

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara – SP**

**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

Alex Wagner Dias

**CONSTRUÇÃO E UTOPIA NA POESIA DE INVENÇÃO**

Araraquara – SP

2021

Alex Wagner Dias

## CONSTRUÇÃO E UTOPIA NA POESIA DE INVENÇÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** História Literária e Crítica

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Araraquara – SP

2021

D541c	<p>Dias, Alex Wagner          Construção e utopia na poesia de invenção / Alex Wagner          Dias. -- Araraquara, 2021          285 f.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),          Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara          Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes</p> <p>1. Poesia, Cinema e Pintura. 2. Invenção e Composição. 3.          Utopia. 4. Análise de Tensão Conjunta. I. Título.</p>
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Alex Wagner Dias

## CONSTRUÇÃO E UTOPIA NA POESIA DE INVENÇÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** História Literária e Crítica  
**Orientadora:** Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Data da defesa: 15/03/2021

### MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidente e Orientador:**      **Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes**  
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho

---

**Membro Titular:**                      **Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan**  
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho

---

**Membro Titular:**                      **Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves**  
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - IBILCE

---

**Membro Titular:**                      **Profa. Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

**Membro Titular:**                      **Profa. Dra. Geruza Zelnys de Almeida**  
Instituto Vera Cruz

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus Araraquara

Dedico este trabalho à minha companheira Maria Clara, por todo amor  
e à memória de minhas mães, Laila e Leila.

## Agradecimentos

*o fino gesto da vida,  
nosso encontro*

Ao médico que desenganou-me à minha mãe  
dizendo-lhe que eu não passaria dos dois primeiros meses de vida,  
primeiro crítico que, indiretamente, me ensinou a desconfiar e não aceitar o fácil.

Às minhas duas mães, Laila e Leila,  
privilégio raro, que com amor e a presençaausência me ensinaram a aguardar em silêncio  
e a ser coraçãooração em qualquer t(gu)erra.

À toda a minha família que me ensina a arte de crescer e melhorar como pessoa.  
À minha querida e corajosa orientadora, Maria Lúcia, ser de pura poesia, leveza e  
generosidade. À sua família linda e ao seu (nosso) companheiro Paulo Andrade.  
Às queridas Diana Junkes e Geruza Zelnys, leitoras, conselheiras, incentivadoras e  
voluntárias espirituosas e carinhosas nessa viagem.

Ao querido Aguinaldo Gonçalves, poetamigo, por cada palavra de incentivo.  
À Prisca Agustoni, Ude Baldan, Francesca Cricelli, Lucília Maria e Márcio Thamos,  
que exalam poesia e inteligência, também companheiros nesta viagem.

Ao Sesc São Paulo,  
na figura do professor Danilo Santos de Miranda, seu Diretor Regional,  
lugar em que tenho o privilégio de trabalhar. Instituição que apoia seus trabalhadores e  
incentiva os estudos, pois sabe que isto se reverterá beneficentemente à sociedade.  
Aos Superintendentes e Gestores do Sesc SP, em especial a Mauro Cesar Jensen, Silvio  
Luis França e Marcos Roberto Martins, Thomas Castro e Andressa Gois, Gerentes que  
tanto me deram suporte neste percurso. Às equipes do Sesc Ribeirão Preto e Sesc  
Birigui, Unidades em que desenvolvi meus trabalhos nestes tempos da pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer especialmente à equipe de programação de Birigui,  
que vi crescer em gente, beleza e potência com a inauguração da Unidade que veio selar  
o fim do ciclo do espaço provisório.

À UNESP, Universidade pública de altíssima qualidade, tão necessária.  
Aos meus amigos e amigas, sempre em minhas lembranças e orações, a minha gratidão.  
Um salve especial ao Jefferson Bittencourt, Antonio Martinelli e ao Fernando Luís de  
Morais que ajudaram a tornar a travessia mais leve. E à Deborah Garson pelas trocas,  
quando mestrado ou doutorado ainda era sonho.

Aos poetas e artistas que dedicam suas vidas a nos ajudar a seguir, sentir, pertencer  
ao(s) mundo(s).

À Pina e ao Dalí que tanto me ensinam com suas flexíveis felinas presenças amorosas.  
Aos sorrisos que tiro de cada leitura, de cada nova descoberta ou reencontro com a  
beleza.

À Maria Clara, com quem tenho o privilégio e a sorte de dividir a vida, de compartilhar o  
amor,

*um canto onde  
entre cantos  
auscultar o silêncio*

## RESUMO

O trabalho se desenvolveu como escritura crítico-artística e ganhou corpo suscitando diálogos entre autores modernos que se destacaram nestes dois aspectos, criação poética e teórica. No percurso, Haroldo de Campos, Maiakóvski e uma breve passagem por João Cabral de Melo Neto, Ana Hatherly e Fernando Pessoa, especialmente pelo seu heterônimo Alberto Caeiro. Todos pensados à luz de suas obras e da aproximação com artistas-teóricos da pintura e do cinema, como Kandinsky, Fayga Ostrower e Sergei Eisenstein. Nas incursões lítero-filosóficas, refletir sobre a ideia de invenção, cálculo e utopia trouxe a chance de estabelecer a utopia do devir, uma utopia calcada em um fazer no presente, abrindo e projetando horizontes futuros. Além disso, para as análises dos poemas e linhas teóricas entre as artes, foi criada a Análise de Tensão Conjunta, uma forma de análise em que se questiona o lugar da teoria e da crítica em uma escritura híbrida entre o rigor da academia e as entranhas da escritura no poético.

**Palavras-chave:** Poesia, Cinema e Pintura. Invenção e Composição. Utopia. Análise de Tensão Conjunta.

## ABSTRACT

The work was developed as a critical-artistic writing and it has gained body by raising dialogues between modern authors who stood out in these two aspects, poetic and theoretical creations. Along the way, Haroldo de Campos, Maiakóvski and a brief passage by João Cabral de Melo Neto, Ana Hatherly and Fernando Pessoa, especially by his heteronym Alberto Caeiro. All of them were discussed in the light of their works and of the approximation with artists-theorists of painting and cinema, such as Kandinsky, Fayga Ostrower and Sergei Eisenstein. In the literary-philosophical incursions, reflecting on the idea of invention, calculation, and utopia brought the possibility to establish the utopia of becoming, a utopia based on doing in the present, expanding and projecting future horizons. In addition, for the analyses of the poems and theoretical lines between arts, the Joint Tension Analysis was created, a form of analysis which questions the place of theory and criticism in a hybrid writing between the rigor of academia and the entrails of poetic writing.

**Keywords:** Poetry, Cinema and Painting. Invention and Composition. Utopia. Joint Tension Analysis.

## SUMÁRIO

### 1. UM PASSO PARA O VOO OU A QUEDA

- 1.1. Invenção, cálculo e utopia na poesia moderna ..... p. 9
- 1.2. Poesia, pintura das cenas: as teorias de poetas-críticos com as teorias de artistas-críticos do cinema e da pintura ..... p. 24
- 1.3. Análise de Tensão Conjunta: uma escrita de vertigens ..... p. 31
- 1.3.1. A poética das tensões dos sentidos para o múltiplo sentir ..... p. 40

### 2. AS GALÁXIAS PÓS-UTÓPICAS DA INVENÇÃO

- 2.1. Haroldo de Campos: invenção, tradição e utopia. Um passeio por *Galáxias*..... p. 47
- 2.2. Horizontes da criação: Haroldo de Campos, um ludens-neobarroco-antropofágico-mefistofélico e suas constelações ..... p. 70

### 3. OS CAMINHOS DA COMPOSIÇÃO

- 3.1. Maiakóvski: poesia-montagens, tinta-cartazes e a lâmina cabralina ..... p. 96

### 4. CARTOGRAFIA DOS DESVIOS

- 4.1 Ana Hatherly: a escrita como pintura ou a pintura como escrita ..... p. 141

### 5. MAPA AO DESCONHECIDO

- 5.1. Fernando Pessoa: o pintor das sensações pelas mãos de Caeiro ..... p. 182

### 6. DE COMPOSIÇÃO ..... p. 224

- 6.1. FIM INFINITO ..... p. 252

### 7. REFERÊNCIAS ..... p. 273

## 1. UM PASSO PARA O VOO OU A QUEDA

### 1.1. Invenção, cálculo e utopia na poesia moderna

Todo cálculo tende ao risco do erro. Está aberto para achados inusitados. Todo cálculo é uma invenção que expande a utopia. As formas de uma composição artística tendem a fórmulas que, por mais controladas que sejam por seus criadores, guardam em si toda sorte de escapes criativos, de caos (in)domável pela inteligência e sensibilidade que cria e pela que interpreta a obra. Cada busca de controle é um sonho que se tece na arquitetura da voz própria do criador, o direto e o indireto. Não um sonho etéreo, impalpável, esquecível. Mas um sonho construído no arcabouço de um projeto que materializa o pensado-sonhado e dá corpo e vida à arte desejada. Arte que se sustenta entremeando gerações por sua coerência. E que, por sua engenharia, despe-se lentamente em camadas, sempre que revisitada. Todo o risco aqui se instaura. Porque no ver, pode se saber são ou “doente dos olhos” (PESSOA, 2007, p. 21). Leitura como forma de reinvenção. A potência do passo na direção da bala-sensação, do suor-inspiração, da geografia visitada: língua, matéria da fala que a poesia penetra, que a poesia cala, que a poesia suspende como o soluço de uma máquina que gasta as engrenagens para além dos óleos. A invenção posta no sangue que consuma a vida de tanto se perder para criá-la, pintor que se intoxica de suas tintas. A invenção espreita novas presas.

Diversos poetas modernos destacaram-se igualmente como teóricos de suas artes, refletindo sobre suas criações e sobre as criações de outros poetas. Há, neste jogo entre o fazer e o pensar sobre o fazer (metalinguagem) uma implicação aqui posta, talvez metateórica. Esta reflexão pode gestar a práxis, a obra – mesmo que esta seja por um discurso implodido, uma linguagem que, por vezes, se permite poética, com todos os pontos de tensões e perigos que isso abarca. Que desloca leitor e autor dos caminhos seguros, para outros caminhos possíveis.

Neste sentido, partir de poemas e textos teóricos de Haroldo de Campos, Maiakóvski, Ana Hatherly e Fernando Pessoa, como guias de percursos, permite aproximar outros, como João Cabral de Melo Neto e Paul Valéry, convidados pontualmente, como tantos outros o poderiam ser para compor esse *corpo de baile*. Em convergência, suas formas de pensarem a composição perpassam um tripé em que podemos definir a invenção permeada por uma equação entre cálculo e utopia.

Há, além deste, um outro tripé explorado, com intuito de ampliar as vias de acesso às obras, e que se refere às relações das teorias desses poetas com as teorias da pintura e do cinema, aqui observadas sobretudo pelo olhar de artistas que também se destacaram como teóricos nestas artes, a saber, Fayga Ostrower, Wassily Kandinsky e Sergei Eisenstein. Assim, neste outro tripé (poesia, pintura e cinema – que também abre margem para a inclusão de outras linguagens artísticas, como a música, a literatura e a arquitetura), aproximei tais artistas-críticos numa leitura muito pessoal, como se fossem possíveis que tais “diálogos-atritos” houvessem ocorrido de fato entre eles.

Se cabe a ressalva, desde já, que o projeto literário pessoano se poria à margem da utopia, pelo quanto de ceticismo há no autor da heteronímia – aqui lido pela particular obra de Alberto Caeiro, noutro sentido, o projeto literário pessoano, a meu ver, torna-se um dos maiores intentos utópicos por achar possível reunir numa vida as possibilidades de existências infinitas.

Os poemas dos autores aqui apresentados serviram como guias, mapas ou geografias, como campo de comparação para as sustentações das suas teorias sobre composição e não para análises que buscariam decompor os poemas para depois remontá-los, visto que o desafio foi dar maior vazão à fruição estética em detrimento de análise “que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo” (BANDEIRA, 2013, p. 105). É claro que esta citação é lembrada mais pelo humor irônico implícito de Manuel Bandeira, do que para pôr ironia àqueles que se valham das análises poéticas deste tipo, uma vez que, mesmo não sendo o objetivo aqui percorrido, por vezes tais análises se fizeram necessárias.

Ao primeiro tripé da pesquisa, são necessárias algumas considerações e definições. Por vezes as palavras invenção, cálculo e utopia aparecerão em situações distintas, pelo próprio caráter específico das obras de cada autor, mas há formas balizadoras para que as mesmas conduzam a uma ideia de composição.

Por invenção entenda-se “descoberta, encontro”. Não apenas no sentido de que se tenha descoberto algo novo, mas também, algo que, preexistente, passe a vigorar como nova-novidade, re-invenção, dentro da obra que a absorva e transforme. Daí os encontros. E, talvez por isso, essa necessidade de olhar a poesia nos formatos, suportes, vozes híbridas que, de certa forma, sempre houve, operando nas tecnologias disponíveis de cada época. Do moderno ao contemporâneo, apenas vimos acentuarem-se as transversalidades no uso das linguagens como pulsão criativa capaz de atingir-expandir o poético.

Conforme aponta Massaud Moisés (2013), ao longo do tempo o termo invenção passou, da retórica clássica – do encontro das palavras adequadas para o discurso, como ato de organizá-lo – à perspectiva poética, cuja fonte permeia as obras de Platão, Aristóteles e Demócrito e que tomava a invenção pela ideia de mimese, arte entendida como imitação da Natureza, no sentido de se fazer, criar algo que se assemelhe a outra coisa, ou seja, a imitação da aparência, que tanto pode tocar ao pintor, ao dramaturgo ou ao poeta, por exemplo. Nisso, vale destacar que a imitação do ser humano percorre os achados de seu caráter, suas paixões e seus comportamentos.

Já a partir do século XVIII, invenção passa a acompanhar a crise que filósofos, artistas e intelectuais tiveram com as ideias e ideais clássicos, onde, na era moderna, o ego do criador toma a frente das produções. Assim, invenção volta-se para a ideia de inspiração, de criação estética, produto oriundo das profundezas do “eu” criador. Daí resulta o uso da palavra invenção que muito possa assemelhar-se aos termos criação e composição dentro de uma linha de experiências propostas pelos autores aqui observados. Artistas-críticos que pensaram o fazer e fizeram metas-obras.

Dito assim, pode-se supor a proximidade, quase como sinônimos, dos termos invenção e cálculo. E não descarto essa possibilidade de leitura. Porém, mais colada à descoberta de algo novo ou do encontro com algo que pode renovar-se – novidade e tradição reinventada – à invenção pode-se supor uma liberdade maior, mais próxima das ideias de intuição e inspiração. Quando o cálculo estaria mais predisposto aos limites de uma arquitetura textual, de uma engenharia literário-poética, estruturas capazes de manifestar o poético. O que de fato torna os temas tão imbricados: enquanto um encontra, descobre; o outro, em alguma medida, estabelece as formas de ação. Assim, a invenção também se destina a reinvenção das estruturas da linguagem e, neste sentido, tem na poesia o seu mais propício cenário de experimentações.

Haroldo de Campos (1977, p. 85-86) nos lembrará que Ezra Pound, poeta e crítico literário norte-americano, definia a poesia como “uma espécie de matemática inspirada, que nos fornece equações não para figuras abstratas, triângulos, esferas, etc., mas equações para emoções humanas”. De posse dessas equações, o poeta então pode inventar ou re-inventar achando-revelando o poético para além das operações dos cálculos, quando o que se sente, no lido-visto, é tão forte que desnorteia, dilui para quase que imperceptível a visão da estrutura.

Encontramos em Pound, em seu *ABC da Literatura*, seis classes de criadores literários: inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes,

beletristas e lançadores de modas (POUND, 2006, p. 42-43). Destaco sua definição para inventores: “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (POUND, 2006, p. 42). Ou ainda:

Por vezes, essas pessoas [inventores] são conhecidas ou podem ser descobertas; sabemos por exemplo, com razoável certeza, que Arnaut Daniel introduziu certas maneiras de rimar e sabemos que certas sutilezas de percepção apareceram em primeiro lugar num determinado trovador ou em G. Cavalcanti. Não sabemos, e provavelmente não chegaremos a saber, nada de definido sobre os precursores de Homero. (POUND, 1976, p. 35).

A título de curiosidade, para Ezra Pound, os *mestres* são pessoas que combinaram tais processos, usando-os tão bem ou melhor do que os inventores; os *diluidores*, são aqueles que souberam valer-se dos processos criados pelos anteriores, mas não de uma forma tão brilhante ou eficaz; os *bons escritores sem qualidades salientes* são aqueles que nasceram numa época em que os caminhos da literatura e da poesia haviam sido abertos por outros, permitindo que pudessem desenvolver uma escrita que, embora não apresentasse novidades, valia-se dos processos pertinentes ao momento, como sonetistas que se aventuravam a escrevê-los no tempo de Camões ou Dante, por exemplo; os *beletristas*, aquelas pessoas que não inventaram nada, mas que se especializaram em alguma parte da escrita, como alguns adeptos do haicai aqui no ocidente; os *iniciadores de modas transitórias (lançadores de modas)*, “cuja onda cobre a arte de escrever durante alguns séculos ou algumas décadas, para depois refluir, deixando as coisas como eram antes” (POUND, 1976, p. 36).

Em todas essas categorias estabelecidas por Pound há o trânsito de formas e conteúdos variados, conforme o domínio técnico e a inventividade de cada poeta. Para ele existe um conteúdo “fluido”, assim como um conteúdo “sólido” (POUND, 1976, p.17). Trata-se da forma, ou de formas, mas pode-se pensar em ritmo também, algo que marca uma existência singular, autoral, chamada por ele de “ritmo absoluto”, que “corresponde exatamente à emoção ou nuance de emoção a ser expressa” (POUND, 1976, p.16).

Ainda dentro dos critérios poundianos em que podemos buscar identificar a invenção, ou os inventores e as demais classes de poetas, é imprescindível observar o que ele definiu como as três espécies de poesia: a melopeia, a fanopeia e a logopeia (POUND, 1976, p. 37-38).

A melopeia seria identificada pelas palavras carregadas de qualidade musical, capazes de emocionar o leitor por um ritmo que embale suas emoções. Não necessariamente trata-se de um poema claro, compreensível, mas de uma construção de linguagem onde o ritmo adotado, as palavras escolhidas, criem um impacto sonoro prazeroso que suspenda do primeiro plano o desejo de compreensão, para vivenciar aquela musicalidade que chama para a dança corpórea dos sentidos. Na música, diríamos tratar-se de quando um ritmo nos envolve e só num segundo momento paramos para pensar em sua estrutura ou mesmo na letra da canção, caso seja a questão de música e letra.

Amplificando a compreensão do leitor sobre a melopeia, Pound nos diz ainda que existem três tipos: a que serve para ser cantada sobre uma melodia; a que existe para ser entoada numa espécie de cântico e; a composta para ser declamada (1976, p. 41). Talvez por isso, dentro dessas diferenciações, possamos observar que existam poemas que funcionem muito bem quando declamados, mas que causam pouco impacto quando lidos. Não precisamos, aqui, entrar no mérito da qualidade do artista da palavra falada, alguns capazes de dar charme à leitura de bulas de remédios, pois aí precisaríamos pensar as performances vocálicas, a teatralização do texto e não necessariamente a existência da melopeia no mesmo.

A fanopeia, “uma atribuição de imagens à imaginação visual” (POUND, 1976, p. 37), traz uma construção onde as palavras, segundo Pound, tendem à precisão absoluta. Trata-se de uma certa tradução do poder visual da imagem, por isso, Pound interpreta por ela a escrita ideográfica chinesa e por aqui, no Brasil, podemos aferi-la em muitas das obras da poesia concreta. A fanopeia não se refere apenas à poesia visual. No poema cuja estrutura e palavras suscitem às sensações visuais, também podemos encontrá-la.

A logopeia é definida como “a dança do intelecto entre as palavras” (POUND, 1976, p. 37). Aqui é onde a palavra “pega delírio”, parafraseando Manoel de Barros. Onde as manifestações verbais tencionam os sentidos habituais do uso das palavras, não pela via da musicalidade e nem da visualidade, mas palavras transformadas em ideias e ideias transformadas em palavras. Por isso, Pound (1976, p. 38) nos diz que a logopeia não se traduz de uma língua à outra, mas que, sim, pode-se pela habilidade do tradutor, este resgatar *algo* do estado de espírito do autor original e transcriar *algo* desse jogo de criação.

O ávido leitor de poesia rapidamente ao pensar em cada uma dessas “espécies” rememora poemas e, mesmo numa investigação breve, pode constatar a existência da

melopeia, fanopeia e logopeia numa única escritura. Pound (1976, p. 39) nos diz que toda escrita possui de fato esses três elementos, além da “arquitetura” ou “forma” que a sustente.

A estrutura que sustenta o desenvolvimento da escrita de cada autor se dá pela conjunção de fatores, escolhas, tensões, por onde a invenção particular se destaca pela combinação dos elementos mais diversos em busca de fazer sentir – fazer sentido. Ainda que este *sentido* seja o de uma invenção livre de fronteiras, porque a linguagem é toda uma combinação de possibilidades infinitas, e a invenção, a exploração dos territórios conhecidos e a procura incessante pelo novo neste universo aberto de repertórios e transversalidades.

