de 1970 e meados da de 1980.

#### **4.7 A poesia de *Signantia: quasi coelum*/Signância: quase céu e A educação dos cinco sentidos**

O trabalho imediato de Haroldo pós-*Xadrez de estrelas*, *Signantia: quasi coelum*/*Signância: quase céu* (1979) é direcionado basicamente no mesmo rumo dos poemas de *Lacunae*. Uma poesia voltada para sua própria criticidade, mas avançando em terrenos ainda não pisados por Haroldo. Nesses poemas, a “abolição” e a “epifania”, termos que Sánchez Robayna recupera de Mallarmé e Joyce, são termos utilísimos para captar o que Haroldo filtra sobretudo de Pound. Seguindo o caminho de *Lacunae*, há a idéia do texto como “*elusão* de toda outra coisa que não seja sua auto-imantação, isto é, do texto que somente como *abolição* consegue ser *epifania*, que somente como *elusão* alcança verdadeiro ser textual”.<sup>197</sup> A *elusão*, como percebe Robayna, é o principal fator para a existência de *Galáxias*, também o

<sup>196</sup> CAMPOS, Haroldo de. Livro de ensaios: *Galáxias*. In: \_\_\_\_\_. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 237.

é nos casos dos textos de *Lacunae* e de *Signantia: quasi coelum*. A principal busca, além da “construção/desconstrução” do mundo é de pluralizar a “operação do texto”, através não só do ideograma via Fenollosa e Pound, do espaçamento crítico e constelatório de Mallarmé e do plurilingüismo e dialogismo de Bakhtin e Kristeva, mas também através da construção de crítica e obra criativa com ligações essenciais.

Em *Signantia: quasi coelum*, a epígrafe de Novalis revela que o estudo de Haroldo também se volta para o Romantismo de Iena e, sobretudo, para a poesia alemã, mas devidamente filtrado, recuperando apenas uma criticidade adequada. Com poemas da primeira seção, que dá título ao volume, voltados para o ato da escritura, há muitos fragmentos que atestam esse rumo: “Glande de cristal / desoculta / ramagem de signos”;<sup>198</sup> “frases / no papel / / arestas de / grafite”;<sup>199</sup> “semência / pó de luz / grafo / estelante / mas: palavras.”;<sup>200</sup> “esta pedra / arboriza-se por dentro // está / inscrita: lê-se / de si / mesma”;<sup>201</sup> “escrever no vidro / sentenças de vidro”;<sup>202</sup> “assim o / pincel / na página // esta / arte / ou o // caráter”;<sup>203</sup> “o lápis tudo / colitera // exfoliando letras / no papel // erecção de signos / natura naturante”;<sup>204</sup> “crisântemos / escritura solar / na sala”;<sup>205</sup> “tinta branca / sobre / carta branca // escrever é uma forma de / ver”;<sup>206</sup> só para citar alguns. Tais poemas, da primeira parte, que visam representar o “céu” na *Divina comédia* haroldiana, dão acesso à segunda seção, intitulada “Status viatoris: entrefiguras”, com seu “purgatório da trivialidade cotidiana”,<sup>207</sup> envoltos por uma aura mais barroca, e finalmente a “descida aos infernos”<sup>208</sup> de “Esboços para uma nékuia”, em que recupera se abre o espaço mallarmeano, além de Sousândrade, Kilkerry, Oswald e a própria poesia concreta. Para Haroldo, *Signantia* “é um livro carregado de biografemas, ‘biografado’, por assim dizer, no vértice ou no vórtice dessa tensão entre ficção e real, imaginação e história”, pensado “em forma musical, como uma composição tripartite, invertendo o esquema topológico dantesco”.<sup>209</sup>

<sup>197</sup> ROBAYNA, op. cit., p. 137.

<sup>198</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Signantia: quasi coelum/Signância: quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 28.

<sup>199</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>200</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>201</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>202</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>203</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>204</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>205</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>206</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>207</sup> CAMPOS, Haroldo de. Ficção como confissão. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.p. 281.

<sup>208</sup> Ibidem, p. 281.

<sup>209</sup> Ibidem, p. 280.

Um pouco diferentes na construção, abrindo uma nova fase na poesia de Haroldo, pela natureza conscientemente “pós-utópica”, o que ele sublinharia em entrevistas publicadas em *Metalinguagem & outras metas*, os poemas de *A educação dos cinco sentidos* (1985), introduzidos com uma epígrafe de Karl Marx (“A educação dos cinco sentidos é trabalho de toda a história universal até agora”), ligado intrinsecamente ao fato de Haroldo querer trabalhar a idéia de que o Concretismo não se mantinha afastado da realidade “socialista”, como queriam alguns críticos de origem mais sociológica, são talvez os mais acessíveis do poeta. Segundo o poeta, esta coletânea mostra que à poesia, de acordo com a epígrafe marxiana, “está reservado este papel de ampliar e renovar a sensibilidade, papel que não pode ser negligenciado em sua especificidade e que não se confunde (embora também não o exclua *a priori*) com o engajamento a nível temático”.<sup>210</sup>

Não seria impróprio dizer que um certo humor inexistente na poesia de Haroldo até o final da década de 1970, embora ele sempre tenha se alimentado da poesia Pau-Brasil de Oswald e do Simbolismo de Sousândrade (em certos aspectos), manifestou-se em razão do contato com o poeta paranaense Paulo Leminski. Por isso, apesar de Haroldo continuar sua trajetória de transformar o poema num espaço crítico e num espelho da sua própria obra teórico-crítica, há um certo humor leve, um certo jogo de palavras acessível, como em “Minima moralia”: “já fiz de tudo com as palavras / agora eu quero fazer de nada”.<sup>211</sup> Este poema, bem percebe Horácio Costa, remete ao Adorno de *Minima moralia* e ao “poema-piada oswaldiano”, encerrando “o trânsito de Haroldo da vanguarda à pós-vanguarda, da utopia do projeto autonutrientes à pós-utopia que se nutre da experiência do devir: humor, ironia, clareza de quem soube erigir-se em seu próprio herdeiro e observa-se a si mesmo sob o prisma da conciliação”.<sup>212</sup> O mesmo ocorre em “Mencius: teorema do branco”.<sup>213</sup>

o inato se chama natureza  
o chamar-se natureza do inato  
é o mesmo que o chamar-se branco do branco

o branco da pena branca  
é igual ao branco da neve branca?