Em *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, Marjorie Perloff (2013), traça um novo paradigma para a questão da invenção, muito ligada ao termo *originalidade*, um de seus sinônimos, assim como o de *novidade*. Para ela, dentro deste contexto que venho chamando de hibridismo de linguagens, essa ideia do original, da invenção, pode ceder espaço, ou ao menos reconfigurar-se, para uma composição cada vez mais impregnada de intertextualidade, referencialidade, de citações, colagens, cópias, reproduções. Neste sentido, dado o percurso de alguns poetas que se apropriam de outras obras ou de recursos de outras artes – e vale destacar que tal procedimento não é nenhuma novidade dos tempos atuais, haveria, assim, uma passagem da poesia expressiva à poesia mais conceitual. *The Waste Land*, importante poema de T.S. Eliot, para Perloff, talvez possa ser considerado o texto fundador deste tipo de composição, ao lado de *Os Cantos*, de Ezra Pound, pela mistura intensa de citações, alusões, à voz de cada autor. A obra de Eliot, como menciona Perloff, se hoje é destacada por essa *invenção*, ou pelo menos por levar esse tipo de composição a um extremo para época – o poema foi publicado em 1922, não teve uma recepção tranquila, sofrendo, o autor, críticas ao seu método.

Desta passagem da poesia expressiva à poesia conceitual, Perloff, nos traz o exemplo de alguns poetas contemporâneos, como Kenneth Goldsmith (poeta e crítico americano, fundador e editor da UbuWeb) e Leevi Lehto (poeta e tradutor finlandês, falecido em 2019), que reivindicam a ideia de que seja possível escrever poesia sem originalidade, ou poesia “não criativa”, sem que deixe de ser, no entanto, poesia – “uma forma de cópia, reciclagem ou apropriação” (PERLOFF, 2013, p. 42). No caso de Goldsmith, por exemplo, é interessante notar que sua obra advém, muitas vezes, de uma

confluência entre artes e a busca da materialidade do poético é um dos recursos que o coloca em diálogo com vanguardas e a própria poesia concreta<sup>1</sup>.

Como nos coloca Perloff (2013), essa passagem da poesia expressiva à poesia conceitual também alarga as margens das discussões sobre as traduções. E abro aqui esse parêntese que talvez possa ajudar a nortear a distinção de uma poesia “conceitual” calcada nesta possibilidade da “não originalidade” e de ser “não criativa”, da poesia alicerçada como “invenção de formas” (CAMPOS, H. 2006, p. 77), entendendo formas como *procedimentos*, como foi o caso da nossa poesia concreta, em um projeto de antropofagia estético-cultural sincrônico, que também se reflete na teoria de transcrição de Haroldo de Campos, por exemplo, onde se persegue o que de mais inventivo possa haver nesse hibridismo entre linguagens e línguas.

Sobre o neologismo transcrição e outras variantes criado por Haroldo de Campos, diz K. David Jackson (2019, p. 3):

Transcrição, translucifereção, transtextualização, transfuncionalização, transfigimento, transparadização, transluminura: são vozes de uma sinfonia barroca ligada à *re-imaginação* de textos poéticos mundiais. São todos termos ligados pela musicalidade, pelo movimento (o trans) e pela apropriação criativa; representam uma fé universalista, afirmação de uma visão neobarroca, aberta à tradução de tudo.

O coreógrafo de poesia, Haroldo de Campos, como definiu K. David Jackson, marca a grafia de inúmeras culturas, e achados inusitados de construções poéticas que transcriadas à nossa língua pelo poeta permitem ser uma referencialidade, mas sobretudo, novos poemas numa dança do intelecto entre línguas. Uma viagem pelos caminhos poundianos e além.

Em “Da Tradução como Criação e como Crítica”, texto apresentado por Haroldo de Campos no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, na Universidade da Paraíba, em 1962, nos diz Haroldo: “para nós, tradução de textos criativos será sempre

---

<sup>1</sup> Augusto de Campos (2015, p. 319), a este respeito, escreverá: “Em 1996, Kenneth Goldsmith, poeta e web designer norte-americano, criou um dos melhores sites de poesia experimental da rede, o já famoso <www.ubu.com>, que ele vê, no estudo ‘From (Command) Line to (Iconic) Constellation’, como ‘a Noigandrian verbivocovisual space’ (aludindo obviamente a Noigandres, nome da revista poética e do grupo experimental fundado pelos concretos brasileiros em 1952). Nesse mesmo estudo, em que discute a questão da sobrevivência das práticas da poesia concreta e visual, ele afirma que ‘o futuro do gênero está na rede eletrônica’ depois de constatar: ‘*For many years, concrete poetry has been in limbo: it’s been a displaced genre in search of a new medium. And now it’s found one*’. Por muitos anos a poesia concreta tem estado no limbo, tem sido um gênero deslocado à procura de um novo veículo.

*recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, H. 2015, p. 5). E ainda:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, H. 2015, p. 14).

No ensaio “Transluciferação Mefistofáustica”, texto de 1980, *post scriptum* em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Haroldo fala sobre sua transcrição para a obra goethiana e certamente de lá vem a homenagem de K. David Jackson. Nos diz Haroldo que

O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava (CAMPOS, H. 2008, p. 181).

Partindo do pressuposto de que toda criação poética é uma tradução: se busca traduzir uma emoção, um encontro com (lugar, pessoa, objeto, ideia); seja por sua criação autoral ou a partir da recriação da obra de um outro, tais formas de composição conduzem poetas de linhas de forças diversas e através de métodos vários. Se se busca uma arte “não criativa”, “não original”, da apropriação como processo artístico, por exemplo, pode se ocultar a fonte de origem, o que poderia abrir uma discussão sobre plágio, direitos autorais, crime. Campo complexo e não menos quando se pensa que a transcrição haroldiana, embora sempre resguardando a fonte de origem, por vezes apresenta uma obra cuja desmontagem e remontagem da máquina de criação de um poeta, é ela mesma a própria maquinação de uma nova criação, autoral, distinta. Aqui distingue-se, no entanto, o compromisso ético-estético do criador. No caso de Haroldo de Campos, é parte de seu tripé (poesia, crítica, transcrição) a criação e explicitação de seu paideuma, de seus diálogos, de suas imersões por línguas, obras e autores. Havendo, assim, a possibilidade de um leitor poliglota, no caso de transcrições, vivenciar duas criações, a obra de origem e a obra originária, uma vez que, neste caso, a ambas podemos chamar de obras originais ou inventivas.

Sobre as possíveis polêmicas “legais” deste tipo de tradução, a transcrição haroldiana, Celso Lafer (2005, p. 116) relembra que “Haroldo foi advogado militante – o que, aliás, ecoa no título do seu poema-livro de 1962, *Servidão de Passagem* – recorro a proximidade que existe no plano teórico e prático entre a ‘boa e correta’ tradução e a ‘boa e correta interpretação’ da lei”. A essa diferenciação também pode-se aproximar as noções de fidelidade e infidelidade no processo tradutório da transcrição, no que encerro essa questão, para não desviar muito da reflexão central, apresentando a resposta dada pelo próprio Haroldo de Campos em entrevista concedida a Thelma Médici Nóbrega (2005, p. 355-356):

Eu avanço num poeta, o termo é esse, com espírito devorador. Eu quero fazer o mesmo trabalho luciferino, de apropriar-me do sangue daquele poeta. E dizem, “você é infiel”. Não sou infiel, sou o mais fiel de todos os tradutores, porque outros tradutores têm o problema de manter o conteúdo, e no máximo manter as rimas, e eu não faço só isso, eu trabalho, na maneira de Jakobson, e mantenho todos os jogos internos, fônicos, os jogos de estrutura gramatical, e fico dentro da área semântica do meu poema. De modo que chamar isso de infiel, só para quem não entende do problema, porque isso não é ser infiel. Pode ser considerado infiel se você jogar isso contra o bastidor de uma teoria de subserviência clássica. Mas não é infiel quando você considera do ponto de vista linguístico. Aí é hiperfiel, porque trabalho com microestruturas.

Como não foi fruto de minhas pesquisas as obras dos chamados poetas conceituais citados por Marjorie Perloff, espero que as apropriações, colagens que fizeram, sejam sempre seguidas pelas citações e divulgações das fontes. Porém, não me estranharia haver uma obra oriunda deste procedimento cuja intenção seja exatamente provocar a dúvida no leitor voraz que, num labirinto de referências sem as devidas fontes, se veja num campo de sensações provocadas por vozes familiares, mas nem sempre identificáveis. Outro aspecto que pode reforçar esta minha ideia, creio, é que o uso destes recursos na poesia conceitual também não é feito apenas através de obras consagradas, mas de vozes e cenas de situações cotidianas, de notícias em multimídias, por matérias-primas distintas.

O hibridismo das artes, atualmente, coloca cada vez mais em xeque essas fronteiras, essas intersecções de vozes, estruturas e processos. Assistimos à crescente utilização do termo “escrita criativa” em oficinas literárias e poéticas, por diversos escritores, literatos, críticos e interessados em se aventurarem pelo universo da escrita. E penso que, não menos penoso, deva ser àqueles que se lançam em produzir uma poesia, uma literatura supostamente “não criativa”.

Cabe aqui uma outra reflexão: quão criativo e inovador pode ser o processo de colagens de trechos de obras de múltiplos autores, vozes, tempos e estruturas? Não seria esse método uma outra “máquina de criação” que, se não articula uma tentativa de nova linguagem, por outro lado pode promover, por essa experimentação, uma obra capaz de estranhezas, choques, tensões, resistências e de certa qualidade? Não poderíamos dizer, retomando as definições de Ezra Pound, que tais autores destes processos de composição seriam os nossos *diluidores* contemporâneos, sobre os quais ele disse ser “os que seguem os inventores ou os grandes escritores e que produzem alguma coisa de menor intensidade, alguma variante mais flácida, de caráter difuso ou túmido, na esteira do válido” (POUND, 1976, p. 35)?

Se tais exemplos de citação, reprodução, apropriação, há décadas podem ser vistos nas produções de artistas visuais, como nos coloca Marjorie Perloff, “No mundo da poesia, porém, a demanda pela expressão original ainda resiste: esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes. Não palavras, mas A Minha Palavra” (PERLOFF, 2013, p. 56).

A esta *Minha Palavra* pode-se ler também a ideia de tradução como transcrição haroldiana, pois como escreve Haroldo de Campos (2015, p. 24), a tradução de poesia “trata-se de um complexo *decifrar* para um novo e complexo *cifrar*”. Neste novo cifrar pode-se atribuir valor inventivo à nossa língua, às formas de composição e ao nosso capital cultural.

E se da invenção ao cálculo a conta é quase súbita, para ele (o cálculo), uma das definições, além da óbvia “ação ou efeito de calcular”, refere-se a “plano, suposição, ideia” (OLINTO, 2001, p.85). Segundo o matemático James Stewart (2006, p. 03-09) “cálculo é algo menos estático e mais dinâmico”, ou ainda, o “ramo da matemática que trata de limites”. Visto que o objetivo deste trabalho não é o de fazer um cruzamento de teorias da literatura e da matemática como bem o fez Jacques Fux (2016) onde se realiza uma leitura inovadora das obras de Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo e, ter a clareza de que cálculo aqui se coloca como percurso de poetas-críticos lúcidos de seu fazer artístico ajudará, nas aproximações das teorias destes autores com os artistas-críticos da pintura e do cinema já citados, a perfilarmos suas ideias de estrutura, de lógica de composição, dos pontos de articulações entre esses artistas e suas teorias, que ajudarão a ver além das formas, aquilo que na arte se oculta ao primeiro encontro, mas que se desvela conforme as investigações se estabeleçam.

Isto pode revelar-se num achado que diz que a “*Divina Comédia* é narrada em 3 partes de 33 cantos (embora o “Inferno” tenha uma introdução), escritos em tercetos de decassílabos rimados de modo alternado e encadeado, seguindo a estrutura ABC BCB CDC” (FUX, 2016, p.17) e que o mesmo processo criterioso de composição se encontra na obra *Serial* de João Cabral de Melo Neto, já que na obra “Existe uma planta baixa de livro (...). Os parâmetros formais (baseados no número quatro) compõem um macrotexto alimentado por rígidas regras de balizamento, determinando linhas de contato e separação entre os vários microtextos ou poemas” (SECCHIN, 2014, p. 197-198). Estes foram apenas dois exemplos diretos de como a ideia de cálculo se desenvolve em obras clássicas como a *Divina Comédia* de Dante Alighiere e na poesia moderna de João Cabral e em tantos outros, seguindo tradições de versificação ou mesmo criando suas próprias regras, que é o que fizeram os poetas modernos aqui tratados.

Para Jacques Derrida (2005, p. 7), “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo”. A invenção, que calcula esse jogo, estabelece as regras, também é a mesma que transforma a estrutura do cálculo, sua ossatura, num corpo estético pronto para o contato com o público. Há na invenção e no cálculo tanto os mecanismos de construção quanto os de desconstrução; assim como existem obras que explicitam mais suas formas do que outras.

Os autores modernos escolhidos brincam neste jogo de, ao revelar os seus processos através de metapoemas e teorias, camuflar suas composições por meio de caminhos que o leitor terá que seguir, por vezes, muito além do horizonte do poema, para então gozar com aquelas estratégias da língua e da forma do poeta-criador.

Às vezes, de tão nítidas as “receitas”, deixam os leitores de averiguar o que mais interiormente na obra se oculta: aquilo que escapa ao próprio plano do poeta, o que a sua ideia instaura como possibilidade de contaminação e que encontra paralelo em outras artes que não sejam as da escrita. Talvez seja essa busca pela lucidez em seus projetos que possibilite comparações com outras áreas cuja ideia de cálculo se faça igualmente presente, como é o caso da pintura e do cinema. A própria ideia da palavra ajustada à forma que se queira no poema, já é um cálculo e, de certo, um risco. Assim como, a escolha de uma cor para a pintura de um detalhe numa tela, da espessura da linha ou reta no desenho, ou a inserção de um plano que gera um corte, um estranhamento na lógica de um filme.

“A tarefa do poeta é um cálculo” e “o cálculo remete à atividade e à decisão do poeta, antes de remeter à disposição do poema, onde ele inscreve somente seu resultado”

(NANCY, 2016, p.111). Jean-Luc Nancy talvez ajude nesta difícil separação entre invenção e cálculo. Se para ele, a tarefa do poeta é um cálculo, para mim, nem sempre que um poeta calcula ele inventa. A invenção precisa vencer estruturas, limites, fórmulas. E seguir, livre, por investigações múltiplas, improváveis até, para errar e errar e errar até que se acerte, chegue em algo pulsando para o novo. Neste ponto, o poeta pode então fazer a pausa crítica do tempo da investigação para passar ao tempo da criação. Há, portanto, um princípio de deslimite, enquanto o cálculo exige uma noção clara de exatidão: “a exatidão exige a exclusão daquilo que se prolonga de maneira indeterminada” (NANCY, 2016, p. 118). Concluo que ao chegar nesse ponto de exatidão, o poeta passa a dar vida ao seu poema e alguns, tendo passado por esse caminho de composição da invenção ao cálculo, do sopro ao corpo, da ideia à matéria, das palavras ou das formas ao poema. Por isso, Nancy entende o cálculo como uma visada e não como uma dedução. Visada como uma forma de escansão ou um acordo entre a tensão e a harmonia. É claro que, em matéria de poesia, se calcula para um incalculável. Por mais precisa a manifestação do poema, o poeta jamais saberá quais os efeitos, de fato, a obra causou no leitor. Porque há leitores e leitores. E há o tempo – ou os tempos – da leitura. Calcula-se em busca de um equilíbrio que satisfaça o criador-espectador visando ao incalculável da obra.

Para constituir uma ideia de invenção – que absorve em si uma ideia de ser criador, de composição e o cálculo segue nesta esteira visto que os autores aqui apresentados se preocuparam em legar projetos extremamente elaborados, meticulosamente desenvolvidos para atingir leitores e atravessar épocas –, a utopia pode ser considerada um elemento de investigação dessas ações, já que se tratam de autores que mantiveram constante diálogo com a tradição, mas marcando suas obras por uma originalidade que os distinguiram dos seus contemporâneos, em alguma medida. Muito embora, a utopia possa não dar conta de espriar-se em um autor como Fernando Pessoa cujo projeto literário acabou por se distanciar do pensamento utópico e cravou-se nas tensões do ceticismo.

Para Gregory Claeys

a utopia explora o espaço entre o possível e o impossível (...). É um lugar onde estivemos e de onde às vezes saímos, assim como um local ainda desconhecido que almejamos visitar. Sem ele, a humanidade nunca teria se esforçado para melhorar. É uma estrela polar, um guia, um ponto de referência do mapa comum de uma eterna busca pela melhora da condição humana (2013, p. 15).

Ora, voltemos um passo. Há no projeto literário, mesmo cético, de Fernando Pessoa, um vasto campo inventivo que explora o espaço entre o possível e o impossível. Não de uma *cidade ideal*, mas de um corpo utópico, ou corpos. Vidas. Qualquer cidade, ideal ou não, só se constitui com a presença do humano. E se existem *idades sonhadas*, há igualmente os *corpos sonhados*. Este espaço que é um corpo, universo, local em trânsito – que talvez seja melhor explicado como espaço-tempo – é marcado pela existência de heterônimos que, das mãos de seu inventor, estabelecem marcos, geografias, distinções. Da existência desdobrada em múltiplas existências pode haver uma chama de utopia que age para clarear mundos possíveis. Utopia como deslocamento, expansão de possibilidades, ampliação de horizonte, buscas, descobertas, criações. No caso dos heterônimos, uma história de tempo presente, lapidada para o presente de cada tempo como possibilidade de encontro e com pistas à arqueologia de sua existência nos espólios do(s) poeta(s).

Sobre este sentido de utopia, o escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015) em seu livro *Las palabras andantes* coloca uma anedota muito ilustrativa. Diz ele: “Ella está en el horizonte – dice Fernando Birri –. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar” (GALEANO, 2001, p. 230).

Se para alguns a utopia é definida como um plano irrealizável (OLINTO, 2001), nos poetas-críticos modernos de que este trabalho se vale, podemos tomar de empréstimo a expressão de Claeys (2013) e falar de um “impulso utópico”. Este impulso utópico pode ser percebido, por exemplo, na obra cabralina de cunho mais social, como *Morte e Vida Severina* ou mesmo no poema *O cão sem plumas*, onde as condições de vida, sejam dos homens ou da Natureza, são dissecadas pelo olhar de um ser sensível às mazelas e condições de vida típicas de uma região e que precisa ser fruída como objetos estéticos que marquem e transcendam a história, perfazendo a vida de um sertanejo, por exemplo, a instauração de uma visão humanista e urgente sobre uma certa gente que acaba por ser toda a gente.

E quando se olha as obras, poética e teórica, do poeta russo Maiakóvski, envolto numa era de grandes transformações socioculturais, de guerras e revoluções, de avanços tecnológicos e bélicos, o sentimento utópico marca cada palavra, que questiona a vida em sociedade, a criação artística, o passado, o presente e busca acelerar a vinda do futuro

quase como um desesperado-resiliente que sabe que se atrasa para um trem que não passa e que todo segundo é uma vida que deve estar pronta pra luta:

gênio ou não gênio, tenho  
a dizer: basta!  
Abaixo com isso,  
antes que vos abata o coice dos fuzis

(MAIAKÓVSKI, 2017, p.146).

Haroldo de Campos, por sua vez, testa os limites do termo. De seu constante diálogo com a tradição, sua obra resulta num grande palimpsesto em que a invenção resgata e recoloca no contemporâneo as marcas mais inventivas de poetas e teóricos anteriores a ele. Dessa incessante busca pelo novo, passando pela criação de poemas, teorias e transcrições, o poeta em seu ensaio “Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico”, publicado em 1984, irá nos apresentar o poema crítico como um dos possíveis conceitos de modernidade, apontar para o surgimento da civilização tecnológica como coincidente com a crise da linguagem e que, nisto, dois fenômenos podem ser observados na poesia, o grande acúmulo de metapoemas acompanhado de uma poesia de linguagem mais rarefeita, onde a síntese passa a marcar uma poesia cada vez mais fugaz, condensada, fragmentária.

Dentre esses avanços do poético, Haroldo de Campos apontará que, no fim dos anos 60, onde a poesia concreta – de que foi um dos expoentes e fundadores – havia se encerrado como movimento coletivo, não se tratava de um momento pós-moderno, mas sim, pós-utópico, como processo que marca a crise da utopia e das ideologias, sendo a poesia da pós-utopia a poesia viável do presente, a poesia da *presentidade* ou da *agoridade* (CAMPOS, H., 1997).

Ainda nos anos 60 despontavam os trabalhos experimentais de Ana Hatherly, poeta, ensaísta, artista plástica e da sétima arte, além de exímia ficcionista. Ana Hatherly, reúne em si a convergência das liberdades criadoras, a linha de composição que transcende fronteiras, as linguagens artísticas a serviço de uma linguagem maior, o universo (ou multiverso) da artista. Sua necessidade de criar e esgarçar as fronteiras das linguagens artísticas varre o campo das certezas, das definições que enquadram um poeta, um artista, dentro de uma linha de ação demarcada por uma crítica específica. Há na produção de Ana Hatherly esse tensionamento dos mundos possíveis, essa leitura-releitura de fundar espaços, o corpo ou *corpus* de suas criações iluminam utopias. Em sua

metapoesia, o poeta aparece como o “calculador de improbabilidades”, título de um de seus livros, e que eu poderia chamar de uma arquitetura para construções utópicas. A palavra, na poeta, dissolve-se entre tintas em suas telas, da pintura, do cinema. Fusão que alinhava possibilidades que tendem ao impossível, ou mesmo, o alcança.

Fundando um novo lugar ideal para a composição poética, esses poetas-críticos lançaram ao futuro e aos seus leitores projetos capazes de colocar em xeque as visões românticas dos poetas inspirados, dos lugares idílicos da criação e da perspectiva de dom para a escrita poética. De certa maneira, permitiram aos seus contemporâneos e posteriores leitores o acesso às plantas baixas de suas criações, senão, às investigações e inquietudes que os fizeram sistematizar um fazer, gerando algo que a imaginação pudesse sonhar e concretizar em projetos poéticos. Fomentando, ora direta ora indiretamente, diálogos com autores de outros tempos.

Se o termo utopia, cunhado por Thomas More na ocasião do lançamento de sua obra homônima em 1516 nos apresentava um neologismo resultante da fusão “do advérbio grego *ou* – “não” – ao substantivo *topos* – “lugar” –, dando ao composto resultante uma terminação latina (*ia*)” (ADAMS; LOGAN, 1999, p. 13), e que girava, a obra, em torno da ideia de uma sociedade perfeita, de um lugar de felicidade, onde se buscasse equilibrar discórdias e desequilíbrios pessoais em favor do coletivo (CLAEYS, 2013; NOVAES, 2016; NUNES, 2009), Pedro Duarte (2016), por sua vez, nos dirá que dentro de um pensamento moderno toda a utopia seria construída pelo homem, como uma conquista e não advinda do céu, como uma dádiva. Trata-se aqui não apenas de uma questão de lugar (espaço), mas também de tempo, de tensão entre o possível e o impossível, daquilo que se pode apreender e daquilo que se pode materializar, daquilo que se agarra e daquilo que se estira, flexionando, por assim dizer, o próprio universo da linguagem e das criações.

Esse afastamento das questões religiosas é compatível ao pensamento desses poetas-críticos que colocaram na artesanania todo o sentido do fazer artístico, defendendo a ideia de escritores profissionais, cujo trabalho pressupõe uma conquista diária no aprimoramento de suas obras e de suas escolhas de composição.

## **1.2. Poesia, pintura das cenas. As teorias de poetas-críticos com as teorias de artistas-críticos do cinema e da pintura**

No segundo tripé, compara-se pontos de articulações das teorias dos poetas-críticos Haroldo de Campos, Vladimir Maiakóvski, Fernando Pessoa e Ana Hatherly com as teorias, principalmente, dos artistas-críticos Wassily Kandinsky, Fayga Ostrower e Sergei Eisenstein, onde teorias sobre poesia, pintura e cinema passam a expandir o campo de observações das obras dos poetas modernos aqui trabalhados.

Que há limites na comparação entre as artes, isso pode ser verificado pelo próprio desdobramento ao longo do tempo, pela visão de inúmeros artistas e pesquisadores que se propuseram a falar sobre o assunto e criar certas fronteiras que distingam as composições que sejam próprias dos terrenos de cada uma delas. Aqui, no entanto, buscase os pontos de convergência nas teorias, como forma de correlacionar os metapoemas, ou poemas apresentados, com as teorias destes artistas-críticos, na direção do que apontou Richards (1971), de que uma arte não legisle sobre as outras, mas que sejam possíveis novos achados que abram outras perspectivas para a crítica entre as artes. Convergências, porém, com toda a sorte das tensões possíveis, o que, de certo, pode incluir os distanciamentos irreconciliáveis.

Isso foi motivado também pelo hibridismo que as novas tecnologias de comunicações e os materiais a que dispõem os poetas e artistas de áreas diversas representa, fazendo com que uma arte se embrenhe e se engravide de outra, fazendo nascer um ser plural e único, um ser contemporâneo e arguto. Ou ainda, mesmo que o artista se limite a lidar com um único tipo de arte – a poesia, a pintura ou o cinema, por exemplo –, verificar que nestes artista-críticos apresentados aqui, suas linhas teóricas de composição dialogam, pois perpassam uma ideia típica do pensamento moderno em que o fazer se desenvolve numa pesquisa de metafazer, parodiando aqui as lições do poema “O artista inconfessável” de João Cabral de Melo Neto (2007), de colocar em embate as questões da inspiração como dom, da intuição, deparadas com a ideia de artistas profissionais cujo trabalho é a investigação e o desenvolvimento de um ou mais métodos de composição.

Vale lembrar, sobre essa questão do hibridismo nas artes e dos meios tecnológicos, que em 1954 o poeta João Cabral de Melo Neto, durante o Congresso de Poesia de São Paulo, apresentou seu ensaio “Da Função Moderna da Poesia”, em que questionava o papel dos poetas que pouco se atentavam ao alcance do rádio, deixando de produzir uma

poesia voltada para este meio de comunicação, uma poesia consonante com esse que era um importante recurso capaz de “levar a poesia à porta do homem moderno” (MELO NETO, 1998, p. 101). João Cabral justificava sua tese destacando dois elementos fundamentais para o trabalho do poeta moderno, interessado em inovações formais: “a) a necessidade de captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, inefáveis, de sua expressão pessoal e b) o desejo de apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna” (MELO NETO, 1998, p. 97).

Pode-se verificar hoje que, ao passar do tempo, e mesmo contemporânea à crítica de João Cabral, já na década de 50 os poetas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari lançavam suas obras e teorias sobre e pela Poesia Concreta, que viria marcar e revolucionar o cenário poético brasileiro, destacando-o internacionalmente com uma arte nova e híbrida (CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, 2006). Atualmente, inúmeros poetas valem-se de recursos próprios de outras artes, como a fotografia, o cinema, a pintura etc., instigando estudos como o de Jorge Luiz Antonio (2008) que cunhou o termo tecnopoesia que, segundo ele, trata-se do campo em que se pode verificar as negociações, no trabalho de diversos poetas contemporâneos, entre a linguagem poética, a linguagem artística e a linguagem tecnológica, resultando na *linguagem tecnopoética* ou *tecno-artística-poética*.

Além dos poetas concretos, isso pode ser verificado nas obras, por exemplo, de poetas como Arnaldo Antunes e Ricardo Aleixo, que transitam entre a poesia escrita, a performance poética, as fotos e videopoemas e a música; Guilherme Gontijo Flores, que além dos poemas escritos e publicados de forma tradicional, desenvolveu o *poema-site Tróia*des – remix para o próximo milênio (2014), que mescla colagens, traduções, música e fotografias; ou mesmo, pela poeta, atriz e *slammer* Luiza Romão, cuja obra *Sangria* (2017) é lançada em livro, com poemas intercalados por foto-intervenções e que também se tornou uma websérie de videoarte e uma exposição/instalação, onde ela busca refazer o percurso histórico da formação do Brasil sob a ótica de um útero, a partir das tensões e lutas das mulheres de nossos dias e das causas do feminismo ao longo dos tempos.

Se por um lado a análise de obras que já nasçam híbridas se teça aos críticos de forma complexa, não menos complexas são as abordagens comparativas de poemas, teorias e crítica da poesia com as teorias da pintura e do cinema.

Aguinaldo José Gonçalves (1989; 1994) aponta que a questão crítica das analogias entre a pintura e a poesia data desde a antiguidade, passando pelas obras clássicas de poetas, dramaturgos e filósofos como Aristóteles, Simônides e Horácio, ganhando na

Renascença um importante artista-crítico da causa, Leonardo da Vinci (1989), que estimulou diversos outros trabalhos de intelectuais como Lessing (2011) que, com sua obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, publicada pela primeira vez em 1.766, na Alemanha, fará prevalecer uma crítica que subjuga as análises que buscavam uma arte legislar sobre a outra para um novo paradigma que estabelecia a questão da fruição dos críticos e espectadores em relação às artes, chamando-nos a atenção para a questão da forma espacial para as artes plásticas e a forma temporal para a literatura.

Segundo Aguinaldo José Gonçalves (1989), vem de Simônides (556 a.C. – 448 d.C.) o aforismo “a pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala” e, por sua vez, de Horácio (65 a.C. – 8 a.C.), em sua obra *Arte poética* ou *Epistolae ad pisones*, a expressão “*Ut pictura poesis*” (*a poesia é como a pintura*).

Assim como aponta Aguinaldo José Gonçalves (1989), Márcio Selligmann-Silva (2011) dirá ser este, o período que compreende as percepções destes pensadores até a guinada proposta por Lessing, uma compreensão da comparação entre essas artes baseadas numa ideia de *mimeses* e competição entre as artes. Selligmann-Silva faz a distinção entre Era Moderna, considerando-a a partir do Humanismo renascentista, o que colocaria tanto o pensamento de Leonardo da Vinci como o de Lessing à procura da invenção de uma nova arte e de um homem novo:

É fácil compreender a articulação entre os diversos níveis de competição que coabitam nessa modernidade: competição entre a Modernidade e a Antiguidade, entre as Nações, entre as línguas e entre as artes. Todas se articulam a partir da noção de *mimesis*. Pois quem diz *mimesis* diz *tradução* e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens (SELLIGMANN-SILVA, 2011, p. 12).

Para Lessing (2011), a poesia dramática seria a que melhor se adequaria à representação mimética da realidade e que colocaria a voz humana melhor representada num diálogo orgânico, natural, entre os atores das cenas, o que deixaria a poesia lírica num patamar inferior a esta (GONÇALVES, 1989; SELIGMANN-SILVA, 2011). Porém, se se pensar na evolução da poesia até chegarmos no pensamento dos poetas-críticos modernos, já escapados dos limites da *mimeses*, alguns apontamentos de Lessing são fundamentais para compreendermos as questões pungentes em sua tese sobre as relações e dessemelhanças da pintura e da poesia. Aguinaldo José Gonçalves (1989; 1994)

irá nos dizer que não seria correto falarmos em limites das artes. Seria melhor se pensar num ajuste do olhar, numa mudança de foco.

Se é compreensível a busca de Da Vinci em querer trazer para a pintura uma importância também de arte teórica, visto que até então ela era uma arte posta mais à margem da artesanaria, e que ele buscou evidenciar o caráter científico do trabalho do artista (GONÇALVES, 1989), Lessing ponderará, numa comparação do Laocoonte – “sacerdote troiano de Netuno que alerta seus compatriotas contra a aceitação do cavalo de madeira no qual estavam escondidos os soldados gregos” (OLIVEIRA, 2010, p. 166) – narrado por Virgílio, no Canto II da *Eneida*, com um grupo de seis peças de mármore descoberto em Roma em 1506. Tal grupo é “uma cópia romana datada de cerca de 4-37 a.C. feita a partir de uma obra de bronze de aproximadamente 140 a.C. A escultura representa um homem adulto ladeado por dois jovens, todos fortemente enroscados por duas enormes serpentes e remete à cena também narrada por Virgílio” (OLIVEIRA, 2010, p. 166).

Em suas ponderações, Lessing (2011), demonstrará que a diferença principal entre a representação do poeta Virgílio de tal cena e a das esculturas refere-se à representação da dor. O poeta, uma vez tendo narrado o Laocoonte e os dois jovens circundados pela enorme serpente, o faz expressar sua dor através de um grito, no poema. Na cena, são narrados os detalhes, os ornamentos, a vestimenta do sacerdote troiano. No grupo de esculturas, Laocoonte aparece desnudo, não há a representação do grito, o que não impede o espectador de sentir a agonia do sacerdote representada no mármore. O que equipara as duas representações, segundo Lessing, são os movimentos das mãos de Laocoonte tentando desvencilhar-se, e aos jovens, do ataque da enorme serpente.

Para ele é mais sensato pensar-se que o poema tenha nascido primeiro e servido de base para as pesquisas dos artistas que tenham esculpido tal cena, pois, se fosse o contrário, nos questiona Lessing, por que o poeta haveria de narrar algo tão diferente daquilo que tenha visto, se o visto já seria uma tradução tão precisa? A nudez do sacerdote no mármore aproxima o espectador das dores humanas que sente qualquer corpo de carne e osso e memórias. O escultor, ou mesmo um pintor, caso a cena ganhasse uma tela, teriam esses artistas que optar pelo exato momento que suas consciências ditariam que representasse o clímax do evento. Vale complementar que Doménikos Theotokópoulos, conhecido por El Greco pintou essa cena de Laocoonte, em óleo sobre tela. A obra está exposta na *National Gallery*, em Washington, Estados Unidos. Todavia, não se trata da única representação da cena em pintura.

Tomando Homero como grande parte de seus exemplos, Lessing (2011), ainda a esse respeito das comparações, nos dirá que caberia ao pintor, por exemplo, a feitura de várias telas para compor toda uma cena de Homero, em que se tentaria preservar o impacto, a riqueza de detalhes, a narrativa do poeta. Para Lessing, o imediatismo da pintura ao representar um cetro, por exemplo, não ocorre à poesia, que em sua construção buscaria apresentar ao seu leitor mais que o cetro, a sua história, enfatizando ainda que:

o poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras (LESSING, 2011, p. 205).

O poeta e crítico Aguinaldo José Gonçalves (1989) chamará de “homologia estrutural” as experiências de invenção entre as duas artes, mirando além das influências temáticas ou correspondências estilísticas para se compreender a natureza do poético. Assim como Kandinsky (2015), Aguinaldo Gonçalves (1989; 1994) acredita que uma arte possa valer-se, aprender com os procedimentos da outra, para então retornar a sua composição munida de novos recursos. Este princípio consciente de construção, que faz uma arte se avizinhar de outra suscita

mais que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som, linha-sintaxe, etc.), [...] esses elementos são utilizados como ingredientes, mas “em relação” aos demais, próprios de cada sistema. [...] São, portanto, tensões de energia, seja no poema, seja na pintura (GONÇALVES, 1989, p.183).

É ainda, para ele, essa consciência estrutural, a responsável por aproximar, por exemplo, a obra de João Cabral de Melo Neto à pintura de Joan Miró.

Nascida já no bojo da era moderna, a sétima arte faz parecer mais natural as relações de tensão entre a literatura e o cinema e as experimentações do artista de uma arte indo “aventurar-se” na outra. De modo que, os recursos da linguagem podem ser percebidos na arte de diversos cineastas, bem como, há na ciência do roteiro, os recursos, os mais diversos, próprios da prosa, da poesia e da dramaturgia. Assim como há na composição de cada cena ou plano o empréstimo das estéticas e dos elementos das artes visuais e cênicas. A construção de um filme, roteirizado ou mesmo montado à sorte da

mente criadora, neste sentido, extrapola os limites de análise entre poesia e pintura apresentados pela teoria da homologia estrutural.

Analisando as peculiaridades do cinema e da poesia, o cineasta Andrei Tarkovski (2010), compreendia a poesia como uma forma de consciência do mundo e de relacionamento com a realidade. Assim como na poesia, para ele, se o poeta não buscasse as palavras adequadas, a forma precisa de seu poema, e o cineasta não buscasse uma verdade própria, artística, que fosse capaz de ocultar o artificialismo das técnicas, mesmo um documentário que se valesse do retrato de uma época, de posse de vestimentas típicas, cenários e linguajar adequados, ainda assim poderia resultar numa obra de um profundo artificialismo e distante da realidade. Por isso, para ele, o cinema bebe nas fontes da literatura, da pintura, do teatro e de outras artes, para tentar equacionar por meios de variados recursos estéticos a feitura de uma obra que realmente se destaque, capaz de representar os sentimentos de pessoas que estejam vivas hoje, mesmo que de fato se esteja retratando uma realidade já há muito distante no tempo. Ou, noutro exemplo, mesmo que estejamos distantes daquele pensamento mítico e místico presente nas obras de Homero, não deixamos de pensar como são possíveis todos aqueles seus universos, pela maestria de sua articulação da linguagem.

A aproximação essencial para Tarkovski entre o cinema e a poesia é a observação. Para ele, é a observação que faz com que, tanto o cineasta quanto o poeta, cerquem-se de elementos que transcendam a realidade e criem uma obra estética capaz de arrebatá-lo ou desestruturar uma visão acostumada a um tipo de realidade. Assim, é possível identificar o cinema poético, que foi algo que buscou delinear com seus filmes, que pretende através de suas imagens afastar-se daquilo que seja estritamente semelhante à vida real, ao mesmo passo em que se afirma a sua coerência estrutural (TARKOVSKI, 2010).

Antes dele, Sergei Eisenstein (1977; 2002a; 2002b) já havia feito diversas aproximações entre a poesia, a literatura e o cinema. Para Eisenstein, os tipos de montagens fílmicas que ele irá teorizar, ou simplesmente a questão da montagem em si, é algo que se pode verificar como recurso presente na poesia clássica ou ainda da poesia oriental, e que encontra-se no haikai. Os três versos que compõem o haikai, são para Eisenstein, três universos distintos (três cenas) que justapostas farão resultar uma nova obra.

Há, pois, um paralelo entre a questão da observação apontada por Tarkovski e o exemplo do haikai a que recorre Eisenstein. Trata-se, assim, não só da montagem das cenas em si (imagens), pertinentes a essas duas artes, mas a própria concepção de fruição

do tempo do criador e também do leitor ou espectador. E não seria essa questão da observação a tensão primordial que se encontra na comparação entre a poesia e a pintura? A ela, a observação, desenvolve-se toda uma ideia de poeta e de poemas que podem ser encontrados na obra do heterônimo Alberto Caeiro, de Fernando Pessoa, em seu *O Guardador de Rebanhos*.

Se para Lessing (2011), até então, os críticos estavam mais preocupados em averiguar as diferenças entre as artes, aqui, por sua vez, com e para além da ideia de homologia estrutural de Aguinaldo José Gonçalves, em que pese os pontos de conversão entre as artes, não somente entre a poesia e a pintura, a busca de teorizá-las de modo que, da linha de um poeta-crítico se possa assemelhar os conceitos de um pintor ou um cineasta, também teóricos, esta é uma das atitudes investigativas que se acredita ser pertinente aos caminhos de composição das artes modernas e contemporâneas e da crítica. Isto não exclui suas especificidades em termos de construção de uma obra, mas aproxima fortemente os recursos técnicos e o hibridismo cada vez mais pulsante que se instala no pensamento dos criadores-teóricos.

Para além dos ganhos de novas formas de observações entre as artes, os poetas-críticos aqui tratados puderam ter suas obras avizinhas de outras cujos encontros lançaram-nas em direções prismáticas capazes de atrair uma energia que estimule novas formas de movimento para as análises críticas. Ou, ver a poesia como a pintura das cenas, como algo que possa se harmonizar nas tensões mesmo que paradoxalmente pelas suas dissonâncias.

### 1.3. Análise de Tensão Conjunta: uma escrita de vertigens

a melhor crítica  
de um poema  
é um poema

(Cage via CAMPOS, A. 2020, p. 16).

Todas as certezas como uma possibilidade de errância. A dúvida e, mais, a criatividade como premissas, sempre coladas ao senso éticoestético. Uma forma de observação e aprendizado – dilatar horizontes: ver as formas, sentir o impacto, *re-inventar* no texto possível dos encontros. Acomodar os estranhamentos, as inquietações, articular os choques, as tensões, separar para ver junto, juntar para ver além.

*Análise de Tensão Conjunta*: a análise do poema através de uma escrita poética me parece ser uma escolha possível quando se trata da leitura crítica de uma obra de arte. Aqui a análise se expande, linguagens artísticas e suas teorias se entremeariam nesta *desteoria* e nesta *indefinição*.

A tensão conjunta se manifesta, por ser a feitura de uma análise que suscite ou mesmo se conforte em uma nova criação poética, para que tenha o leitor duas vias de acesso ao sensível, da tensão da obra primeira (o poema apresentado) com a tensão da crítica-poética que se tece na sequência, o que pode ampliar a fruição estética das leituras para a poesia: fazer (-se) poesia, reverberar (-se) poesia, transmutar (-se) poesia. E ainda, por ser uma análise de tensão conjunta na intersecção de linhas teóricas de linguagens artísticas distintas, mas que possam conversar entre si, sustentar uma à outra, por pontos em comum em uma análise sensível. Ou mesmo porque tais aportes para uma linguagem artística possam ajudar a ler uma outra, metaforicamente, ainda que através de suas tensões e diferenças; ou como ferramenta que se aplica para se tecer a crítica que se vale de todos os recursos e arcabouço do tempo presente cujas fronteiras entre artes ou definições de gêneros põem críticos e artistas em crise.