<sup>210</sup> Ibidem, p. 281-282.

<sup>211</sup> CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 25.

<sup>212</sup> COSTA, Horácio. Re-visão: dinâmica de Haroldo de Campos na cultura brasileira. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 99-100, jul./dez. 1998.

<sup>213</sup> CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 27.

é igual ao branco do jade branco?

de quantos brancos se faz o branco?

Através de uma estrutura mais simples, não simplista, Haroldo busca um diálogo mais próximo do leitor. As rimas parecem, nesse sentido, brincar com a origem de cada palavra e de cada poema, como em “Tenzone”,<sup>214</sup> que faz parte de uma série de poemas sobre peregrinações de Haroldo pela Europa:

um ouro de provença  
 (ora direis) uma doença  
 de sol        um sol queimado  
 desse vento mistral (que doura e adensa)  
 provedor de palavras    sol-provença  
 ponta de diamante       rima em ença  
 como quem olha        a contra-sol  
 e a contravento        pensa

Ou em “Provença: Motz E.L. Son”,<sup>215</sup> um rastro do poema anterior:

contra uma luz  
 sem falha

o olho  
 se esmeralda

o olho  
 (contra uma luz  
 sem falha)  
 se esmigalha

o olho de esmeralda  
 à luz: migalha

(que esmigalha)

e concrecia a luz  
 som de cigarra

Todos esses poemas, pertencentes à seção que dá título ao livro, provocam a necessidade de habitar a escritura de Haroldo para compreendê-la. Outros poemas da seção descrevem não só a trajetória, em alguns momentos, de Haroldo, como o rumo de sua poética, se não com a mesma simplicidade, com o mesmo humor. No poema “A educação dos cinco sentidos”,<sup>216</sup> ressurge o tom irônico que praticamente inexistia na poética anterior de Haroldo,

---

<sup>214</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>215</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>216</sup> Ibidem, p. 13-15.

o que confere um grau de novidade e interesse. Escreve ele, assinalando a crítica aos que não compreendem sua trajetória: “chatoboy (oswald) / fervilhando / como piolhos”. Construído com base nos sentidos, Haroldo recupera um “peirce (proust?) considerando / uma cor – violeta / ou um odor – / repolho / podre” e a epígrafe de Marx nos seguintes versos:

o táctil o dançável  
o difícil  
de se ler / legível  
visibilia / invisibilia  
o ouvível / o inaudito  
a mão  
o olho  
a escuta  
o pé  
o nervo  
o tendão)

Recuperando a base crítica discursiva de sua fase anterior ao Concretismo, Haroldo assinala:

o ar  
lapidado: veja  
como se junta esta palavra  
a esta outra

linguagem: minha  
consciência (um paralelograma  
de forças não uma simples  
equação a uma  
única  
incógnita): esta  
linguagem se faz de ar  
e corda vocal  
a mão que intrinca o fio da  
treliça / o fôlego  
que junta esta àquela  
voz: o ponto  
de torção  
trabalho diáfano mas que  
se faz (perfaz) com os cinco  
sentidos

O poema de Haroldo que se faz dessa junção consciente de palavras (“veja / como se junta esta palavra / a esta outra // linguagem”), da linguagem feita de “ar” e “corda vocal” e do “[...] fôlego / que junta esta àquela / voz”, registrando a musicalidade, que se estenderia a muitos poemas de *Crisantempo*, até ficarem à mostra os cinco sentidos, um

trabalho tão raro como  
girar um pião na



unha

mas que deixa seu rastro  
mínimo (não prescindível)  
na divisão (cisão) comum  
do suor

rastro latejante / pulso  
dos sentidos que se (pre)formam:  
im-prescindível (se mínimo)

o cisco do sol no olho  
– claritas: jarro epifânico!  
alguns registros modulações  
papel granulado ou liso uma dobra  
certa um corte  
seguro um tiro  
na mosca

num relâmpago o tigre atrás da corça  
(sousândrade)

o salto tigrino

Este “trabalho tão raro como / girar um pião na / unha” representa o testamento poético de Haroldo, não só pela confissão de que deixa um “rastro”, como saber que ele se formam do “[...] pulso dos sentidos que se (pre)formam”, de “[...] registros modulações”, num “papel granulado ou liso uma dobra / certa um corte / seguro um tiro / na mosca”, até se estabelecer, num diálogo intertextual, o “salto tigrino” de Sousândrade no texto que Haroldo perfaz.

Os longos poemas “Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács” e “Opúsculo goetheano” servem de passagem para uma espécie de testamento existencial que Haroldo, tão avesso às funções do “eu” explícito na literatura, a julgar por tantos planejamentos teóricos no Concretismo, deixa entrever. Em “Ode [...]”,<sup>217</sup> no qual nos concentraremos agora, ele procura, além de definir a poesia, o espaço que ela pode possuir no mundo, trazendo, assim, referências a muitos poetas (entre os quais Paul Celan, Viélimir Khlébnikov, William Shakespeare, Homero, Dante, Goethe, Paul Verlaine, Bertolt Brecht), a lingüistas (Roman Jakobson), a filósofos (Theodor W. Adorno, Karl Marx, Walter Benjamin), a artistas plásticos e músicos (Marcel Duchamp e John Cage) e aos companheiros de poesia concreta, Augusto e Décio Pignatari. O poema é feito contra os “aparatchiki” (designação extraída de uma consideração de Brecht, como Haroldo diz em nota ao final do livro, para

---

<sup>217</sup> Ibidem, p. 16-20.

“membros do aparelho burocrático do partido”,<sup>218</sup> referência a algumas figuras de seu Estado que não querem formar uma comunidade, só um Estado), que detestam a poesia, esta “fêmea contraditória / [...] / mais putifária que a mulher de / putifar / mais ofélia / que hímen de donzela / na ante-sala da loucura de hamlet”, “divisionária rebelionária visionária / velada / revelada / fazendo strip-tease para teus próprios (duchamp) / celibatários / violência organizada contra a língua / (a língua) / cotidiana”, cuja “[...] propriedade é a forma / (como diria marx) / e porque não distingues / o dançarino da dança / nem dás a César o que é de César / / não lhe dás a mínima (catulo): / saís com um poema pornô / quando ele pede um hino”. Haroldo reinscreve o caminho de aceitação da poesia pela negação: “poesia / te detestam / materialista idealista ista vão te negar pão e água / (para os inimigos porrada!) / – és a inimiga / poesia”. Atravessa Adorno, que a exigiu “negativa e dialética / hermética prospectiva emética / recalcitrante”; Marx, para quem ela estava “à esquerda”, “o louco lugar alienado / do coração”; Jakobson, com suas “metáforas e metonímias”; entre outros, até chegar ao que, afinal, define parte da vida e obra haroldiana: sua ligação com os parceiros da poesia concreta. Desse modo, ele busca a presentidade:

e agora mesmo aqui neste monte  
alegre das perdizes  
dois irmãos siamesmos e um oleiro  
de nuvens pignatari  
(que hoje se assina signatari)  
te amam furiosamente  
na garçonière noigandres  
há mais de trinta anos que te amam  
e o resultado é esse  
poesia  
já o sabes  
a zorra na geléia  
geral  
e todo o mundo querendo tricapitar  
há mais de trinta anos  
esses trigênios vocalistas  
/ que idéia é essa de querer plantar  
ideogramas no nosso quintal  
(sem nenhum laranjal      oswald)  
e (mário) desmanchar  
a comidinha das crianças

poesia pois é  
poesia

te detestam  
lumpenproletária  
voluptuária  
vigária

<sup>218</sup> CAMPOS, Haroldo de. Notas. In: \_\_\_\_\_. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 107.

elitista piranha do lixo

porque não tens mensagem  
e teu conteúdo é tua forma  
e porque és feita de palavras  
e não sabes contar nenhuma história  
e por isso és poesia  
como cage dizia

ou como  
há pouco  
augusto  
o agosto:

que a flor flore

o colibri colibrisa

e a poesia poesia

Faz-se pertinente transcrever todo este fragmento final do poema porque nele Haroldo conta exatamente uma “estória” (ou melhor, uma história), nas entrelinhas, que a poesia não saberia contar, como ele mesmo assinala. Assim, ele recupera o fato de a poesia concreta comemorar trinta anos, no ano seguinte ao de lançamento de *A educação dos cinco sentidos*, e relembra momentos vividos em conjunto com Augusto e Pignatari no Bairro das Perdizes, o grupo Noigandres. A “geléia geral” é uma referência à opinião de Pignatari sobre todos que cercavam os concretos, rotulados como “duros”, “frios” e “calculistas”, com o objetivo de colecionar “ossos” e “medulas”, para recuperar termos dados por Ezra Pound, ao mesmo tempo ironizando que o sonho dela é “tricapitar” os “trigênios vocalistas” (embora haja um certo exagero nessa consideração). Haroldo recupera a trajetória dos concretos, da fase ideogrâmica perpassada por Oswald à antropofagia interna deste e de Mário de Andrade. Como se visualizasse uma mudança de rumo, corta o poema com o título da antologia de Pignatari que reúne toda a sua obra até 1986 (*Poesia pois é poesia & poetc*), para, no final, recuperar os principais objetivos do Concretismo: a valorização da forma, das palavras e da música, na ligação entre Augusto (o “augusto”, ou seja, silencioso) de Campos e John Cage. Ao mesmo tempo, esta poética da presentidade (ou da “agoridade”, como ele prefere, destacando que é um termo caro a Walter Benjamin, para quem o passado é eterno) “não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma ‘história plural’ nos incita à apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinada exclusivista do futuro”.<sup>219</sup>

<sup>219</sup> CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 1997. p. 269.

A admiração pela poesia e por aqueles aos quais se vê ligado faz com que Haroldo saiba utilizar, cada vez melhor, referências à sua vida e ao próprio universo onde tateia as palavras. Em “Je est un autre: ad augustum”,<sup>220</sup> ele recupera o axioma máximo de Rimbaud e o converte em homenagem ao irmão, ligado à sua obra umbilicalmente: “a poesia / sister incestuosa / prima pura impura / em que / siamesmos / uni- / somos / outro”. O mesmo pode-se afirmar quanto ao “Le don du poème”,<sup>221</sup> (título, também, de um poema mallarmeano). Nele, Haroldo lança mão de toda sua criatividade inserida na crítica:

um poema começa  
por onde ele termina  
a margem de dúvida  
um súbito inciso de gerânios  
comanda seu destino

e no entanto ele começa  
(por onde ele termina) e a cabeça  
grisalha (branco topo ou cucúrbita  
albina laborando signos) se  
curva sob o dom luciferino –

domo de signos: e o poema começa  
mansa loucura cancerígena  
que exige estas linhas do branco  
(por onde ele termina)

Ao mesmo tempo em que torna seu poema metalingüístico, na condição de que sua escrita depende de seu término, a escritura de Haroldo embaralha o tempo e não indica nenhum destino. O poema não envelhece, como uma “cabeça grisalha”. O branco onde o poema se inscreve, em sua “mansa loucura cancerígena”, ao invés de ser seu fim, é o seu começo.

A metalinguagem é plural em outros poemas, a exemplo de “Como ela é” (a poesia comparada ao fogo) e “Opúsculo goetheano”, em que há “a combustão desta página virgem”,<sup>222</sup> remetendo ao “virgem papel” mallarmeano, e uma “música das esferas”.<sup>223</sup> (31) Há também um conflito entre silêncios e barulhos, num poema como “Birdsong, alba”:

<sup>220</sup> Idem. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 24.

<sup>221</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>222</sup> CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.29.

<sup>223</sup> Ibidem, p.31.

pássaros no  
entredia  
(na entrenoite)  
silabando a  
manhã  
pré(alba)  
clara

notas de um concerto de timbres  
e silêncio        dissêmen de som  
furos súbitos  
suturados a fio de  
prata mercurial

silêncio e som  
dispássaros                pássaros                dispersos                onde

se traça a bico  
de pena esta  
canora        partitura e/  
ou página?

a bico de  
pássaro registro

(e me rasuro: copista)<sup>224</sup>

Perceba-se, neste poema, a belíssima analogia entre a manhã e o canto, na primeira estrofe. Na segunda e na terceira estrofes, há uma espécie de sensação da harmonia de pássaros e de seus timbres dispersos. Esse canto (ou essa mistura entre silêncio e sons) só pode ser registrado pela escrita, ou pelo “bico de pena”. A partitura também pode ser uma página e o poeta, ao final, transforma-se no próprio simulacro do pássaro, daquele que copia o canto.