Falo da Análise de Tensão Conjunta para o poema, mas poderia ser para qualquer arte, onde poema e texto crítico se misturam numa simbiose originando uma espécie de éfrase analítica. Penso no poema de Haroldo de Campos sobre Volpi:

NOMEAÇÃO DO AZUL-VOLPI

um  
rouxinegro

canta  
no azul-  
-volpi

uma  
asa  
violeta  
a escanteio  
triangula  
no  
branco

volpinveste  
um vermelho  
de vermelhos  
e iça a  
bandeira  
branca

roságua o  
rosa  
e abre  
para este  
canto  
onde  
o rouxinegro  
azula  
ogivando-se  
e  
:  
quadrosquadros  
zulminâncias  
volpilúminos

(CAMPOS, H. 2013b, p. 102-103).

Haroldo transcende a mera enumeração ou descrição de elementos que pode haver numa obra de Alfredo Volpi. Há na construção da linguagem do poema uma tentativa de absorção dos métodos artísticos de Volpi: a geometrização, em certa medida, aparece na disposição espacial dos versos e nas fraturas intervalares das estrofes, sempre marcando a mudança das cores. As nuances das cores e suas gradações são marcadas também em palavras-valises como “rouxinegro” e “roságua”; a forma única, a marca do artista, sua assinatura inventiva deságuam em “azul-volpi” (que seria uma cor só dele e aqui pondero: o azul-volpi não seria uma cor pura, mas uma forma peculiar de destacar um certo azul entre outras cores ou tonalidades. Aliás, não consigo imaginar que haja uma cor “pura”), “volpinveste” (seu método entre cores e formas) e “volpilúminos” (onde o poeta aproxima a ideia de tensão entre cor e forma que culmina em iluminações em toda obra do artista:

“quadrosquadros”). E a “zulminâncias” que transcria o azul-volpi, o zênite, a culminância, como se o poeta tivesse em sua frente as ferramentas, as tintas, a tela e, ligeiramente, o ponto de observação de Volpi e sua fagulha ao poético; como se a própria *nomeação* fosse escrita com o pincel do artista.

O azul-volpi não estaria no azul-portinari? E ao mesmo tempo, não são de fato azuis diferentes, no nome e nas formas: variações? Ao observador, prazer ou estranhamento não podem sustentar qual seja o azul? Tensão. Conjunto.

*Des*Teoria? Porque não se resume a uma definição fechada. Ao contrário de en|cerrar um conceito, procura-se manter a tensão como constante exercício de experimentações artísticas e o conjunto, como elementos, artistas, técnicas, estilos, formas, espaços-tempo, circunstâncias de criação em que se possa haver aproximações, diferenças e, com competência, originalidades. Traça-se as combinações possíveis num projeto de amálgamas: vozes, tempos, sensações, intuições: procuras e achados entreartes. Se *tudo* é matéria para a poesia, para o poético, esse *tudo* também serve para as análises e sínteses, o que pode potencializar as experiências e saberes dos leitores; o que pode estimular as múltiplas faces da crítica. Uma crítica que preze pela independência intelectual e pela *re-invenção* da crítica. Que saiba *reestabelecer* e *recriar* cânones.

A Análise de Tensão Conjunta solicita do leitor a abertura para uma imaginação crítica e aguda da obra lida, de forma que essa nova possível linguagem poética, mas sempre crítica (que pode ser posta em suportes diversos, para além do papel e das palavras) permita o leitor con-fluir com as obras (do criador e do crítico-criador) de forma prazerosa ou vertiginosa através de leitura que amplie, potencialize, transcenda os horizontes lançados pela obra primeira e; seja, pois, a segunda, uma nova obra igualmente única. Um estímulo ao prazer que se dá no encontro com o poético. Esse poético do crítico-criador que ao mesmo tempo deverá, após possivelmente suscitar novos impasses, ser capaz de dar clareza às suas observações e análises: quebra de gêneros? Rompimento de barragens? Terra da língua da ciênciarte.

Dentro de um universo de imaginação crítica, onde a intuição venha sempre de mãos dadas à razão<sup>2</sup>, as leituras possíveis da obra são tantas quanto as ferramentas e habilidades disponíveis no repertório do crítico-criador ou do leitor-crítico e de suas

---

<sup>2</sup> “A intuição jamais dispensa a razão. Apenas esta não existe isolada, como que num compartimento estanque. Mobilizando a uma só vez todo o manancial de inteligência e sensibilidade das pessoas, seu potencial de associações e imaginação e suas necessidades interiores, os processos intuitivos informam o próprio modo de conhecer, pois interligam a experiência afetiva do indivíduo às suas indagações intelectuais” (OSTROWER, 2018, p. 89).

competências e bom senso (senso crítico apurado) ao lidar de forma prismática com a obra, alertando-se, inclusive, para o passível fracasso de algumas aproximações entre linguagens distintas. Fracasso este que não exclui de todo, por outro lado, a chance de lances inovadores, iluminadores. Há então, nesta tensão conjunta, um dinamismo de leituras entreobras. Há um tempo de maturação no desenvolvimento crítico que não é da ordem puramente do consciente e que se resolve ao longo do tempo através da persistência nas análises de forma intuitiva – não como mágica, mas porque todo o percurso sucedeu a este momento de *relampejo*.

Se se pensa em moda, seria um tecido sobre outro tecido e tudo o mais que é movimento, costura, textura, cor, fendas, coberturas, transparências. Se se pensa em texto, escritura, seria a observação das camadas da obra original sendo desnudadas ao passo em que novas camadas sobre essa obra pudessem ser somadas – palimpsesto de um híbrido jogo entre linguagens e estilos e vozes; de uma crítica que vibre na frequência artística.

Neste sentido, se se pensar a poesia, desde os tempos mais remotos, ela sempre se expandiu, via palavra, som, imagem, numa ludicidade consciente com outras linguagens artísticas como a pintura, a escultura, a música e, mais recentemente, com a fotografia, o cinema etc.

Ao pensar a obra de poetas-críticos, com as obras de cineastas e pintores que também foram teóricos, visto que este é um dos tripés delimitado neste trabalho, mas que certamente poderia abarcar outros artistas-críticos da música, performance e até mesmo da arquitetura, e aqui vem à mente a obra de Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, poderá ser averiguado que muito da linha teórica que reflete sobre o processo de criação para seus trabalhos pode valer para obras e artistas de áreas distintas. Não eximo aqui a tensão que há nesta escolha comparativa de teorias, elas existem e sempre existirão. Sempre que se aproximar uma linha teórica da literatura para tentar explicar a pintura, por exemplo, haverá pontos argumentativos contrários para este feito. Porém, a Análise de Tensão Conjunta busca, dentre esses possíveis conflitos, fazer prevalecer uma observação capaz de tencioná-los a ponto de extrair coerência nas aproximações, que se darão na destreza da utilização das ferramentas analíticas de cada campo teórico. Nada fácil, porém, possível de ser feito. E o hibridismo de linguagens que vem se acentuando na criação artística indica que a crítica especializada terá de cruzar cada vez mais esses campos do conhecimento. Ou seja, crítica especializada, mas que também busque pontos de contato com outras áreas do saber.

Assim, na Análise de Tensão Conjunta, ao abordarmos um poema – matéria-prima deste trabalho – é natural que teorias sobre montagem cinematográfica façam sentido de serem introduzidas. Se os poetas modernos revolucionaram a criação poética, também por estabelecerem novas linhas teóricas, aproximaram cada vez mais as artes vigentes. Fronteiras foram derrubadas, implodidas. A linguagem erudita, agora contaminada da linguagem coloquial. As formas fixas, agora desafixando-se numa empreitada de livres e potentes *reconstruções*. As próprias palavras, marcando versos, poemas, como minas de significantes, multiplicando significados em *recontextualizações* históricas, ideológicas ou simplesmente artísticas (na espacialidade das páginas).

Montagem, como diria Sergei Eisenstein (2002b, p.29), porque seu método de justapor imagens faz com que o espectador se aventure a aprimorar o olhar, a buscar uma observação criativa da passagem de um plano a outro e que, conseqüentemente, possa aferir sentidos à obra, que experimente uma certa vertigem, uma certa dose de cocriação. Montagem que instaura ritmos distintos na sequência das imagens, como os poetas o fazem com os recursos da linguagem. Basta lembrar os versos concisos, precisos, alternando-se com outros mais longos que agitam as leituras daqueles que se debruçam sobre um Maiakóvski, um Leminski, um Haroldo de Campos e que também pode ser visto num poema mais “tradicional” como “O Corvo” de Edgar Allan Poe (2008), com toda a sua carga de desenvolvimento moderno, teorizado em *A Filosofia da Composição*, do mesmo autor, que funciona como uma espécie de roteiro da feitura do poema.

Há ritmos nas montagens cinematográficas, como na poesia e na literatura. A distinção destas naturezas não exclui as possibilidades de leituras comparativas. E, por isso mesmo, tal reflexão deva suscitar a aproximação entre tradição e modernidade. Como diria Paulo Henriques Britto: “Nem o emprego dos metros e formas tradicionais está fadado a ser passadista, nem o uso de um suposto ‘verso livre’ é garantia de modernidade ou contemporaneidade, tal como não é uma afirmação de ‘liberdade’ absoluta” (2014, p. 36). E me pergunto, já seriam tradicionais as teorias de um dos pioneiros sobre montagem cinematográfica como Eisenstein? Lembrando que o próprio já aproximava suas teorias da literatura, pois foi nela que buscou muitas das inspirações para suas formulações para a sétima arte. Quando ele fala sobre montagem, por exemplo, ele pensa em ritmo, planos, estratégias de comunicação, assim como a literatura o faz através dos recursos da linguagem.

E se a montagem está presente, um outro conceito que vale ao cinema e à pintura se instaura: a moldura, “tanto para indicar os limites-alcances da tela quanto os alcances-

limites da janela. Moldura como aquilo que é, ao mesmo tempo, contorno e ruptura, como aquilo que demarca um campo e, ao fazê-lo, deixa de fora outras tantas imagens” (SOARES, 2001, p.35).

Neste sentido, à recordação surge o ensaio de João Cabral de Melo Neto (1998) em que o poeta fala das pinturas do espanhol Joan Miró. E ao falar de Miró, muito do projeto literário de João Cabral se revela. Segundo o poeta, uma das grandes transformações causadas por Miró foi ele ter se desvincilhado, a partir de 1924, da terceira dimensão, que regia as regras de limites e ritmos das pinturas do Renascimento. Com isto, obteve uma simplificação da realidade, adotando quase que todos os elementos num primeiro plano absoluto. E completa o poeta: “o abandono da terceira dimensão foi seguido do abandono, quase simultâneo, da exigência de centro do quadro [...] O que Miró obteve foi uma desintegração da unidade do quadro” (MELO NETO, 1998, p.24-25). Para João Cabral, essas características tornam Miró um pintor “essencialmente marcado pela preocupação de construir” (MELO NETO, 1998, p. 23).

E se houve uma quebra com a lógica das pinturas renascentistas com Miró, outro fator importante, determinante para o seu distanciamento com tal estética, foi que as suas pinturas ganharam uma liberdade avassaladora, rompendo inclusive com os limites impostos pelas molduras das telas. Sua pintura exigia uma nova forma de olhar e encarar a pintura, agora muito mais expandida, onde o simples, o singelo, mesmo a repetição de linhas, formas, cores, suscitavam “as possibilidades dinâmicas da superfície” (MELO NETO, 1998, p. 29) ao corpo do observador que se deslocava pelas obras. O olhar poderia iniciar sua observação por pontos diversos da tela – ou do mural – semelhante aos efeitos de leitura que os poemas-labirínticos nos revelam, ou dos textos surrealistas, em que tantos confundem a escrita automática com a falta de consciência autoral ou projeto literário. Mas esta não seria uma forma de composição? Já um projeto, a escolha pela escrita automática? Lembrando que, mesmo nela, várias revisões, cortes, reescritas, edições foram feitas por seus autores. Tais perguntas buscam observar essa guinada que as artes sofreram e sempre sofrerão, para as quais determinados artistas foram fundamentais, ou inventores na acepção poundiana, desses novos caminhos, como observou João Cabral a respeito da obra de Miró.

E que não se leia de forma contraditória a existência, a possibilidade de ideia de molduras nessas suas obras. Se ele, Miró, quebrou com a ideia de moldura tradicional que encerrava a obra dentro de uma certa previsibilidade de técnicas, recursos e padrões, conseqüentemente limites, do estético ao físico, também estabeleceu que poderíamos nos

deparar com inúmeras novas possibilidades de molduras – certamente criadas na recepção nossa com suas obras, justamente pela força de que cada pessoa tomaria um certo percurso por suas pinturas. Se João Cabral percebeu que essa apreensão livre do receptor com as obras de Miró se deve também ao fato do artista ter evitado os tradicionais “pontos de fuga”, não podemos, todavia, excluir a intenção que cada espectador emprega em seu contato com a obra do artista. E que, nesses encontros, a forma de apreensão de cada um acaba por registrar, de formas dinâmicas, certos recortes, dados pelo sensível, pelo inusitado de cada experiência estética. É interessante notar também que João Cabral, a esse respeito, aproxima metaforicamente tais experiências de um conceito musical de interpretação: “o dinamismo dessa pintura mais recente se caracteriza bem mais pela presença de pequenas melodias dentro do quadro, que o olho aborda por onde melhor lhe parece” (MELO NETO, 1998, p.29).

Ou seja, se nosso olhar pode se deter, iniciar seu percurso por um elemento da pintura do artista que lhe convide, penso que já esta mirada lança uma certa moldura à obra, que por sua vez, não extingue o que o poeta chamou de melodia, que pode ser tomada pela própria fluidez do olhar, saltando de um elemento ao outro; ou ainda, pelo encontro de algo estranho que ao olhar surpreenda, emoldurando o que se poderia chamar de acordes dissonantes, como João Cabral o faz no verso “obstrui a leitura fluviente, flutual,” (MELO NETO, 2008, p.222) em seu poema “Catar feijão”, quando a imagem suscita a “catar palavras”, sendo que entre os grãos do feijão possa haver uma pedra, “um grão imastigável, de quebrar dente”, presente no jogo das palavras do poeta, com sua *cilada* ao leitor, com as alterações dos termos que seriam corriqueiros caso permanecessem “fluvial” e “flutuante”.

Melodias dentro do quadro, a música das linhas e cores de Miró se estruturando numa preocupação de construir, muito embora não houvesse, por parte do pintor, a necessidade de teorizar sobre sua arte, que a isso, João Cabral chamou de “automatização da sensibilidade” (MELO NETO, 1998, p. 37). Há em Miró o mesmo ímpeto de criação que há em João Cabral de Melo Neto, e mesmo o da *reinvenção*, porque jogam com a tradição para ampliá-la a traços modernos, contemporâneos. Ao definir a criação em Miró, despe o poeta a sua própria fórmula ou forma de fazer:

Criação, portanto, como equivalente de invenção e não de descoberta. Equivalente a uma invenção permanente. Porque o rigor dessa consciência, a única talvez que conseguiu passar da luta contra o ponto de partida da regra, levando-a mais longe, à luta contra o resultado da

regra assimilado a ponto de hábito, exerce-se tanto contra esse mesmo hábito como contra a solução ou a maneira por meio da qual, um momento atrás, ele conseguiu criar à margem do costume” (MELO NETO, 1998, p.46).

Essa digressão pelo ensaio de João Cabral ajuda a pensar a importância da moldura para a Análise de Tensão Conjunta, mesmo pelo paradoxo de se buscar rompê-la, ultrapassá-la, como o fez Miró e Cabral, ao estimularem, no “leitor”, a imaginação crítica para além de qualquer forma/fôrma que a possa restringir. Em João Cabral, por exemplo, existem estruturas formais da tradição do poema, mas ele muitas vezes as usa para apurar uma nova maneira de pôr as palavras poeticamente, extraindo do mínimo número de elementos a sua maior potência.

Se para a pintura a moldura pode significar um limite, a concentração do olhar sobre o que está contido nesses limites, por outro lado, pode ressaltar aquilo que esteja para além de seu limite. Ou seja, o que a circunda, o que a reforça como um certo território, conteúdo, universo. Dentro do texto seria como estabelecer um dentro e um fora da ação, uma pulsação e uma matéria que segmente tempo, espaço, vozes, olhares. Aqui, não trato a moldura como elemento físico apenas, mas como o limite dado ao olhar, ao nosso campo de visão, ao ajuste do foco, à potencialidade da leitura.

A moldura, então, estaria no texto poético, não como adorno, mas como cilada, prestes a surpreender o leitor – como que a estabelecer uma pausa para provocar uma ampliação crítica da leitura. Claro que isso diz respeito, também, às molduras invisíveis, à moldura-metáfora, em que o próprio universo é moldura dentro do multiverso. Ao falar de *Galáxias* de Haroldo de Campos, desenvolvo essa ideia. Ainda, uma página em branco emoldura uma palavra e, nisto, sua potência em gerar estranhamento ao leitor, porque a grafia também é pintura. O seu real significado passa a variar na vasta gama de leitura presente no repertório de cada um que a leia ou a faça vibrar, dentre as demais em que se insira.

Em Análise de Tensão Conjunta, palavras, telas, folhas, sistemas se entremeiam no largo bioma das análises, por ferramentas já estruturadas ou que permitam, na ludicidade entre si, na construção criativa, somar novos percursos teóricos e técnicas para a reinvenção da crítica. Se há autores que estabelecem segmentações rigorosas no uso de uma ferramenta que permita desvendar uma estrutura textual a ponto de não a considerar como percurso possível para uma compreensão de uma estrutura “textual” fílmica, por

exemplo, a Análise de Tensão Conjunta vem provocar essas aproximações, atritos, essa liquidez – no sentido de que os líquidos se adequam às formas com que tomam contato.

Se o espírito criativo de um artista em nosso tempo lança mão de recursos variados para a composição de suas obras, de sua estética, a Análise de Tensão Conjunta, busca atrair, das manifestações mais diversas, as inúmeras chaves de leituras para uma obra.

Não obstante, essa forma de crítica pode desempenhar-se por um viés filosófico, uma vez que, nesta aproximação de obras e saberes de áreas distintas, pode emergir uma teorização para sustentar a força argumentativa.

Em seu ensaio, “Haroldo, o Multiplicador”, Luiz Costa Lima (2005, p. 119-130), ao refletir sobre as frentes criativas de Haroldo, a poesia, a crítica e a transcrição, traz a interessante ideia de diferenciação entre a crítica normativa, a crítica interpretativa e a crítica de invenção. Para ele (2005, p. 123-124), a crítica normativa baseia-se em julgamento e “opera a partir de uma legislação implícita, que tem a força de um costume”. O crítico interpretativo ocuparia a posição de passagem, pois “Se é interpretativo é porque conta de antemão com uma norma. Mas não é ela vista como cristalizada, pronta para servir de preceito. A interpretação insinua sua base teórica ou dá condições para que a teorização subjacente se explicita *a posteriori*”. O crítico de invenção seria, por fim, “o homem do juízo”, “aquele cuja apreciação assenta em uma disposição, conceitual ou propensamente conceitual, a que alude ou demonstra”. E diz ainda, “a invenção crítica depende de um encaminhamento demonstrativo. Já por aí, a crítica mostra dispor-se na metade do caminho entre a arte e a reflexão filosófica. Como a arte, ela precisa de um veio *poiético*. Como a reflexão filosófica, este veio se apoia em uma rede de conceitos”.

Dentro desta perspectiva, Haroldo de Campos seria, sem sombra de dúvida, como aponta Costa Lima, um crítico inventivo. Transpondo esse raciocínio para a Análise de Tensão Conjunta, posso dizer que, nela, há esse trânsito entre a crítica interpretativa (posto que pode se dar pelo uso de ferramentas diversas) mas, sobretudo, a busca desta invenção crítica, como bem nomeou Luiz Costa Lima.

O fazer criativo da crítica é, nesta minha visão, a chave para se atravessar os abismos das crises da criação; bem como os abismos das crises das análises que pode haver para essas obras numa insuficiência no trato estritamente científico, acadêmico. Por isso mesmo, reforço a ideia da Análise de Tensão Conjunta como ciênciarte.

### 1.3.1. A poética das tensões dos sentidos para o múltiplo sentir

O multiverso do poema, a cifração do autor à decifração do crítico-leitor, os transbordamentos, as lacerações semânticas, as condensações de sentido, a escritura, o silêncio, a tinta e o branco da página, cada verso, palavra, cada símbolo uma gota solta, um pigmento-elemento, um chamado, uma armadilha, uma artimanha da escrita, da mente inventiva, uma condição crítica, uma mediação de sentidos, uma estruturação possível, leituras, fissuras, fraturas, as ranhuras nos símbolos, o sangue das vozes, a garganta das formas, a sensibilidade do humano nas artes, a natureza das tensões, uma nova arte de redizer, desdizer, imbricar, saciar, incitar, marear o objeto da arte em novas viagens, sintonizar as técnicas, equalizar as táticas, fruir de uma invenção à outra, no diálogo das histórias, das subjetividades, das linguagens, uma troca, uma procura, de belezas, pulsões, possibilidades, paixões (pela linguagem, pela metalinguagem, pela teoria, pela metateoria), a catarse e o distanciamento, o alumbramento, o absurdo, o lampejo, o estranhamento, e o concreto, o palpável, o alvo aonde o espírito se lança, a dança na melodia que inspira uma escolha consciente, um entrevozes que se pensam, um parágrafo que não se cala numa respiração que arreventa. Tudo crítico? Tudo crítica.