Na seção “Austinéia desvairada”, a escritura haroldiana volta a lançar mão desse caminho, um tanto mais bem-humorado, em relação ao poema. Em “Ex/plicação”,<sup>225</sup> escreve:

não há um  
sentido único  
num  
poema

quando alguém  
começa a ex-  
plicá-lo e

<sup>224</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>225</sup> Ibidem, p. 43.

chega ao fim  
 en-  
 tão só fica o  
 ex  
 do ponto de  
 partida

beco

(tente outra  
 vez)

sem saída

O “ponto de partida” (onde começa, onde termina) do poema anterior acaba se transformando em “beco sem saída” – imagem que sugere tanto Mallarmé quanto Manuel Bandeira. Não há início nem fim num poema, assim como não há sentido único. Esta é a operação do poema haroldiano. Operação que vira recriação, em “Transblanco”,<sup>226</sup> feito sob o impacto da tradução de *Blanco*: “a chamada nébula caranguejo / uma constelação de reversos / na desgaláxia dos buracos negros // [...] // tomei a mesalina de mim mesmo / e passei esta noite em claro / traduzindo BLANCO de octavio paz”. E se apura na seção “Transluminuras”, em que o poeta revisita Heráclito e algumas figuras/imagens da mitologia grega, recorrentes em toda a obra de Haroldo de Campos, que persegue não só a estrela, mas a flor no espaço.

#### 4.8 O tempo do crisântemo no espaço

Em *Crisantempo*, sua coletânea de poemas publicada em 1998, Haroldo continua fazendo soar a “música das esferas”.<sup>227</sup> O poema que o introduz “this planetary music for mortal ears” apenas atesta o caminho escolhido pelo poeta de mesclar a música a seu texto:

ouvi-la? this...  
 planetária música  
 para ouvidos mortais  
 ais? placentária  
 rústica  
 musa quem te ouve quais?  
 os acordes do teu mais –  
 ( menos? ) – que – perfeito plectro  
 de sinais?  
 ária de neurônios partitura  
 capilar de vênulas quais  
 os ecos dos teus ecos ? musa  
 muda entre silêncios parietais

<sup>226</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>227</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 15-16.

Inspirado pelo “pássaro de Vênus” de Propércio,<sup>228</sup> Haroldo já oferece um tempo estabelecido em *Crisantempo*. Um tempo que sabe da importância da música. Um tempo que já sabe da necessidade de Mallarmé para abri-lo. As esferas musicais da Modernidade, escutadas também por Paz, servem de apresentação para poetas franceses como Baudelaire, que situou em Wagner uma correspondência para sua poesia, assim como Mallarmé, e Rimbaud, que buscou os “desregramento dos sentidos”, sobretudo os musicais. Um poeta que concentra essa busca? Mallarmé. É ele quem, através da tentativa de abolir o acaso, acaba trazendo a música para dentro da poesia da maneira mais forte. Por isso, expor a trajetória de Haroldo de Campos no campo da poética e da prosa faz com que se valorize ainda mais o seu sentido de escritura. Em autores como ele, a tradição do moderno de Octavio Paz se faz presente, sem nenhum exagero ou complacência, apenas em forma de caminhos, abertos pela mão preciosa de Mallarmé.

Em *Crisantempo*, não só as referências à música se aprofundam, mesmo que por meio de outro referente (Dante Alighieri), em “Rimas petrosas” e na seção “Personário”, sobretudo no poema “Um lance de godardos” (com sua dicção inspirada em certa MPB) . Em “call me ishmael”, animais como a baleia (de *Moby Dick*), o urso polar e o albatroz e o ambiente gelado no qual se produz o poema são perífrases da página em branco e do silêncio:

1.

o silêncio piramídeo da  
baleia branca

2.

a íris cinza do seu olho  
albino

3.

no urso polar a pura  
crueldade  
arde como uma  
tocha de tão cândida

4

o albatroz recicla  
no seu mapa de vôo  
a crista de icebergs regelados  
acho que pensa ensi-

---

<sup>228</sup> Ibidem, p. 351.

mesmado: o branco  
 (acho que pensa)  
 e voa nesse espanto

5

ahab ergue o arpão:  
 androginia  
 do silêncio cetáceo  
 que o empareda

6

ahab desce o arpão  
 o orgasmo da gigante  
 entorna o céu  
 na linha do horizonte

7

o sangue da baleia  
 o mar menstruado

8

soçobram velas  
 no tumulto branco<sup>229</sup>

Continua a busca metalingüística, em “poemas quoheléticos” (no primeiro escreve: “a poesia / a ponta que rebenta dessa corda / fragilizada pelo assédio do / diário afazer do real”;<sup>230</sup> no segundo, visualizam-se cupins se apoderando de uma biblioteca), “poema em lingua morta” (cujo verso inicial é mallarmeano: “no branco do papel semeei estrelas”),<sup>231</sup> “vidapoesia: figura de palavras” (em sua mistura entre a visão lingüística de Mallarmé e a de Jakobson: “poesia: / complicações meta (quase) / físicas / compulsão de metáforas / impuras cerca-viva de / emblemas / torcidos como / arames / e as palavras-antenas / o polimento a lima / o jogo / o jugo / dos fonemas”).<sup>232</sup> Em “saturnum in aquario ascendentem”, Haroldo escreve, com ironia, dirigindo-se ao mestre francês, o Fauno do seu presente:

gerôncio ao gerúndio  
 (meditabundo)  
 no mais interno fundo  
 do quarto escuro  
 do jardim com muro  
 do arame farpado  
 do porto inseguro:

<sup>229</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 29-30.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>231</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>232</sup> Ibidem, p. 40.



nave à deriva  
 sem palinuro  
 stefauno malamado  
 navarca do futuro  
 sem acaso e sem dado<sup>233</sup>

Muitos poemas de *Crisantempo*, distribuídos em várias seções, têm o caráter de *vers de circonstance*, assim como as seções em que Haroldo investiga culturas, como a oriental (em “Jûgen: caderno japonês”), a latina (em “latinórios”, seção na qual Haroldo apresenta traduções sobretudo de Catulo), a israelense (em “harpa dadívica”) e a norte-americana (em “american impromptu”).

As referências à poesia mallarmeana nunca se fizeram de forma tão direta quanto em *A máquina do mundo repensada*. Influenciado por Camões, Drummond e pela física, Haroldo escreve uma espécie de resumo da sua conviência com o poeta francês e esses outros nomeados, utilizando a *terza rima* de Dante. O resultado é inferior ao que Haroldo perseguia em sua obra: uma abertura de espaço. Ao se fechar num poema longo e com rimas, sua dicção fica menos interessante e mais empolada. Veja-se, no entanto, a incorporação do *Coup de dés* mallarmeano em diálogo com Einstein:

67. 1 – mas volto ao dâimon e à questão da origem:  
 2. einstein dizia: “deus não joga dados”  
 3. – do aleatório (desse acaso-esfinge

68. 1 *chance zuffall hasard*) tinha cuidado  
 2. o seguidor de maxwell poincaré  
 3. posto no oblívion por antecipado

69. 1. à física do tempo: mallarmé  
 2. sabia (seu coetâneo) que ao azar  
 3. jamais abolirá *un coup de dés*

70. 1. vendo a constelação a desenhar-se  
 2. presa ao fio de um “talvez” no céu noturno –  
 3. mas einstein que soubera decifrar<sup>234</sup>

Pode-se perceber que o poema recupera alguns temas do poema de Mallarmé, como o “acaso”, o “aleatório”, a “constelação”, o “céu noturno”; de forma direta, antecipa, assim, que “ao azar / jamais abolirá *un coup de dés*”. No entanto, por este pequeno trecho, já se percebe a artificialidade a que Haroldo submete sua poesia, que perde muito com o tradicionalismo da

<sup>233</sup> Ibidem, p.47.

<sup>234</sup> CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 50-51.

*terza rima* e para um vocabulário ao mesmo tempo inovador (com termos que remetem à física) e antiquado (ressoando uma certa sonoridade parnasiana artificial).

O percurso adotado por Haroldo para se inserir na tradição do moderno trazida por Paz é justamente o da convivência, do diálogo, da Alteridade. Por isso, é importante afirmar que desde o segundo capítulo, em que o Romantismo e o Simbolismo foram vistos como movimentos fundadores da Modernidade, abrindo espaço para a analogia, evidenciando correspondências textuais infinitas, já vinhamos percorrendo, igualmente, a obra de Haroldo de Campos, através de seu estudo sincrônico sobre autores do Modernismo brasileiro, Oswald e Mário de Andrade, em relação à figura de Mallarmé que sempre lhe interessou. Haroldo foi elevado, naquela altura, a crítico-escritor da mesma estirpe de Octavio Paz, Ezra Pound e T. S. Eliot, autores que exerceram interferência direta nas suas escolhas. Nesse processo de antropofagia, foi traçado um panorama geral sobre a poesia concreta, que elegeu Mallarmé seu principal precursor, tendo por trás muitos textos teóricos de Haroldo de Campos. No terceiro capítulo, Mallarmé foi estudado a partir do que seu poema *Un coup de dés* trouxe para a poesia moderna. Nesse sentido, foi analisado o acaso crítico a partir das ponderações de diversos críticos do estruturalismo e do pós-estruturalismo, aos quais Haroldo se vê ligado, sobretudo em sua obra poética, estudada neste capítulo. O diálogo de Mallarmé com o mundo da música também serviu para entrelaçar o poema *Un coup de dés* com alguns músicos do século XX que quiseram musicá-lo: John Cage e Pierre Boulez. A esse último, a série *Alea*, de Haroldo, viu-se ligada, em seus procedimentos de natureza barroca, ao optar pelo caminho de obra aberta.

Tal análise foi motivo para que se inaugurasse este terceiro capítulo, em que foi, afinal, analisado o poeta Haroldo de Campos, em primeiro lugar numa revisão de sua posição como poeta moderno e não simplesmente de vanguarda, depois em sua obra poética. Passando por todas as fases de seus livros em que o diálogo crítico com Mallarmé se vê mais evidenciado, o capítulo busca também compreender o processo pelo qual Haroldo desenha sua obra, com influências do Barroco, do Simbolismo, do método ideográfico de Fennollosa revisto por Pound, da sua obra *Galáxias*, em que se configura a multiplicidade de textos adotada pelo poeta moderno para inaugurar seu espaço dentro de um tempo inserido na multiplicidade, trazido a este estudo sob a ótica do plurilingüismo de Bakhtin e da “mobilidade do escrito” de Mallarmé. Os rumos proporcionados pela obra de Haroldo, desde os poemas iniciais, mais estimulados por uma tradição musical com vertentes tanto barrocas

quanto simbolistas, passando pelos da fase mais ortodoxa do Concretismo e pelos lampejos ideográficos que caracterizam os poemas da década de 1970, até chegar aos da poesia “pós-utópica” do início da década de 1980, são os mais diversos possíveis. A fase mais “tradicional” de *Auto do possesso* se torna, nesse sentido, tão importante quanto a fase ortodoxa da poesia concreta, mesmo esta tendo sua carga de ruptura, tanto quanto os poemas que a sucederam, abrindo um diálogo, paralelo mas necessário, com o *work in progress Galáxias*. Capaz de regar um crisântemo no espaço da literatura, a obra de Haroldo de Campos se torna atemporal.

## 5 O ESPAÇO FINAL

Na dispersão das palavras, nas incertezas das verdades, nos espaços músico-textuais, tudo acaba convergindo para o que Roland Barthes trata como “texto escriptível”, em *O prazer do texto*, fruto para a criação de outros textos. E, como afirma o escritor francês, “a leitura é condutora do Desejo de escrever”, pois “o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda escritura”.<sup>1</sup> Essa mesma sensação descreve Jorge Luis Borges: “[...] quando o fato de que a poesia, a linguagem, não era somente um meio de comunicação, mas também podia ser uma paixão e um prazer – quando isso me foi revelado, não acho que tenha compreendido as palavras, mas senti que algo aconteceria comigo”.<sup>2</sup> A motivação para outros textos vem de um texto, não visto como fonte pura, original, mas como paisagem anterior à escritura.