O pensamento crítico sobre a poesia passou a valer-se das teorias de outras linguagens, naquilo que poderia ajudar a ver, do poético de cada arte, o que interessa à análise de uma que atravessa, impacta ou se instaura em outra.

E era um princípio de necessidade interior meu, o de não fazer uma dissecação, uma autópsia da obra para averiguar onde findou a sintaxe, os verbos, os códigos e signos – visto que não a encontramos “morta” – para depois a querer ressuscitá-la do limbo da análise com as mais (talvez) prodigiosas explicações. Mas, de me colocar em meio à selvalinguagem do autor observado e com ele cavar uma saída ao enigma da escritura ou simplesmente estruturar um alicerce para uma nova morada naquele espaço-tempo que se faça estadia labiríntica também para o leitor.

Os múltiplos sentidos dessa crítica é o próprio estágio de alerta para a sua sobrevivência: o poético espreita, como o urubu, o corpo que sangra. As incertezas, assim como as aparentes certezas, são provas de sua vida, o que não impede a sua clareza que é dada a ver aos poetas, aos leitores-críticos e aos críticos-em-crise que preservam o espírito das procuras.

Há neste “fruir junto” um respeito posto à criação primeira, tanto quanto se estabelece nos tipos de análises poéticas propostas por Antonio Candido (2006), Cândida

Vilares Gancho (1989), Décio Pignatari (2005), Maria Lúcia F. Guelfi (1995), Massaud Moisés (2012) entre outros.

Toma-se o desafio não apenas de ensinar a ler, mas, busca-se fruir a leitura esteticamente, encontrando, quando possível, na Análise de Tensão Conjunta, algo como uma célula da obra que a incita ou, minimamente, algo que à própria obra gere estranheza e que, em uníssono, ambas desloquem o foco do leitor para novas apreensões de sentido, de sensações, de autonomia – necessária para o desenvolvimento crítico da leitura e do desafiar-se a extrair novas condições para interpretações que expandam as potências da obra que se lê.

As análises poéticas de linha estruturalista, por exemplo, não desaparecem de todo neste trabalho. Apenas não tomam a dianteira na lida com os poemas apresentados. Estes serviram muito mais para reforçar as teorias de seus poetas-críticos, o que abre margem para a feitura da Análise de Tensão Conjunta e deixa espaço para as vozes de competentes críticos que já tenham analisado tais poemas citados, como João Alexandre Barbosa, Antonio Carlos Secchin, Benedito Nunes, Maria Helena Nery Garcez, entre outros, além das análises que os próprios poetas-críticos discutidos fizeram.

De uma certa maneira, com suas particularidades, cada poeta-crítico aqui representado faz um percurso em busca da invenção que recorre, em certa medida, ao passado e à tradição poética. Este diálogo nem sempre é tranquilo, na maior parte das vezes é carregado de tensão, pois, como diz Roland Barthes (2014) o escritor é filho de seu tempo, e neste caso, são poetas que se preocuparam em estabelecer um projeto de escrita que os distinguissem dos demais. Há, como aponta Roland Barthes (2014), uma multiplicação das escritas que obriga os poeta-críticos a uma escolha ética sobre a forma de suas criações, a constituição de seus projetos, o que para ele pode ser tomado como a própria utopia da linguagem: uma revolução corrente, uma ruptura que, a partir dela, inventa a sua linguagem.

Pode-se atribuir a isto, também, que para os poetas e escritores modernos, tomados pela preocupação crescente do artesanato do estilo, passaram eles a valorizar mais o “escritor-artesão”, calcado no valor-trabalho, em detrimento do valor-gênio, que estaria mais afastado da crítica da razão (BARTHES, 2014).

Assim, também a Análise de Tensão Conjunta se coloca nesta linha próxima à artesanaria, que ora pode confundir-se em própria prosa poética, mas que não deixa escapar o foco de seu objeto a ser analisado de forma prismática e sensível pelo cruzamento das ferramentas de agora e valendo-se das qualidades do recurso da escrita que o seu autor

dispõe, também como comprometimento ético em oferecer alguma contribuição ao texto científico, nem que seja pela ruptura ou expansão de seus limites.

E, com clareza, sabe-se que este tipo de análise, só foi possível pela natureza das obras aqui presentes, de seus projetos poéticos e das aproximações com as teorias das artes do cinema e da pintura que também permitem extrapolar os tipos de leituras e as enriquecer com outros saberes. Se há, em certos projetos literários, a utopia na linguagem, deve haver a utopia na crítica da linguagem.

Roland Barthes acentua ainda que a linguagem que cada crítico desenvolve não cai do céu, mas advém da própria época deste crítico. Se pensarmos que a linguagem nos dias atuais é atravessada muitas vezes por diversos tipos de hibridismo, de linguagens de outras áreas, os textos dos críticos podem ser afetados, em muito, por esses novos mecanismos da fala, da língua, da crítica:

é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma *necessidade*; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico (BARTHES, 2013, p. 163).

Para Leyla Perrone-Moisés (2005), tais ideias postuladas por Barthes na década de 70, refletindo sobre a dualidade da crítica científica e da escritura – esta cada vez mais imbricada, intertextualizada, ao discurso acadêmico – abriram espaço para que ela desenvolvesse sua teoria da “crítica-escritura”, o que, conseqüentemente a fez trabalhar na ideia de “críticos-escritores”.

A autora analisará que diante de textos modernos a crítica é seduzida a multiplicar suas interpretações e não buscar uma interpretação unitária e exclusiva. Segundo ela, pode-se diferenciar a crítica científica, pautada em leituras semiológicas que buscam descrever os textos, da escritura, pois esta privilegiará a produção de sentidos:

em vez de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á à leitura como um novo ciframento. Este discurso, constituído não como uma utilização instrumental da linguagem verbal mas como uma aventura no verbo, não será uma metalinguagem mas entrará, em pé de igualdade com o discurso poético (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 20).

E conclui ainda, sobre estas possibilidades, que:

Os dois caminhos a que nos referimos (semiologia e escritura) agarram-se ao próprio texto, um porque visa a mais imanente das leituras (a modelização) e o outro porque se arrisca na experiência plena da linguagem que é a da poesia, enraizando-se no texto primeiro como uma nova floração (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 21).

Com isto, a autora está nos dizendo que a invenção para o crítico pode ser lógica ou experimental, ou seja, pela via da semiologia ou da escritura, tomando o cuidado de assentar que a escritura é oriunda de um engajamento consciente e aponta que a diferença entre texto poético e texto crítico pode ser compreendida da seguinte forma: no texto poético a função crítica é acessória e no texto crítico, a função poética é acessória. Pode-se, portanto, na “crítica-escritura”, o crítico valer-se no mesmo texto das duas vias de leituras, amalgamando-as na produção de novos sentidos e interpretações.

Se para Barthes o crítico se torna escritor, no sentido de ser escritor “aquele para quem a linguagem constitui problema, que experimenta sua profundidade, não sua instrumentalidade ou beleza” (BARTHES, 2013, p. 210), para Leyla Perrone-Moisés, esta imbricação entre a escrita científica e a escritura também pode ser lida – fazendo ela menção a Barthes (2013) – como uma escritura transitiva, “portadora de mensagem (*écrivance*), e uma escritura intransitiva, produtora de sentidos (*écriture*)” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.32). Isto, segundo ela, coloca esse sujeito crítico de que fala Barthes (2013) como um “escritor em crise” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 59).

Essa crise é tensão pura dentro do universo da linguagem, quando o crítico, via a “crítica-escritura” se destina à invenção de um universo paralelo e ao mesmo tempo integrado à obra lida que se analisa sem, com isto, sombrear o valor do texto primeiro:

A própria práxis da escritura, tendo um outro texto como instigação, já é uma valoração desse texto. Escrever um *texto* a partir de outro texto é demonstrar o seu valor. Esse tipo de avaliação, nascido da e na prática da escritura, é totalmente diverso do tipo de avaliação exercido pela crítica tradicional, baseada num quadro de valores prévios (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 57).

O que define, por sua vez, que a,

“crítica-escritura” não é, pois, o fruto de uma criatividade espontânea ou de um estetismo estéril pretensamente a-histórico e a-científico, mas a proposta de novas maneiras de articular os saberes presentes na obra literária. Essa articulação é ela mesma uma arte e, somente nesse sentido, uma invenção pessoal (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 199).

A esta “nova floração” compromete-se a Análise de Tensão Conjunta e além. Se para Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 79), na crítica-escritura, o crítico é um “desenvolvedor de ambiguidades”, a Análise de Tensão Conjunta possibilitará ir além da escritura: a nova obra crítica poderá surgir de um suporte correlato à da obra criticada, ou noutra inovador confluente de linguagens. Penso aqui, por exemplo, que certas críticas em nossos dias podem escapar do universo tradicional das palavras, da academia, ganhar a linguagem das mídias radiofônicas, de *vlogs*, *blogs*, dos aplicativos; que podem fazer-se como um experimento de *game*, de interação multimídia, de experiências diversas em que, neste para além do texto, a escritura se metamorfoseie, se dilua, quase se perca, para então retornar prenhe dos aprendizados da viagem. Uma crítica de invenção.

Ousadia? Loucura? Violência? Talvez. Mas no sentido do que colocou Luiz Costa Lima (2005, p. 128): “A invenção é uma forma de violência. A ela se contrapõe a violência do institucionalizado”.

Estes percursos tornam, conseqüentemente, a vida do crítico mais complexa. Sua escolha, consciente sempre, ainda assim acaba por colocá-lo à margem do abismo da linguagem.

Que seja, pois, essa Análise de Tensão Conjunta uma “prosa porosa”, como anunciou de suas incursões de poeta-crítico, Augusto de Campos (2020), em *O Anticrítico*. Texto em que o autor se diz “cansado do critiquês, a linguagem inevitavelmente pesada e pedante das teses sem tesão e das dissertações dessoradas em que se convertera, em grande parte, a discussão da poesia entre nós” (CAMPOS, A. 2020, p. 9). Ou seja, [Análise de Tensão Conjunta] em que a poesia vaza, extravasa, contamina a prosa e que não se põe contra a crítica inteligente e iluminadora de um Jakobson, Benjamin, Barthes, Pound, Valéry, Maiakóvski, Pessoa, Borges ou Cage – que são puro estímulo e inspiração para a feitura da poesia e da crítica (CAMPOS, A., 2020). Os críticos que Augusto de Campos (2020, p. 10) diz abominar, são aqueles que praticam o que ele chama de “dialética da maledicência”, aqueles que nada iluminam e nem se deixam iluminar pelas obras que criticam.

Mas aqui, se busca iluminar e iluminar-se. Se busca estar junto e conjunto. E se o prazer da leitura, como diz Barthes (2010), vem de certas rupturas e de certas colisões, essas causam as vertigens que devem interessar às artes, à linguagem. Olhar para e olhar com os poetas-críticos modernos – por ora apresentados, já que essa lista ou cânone poderia ampliar-se consideravelmente –, colocam essas obras na circularidade de novas fruições estéticas e interpretações possíveis, como obras abertas que são, ou como definiu Umberto Eco (1932-2016):

Neste sentido, portanto, como obras de arte acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 2008, p. 40).

Há nesta abertura a força da liberdade com que se busca endereçar a Análise de Tensão Conjunta. E por isso, por vezes a ideia de “relampejo” de uma obra ou ideia surge, numa evocação de uma história aberta ao modelo de Walter Benjamin (1987), que se reescreve também pelas vozes dos excluídos, dos que ficaram marginalizados, esquecidos e a uma crítica e poesia de universos sincrônicos como trouxeram à luz Jakobson (2010) e Haroldo de Campos (2010), por exemplo.

Disse Jakobson (2010, p. 154) que “uma poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente abrangente é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas”. Para a melhor apreensão dessas, por vezes, sutis transformações no universo das artes – não apenas da arte verbal –, ou das rupturas mais intensas, é possível recorrer às funções básicas da comunicação verbal: a emotiva, a referencial, a fática, a metalinguística, a conativa e a poética. Não pretendo fazer um espelhamento de cada uma delas, pois não tenho a intensão de mergulhar neste vasto universo da linguística e, por ventura, da semiótica. Mas a busca por essa liberdade de análises em ciênciarte para se vislumbrar a poética das artes, por conseguinte não se abstém das possibilidades lançadas por Jakobson e por outros teóricos. Se *tudo* pode ser matéria à poesia, esse *tudo* pode ser matéria à crítica. Isto porque “A poética no sentido mais lato da palavra, se ocupa da função poética não apenas na poesia, onde tal função se sobrepõe às outras funções da linguagem, mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha à função poética” (JAKOBSON, 2010, p. 168).

As linguagens estão sempre em tensão umas com as outras. Em convergências, às vezes, também é verdade. E quanto mais os artistas passam a transitar entre os universos possíveis da criação, no grande emaranhado híbrido da invenção, mais desafiam os seus leitores-espectadores.

Penso que também a forma da crítica deve abrir-se para essa “perspectiva original”, essa fruição de contato e de contágio, esse aproximar-se e distanciar-se que muda consideravelmente a visão de um quadro e ser, também, depois deste jogo, tinta e tela, técnica e ficha-técnica.

No início do percurso deste trabalho os tempos eram outros. A dura constatação de nossa fragilidade neste planeta, imposta pela pandemia de Covid-19, obrigando-nos a reavaliações de nosso modo de vida, de produção, também mudou a rotina da vida acadêmica. Mesmo pessoas resistentes ao uso de tecnologias de comunicação se viram defrontadas com as novas exigências para que pudéssemos contornar ao máximo os prejuízos deste momento. Talvez, com isso, com o uso mais presente de novos recursos tecnológicos e formas de se pensar a produção acadêmica, possamos nos abrir mais rapidamente ao universo que se pretende com a Análise de Tensão Conjunta, maleável e interessada às adaptações e recursos os mais variados. Não digo com isso que a academia não venha evoluindo neste sentido ao longo do tempo. Mas talvez essa nova crise, que afeta tudo e todos, e neste ambiente mais mergulhado nos vínculos digitais, possamos ver acentuar-se o desenvolvimento de novas formas de se pensar e se desenvolver a crítica. De se pensar e se desenvolver a escrita acadêmica com mais alargamentos à escrita crítica-inventiva – colada à ideia de ciênciarte na escritura e até de novos suportes ou formatos tecnológicos à crítica. Enquanto há vida, a gente sonha, pulsa e age.

Eis o ingresso à viagem, à construção, à utopia. Eis o convite, sempre, à poesia.

## 2. AS GALÁXIAS PÓS-UTÓPICAS DA INVENÇÃO

### 2.1. Haroldo de Campos: invenção, tradição e utopia. Um passeio por *Galáxias*

As nuvens estão gastas e o sol assenta a cal nas faces.

*e começo 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 mil páginas 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 miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço*

(CAMPOS, H., 2011, fragmento 1<sup>3</sup>).

A *espécie da viagem* é uma escrita de quem sabe quantas mil páginas, quantas aventuras, agruras, descaminhos e retornos, becos, bocas, palavras, gestos lançados e tecidos numa só página, numa palavra-página, num campo branco de papel que marca o espaço, um livro que não cabe em si e, de ritmos distintos, e mesma água, é canto, encantação de sereia e sonambulante andança de desejos ritmados e fraturados, mais que contados, mais que cantados, desvelados, mais que necessários, é. Poesia. Obra que diz de si, *Galáxias*, como se dissesse: leia-me sem o crivo cronológico, a linearidade na história, a impotência da memória que se esquece, mas pelo o que se retece na leitura da potência que outro tece. Falarei de Poesia, a matéria que dá vida ao tempo. A estrutura orgânica que transmuta todos os sentidos. Um livro lento, que suspende o tempo, na máquina ágil da linguagem, na trituração ácida das viagens, dos olhos que saltam a

---

<sup>3</sup> *Galáxias* foi publicado obedecendo ao projeto proposto por Haroldo de Campos que não apresenta numeração nas páginas. Para facilitar ao leitor o contato com as referências de forma mais precisa, optei por enumerar cada fragmento citado obedecendo a estrutura definida pelo poeta para a publicação da obra em 1984. Também optei por manter as citações de *Galáxias* em itálico, como consta no projeto de Haroldo de Campos, para os formantes primeiro e o último.

*acabarcomeçar com a escritura*. Um universo à leitura. Uma escultura ao silêncio. Um museu de vivências. Uma coreografia de palavras que transbordam bordas. A própria tessitura da falta de margens. Um artigo de arte. Um sítio sem cemitério. Uma – minha – viagem.

Haroldo de Campos escreveu *Galáxias* ao longo de treze anos, de 1963 a 1976, mas que só veio à luz – sem contar publicações esparsas no tempo de trechos do mesmo – em 1984 através da Editora Ex Libris, de Frederico Nasser (CAMPOS, H., 2011). Embora o autor tenha o definido como “a viagem como livro” ou “o livro como viagem”, ou ainda, “livro de ensaios”, o que ele escreve sobre *Galáxias* em 1983, ou seja, “uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica” (CAMPOS, H., 2011, p. 113), coloca as reorganizações, re-visões constantes de conceituação e problematização acerca da poesia e do fazer poético, tão caros ao seu ofício. Tal re-visão – termo cunhado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos para o título que deram a obra *ReVisão de Sousândrade* – demonstra o caráter político e a postura inquieta sobre os alicerces do saber-fazer da poesia e das constelações que a ela orbitam.

O tempo alargado da própria criação de *Galáxias* nos remete a outros exemplos, apenas à título de comparação, como Dante Alighieri, que levou vinte anos escrevendo a *Divina Comédia*, James Joyce, que escreveu *Finnegans Wake* em dezessete, Ezra Pound, que dedicou quarenta anos para *Os Cantos* ou ainda Goethe que levou cinquenta e cinco anos para escrever o *Fausto* e Mallarmé, que após trinta anos concluiu *Um Lance de Dados* (PIGNATARI, 2005).

Inspirado numa notícia de jornal, lida de uma seção criminal, durante um voo de Londres para São Paulo – em que Haroldo viajava em companhia da amiga, crítica, ensaísta e pesquisadora Leyla Perrone-Moisés – que tratava sobre a prisão de Enrico Bagoni, por falsidade ideológica, por este estar vestido de mulher e, após ser perseguido e pego pela polícia, ter sido obrigado a revelar sua verdadeira identidade. Teria então exclamado à amiga: “O texto como travesti! O texto como falsa identidade genérica! Os críticos correndo atrás do texto para sequestrá-lo!” (ANTUNES; BANDEIRA, 2016). E não só os críticos, como os leitores-críticos continuam a correr atrás dessa obra que atravessa e extravasa os limites entre poesia e prosa (CAMPOS, H., 2011), constituída por cinquenta fragmentos, sendo pensados pelo poeta como fixos apenas o formante inicial, de 1963: “e começo aqui e meço aqui este começo (...)” e o formante último de 1976: “fecho encerro reverbero aqui me fino (...)”, que consequentemente abrem e

encerram – se é que é possível o uso destes termos, já que a obra, embora publicada cronologicamente, foi concebida como uma obra aberta.

A teoria dos formantes foi tomada de empréstimo do músico francês Pierre Boulez (1925-2016). Nela, Boulez define um jogo entre estruturas musicais que permita que se estabeleça que o acaso seja absorvido, instaurando-se, pela vigilância da inteligência de seu criador – o que afastaria o puro automatismo e o caos – a dar maior possibilidade de escolha para que a obra pudesse ser a mesma e sempre uma nova, de acordo com as inúmeras maneiras de se adentrar, combinar, apresentar os formantes da mesma. A sonata de Boulez, por exemplo, construída por cinco formantes: Antífona, Tropo, Constelação, Estrofe e Sequência, mantinha apenas como fixa a formante Constelação, que deveria ocupar o centro da obra, por ser a mais longa e importante entre as demais (CAMPOS, H., 2010).

No caso de *Galáxias*, Haroldo de Campos define a estrutura de seus formantes estabelecendo como norteadores o primeiro e o último fragmentos e permitindo que os demais quarenta e oito possam coabitar com estes dois de forma livre e diversa, o que nos faz compreender a falta de numeração de páginas no projeto editorial final que ganha as livrarias em 1984, que traz ainda, sempre uma página em branco após cada um dos fragmentos, o que também reforça essa metáfora com o espaço, com seus astros e seus vazios; assim como a música de Boulez, contrapondo seus sons e seus silêncios.