Um trabalho que se propõe a visualizar o céu da constelação do acaso mallarmeano de *Un coup de dés* não pode prescindir, em primeiro lugar, de Octavio Paz, como foi o caso deste estudo. Por isso, no segundo capítulo, o poeta e crítico mexicano, ou escritor-crítico (para utilizarmos a designação utilizada por Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas*), foi apresentado através de sua “tradição da ruptura”, que traz em si a ruptura da tradição, e da analogia, suscitando o diálogo crítico entre todos os textos possíveis, uma característica da Modernidade. Tradição representada, na poesia ocidental da margem (sem caber aqui o termo eurocêntrico), pela figura de Mallarmé, recebido no Brasil pelos formuladores da poesia concreta, assim como, ao mesmo tempo, é reconsiderado, no projeto de poética sincrônica de

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. Da leitura. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 50.

<sup>2</sup> BORGES, Jorge Luis. O enigma da poesia. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 14.

Haroldo de Campos, Oswald de Andrade, no processo de antropofagia, juntamente com Mário de Andrade. No caso desses últimos dois, se Oswald valorizou a analogia, Mário a desprezou, querendo distanciar a poesia da música, embora fosse um estudioso dela.

A dialética de Paz é tão profícua que sua obra pode ser vista como alternativa básica para um Compagnon propor os “cinco paradoxos da Modernidade”,<sup>3</sup> como Haroldo de Campos busca a “educação dos cinco sentidos”, inspirado na epígrafe de Marx. É a Modernidade que irrompe depois do Romantismo, através da transgressão baudelaireana de suas *Les fleurs du mal*, do Simbolismo errante (pois não adequado exatamente ao Simbolismo, embora mantivesse pontos de contato com ele) de Rimbaud, da posição teórica de composição poética de Edgar Allan Poe, que influenciaria bastante Mallarmé e sua posição no eixo das constelações, por onde passaram, no início do século XX, os anglo-americanos Ezra Pound e T. S. Eliot, cada qual com seus interesses específicos.

A teoria da poesia concreta também ganhou espaço neste segundo capítulo, na análise de seus precursores: Ezra Pound, principalmente no estudo do ideograma, E. E. Cummings, com seus vocábulos divididos em partículas, e James Joyce, com sua prosa revolucionária. O movimento foi revisto pela relação que os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari mantêm com a obra fundamental de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*. Ou, se for vista sob outra perspectiva, faz com que todos os autores que, digamos, a anteciparam, converjam para *Un coup de dés*, o eixo nuclear, expressão que certamente desagradaria aos preceitos da desconstrução derridiana. A obra de Mallarmé organiza, digamos assim, os pilares da teoria concretista, sobretudo com sua ousadia em romper com a organização dos versos (“crise de vers”), com o espaçamento, tão estudado por Jacques Derrida em seus textos desconstrucionistas, e ao colocar em níveis extremos a ligação da poesia com a música. Os poetas concretos sempre guardaram, secreta ou explicitamente, o desejo de tornar a poesia um experimento “verbivocovisual” (termo tomado por empréstimo de Joyce), mesclando escrita, som e imagem, experimento que seria recebido com respeito pelo poeta Manuel Bandeira,

---

<sup>3</sup> Refiro-me ao preâmbulo “Tradição moderna, traição moderna” In: COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 9-13.

conjugando elementos que os Andrade, mesmo Oswald, não haviam percebido na obra de Mallarmé.

O terceiro capítulo percorreu a síntese crítica que resulta de uma análise de *Un coup de dés*, associada não só ao poema como um mero espaço textual, mas como uma estrutura espaço-temporal, cujas fontes podem estar tanto na música (arte do tempo) quanto da literatura (arte do espaço), ou mesmo juntas. Outro enfoque foi a “morte do autor” e da escritura, por meio de uma revisão crítica de textos essenciais de Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Maurice Blanchot e Michel Foucault. No mesmo sentido, foi dado espaço à reflexão sobre a desumanização na poesia moderna de Hugo Friedrich. Tal destaque a esses teóricos colaborou para que o trabalho seguisse na trilha do poeta francês Mallarmé, uma vez que este serviu de referência para diversas questões que lidam com a despersonalização da poética moderna. Chega-se à conclusão determinante de que Mallarmé, além de ser uma referência contundente para poetas que lidam especialmente com o espaço da página, colaborou decisivamente para o desaparecimento do autor, na medida em que seu *Un coup de dés* representa de modo contundente que o surgimento de sua escritura implica a desaparecimento do eu-lírico.

Desse ponto, partiu-se para o espaço musical, em que o poema mallarmeano foi visto como propulsor das obras de dois músicos do século XX, Pierre Boulez e John Cage, o que também viria a compor um trabalho literário. O espaço gráfico de *Un coup de dés*, que é, afinal, aquele ao qual o título deste trabalho remete, foi visto igualmente através do “acaso crítico”, que se reproduz na obra de Augusto de Campos, sobretudo na série *Poetamenos*, influenciada por Webern, e em seus poemas das décadas de 60 e 90 do século XX, por John Cage e Pierre Boulez, e Haroldo de Campos, em poemas influenciados por Boulez. Enquanto Augusto e Haroldo são mais influenciados por Boulez no sentido de que o acaso com o qual lidam é neutralizado e colocado a serviço de um serialismo determinado pelo criador, Cage utiliza o acaso sob influência do I Ching chinês, levando-o até o último limite, sem procurar sua dissolução através da crítica. De qualquer maneira, o poema de Cage estudado, “Conferência na Juilliard”, possui muitos pontos de contato com o *Un coup de dés*, sobretudo na organização espacial, influenciada pela musicalidade das palavras e dos brancos de silêncio entre elas.