Permitir ao leitor a entrada à experiência estética, pelo correr livre das páginas, ou trechos, *galáxias*, ou mesmo sentindo os espaços brancos ante as palavras que os circundam traz à tona a noção de obra aberta, cuja materialidade também exige, requer do leitor-observador tomar-se como bússola que mapeia uma viagem ímpar, distinta de qualquer outra experiência externa a si mesma. E, por isso, torna-o também artífice-argonauta, por requerer dele uma parte da construção do poético.

Antes do escritor, filósofo e linguista italiano Umberto Eco (1932-2016) fazer conhecida o que se tornaria uma de suas mais famosas obras, *Obra Aberta*, de 1962 e publicada no Brasil em 1968 pela Editora Perspectiva, Haroldo de Campos já havia publicado o artigo “A Obra de Arte Aberta”, no jornal Diário de São Paulo, no dia três de julho de 1955. Texto este que integra o livro *Teoria da Poesia Concreta*, que reuni textos críticos e manifestos escritos pelos irmãos Campos e Décio Pignatari entre 1950-1960.

Em “A Obra de Arte Aberta”, Haroldo traçará como “eixos radiais” as obras de Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings. Trará, de sua leitura de Mallarmé, o conceito de poema-constelação, “liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em

princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética” (CAMPOS, H., 2006, p. 49). Essa circularidade é o que Haroldo, apoiando-se em Sartre irá fazer valer dos silêncios que se tecem como linguagem, ou seja, como a pausa na canção que nos ajuda a permear as notas que passaram e as que virão. Joyce, por sua vez, segundo Haroldo, pratica a “atomização da linguagem, onde cada unidade ‘verbivocovisual’ é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira” (CAMPOS, H., 2006, p. 50), ou ainda, enfatiza o detalhe “a ponto de conter todo um cosmos metafórico numa só palavra” (CAMPOS, H., 2006, p. 51). Para Haroldo de Campos, os poemas de Cummings têm como elemento fundamental a “letra”: “a sílaba já é, para seus propósitos, um material complexo” (CAMPOS, H., 2006, p. 51). Trabalhar com o ínfimo, portanto, com o mínimo, que ao mesmo tempo que tende ao esgotamento mais súbito, enseja por natureza primeira a transformações e aproximações diversas, como uma obra aberta, por requerer desintegrações e coagulações, assim como as atomizações joycianas que se multiplicam em línguas que se falam, palavras valises que se instauram, culturas que se metamorfoseiam. Já em Ezra Pound, Haroldo destaca a organização dos poemas de *Os Cantos*, pelo método ideogrâmico, “que permitem uma perpétua interação de blocos de ideias que se criticam reciprocamente” (CAMPOS, H., 2006, p. 53).

É importante ressaltar que o que coloquei sobre a participação do leitor-observador anteriormente encontra conforto na noção de “obras abertas” que Umberto Eco (2008, p. 39) sustentará: “que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente”. Para Eco, em nota, ele nos dirá que, para a análise estética, essa fruição, ou seja, “cada leitura, contemplação, gozo de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular, de execução”. Obra aberta, portanto, pelas múltiplas possibilidades de fruição, interpretação, contaminação em contato com outro saber que não o do seu autor apenas. Que se expande em significações várias através dos encontros.

esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar  
 um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler  
 em giroscópio em caleidocamaleoscópio e não ler e lernada e nunca  
 ler como tudoler todoler tresmiller e estar a ponto e voltar ao ponto e  
 apontar e despontar e repontar e pontuar e impontuar camaleoplástico  
 cabaléulístico rodoviagem à roda da viagem a esmo da mensagem o  
 mesmo e de passagem uma faena uma fadiga uma falena será que vale  
 a pena será que paga a teima será que põe um termo

(CAMPOS, H., 2011, fragmento 13).

A invenção é um risco corrente, uma ponte entre tempos, um encontro de vozes, uma estação de silêncios, um entrecorte de momentos, uma colagem de documentos, uma história lida e relida como condição humana de transmutação de verdades, uma iluminação de fascínios que flui a densidade das águas, o emaranhado das águas, a ondulação das palavras, a maquinaria dos ritmos, a construção da linguagem, a língua da linguagem, a árida fala do talho e a suave falácia do fácil. A tradição e a vanguarda, o vento e o moinho de vento, o sangue e a lâmina, a essência e o odor da essência. Cálculo que palimpsesta o criador e expõe a criatura, como faz diversas vezes as obras de artistas que se recolhem enquanto mais suas obras avançam sobre nós sem nada além do que a própria matéria de que se constituem: a Poesia. Mais do que ler e apreender, o poeta só se instaura pelo ser através da escolha ao risco de fazer – de estabelecer (-se) algo além de si mesmo. Este risco [o poeta evoca o primitivo] é o próprio corte sobre qualquer matéria, seja ela a folha em branco, a tela, o corpo, a cidade, o tempo, o silêncio, o grito que lacera a garganta. O risco é a urgência do descanso. A seiva do ócio. A gênese do repouso de quem (se) cria. O risco da demora, da procura e da exatidão, como fruto só colhido em sua hora. Mas o que diria o fruto do tempo de si mesmo? Seria o do vento que o tomba? O da terra que o devora? Ou aquilo que lhe amputa a espera, como uma fome-mão afoita? E ainda, há o risco do fruto que mancha, colore, perfuma, sacia, intoxica, renova. O risco do fruto ser além de si mesmo: pulsão. Mesmo que esta pulsão seja, ou necessite, do outro. Sempre deve haver este outro, no sublime do risco, que é ele mesmo e nenhum: Poesia: o pictórico risco na caverna escura; fruto-fome e a própria encenação da vida ou a *recriação* do que só se vive agora.

Entre a vanguarda e a tradição, e sem ordem específica de qual lhe calhe em primeira importância, pois a trajetória própria de Haroldo de Campos é uma luta de forças que se complementam como os ares ou mares, correntes circulares, vórtice que lança-recolhe recursos no conflitante campo da invenção da poesia, daquele que cria e se cria em diálogo constante entre os astros de seu paideuma e a história de suas próprias crias.

Como diria Décio Pignatari (2006, p. 19): “Todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planejada”. Essa aventura planejada é constatada em toda a trajetória poética, crítica e tradutória de Haroldo de Campos, desde o lançamento de seu primeiro livro, *O Auto do Possesso* em 1949. Mas, sem dúvida, é em 1958, com o lançamento do “Plano-Piloto para Poesia Concreta” na revista *Noigrandes*, nº 4, que Haroldo, ao lado de seu irmão Augusto e de Décio Pignatari, reitera – num dos seus projetos mais ousados e de repercussão internacional – que não estava nas artes para calar, ao contrário, estava

sim para tomar partido, ideia cara a Haroldo que o mesmo toma de empréstimo de “A Técnica do Crítico em 13 Teses”, de Walter Benjamin: “Quem não é capaz de tomar partido, deve calar.” (CAMPOS, H., 2013, p.11).

Numa das definições de poesia, desta nova poesia apresentada no “plano-piloto para poesia concreta”, fica explícito o seu caráter político-criativo. Não nos esqueçamos de que se vivia a era de Juscelino Kubitschek, que se elegera sob o *slogan* de campanha “50 anos em 5” e que teve em 1957 o surgimento do Plano Piloto de Brasília como resultado de um concurso nacional cujo vencedor foi Lúcio Costa com seu projeto urbanístico e arquitetônico da nova Capital. Embora seja difícil não associar, pela similaridade dos títulos dos projetos, como o faz alguns críticos da poesia concreta, aproximando esses dois planos pilotos, Haroldo de Campos, em entrevista ao poeta e repórter Ademir Assunção, esclarece:

Há quem diga que a poesia concreta é fruto do desenvolvimento de Juscelino Kubitschek. Várias pessoas dizem isso, com um desejo de jogar sobre a poesia concreta uma pecha ligada ao desenvolvimentismo, um signo capitalista. [...] É uma balela. Qual foi o artista do governo Juscelino? Não foi nenhum poeta. Ele se chama Oscar Niemeyer, um comunista militante. Até hoje continua stalinista. Ninguém poderá negar que o artista do governo Juscelino era um arquiteto – notável, com uma contribuição inegável para a arquitetura mundial – e que a arte era a arquitetura, jamais a poesia. Nós nunca tivemos contato com Juscelino. Éramos muito jovens (ASSUNÇÃO, 2012, p. 17-18).

Ainda sobre o comparativo dos planos pilotos de Lúcio Costa e dos poetas concretos, Gonzalo Aguilar desenvolve uma análise interessante:

A eliminação da rua como célula de organização urbana, no “Plano Piloto” de Lúcio Costa, era homóloga à eliminação do verso na poesia concreta. Cidade sem ruas, poesia sem versos: os elementos de reconhecimento e de orientação básicos são substituídos por uma espacialidade que exige novos conceitos (AGUILAR, 2005, p. 83).

Esses novos conceitos, de caráter político-criativo da poesia concreta, de posicionamento e objetivos claros, os irmãos Campos e Décio Pignatari balizaram da seguinte forma: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural”. Esta *evolução crítica de formas* se sustentará em diálogo com a construção de uma colagem de ideias e teorias

presentes em Mallarmé, Pound, Fenollosa, Apollinaire, do cineasta e crítico de cinema Eisenstein, sobretudo de sua teoria das montagens, que se mostram úteis para o cinema e para a literatura e outras artes, Cummings, James Joyce, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, os músicos Webern, Boulez e Stockhausen, o poeta russo Maiakóvski, entre outros (CAMPOS, A. CAMPOS, H., PIGNATARI, 2006, p. 215 - 218).

A radicalidade do “Plano-Piloto para Poesia Concreta”, devo dizer, só pôde reverberar em outras culturas porque a poesia concreta de fato cumpriu a missão almejada. Tornou-se uma poesia que fraturou a predominância histórica do verso no Brasil, inseriu uma nova definição de leitura e feitura crítica de poesia, que constava também no seu plano-piloto, ou seja, uma poesia *verbivocovisual* que pode ser entendida como Haroldo de Campos, em texto de 1957, coloca: “Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. [...] Não há cartão de visitas para o poema: há o poema.” (CAMPOS, H., 2006, p. 79). Ou ainda, em outro texto do mesmo ano, fruto de uma entrevista concedida ao poeta Alexandre Gravinás, publicada na revista *Diálogo*, nº 7, de São Paulo e que saiu também *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, no mesmo ano: “chamamos o poema que concebemos como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – verbivocovisuais – em jogo) de *poema concreto*” (CAMPOS, H., 2006, p. 142).

Este caráter vanguardista da poesia concreta, inserindo uma nova forma de composição poética, por um lado estabeleceu novos horizontes às experimentações, por outro, deixou seus próprios criadores inseridos na latência de um lirismo comedido, por exemplo, que aos poucos se escoaria novamente às formas-fôrmas de versos mais tradicionais – algo visto mais fortemente em Décio Pignatari e, sobretudo, em Haroldo de Campos, e mais timidamente em Augusto de Campos, que permaneceu mais ligado às raízes concretistas, na composição de poemas, e na utilização de recursos tecnológicos na sua criação, excetuando-se, claro, dentro deste panorama, seu primeiro livro *O Rei Menos o Reino*, de 1951.

Para Affonso Ávila (2008), falar de vanguarda é falar do novo, do que se cria e se pesquisa e que se soma à experiência do homem. Segundo ele, na busca por invenção, o homem tenta modificar a realidade, fazendo da poesia a principal área de experimentação das línguas, apurando e expandindo as suas potencialidades. Uma linguagem elaborada, portanto, advinda de uma nova sensibilidade, valendo-se de novos recursos e à espera de

uma outra nova sensibilidade, a do receptor desta nova arte. Para ele, é “Natural, portanto, que os poetas caminhem à frente, experimentem, inventem, adicionem formas e estruturas novas à grande linguagem da emoção humana, da inteligência criativa que é a poesia” (ÁVILA, 2008, p. 108).

Em “Contexto de uma Vanguarda”, Haroldo de Campos (2006) apontará a discussão sobre uma poesia de vanguarda como sendo aquela verdadeiramente contemporânea à vida do homem de seu tempo. O que, no caso do texto escrito em 1960, significava ser influenciada esteticamente pelo cinema, pela televisão, pela propaganda, pela rádio, pelas possibilidades da imprensa, ou seja, pelos meios de comunicação que se faziam fortemente presentes e atraindo a atenção das pessoas. Logo, o poeta não poderia deixar-se imune a esses estímulos, ao contrário, deveria lançar mão de tais recursos para conquistar uma nova estética, um novo campo a explorar com o poético. Haroldo de Campos, via que a poesia concreta falava a linguagem de seu tempo e que, pela primeira vez, a poesia brasileira – totalmente contemporânea – participava da formulação de um movimento de vanguarda, inclusive internacionalmente.

É interessante ressaltar que: “Nem por ser universal, deixa a poesia concreta, como arte geral da palavra, de se ligar imediatamente à linguagem popular, à gíria, à dicção infantil, às adivinhas, a modalidades de descante folclórico etc.” (CAMPOS, H., 2006, p. 213). Esta *arte geral da palavra*, por si, reforça o que eu vinha defendendo, sobre a retomada que se daria na poesia de Haroldo de Campos, da de-composição ao verso de cunho mais tradicional, que encontra em *Galáxias*, por exemplo, a lascívia entre poesia e prosa, ou *proesia*, como bem se referiu à obra Caetano Veloso.

“E não ler e lernada e nunca ler como tudoler todoler tremiller e estar a ponto e voltar ao ponto e apontar e despontar e repontar e pontuar e impontuar” como, antropofagicamente deglutir a tradição e repontar à invenção e ser e assinar, sulcar, um tempo de criação que não quedará frente à transição de novas outras criações como a juba do leão que não se vê sempre mas sabe-se frequente entre as cabeleiras das savanas.

Tomado desta fome e desta sede assinaladamente oswaldiana, Haroldo de Campos estabelece sua trajetória gravando nela a vanguarda com a poesia concreta e, em voltas com o passado, lapidando, em contínuo diálogo, uma tradição de obras inventivas e ainda atuais. Ezra Pound (2006, p. 21), apresenta uma boa ideia a respeito da tradição: “Um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprímível”. Esta *juventude eterna*

*e irreprimível* fez com que Haroldo conseguisse criar seu paideuma – “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2006, p. 161) – através da criação de uma linha curatorial de excelência, pautada na inventividade e no resgate de autores e obras que lhe constituísse um cânone particular e, ao mesmo tempo, que pudesse ser absorvido de forma universal, com a preocupação de assentar à cultura brasileira as referências mais agudas e sofisticadas da composição poética, o que, além de sua própria poesia, reuniu, em sua tríplice criação, também com a crítica e a tradução.

Ao notar que coloquei a tríplice criativa haroldiana – poesia, crítica e tradução<sup>4</sup> – nas vertentes vanguarda e tradição, corroboro as colocações de Diana Junkes (2008) de que o poeta incorpora e reinventa a tradição em seus textos:

Mais do que uma historicização da poesia, as distintas vertentes de criação da obra haroldiana desdobram-se em leituras da poeticidade ao longo da história literária e é a partir dessa leitura específica que parece edificar-se seu projeto e sua concepção de novidade e invenção. [...] Assim sendo, é possível afirmar que para Haroldo de Campos os movimentos literários erguem-se a partir do jogo entre o novo e o antigo, a ruptura e a memória e, por isso, a poesia do presente, da agoridade é que maximiza a concreção sígnica, tensionada temporalmente no espaço poético pelo poeta enxadrista (JUNKES, 2008, p. 96).

A este respeito, o próprio Haroldo de Campos, respondendo ao poeta Ademir Assunção sobre o rastreamento rigoroso que fizeram (irmãos Campos e Décio Pignatari) do que havia acontecido antes da Poesia Concreta, nos coloca que:

A ideia era levantar aquilo que havia de fundamental na poesia, seja na poesia universal, seja na tradição brasileira. Era um projeto de morfologia cultural ou até, como diz Nietzsche, de criar nossos próprios antepassados através de uma releitura do passado com um olhar do presente (ASSUNÇÃO, 2012, p. 16).

---

<sup>4</sup> Essa tríplice criação entendo como amálgama do desenvolvimento poético haroldiano, um fazer de fazeres indissociáveis e não simples separação de *áreas* de atuação, como já apontado por João Alexandre Barbosa (1979, p. 20): “Por isso, não se venha dizer (e como se vem!) que há o Haroldo de Campos-crítico, o Haroldo de Campos-poeta concreto e o Haroldo de Campos-tradutor, vigências isoladas de uma atividade boa aqui, sem importância ali, e admirável acolá. Poesia, tradução e crítica, para mim, neste caso, não são senão *personae* de um criador empenhado em buscar os limites (ou as ilimitações?) de uma inserção na história de seu tempo, quer dizer, na linguagem de seu tempo”.

Se, nascido da utopia de dar ao Brasil o seu primeiro movimento de vanguarda na poesia e colocar seus poetas fundantes e a própria poesia brasileira no radar mundial da criação poética e, tendo obtido êxito nesta empreitada, pode-se notar a força empregada por Haroldo de Campos, em textos teóricos e em seus livros de poesia, ainda mais os de sua última fase produtiva, um movimento para ampliar a leitura que lhe faziam – amplamente impregnada da visão de um poeta definido apenas como concretista: “Não faço poesia concreta há mais de vinte anos. Se amanhã eu ficasse esclerosado e escrevesse um livro de sonetos, a imprensa ia dizer: ‘o poeta concretista Haroldo de Campos acaba de publicar um livro de sonetos concretos’. Ainda que fossem sonetos camonianos” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 25-26).

É claro que, como aponta Affonso Ávila (2008), a importância do movimento de 1922 é inegável, bem como as contribuições da poesia e da crítica de João Cabral de Melo Neto, ainda mais ao que tange a emancipação do Brasil ao buscar características próprias para a sua poesia, deixando as exportações de formas, temas e linguagens em outro plano. A busca por uma consciência poética, apresentada pelos poetas da revista *Klaxon*, ou “O Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade e seu “Manifesto Antropófago”, pautavam-se, por exemplo, pela síntese, equilíbrio, invenção e nova perspectiva para as artes. Porém, como afirma Affonso Ávila (2008, p. 112-113): “o modernismo revolucionário nas primeiras décadas acabou, salvo algumas exceções, por estagnar-se, quando não foi capciosamente conduzido a recuperar as velhas formas parnasianas, numa ação de visível retrocesso, de involução”. Aliás, questão criticada pelo próprio João Cabral de Melo Neto, que segundo Haroldo de Campos, foi um poeta que apresentou uma das obras mais coerentes, não só da poesia brasileira, mas mundial (ASSUNÇÃO, 2012, p. 24).

Isto esclarece que associar o concretismo à vanguarda e, lembrando a força produtiva de crítica e poética haroldiana, de seu diálogo de re-criação com e pela tradição, estabelece para o autor dois momentos fundantes de sua produção: o primeiro, de um movimento coletivo, de uma poesia que pudesse ser quase anônima, que pudesse ter atribuição coletiva, embora fosse criada individualmente. E outro momento, o pós-utópico, indicando o esgotamento da produção coletiva e voltando a produção para uma individualidade da urgência, por entender não ser mais possível programar o futuro. O contexto histórico, portanto, já não sustentava a vanguarda (ASSUNÇÃO, 2012, p. 17; CAMPOS, H., 1997, p. 265-269).

eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro nunca nenhures em nenhuma outra parte ninguém para preenchê-lo em meu lugar e isto poderá ser o fim do jogo mas não haverá prelúdio nem interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós nada conta senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo e estou só e sôto nato e morto nulo e outro neste afinal instante lance em que me entrego todo porque este é o meu trôco e são vinte anos vinte anos luz de jejum e desconto de silêncio e demência deste ponto oco deste tiro seco abrindo para um beco que se fecha no beco no fio violeta de um crepúsculo de nuvens ordenhadas vejo tudo e traduzo em escritura

(CAMPOS, H., 2011, fragmento 36).

A cria, a ação que cria, a criação, a solidão de ninguém que há em si, o criador, o outro e toda a obra do outro-aqui, a mão que imprime a tessitura do sentir, do refundir, do ressurgir-se em outro e sempre ninguém de tanta cria, a criação do que se tece em desconsolo porque só sepulta o outro no próprio outro-eu que sempre será a própria cria que precipita e se levita sobre os escombros do surgir uma utopia, uma nesga ponte entre horizontes, uma encosta de constelações, uma menina-luz chamando trovões num tempo de ninguém, numa prece de ninguém, de ninguém para ninguém e todos, e tudo, uma cria, nova e avassaladora como uma pilha de páginas brancas, um trêmulo frescor de silêncio e a chamada para uma escritura que marcará outra utopia – o gesto que se inicia.

Em 1984, Haroldo de Campos publica o ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Nele, o poeta inicia afirmando a ambiguidade da expressão *modernidade*:

Ela tanto pode ser tomada de um ponto de vista diacrônico, histórico-evolutivo, como de uma perspectiva sincrônica: aquela que corresponde a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma certa “escolha” ou construção do passado (CAMPOS, H., 1997, p. 243).

Esta *escolha ou construção do passado* reforça o que eu falava sobre o diálogo com a tradição, tão presente na obra de Haroldo de Campos, e mais: a própria *recriação* de uma tradição lançando-se na empreitada de estabelecer-se como parte integrante do próprio paideuma que criou para habitar sua órbita, prova da clareza de seu lugar e de seu percurso na composição poética, crítica e tradutória.

Em “Poética Sincrônica” (CAMPOS, H., 2010, p. 205-212), o poeta vale-se da mesma ideia para explicar o fenômeno literário, definindo como critério histórico, o diacrônico e como critério estético-criativo, o sincrônico. Olhar para ambas definições faz Haroldo de Campos estabelecer as diferenças entre os historiadores literários brasileiros, e não só os brasileiros, já que a teoria pode estender-se a outras culturas, sendo o historiador literário diacrônico motivado pelos fatos, seus desdobramentos e os meios e percursos linearmente sucedidos da produção poética ao longo do tempo. Refere-se ainda a importância de tal olhar diacrônico para o levantamento e estabelecimento de limites, demarcações, enfatizando defeitos e conquistas dos poetas e da poesia assim abordados.

Por outro lado, por uma poética sincrônica, Haroldo de Campos irá pautar-se por uma função crítica que visa retificar aquilo que foi julgado pela poética histórica – diacrônica. Para ele, uma tarefa importante da crítica sincrônica, para uma revisão do passado poético, seria a criação de uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, que olharia para a produção dos poetas da fase colonial ao Modernismo pelo viés da renovação das formas, ampliação e renovação do material estético então produzido nestes períodos distintos. Isso levaria à cabo, invariavelmente, o ressurgimento de poetas e/ou poemas esquecidos pela história, mas importantes, pelo olhar sincrônico, por mapear os momentos de maior inventividade da poesia de todos os tempos.

Devo destacar que este conceito, além de constar nos textos apresentados anteriormente, também aparece no ensaio “Texto e História” (CAMPOS, H., 2013, p. 15-25). Haroldo de Campos, notadamente reforça este discurso pautando seu projeto crítico-criativo como sincrônico, tomando de empréstimo de Roman Jakobson (2010, p. 154) a definição de que:

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. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. [...] Uma poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente abrangente é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas.

A tensão gerada por esta nova maneira de crítica literária, ou a formulação do critério estético-criativo que revisita a história da poesia, desestabiliza cânones tradicionais, olhares viciados da crítica, e a reiteração de nomes e obras que foram arroladas de geração a geração. Da tensão à ruptura, quando o poeta-crítico ilumina o passado através de um olhar que permeia o que de mais inventivo surgiu ao longo dos tempos, vemos a retomada de obras e autores que ficaram marginalizados até então; que passam, portanto, a vigorar como elementos estruturantes para uma reinvenção do ver e lidar com a materialidade da poesia: as palavras, as formas, a língua. Ou, como bem definiu Diana Junkes (2013, p. 21):

para o poeta Haroldo de Campos, a ruptura tem o dedo indicador apontado para o futuro enquanto três outros a fazem voltar-se para o passado. Em outras palavras, os movimentos literários fundam-se na tensão entre a medida do que guardam (passado) e o alcance do que profetizam (futuro), mediados pelo presente de sua ocorrência: memória e invenção; história e *make it new*.

Como uma ferida que perde a cicatriz após um choque, Haroldo de Campos retoma a rota do sangue ainda quente sobre a pele do passado que se esfria.

Walter Benjamin (1987, p. 222-232) tomando de empréstimo o método da empatia, ou a *acedia* – primeiro fundamento da tristeza para os teólogos medievais – nos diz que aqueles que num determinado momento dominam, são os herdeiros daqueles que foram os vencedores que os antecederam. Isto gera a empatia, beneficiando sempre os dominadores e diluindo na essência do esquecimento os vencidos. O que demonstra, para Benjamin, como a transmissão da cultura não escapa à barbárie. Por isso ele ressalta a importância de se arrancar a tradição do conformismo, reconhecendo no passado, que perpassa veloz, como uma imagem que relampeja, o que de mais ímpar brilha.

O confronto, portanto, com o passado, seja um passado recente ou mais apartado do presente, é sempre polêmico. Este confronto reabre a ferida, lança nova luz ao passado que, agora, pode sofrer o embate e atestar a vitória daquele ou daqueles que antes eram os derrotados, as exceções, os marginalizados, os que foram esquecidos ou silenciados. Haroldo de Campos não fugiu às polêmicas e, na busca pela rememoração de um passado que precisava ser revisitado, reescrito, lançou voz a um grupo de obras e autores que sucumbiam no silêncio amordaçado dos vencidos – o que se caracteriza, para mim, como a busca pela reparação do sofrimento das gerações e obras preteridas, incompreendidas

em sua época. Este *sofrimento* pode ser interpretado de diversas formas, mas, não há como negar que, para um autor, seja o esquecimento o maior dos castigos históricos – mesmo sendo ele apenas um espírito pulsando dentro da obra que criou e que restou como prova de sua existência – que já se tenha apagado. Assim, importantes obras e autores foram não apenas resgatados, mas alguns, olhados por um viés que, do estranhamento que suscitaram, puderam vigorar como inventivos e destacados de seu tempo, por carentes que estavam de revisão histórica e reavaliação crítica no presente. A história aberta reabre obras pelo atravessamento da poética dos novos leitores que as encontram. E os poetas concretistas, não apenas Haroldo de Campos, fizeram reascender nomes como Sousândrade, Pedro Kilkerry e o próprio Oswald de Andrade, apenas para citar alguns exemplos.

Uma vez que “de um crepúsculo de nuvens ordenhadas vejo tudo e traduzo tudo em escritura”, como ecoa Haroldo de Campos, um possível *relampejo* do passado, ou melhor, o diálogo com a tradição assentado na voz do presente, no agora, na *agoridade*, a escritura se desenvolve sempre atravessando fronteiras galácticas de criação. O poeta se alimenta destas *releituras*, transgressões e mutações e marca a tradição e a vanguarda, a utopia, o tempo presente e o poema pós-utópico, abrindo-se para a futuridade, da teoria que teceu alinhavando críticas e sistemas verbivocovisuais.

A pós-utopia, apresentada por Haroldo de Campos (1997, p. 243-269) no ensaio “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”, vem marcar, para o poeta, o fim das vanguardas, ou o fim do movimento coletivo da poesia concreta, já no final dos anos 60. Como vanguarda, o poeta define o escoamento da singularidade de cada poeta de um determinado movimento em detrimento de uma poética perseguida em comum, por todos. A isto dá o nome de *busca da identidade utópica*: a busca de uma nova linguagem comum.

Para Haroldo de Campos, esta crise da utopia é a própria crise das ideologias, marcada por um momento histórico de dicotomia social entre um Estado burocrático e o império de um capitalismo selvagem e predatório, pelos embates políticos – Golpe de 64, por exemplo – transformações sociais, prenúncios do que se concretizaria como longos anos de autoritarismo e frustração de um povo e que evocava, conseqüentemente, “um nacionalismo crítico aberto ao universal: uma *poesia-para*, capaz de utilizar, na perspectiva do *engagement*, as conquistas técnicas da *poesia pura*. [...] A poesia esvaziava-se de sua função utópica” (CAMPOS, H., 1997, p. 268).

Compreendo que o espírito agitado e agitador de um poeta como Haroldo de Campos, envolto num contexto como este, e associado aos seus outros companheiros de vida e poesia – seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari – tencionaria naturalmente as suas vontades para uma poesia que seguisse seu papel (objetivo) de continuar delineando a história, mas agora, necessariamente buscando firmar-se no presente, na *agoridade*, do que lançar telescópios e sondas no espaço para vislumbrar as distâncias de galáxias-futuro, mas sem deixar de criticar esse futuro que se possa intuir. Assim, a poesia da pós-utopia é a poesia viável do presente. E por isso, a necessidade, para Haroldo de Campos, de ter como ferramenta o palimpsesto da tradição:

a admissão de uma “história plural” nos incita à apropriação *crítica* de uma “pluralidade de passados” [...] Tenho dito em mais de uma oportunidade, que a “poesia concreta” dos anos 50 e 60, como “experiências de limites”, não enclausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o ‘ismo’ particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizando de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens) (CAMPOS, H., 1997, p. 269).

Para Marcos Siscar (2015, p. 9-10) os livros *A educação dos cinco sentidos* (1985), *Crisantempo – no espaço curvo nasce um* (1998), *A máquina do mundo repensada* (2000) e o póstumo *Entremilênios* (2009) é que reuniriam essa produção que Haroldo de Campos chamou de pós-utópica. Para mim, *Galáxias*, obra gestada de 1963 a 1976, lançada apenas em 1984, já seria a obra pós-utópica por excelência, na qual se reúnem as indicações dos procedimentos de composição poética do poeta, da elaboração de seu plano de trabalho em relação à apropriação da “pluralidade de passados” e por assentar-se ao “concreto na poesia”, fazendo essa *proesia* vibrar, também, no projeto gráfico estabelecido desde o princípio.

A este respeito, Diana Junkes já anunciava que *Galáxias* “pode ser lido como um marco da pós-utopia (jamais da melancolia) e da magnitude do presente, configurando uma tensão entre utopia e pós-utopia”. Acrescenta ainda que “a pós-utopia, elaborada pela primeira vez em 1979, não tem nada do ceticismo de um olhar para o presente, de desespero ou desilusão, não é refém da crise, mas responde a ela criticamente” (JUNKES, 2018, p. 63).

A pluralidade na produção de Haroldo de Campos, com *Galáxias*, demonstra que mesmo em período ainda fértil da poesia concreta, o poeta já se anunciava novamente em voz individualizada, destacada do movimento coletivo; como se um outro eu-poeta houvesse nele principiado uma composição que não se poderia sustentar no projeto da poesia concreta, nem tampouco ser absorvida e partilhada pelos demais poetas do movimento pela dimensão extremamente particular – solitária – daquele novo percurso poético.

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não  
 posso guia eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta  
 me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso  
 um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino  
 mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia  
 popular aquela música se não canta não é popular se não afina não  
 tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa  
 tensa da mais megera miséria física e doendo doendo com um prego  
 na palma da mão um ferrugem prego cego na palma espalma da mão  
 coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego  
 durando na palma polpa da mão ao sol

(CAMPOS, H., 2011, fragmento 15).

Seguir como segue o cego seguro de que a luz é um calor na pele, de que a luz é um latido, um canto, é um coração pulsando, é o povo apressado no semáforo, a falta de tato do percurso esburacado, a fome que não sabe ter onde comer, a luz, rapto da beleza no singelo particular da língua, um edifício multiforme em vertigens no horizonte e em verticais desmundos de possibilidades em janelas abertas para todos os lados e estrelas e vazio, a luz, como um mercado avesso aos deuses, a linguagem do choro, o momento do blefe, a sintaxe do medo, o tigre no salto, o coração na boca, a garganta seca, a tensão das marchas, o desamparo dos pássaros na noite árida, a luz, o cego em revolta de caminhos, travessias, chagas de metáforas da linguagem condensada de destinos, luz, encontros, revoluz. Um prego sustentando uma galáxia.

Ao lançar-se para uma ideia de pós-utopia (marcada pelo fim do período das vanguardas e pela falta de perspectiva utópica), Haroldo de Campos, a meu ver, nos apresenta paradoxalmente uma reabertura à utopia, agora outra, como entrar-se num cômodo ainda escuro, tateando as paredes em busca do *interruptor* onde se faça a luz. E, diga-se com isto, que este escuro não é o do temor, mas o da simples passagem – uma

cegueira-contradição momentânea como as que atravessamos também quando há um excesso de claridade.

Se a passagem da utopia para a pós-utopia, segundo Haroldo, talha-se na “poesia viável do presente” (CAMPOS, H. 1997, p. 268), na agoridade, desprendida da est-ética coletiva, penso que talvez seja possível nomeá-la a *utopia do devir*, que remete sempre a uma nova esperança na *poiésis* (no fazer, no criar algo, que dissolve, gesta, transforma realidades, conceitos, estruturas, vozes).

A este fazer (o *poiein*), Paul Valery (2011, p. 196-197) diz resultar as *obras do espírito*, “aquelas que o espírito quer fazer para o seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir”. Se os *espíritos* estão agitados a procura de suas próprias vozes, talvez seja a agoridade uma própria utopia, como se dissesse: a história aberta da poesia cabe aqui, no agora, que de tão fugaz não dá conta de ser senão potência e pulsão, o momento, a fração de segundo que precede o novo *big bang*, o *make it new* – e que apontaria para a futuridade: um *devir*, complexo de *inovação* e *frustração*.

A *utopia do devir*, da *poiésis*, que marca o chão do contemporâneo, se coloca em tensão com as crises e dinâmicas do presente, sem deixar de exemplificá-las também pelas crises e dinâmicas do passado, via traduções, releituras, transmutações e polêmicas.

Impossível, nesta conversa, não se lembrar que em 1975 o poeta João Cabral de Melo Neto lançava o seu livro *Museu de tudo*, uma reunião de poemas feitos entre 1946 a 1974. Vale recordar que os poetas concretos foram leitores-críticos da obra cabralina e que ela, em certa medida, ajudou-os a balizar suas produções. Neste livro de João Cabral encontramos “O artista inconfessável” (2009, p. 61), poema que talvez melhor traduza as inquietações dos espíritos dos poetas mais antenados à época e que exemplifica a ideia da utopia do devir.

Fazer o que seja é inútil.  
 Não fazer nada é inútil.  
 Mas entre fazer e não fazer  
 mais vale o inútil do fazer.  
 Mas não fazer para esquecer  
 que é inútil: nunca o esquecer.  
 Mas fazer o inútil sabendo  
 que ele é inútil, e bem sabendo  
 que é inútil e que seu sentido  
 não será pressentido,  
 fazer: porque ele é mais difícil  
 do que não fazer, e difícil-  
 mente se poderá dizer  
 com mais desdém, ou então dizer  
 mais direto ao leitor Ninguém,  
 que o feito o foi para ninguém.

Entre o inútil do fazer e o inútil do não fazer: fazer. Porque é mais difícil (possível). Eis a lição do poeta aos artistas, a si mesmo, às poéticas. Se há o impasse, a crise, nestas margens que pressionam o artista, vencendo este pelo fazer – o que também possibilita o refazer, compreendo a pós-utopia haroldiana, pensada ao fazer dos poemas pós-utópicos, na mesma medida em que João Alexandre Barbosa (2002, p. 276) leu este poema de João Cabral, numa resposta ao impasse “Pela criação, pela consciência, pela lucidez, de um espaço em que se afirma a vitória da dificuldade”. Por isso concordo com Diana Junkes de que não há nada de melancólica na produção de Haroldo de Campos, desta sua nomeada fase pós-utópica. Bem como devo discordar de Marcos Siscar (2016, p. 56) quando ele, lendo criticamente o poema “Finismundo: a última viagem”, que ele chama de o poema épico pós-utópico por excelência, nos diz que “O conflito nomeado pelo poema é algo mais do que o mero efeito de uma sucessão histórica que passaria da época dos combates (a vanguarda) para a época da pacificação (o pós-utópico)”. Amplio o foco nisto que Siscar anuncia de uma passagem da época dos combates (a vanguarda) para a época da pacificação (o pós-utópico) e sinto haver, neste outro percurso anunciado por Haroldo (pós-utópico) apenas novos, outros combates, ou variações *dissonantes* de conflitos já enfrentados pelo poeta. Nas trincheiras contemporâneas, a falta de uma marcação de uma Terceira Grande Guerra Mundial, não redime os inúmeros conflitos pulverizados entre nações, tão violentos e sangrentos quanto; e aqui, sobre a produção poética, os combates nada pacíficos que continuou a travar o poeta. Porém, agora como um soldado de seu tempo, que após saber do fim de uma grande batalha (vanguarda), torna a sua pátria-criação, refazendo os trajetos no campo minado do contemporâneo, com inimigos, desafios, armas, companheiros, agora outros, alguns os mesmos. Levante de quem se *reapropria* de sua história, *terras*, nome, lançando-se nas trincheiras das crises agora não pautado no princípio-esperança (tecido do coração da utopia), mas no princípio-realidade (que costura o corpo marcado no combate para saber-se pronto ao que virá).

Se não vejo essa pacificação de que fala Siscar, no pós-utópico haroldiano, não discordo dele de que há mudanças significativas na poesia pós-utópica para outras produções do poeta. Mas, se tratando de Haroldo de Campos, há sempre mudanças significativas em suas produções, com avanços coerentes em várias frentes de guerrilha líterocríticopoética. Apontei que isto já aparecia em *Galáxias*, mas em *A educação dos cinco sentidos*, por exemplo, como aponta K. David Jackson (2013, p. 11-12) “é poesia-livro-experiência, uma conversa com a escrita mundial, um passeio por entre momentos vividos, um diário do mais cotidiano ao mais estético”. Por sua vez, Andrés Sánchez

Robayna (2013, p. 13-17), que também chamará o livro de uma espécie de diário poético, como ocorre, para ele, em diversas passagens de *Galáxias*, marcará que os poemas desta obra passam da busca da “concreção criadora”, baseada no construtivo da poesia concreta, para a busca da concretude, onde também as transcrições seriam pontos luminosos na produção do poeta que apontam que uma “atitude concreta” pode ser vista dentro da “história” (aberta) da poesia, desde Homero.

Para Andrés Sánchez, portanto, não há quebra de sistema criativo, criador, mas uma complementaridade no processo que realça a materialidade e a concreção da linguagem. Bem como, para ele, não se poderia dizer tratar-se de uma poesia pós-concreta, uma vez que os elementos da poesia concreta permanecem invariáveis e mesmo intensificados, “pode-se, em compensação, falar de uma fase específica dessa obra em que aparecem unificadas e harmonizadas na escritura novas conquistas formais e expressivas, alcançadas posteriormente à formação do ‘cânone’ concreto dos anos 1950 e 1960”, no moto-contínuo do poeta-crítico e sua maquinaria que é “esse fazer que se faz de fazer” (ROBAYNA, 2013, p. 17).

Haroldo, como leitor atento do mundo, arquiteto de pontes entre línguas-linguagens, assenta a cal no campo do contemporâneo para delimitar novas regras ao jogo que propõe. Estas não anulam as anteriores, estabelecem variações, novas latitudes e longitudes, coordenadas para um mapeamento do poético atual, que atua sobre as cartografias já desenhadas. Um ludens-neobarroco-antropofágico-mefistofélico.

O filósofo italiano Giorgio Agamben, em *O que é contemporâneo?* (2009, p. 57-73), ensaio que reflete sobre o que venha a ser o tempo, nos diz que ser contemporâneo perpassa a nossa capacidade de estar à altura dos textos e autores que examinamos e que pode apreender o seu tempo aquele que está deslocado, que não coincide com o mesmo, em espírito, ideias e ações. A isto, a esta não-coincidência, Agamben nomeia de discronia, nos alertando, ainda, de que isto não significa que este sujeito esteja apartado simplesmente de seu tempo, mas sim, que tem consciência dele, que sabe que não escapará do tempo a que pertence, podendo criticá-lo, distanciando-se dele através de sua leitura – de obras, de mundo – o que possibilitaria manter o olhar aguçado ao contemporâneo. Giorgio Agamben (2009, p. 65), nos diz ainda que: “O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar”.

É uma fratura, a deste ser que não coincide com seu tempo e que, segundo o autor, assume o lugar, o compromisso, de promover o encontro entre tempos e gerações e é o poeta “o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009, p.61).

Aproximar esta reflexão de Agamben ao que chamei de *utopia do devir*, ou da pós-utopia de Haroldo de Campos, permite, creio eu, assinalar o poeta como este sujeito cuja criação *fraturou as vértebras de seu tempo*<sup>5</sup>, aproximou, por leituras críticas, obras e autores de diversos tempos e linguagens. Podendo, no contrafluxo da matéria de sua crítica filosófico poética – ao negar uma certa utopia no tempo presente, via o prisma da queda das vanguardas, reabrir a discussão sobre a utopia possível do presente, ou utopias – agora dentro das múltiplas forças que não se estabelecem como vanguarda (pelo menos não como projeto coletivo). O que, ao meu ver, não exclui o *princípio-esperança* voltado para o futuro, mas tenciona-o ao *princípio-realidade* freudiano, calcado no presente.

Este contemporâneo, na obra haroldiana, que é trânsito livre *atemporal*, busca da origem das formas, *reengenharia* do poético, *reescrita* dos cânones, arqueologia da linguagem, reativa o passado, “lugar das formas sem forças”, como colocou Paul Valéry (2011, p. 174), pois “cabe a nós fornecer-lhe vida e necessidade, supondo nele nossas paixões e nossos valores”. Logo, o pós-utópico, malha das tramas plurais, esta *poesia da presentidade* que não foge à crise da arte e, nem aos desafios das lutas internas e externas de seu tempo, é vibração utópica premente, pois como bem define Marcos Siscar (2010, p. 306) “a poesia e a poética de Haroldo de Campos é um dos lugares em que o contemporâneo se apresenta em sua maior potência de problematização”.