No quarto capítulo, foi destacada a presença de Haroldo de Campos, cuja obra leva o leitor, pela sua crítica e apego ao Barroco, à verdadeira ponte, embora muitos neguem, com a poética de Mallarmé vislumbrada em *Un coup de dés*. De seu *Xadrez de estrelas* a *Galáxias*, de *Signantia quasi coelum* à *A educação dos cinco sentidos* e de todos ao *Crisantempo*, Haroldo representa, na poesia brasileira, o professor da “educação dos cinco sentidos”, mas, antes de mais nada, o aluno do “mestre dos dados”. Efetuou-se uma análise de todas as fases da obra de Haroldo, passando pelos poemas concretos e pelo sentido crítico da obra pós-anos 70, até chegar em *Galáxias* analisado como um típico romance plurilingüístico vislumbrado por Bakhtin. Com o intuito de esclarecer sua “tradição musical”, esse capítulo procurou mostrar Haroldo de Campos como um exemplo de poeta moderno consciente do papel que exerce sobre sua escritura, cuja tradição persegue Mallarmé.

Houve, claro, a presença diferencial de Jacques Derrida, mas sob o enfoque específico da escritura, e não seu conflito, que poderia existir, com o fonocentrismo, conceito que talvez coubesse no poema-partitura que é *Un coup de dés*. Poeta tão luminoso quanto a poesia, Mallarmé pode trazer a visão do desaparecimento do autor nas entrelinhas do poema, no apagamento em meio à constelação, principal responsável por transformar seu *Un coup de dés* em texto escriptível, na concepção de Barthes.

Claro que a importância de Mallarmé e de seu poema em questão, *Un coup de dés*, não pode ser concentrada num único trabalho. Seus contatos com Paul Valéry e Claude Debussy, por exemplo, não puderam ser devidamente explorados, porque mereceriam um estudo à parte. O mesmo se diz para toda sua obra anterior a *Igitur* e a *Un coup de dés*, que precisou ser um pouco esquecida, para que se pudesse trabalhar o instigante acaso que dominou a fase final dessas obras referidas, elemento que se transformou em peça-chave da Modernidade, na construção de um raciocínio baseado na criticidade e não no isolamento transcendental que os românticos queriam.

O que o trabalho buscou não foi a função histórica de seus autores referidos, mas o espaço que eles abrem, através de sua escritura. Por isso, o destaque dado a Augusto de Campos e Haroldo de Campos, e aos músicos John Cage e Pierre Boulez, que, cada um a seu modo, deglutiui a presença do poema *Un coup de dés* e de seu conceito de acaso em sua

música. Importante lembrar Barthes mais uma vez: “Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”.<sup>4</sup> A referência explícita ao “lance de dados” instaura Mallarmé como figura intrínseca deste jogo, em que função puramente histórica de uma obra e sua verdade abrem espaço para a constelação de suas palavras, podendo ser reinterpretada continuamente, no campo do significante. Não coube aqui acreditar na referencialidade absoluta ou na ausência de referencialidade. Antoine Compagnon acerta quando escreve que “a literatura está no entrelugar”.<sup>5</sup> Durante o trabalho, buscou-se a “não-origem”; não o definitivo, mas o provisório, através da escritura e da reescritura. Para utilizar uma idéia de Paul de Man, nada poderia vencer a resistência à teoria, já que ela é em si a resistência.<sup>6</sup> Tomou-se o poder de usá-la a qualquer momento, na analogia em que se constrói, constantemente, a linguagem. Tentando trabalhar com a síntese crítica, o trabalho buscou, nesse rumo, apresentar a contribuição relevante dada por esses poetas, músicos e teóricos referidos para uma literatura moderna, o que explica o modo como foi traçado, em busca de uma síntese crítica e contextualização de suas obras, revelando a importância que tiveram não só no momento em que foram feitas, mas sua incessante necessidade de novas interpretações. Mas buscou, sobretudo, a figura de Mallarmé, e a importância que tem e sempre terá *Un coup de dés*, para não falar de toda sua obra, construída com o mesmo rigor. No caso de *Un coup de dés*, porém, sua distinta relevância está em proporcionar a esses poetas e músicos enfocados neste estudo a matéria-prima para uma existência poética.

Para Rimbaud, sem dúvida, o silêncio bastaria. No fim de sua vida, as palavras que emanavam da poesia não faziam o menor sentido: estava preocupado em traficar armas pelos desertos e pelas pradarias da África. Para Mallarmé, o silêncio é um sinal de uma nova solidão, de um novo recife, de uma nova estrela. Sempre. Pois, como se lê em Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, “escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Ginsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 9.

<sup>5</sup> COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 28.

<sup>6</sup> DE MAN, Paul. A resistência à teoria. In: \_\_\_\_\_. *A resistência à teoria*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 41.



sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor *silêncio*, se se quiser, enfim, que se faça ouvir”.<sup>7</sup> O silêncio que se quer ouvir está concentrado, às portas da Modernidade, em *Un coup de dés*. Para não dar um desfecho a este trabalho, mas inaugurá-lo, como fez Mallarmé no poema que deixou como último gesto de vida poética, sem saber que dele derivaria uma tradição, o mais importante é perceber que não há mais margens na poesia. Mallarmé conseguiu, sem esperar por isso, o que mais queria: abriu a escritura, para os brancos silenciosos entre os versos, ou meras palavras boiando no papel, para a entonação de cada letra e para a constelação poética a ser exercida com o olhar voltado tanto para o céu quanto para o espaço da página.

---

<sup>7</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 42.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvairada a Café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- \_\_\_\_\_. A escrava que não é Isaura. In: \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960. p. 200-300.
- ANDRADE, Oswald de. *Caderno de poesia do aluno Oswald* (poesias reunidas). São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- \_\_\_\_\_. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1977. p. 293-300.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance hoje). Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1998.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Seleção de prosa* (Org. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- \_\_\_\_\_. Poesia Pau-Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Seleção em prosa e verso*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 72-74.
- BARBOSA, João Alexandre. Meio século de Haroldo de Campos. In: \_\_\_\_\_. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 307-322.
- As ilusões da modernidade. In: \_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 13-37.
- \_\_\_\_\_. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- \_\_\_\_\_. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum: signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 11-24.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. A ruína. In: \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix; USP, 1986. p. 31-35.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. O enigma da poesia. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 9-28.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAESAR, Rodolfo. Composição e natureza. In: A DOUTRINA dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern. Seleção, tradução e comentários de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 85-91.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes & visões: panorama da arte e cultura norte-americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 93-107.

CAMARA, Rogério. *Grafo sintaxe-concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

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

CAMPOS, Augusto de. Claudio Daniel conversa com Augusto de Campos. Entrevistador: Claudio Daniel. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 5-12, fev. 2000.

- \_\_\_\_\_. CAMPOS, Augusto de. Concretismo: umas tantas mentiras e alguma matemática. *Arte Hoje*. Ano 1, n.4, out. 1977, p. 54-55.
- \_\_\_\_\_. Cage: chance: change. In: \_\_\_\_\_. *De segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 11-22.
- \_\_\_\_\_. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. Musicaos. In: \_\_\_\_\_. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 123-170.
- \_\_\_\_\_. Poesia concreta: memória e desmemória. In: \_\_\_\_\_. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978. p. 55-69.
- \_\_\_\_\_. *Rimbaud livre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte no provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Global, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald* (poesias reunidas). São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

\_\_\_\_\_. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Casa Fundação de Jorge Amado, 1989.

\_\_\_\_\_. *Signantia: quasi coelum/Signância: quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a jovem geração*. São Paulo: Saraiva, 1970.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Horácio. Re-visão dinâmica de Haroldo de Campos. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 87-102, jul./dez. 1998.

\_\_\_\_\_. *Satori*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

DE MAN, Paul. A resistência à teoria. In: \_\_\_\_\_. *A resistência à teoria*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 23-41.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Unesp; Ateliê Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. Força e significação. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 11-52.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio*. Tradução de Ivan Jaqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Tradução de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

FRONTIER, Alain. *La poésie*. Paris: Belin, 1992.

GUIMARÃES, Júlio Castañón. *Matéria de paisagem e poemas anteriores*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

GULLAR, Ferreira O que é o Brasil? In: \_\_\_\_\_. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 108-139.

\_\_\_\_\_ et al. Manifesto neoconcreto. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 346-351.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Rito de outono. In: \_\_\_\_\_. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária. 1947-1958: volume II*. Org., introd. e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 393-396.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 118-162.

KRISTEVA, Julia. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: *Un coup de dés*. In: GREIMAS, A. J. (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 239-268.

\_\_\_\_\_. A universalidade não seria a nossa própria estranheza. In: \_\_\_\_\_. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 201-202.

\_\_\_\_\_. Poesia e negatividade. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 165-196.

LEITE, Ligia Chiapini Moraes. *O foco narrativo*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1994.

LEMINSKI, Paulo. O tema astral. In: \_\_\_\_\_. *Anseios crípticos: peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias*. Curitiba: Criar Edições, 1986. p. 52-54.

\_\_\_\_\_. Prosa estelar. In: \_\_\_\_\_. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001. p. 109-110.

\_\_\_\_\_. *Distraídos venceremos*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. *O ex-estranho*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

\_\_\_\_\_. Paulo: diálogo. In: \_\_\_\_\_. *Paulo Leminski*. 2. ed. Curitiba: UFRPR, 1994. p. 9-32.

LIMA, Luiz Costa. Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo de Campos. In: \_\_\_\_\_. *O aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 321-359.

\_\_\_\_\_. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 3-29.

\_\_\_\_\_. *Lira & antilira: Mário, Drummond e Cabral*. 2. ed. São Paulo: Topbooks, 1995.

MACIEL, Maria Esther (Org.). *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

- MACHADO, Irene A. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995. p. 225-271.
- MALLARMÉ, Stéphane. O livro, instrumento espiritual. Tradução de Amálio Pinheiro. In: CHIAMPI, Irléma (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 125-128.
- \_\_\_\_\_. O mistério das letras. Tradução de Amálio Pinheiro. In: CHIAMPI, Irléma (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 128-132.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Tradução de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Prosas de Mallarmé*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1995.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- MENDES, Murilo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDONÇA, Antonio Sergio Lima e SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MILÁN, Eduardo. Tensão do dizer em *Blanco* de Octavio Paz. In: CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. *Transblanco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 159-171.
- MORAES, Marco Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp: IEB, 2000.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.
- NOVALIS. *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- NUNES, Benedito. Do tabu ao totem. *Bravo!*, São Paulo, n. 8, p. 24-25, maio 1998.
- \_\_\_\_\_. Literatura, filosofia, música. In: \_\_\_\_\_. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. p. 73-86.
- OSTOWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Illinois: Northwestern University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes e visões: panorama da arte e cultura norte-americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 220-230.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PIGNATARI, Décio. Bate-papo concreto. Entrevistador: Valêncio Xavier. *Vox XXI*, Porto Alegre, n. 10, p. 12-21, set. 2001.

\_\_\_\_\_. A situação atual da poesia no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 91-109.

\_\_\_\_\_. *Errâncias*. São Paulo: Senac, 2000.

\_\_\_\_\_. *Poesia pois é poesia & Poetc*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Mário Faustino. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1993.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio do texto poético no contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; CONEPE, 1998.

ROSENFELD, Kathrin. Waste land ou Babel: a gramática do caos. In: ELIOT, T. S.; BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 73-95.



SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. Uma primeira escuta. In: *A DOCTRINA dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Seleção, tradução e comentários de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 67-84.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1999.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *Paisagens reinventadas: traços franceses no simbolismo sul-rio-grandense*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

STEINER, George. *Lenguaje y silencio: ensayo sobre la literatura el language y lo inhumano*. Tradução de Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 1994.

SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Drummond e Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. Augusto de Campos e o tempo. In: \_\_\_\_\_. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 104-110.

TOSI, Daniel. Nuevas perspectivas de 1945 a la actualidad. In: BERTRAND-PATIER, Marie-Claire (Org.). *Historia de la música: la música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Espasa, 1996. p. 795-862.

VALÉRY, Paul. Existência do simbolismo. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 63-76.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma nova história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

## DISCOGRAFIA

CAGE, John. *Sonatas and interludes for prepared piano*. Munique: NAXOS, 1999. 1 CD.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. *Poesia é risco*. São Paulo: BMG/Ariola, 1995. 1 CD.