Em seu ensaio “O *tombeau* das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo”, Marcos Siscar (2016, p. 19-41) inicia constatando que há uma “diversidade pacífica de tendências e de projetos” na poesia e nas artes de modo geral. Talvez seja de fato uma *sensação* que se confirme neste nosso contemporâneo modo de acesso à poesia e às artes de toda parte do mundo. Esse entrecruzar de vozes, trocas e dinâmicas. Na aceitação de todas as vozes e formas e experiências. Mas também *sinto*, vendo nas obras de alguns artistas algo que se desprende para uma incitação de crises. Neste aspecto, reforça-se em mim a ideia da caixa preta deixada por Haroldo de Campos, semiaberta, em que escapa o pós-utópico, se desprendendo dos malefícios e pragas das algazarras para grafar na história literária um novo marco que, por sua vez, traz consigo a semente combativa da esperança. Esperança em quê? Em uma voz que se destaca. Corpo-de-obra de abrir caminhos.

---

<sup>5</sup> Alusão aos versos finais do poema “A flauta-vértebra”, de Maiakóvski (2017, p. 118), na tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman: [...] “Esta noite ficará na História. / Hoje executarei meus versos / na flauta de minhas próprias vértebras”.

Como sinaliza Siscar (2016), o ensaio de Haroldo (1997, p. 243-269) se por um lado busca demarcar o fim das vanguardas, o seu esvaziamento, por outro, reforça a sua lógica, os seus valores. Siscar lê o movimento como um *tombeau*, uma homenagem, um diagnóstico de uma situação histórica. Neste desvelamento entre o robusto corpo de texto em que Haroldo revisita suas referências e as vanguardas (cujo ciclo se encerraria na vanguarda da poesia concreta), e o magro esquema do pós-utópico, como sinaliza Siscar, há algo que, mesmo implícito, abre a possibilidade de leitura desta página da pós-utopia como sendo um outro *manifesto* haroldiano, apontado para o impulso de uma vanguarda outra, pulsando nesta semente combativa de algo que se desgarra (ou virá a desgarrar-se) deste contemporâneo, com olhos de formar horizontes.

Esta leitura da pós-utopia como um possível manifesto, Marcos Siscar o faz em seu ensaio “A alavanca da crise: a poesia ‘pós-utópica’ de Haroldo de Campos” (2016, p. 42-66). Em suas próprias palavras:

Historicamente, para usar os termos da teoria dos “atos de fala”, essas declarações funcionam tanto como constativos quanto como performativos, por um tipo de contradição muito curiosa que permite ao texto *encerrar* alguma coisa que ele próprio *inaugura*, de outra maneira. Muito mais do que virar a página da época das vanguardas, por meio de seu suposto apagamento, o papel que têm é o de deslocá-la, reatualizando seus instrumentos e suas possibilidades. Textos desse tipo não deixam de ter uma relação com o dispositivo da vanguarda, quando insinuam sua insatisfação com o contemporâneo, quando sugerem (ainda que de forma medida, cautelosa, corretiva) que as coisas vão mal: é isso que motiva o projeto, o manifesto, a intervenção crítica ou criativa (SISCAR, 2016, p. 45).

Embora seja possível essa leitura crítica apontada por Siscar, a de que Haroldo sinalizaria sutilmente uma insatisfação com o contemporâneo, prefiro a hipótese do poeta-crítico, atento as transformações de seu tempo, reinventar-se e, sabendo de sua responsabilidade com muitos artistas que trilham seus ensinamentos, colocar-se novamente disposto a uma outra batalha (assumidamente uma postura de vanguarda, como aponta Siscar), não porque as coisas vão mal, simplesmente, mas porque as coisas mudam e requerem novas estratégias e ações. Ou, como aponta o próprio Haroldo, a busca por “uma poesia ‘do outro presente’ e da ‘história plural’, que implica uma ‘crítica do futuro’ e de seus paraísos sistemáticos” (CAMPOS, H., 1997, p. 269). Ou ainda, se pensarmos pela via estreita do “as coisas vão mal”, o que seria nesta chave de leitura o

motivo da nova ação pós-utópica de Haroldo, teremos que admitir, tenho a impressão, que para ele as coisas *em seu contemporâneo* então sempre foram mal, uma vez que o próprio projeto da poesia concreta veio para consolidar-se, tentando compreender a dialética de formas como uma das mais potentes vertentes criativas, em contraposição àqueles que praticavam “os mornos direitos de uma estratificação de gosto romântico-parnaso-simbolista (decorativa), esta, sim, superada e dissociada das necessidades da mente contemporânea” (CAMPOS, H., 2006, p. 83). O que não me parece ser o caso, mas sim, o manter-se ativo de um espírito inquieto que não deixa de sintonizar o seu radar ao que mais possa interessar e endereçar à sua e à poesia de uma certa qualidade que se distinga das demais. Isto traz em si, de volta, a crítica daquele que toma partido (Haroldo via Benjamin – 2013, p. 11) e daquele capaz de despertar a atenção dos leitores passíveis de seu tempo (POUND, 1976, p. 10).

Por isso, quando Siscar (2016, p. 39) diz que *talvez* já houvesse no ensaio “Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Contelação. O Poema Pós-Utópico” de Haroldo de Campos o diagnóstico de que “nada está acontecendo” no contemporâneo, por esse excesso de vozes que acabam por silenciar o direito da poesia ter uma voz que se destaque, de ser ouvida; vejo, em contraponto, que há muita coisa acontecendo na poesia e muitas particularidades em destaque pelas suas qualidades.

Essa pluralização de vozes, que as tecnologias de comunicação e difusão ajudaram a revelar, sinalizada pelo próprio Haroldo (1997, p. 268) em seu ensaio, que seria uma espécie de resposta à “profecia benjaminiano-mallarmaica da escrita icônica universal<sup>6</sup>”,

---

<sup>6</sup> Em *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*, esclarece Haroldo de Campos (1977, p. 94):

Em 1926, meditando sobre o *Lance de Dados* de Mallarmé e sobre as técnicas da imprensa, do anúncio e do filme enquanto manifestações de um impacto avassalador a incidir sobre o “arcaico estilo do livro”, Walter Banejamin formulou uma profecia (melhor dizendo, um *vaticínio*) quanto ao futuro da poesia:

“Mas está fora de qualquer dúvida, - e isto não é imprevisível -, que o desenvolvimento da escrita não vai ficar *ad infinitum* vinculado às pretensões poderosas de um movimento em que a quantidade se transforma em qualidade, e a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetais. Nesta escrita icônica, os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia, somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita de trânsito universal, os poetas renovarão sua autoridade na vida dos povos e assumirão um papel em comparação com o qual todas as aspirações de rejuvenescimento da retórica parecerão dessuetos devaneios góticos.”

A referência a uma “escrita icônica” (*Bilderschrift*) e “diagramática”, que permite ao ensaísta alemão o descortino de novas e fascinantes possibilidades para o exercício vindouro da

talvez demonstre que Haroldo tenha percebido a migração de seus esforços, não mais necessários à defesa da poesia concreta, já assentada num alicerce mais sólido em nossa história literária, para um dos maiores desafios do contemporâneo, o de manter-se raro entre os reles, inventivo, performador, criativo, transgressor – ajudando os críticos de agora e do futuro a lerem algo que *se salva*, se destaca, neste amplo horizonte da diversidade. Para realizar essa *crítica do futuro*, Haroldo de Campos regula seus sentidos para a agoridade, mantendo as suas viagens galácticas, estelares, sua máquina de criação ligada nos melhores combustíveis de nossa-sua *história plural*.

---

poesia, põe a manifesto o quanto W. Benjamin foi sensível à revolução mallarmaica, à página-partitura com que Mallarmé replicava, na prática do poema, à emergência visual da grande imprensa e de sua diversificação em “mosaico” tipográfico.

## 2.2 Horizontes da criação: Haroldo de Campos, um ludens-neobarroco-antropofágico-mefistofélico e suas constelações

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto não é a viagem mas o começo da e por isso meço por isso começo escrever onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumars começo raso começo que a unha de fome da estória não me come-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo no osso e aqui ou além ou aquém ou láacola ou em toda parte ou em descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro e aqui me meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o comêço nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro e nanjas de nullus e nures de nenhures e nergas de nulla res e é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende todo livro é um livro de ensaios do livro por isso o fim-ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode-comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim do funil do isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta comêço afunila o comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o regressa e retece há milumestórias na mínima unha de estória por recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> Galáxia 51, um exercício crítico-criativo.

Corpos celestes se unem e uma nova galáxia surge. Corpos recombinados, encontros calculados de acasos. Se planetas, estrelas, poeira, o centro comum é o mesmo, o formante primeiro, mas agora outro, um novo, num jogo que não abole o acaso e raro se tece na gravidade de estilhaços que formam o contorno de um fragmento que é um corpo todo. Não à toa (ou forço os olhos num telescópio próprio, caseiro, precário?), se abre, se fecha, se reabre a partir da repetição anafórica da conjunção “e”. Essa gênese de *passatempos* e *matatempos*, essa morfologia que suscita o infinito, pois é movimento, para além de onde os olhos, as lentes, alcançam, inaugura um lugar, um espaço, uma inquietude, uma trans-form(a)ção. Fio de história entre o raro e o reles, cada *verso* universos possíveis, potência e desejo entre inferno e paraíso, no mais humano, idioma nosso e por vezes tão desconhecido. E o que fica? O que é um livro? E que tipo de livro? O que nele há contido que não se detêm no livro? É livro que se livra de ser livro? É lida de leitura oroboro? Um livrolabirinto? E onde há o leitor? Onde está o leitor neste livro? Se o livro ensaia o livro, o leitor orchestra o ensaio ou tenta encontrar o maestro, o puxador, o ritmista, mesmo a estrutura (falha?) que às vezes emperra o andamento, subverte o entendimento? E se há um leitor, há um livro? Um livro é só um livro? Um leitor é só um leitor? E o criador? Que horizonte escolhe para ser criador, leitor, paisagem, ausência? E quem cria se pode fazer ausente do que criou? O livro é a palavra, a primeira ou outra qualquer, que ameaça uma outra, acolhe outras, se basta? Uma palavra basta? A matéria de um livro é a que se imprime, na folha, na tela, na pele, parede? Ou já é livro a matéria do livro projetada? Livroideia abrindo espaço com explosões de derrubar barragens? Um livro inconcluso é o imprevisto do livro no livro? A memória tecelã do livro é a história? Mesmo que futura? Há futuro? Um livro-livros é a guarda deste devir? Em que língua? Se a língua é acida ao tempo e palavras somem como sombras, voltam como vozes famintas de agora? De quando é esse *agora* que é tudo menos uma exatidão estática? A escritura-criatura se alimenta intensamente das obras que devora? É a vida a obra que se molda?

Se demasiadas perguntas constituem nebulosas, as possíveis respostas formam uma galáxia, um *paideuma* com seus *punti luminosi*.

Perguntando-me como seria a reordenação dos astros, por um novo horizonte, o olhar que mapeia e religa os pontos (formando nova ou outras constelações), buscando uma nova lógica ao senso estético haroldiano, fiz a experiência de aproximar a primeira linha da *proesia* do primeiro formante com a última, a segunda com a penúltima, a terceira

com a antepenúltima e assim por diante, até findar numa *reconstrução* que pode ser chamada (*de*)formante cinquenta e um “e”. E quantos outros não poderíamos encontrar escavando os céus de *Galáxias*?

Desta recombinação, é possível vislumbrar a lógica cintilante capaz de anunciar ao leitor, ao viajante, que astros distantes também convergem para uma mesma forma de vida: o horizonte da fala:

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso  
a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala*

Da aproximação da primeira com a última linha do primeiro formante, pode-se pensar que se trata do horizonte da fala, da anunciação do poeta, do crítico, do teórico e do tradutor – aquele que traduz a poesia das coisas na poesia das formas das línguas. O poeta começa e arremessa a sua fábula pois começa a sua fala.

A lógica do *novo texto* mantém aceitável coerência (mesmo que não se trate de buscar coerência num texto profundamente poético, escorregadio e experimental como *Galáxias*) quando se lê na sequência:

*e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa  
é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e desconto  
não é a viagem mas o começo da e por isso meço por isso começo escrever*

Da fala à escrita. Do corpo do homem à carne da escritura, do testemunho ao testamento,

*onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília  
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para  
onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha*

numa viagem que começa e recomeça por incontáveis itinerários como se quem *narrasse*, esse eu-lírico trouxesse “*no osso do comêço só / o futuro do escrever*”, como Sherazade criando para salvar a própria vida.

Se de noite em noite um conto incendeia o céu, de uma viagem à outra a urgência da vida clareia à luz da poesia a agoridade da passagem.

E o ritmo que tende ao infinito, como moto-contínuo na conjunção “e”, agora, neste formante 51, abrindo e encerrando-abrindo a proesia, nesta nova combinação-aproximação, como linhas que se imãs:

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso  
recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e*

“e” é o tempo de agora, mas também o tempo que se expande (passado-presente-futuro), sobretudo é o espaço, este, esta matéria-escritura, esta ferida-fenda no chão das letras, demarcação de universo que *refina o refino do fim e onde fina começa*.

E há o centro deste possível formante, *comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco*, horizonte que divisa as forças que o antecede e sucede, demarcando esse *comêço* como rota de colisão: de vozes, memórias, invenções.

Por isso a leitura é solar, salta à velocidade da luz palavra a palavra, ideia a ideia, imagem a imagem neobarrocamemente mastigando o concreto do fazer, antropofagicamente a cada linha, mefistofelicamente na incursão vertiginosa da viagem, de um ludens verticalizante entre horizontes. Numa cultura que ensaia culturas de todos os espaços, os imprescindíveis espaços, espaço-humanidade, espaço-lugar, espaço-texto, espaço-crivo no crível da invenção, espaço-encontro entre tantos astros circundantes.

Estes encontros, tramados no constelário criativo do poeta-crítico, fazem surgir os pontos que ligam os astros de seu *paideuma*. O poeta provoca deslocamentos utópicos pelo campo da invenção, senão pelos possíveis *paraísos* futuros, pelos incontáveis caminhos que o presente nos permite e em diálogos com o passado por uma história aberta aos moldes benjaminianos.

Se marco *Galáxias* no terreno do espaço, pelo concreto de uma cartografia (inter)textual, capaz de exemplificar o trânsito do poeta por culturas, línguas, lugares, obras, autores, ciências, sob a luz da insinuação delas (*galáxias*) como uma de suas invenções pós-utópicas, é interessante retomar algumas questões.

Para a poeta-crítica Diana Junkes (2018, p. 50), há duas vertentes utópicas na obra haroldiana, a de vanguarda, marcada pela fase do concretismo, mas não apenas, pois ela ecoaria por outras fases do poeta, como a neobarroca e a utopia fáustica, vinculada à tradição e que o poeta denominou de pós-utopia. “Fáustica – porque Fausto revela o comportamento humano transgressor, não conformista” (JUNKES, 2018, p. 67).

Trata-se de *Fausto*, obra que Goethe desenvolveu ao longo de 60 anos. Obra híbrida que causa estranheza à época e desconcerta críticos até hoje, misto de linguagens cuja poética passeia pela poesia e prosa, crava-se no teatro, porém há quem lhe pense como romance justamente por atrair essa interpenetração de fórmulas (CAMPOS, H., 2008, p.71). Fausto faz um pacto com Mefistófeles, o demônio, de diálogos ágeis,

lascivos, carnavalescos. E uma das muitas marcantes passagens da obra de Haroldo de Campos, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, pode ajudar a entender essa aproximação que Diana Junkes faz sobre o termo utopia fáustica: “o linguajar de Mefistófeles, na sua corrosiva negatividade, põe tudo à bulha, dessacraliza tudo, crenças e convicções” (CAMPOS, H. 2008, p. 79).

Em outras palavras, para Haroldo de Campos, a falência das vanguardas dá luz à passagem do princípio-esperança ao princípio realidade, da utopia à pós-utopia (mas não vejo negatividade nisto). Mantendo-se fiel a criticidade e subjugando as tentativas de cristalizações de seu tempo, o poeta, dessacraliza a utopia, descrê, porém, abrindo margem a um momento utópico de novas perspectivas, que seja, pós-utópico. E se tomo de empréstimo uma passagem do poeta sobre Mefistófeles e não diretamente de Fausto, é porque, na obra, ambos se confundem em discursos, trocam de papéis, como aponta Haroldo:

Nunca a goethiana escritura mefistofélica foi mais ambígua (mais dialética, seria melhor dizer) e a reversão de sinais e papéis na dupla Fausto/Mefisto mais completa, quanto naquela passagem do diálogo inicial entre ambos, em que o velho cientista desesperado blasfema contra a vida e a exaltação do amor, e o Diabo, paradoxalmente, se faz o advogado de uma e de outro (CAMPOS, H. 2008, p. 96-97).

Para os poetas concretos, coloca Diana Junkes (2018, p.55), o *princípio-esperança* foi o que alimentou o momento utópico em que a vanguarda se fazia presente e havia a busca de uma identidade coletiva através de procedimentos estéticos, conduta ética na invenção da arte e o desejo de universalizar uma produção capaz de diálogos intensos com a tradição, mas cujo resultado era completamente inovador, provocativo e que tensionaria, fragilizaria a articulação daqueles que liam a história literária por uma linha puramente diacrônica.

Uma série de perguntas-chave norteiam *O princípio-esperança*, elaborado por Ernst Bloch entre 1938 e 1947 e só revisado na década seguinte: “Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? Que esperamos? O que nos espera?”. As perguntas abrem caminho, notadamente, ao pensamento de um futuro, de sonhos diurnos, despertos, portanto melhores, conscientes, engajados. Enquanto os sonhos noturnos guardariam os convites não para os planos, mas para as interpretações, porque inconscientes, seriam desejos menos objetivos (BLOCH, 2005).

Para as vanguardas, este princípio esperança alicerçaria as ações do presente num espírito coletivo alimentado de futuro. Um futuro que seja uma produção poética mais apurada a formas inovadoras que se sustentaria no devir, desloca-se para um eu-criador antenado ao seu tempo presente, mas onde a realidade do agora é força matriz e motora para o que se faça matéria de sua arte. O futuro, portanto, passa a ser a ideia da permanência desta arte que o indivíduo de agora é capaz de lançar em meio a tantas poéticas possíveis, de forma que há aí, também, o desejo abafado por um “real” que precisa ser subjugado; o desejo de mais ar para uma nova utopia (se não construída pela composição estética de um coletivo, construída pelo encontro do poeta-crítico com seus leitores-críticos).

Se antes, para os poetas concretos, o foco estava ajustado ao futuro, sem perder vistas ao presente, com a virada pós-utópica, o foco estaria no presente, sem perder vistas ao futuro. Ou nas próprias palavras de Haroldo de Campos (1997, 268): “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”.

É importante observar que para o poeta, antropólogo e historiador Antonio Risério (2018, p. 83-87) não haveria a pós-utopia anunciada por Haroldo de Campos, mas apenas a pós-vanguarda. Segundo Risério, a utopia haroldiana se fundamenta numa ideia marxista, de uma sociedade igualitária e sem classes, “apontando no sentido da realização futura de uma sociedade socialista universal, que vai estar na base, inspirar as (ou se enraizar nas) grandes revoluções sociais do século passado”. Logo, um “utopismo circunscrito” (RISÉRIO, 2018, p. 81-82).

Anota Risério que se a vanguarda construtivista estava em confluência com a Revolução Russa de 1917, a vanguarda concretista estaria voltada para a revolução latino-americana. Mas com a crise das ideologias de esquerda e a falência da utopia comunista, viria então a fratura do princípio esperança. Assim, defende Risério (2018, p. 83):

Como não vejo coincidência, equivalência, implicação ou dependência entre utopia e vanguarda, nem solidarizo assim as coisas, considero que temos hoje somente a pós-vanguarda, mas não o pós-utópico. Penso que o fim da grande narrativa marxista não significa o fim da utopia, nem conduz necessariamente ao fim da vanguarda.

Creio haver aí a discordância no uso mais das nomenclaturas do que de fato nos eixos centrais da discussão proposta por Haroldo de Campos. Pois, se se admite a poesia

pós-vanguarda, a pós-utopia, sendo a “poesia da presentidade”, não deixaria de fato de ser utópica, como diz Risério, mas assinala certamente para uma nova forma, como um motor posto noutra rotação para dar novo sentido à máquina, a *máquina do mundo repensada*<sup>8</sup>:

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

Como visto também em Marcos Siscar (2016, p. 49), haveria nesse movimento pós-utópico haroldiano a tentativa de refundar a vanguarda, regatá-la do purgatório onde o coletivo já não seria mais a presença, mas onde o poeta, capaz desta passagem *histórica*, refundasse a invenção e seu próprio *paideuma*.

Se a crítica é inerente à utopia – visto que toda crítica deva, ao menos pretender, desvendar um novo universo – a “história plural” se torna utópica ao passo que cabe nela a comunhão e o contraste de várias culturas, línguas, poéticas. Haroldo de Campos parece sinalizar que, se por um lado há a falência das ideologias comunistas (crivo histórico), por outro, não há a falência do espírito humanista no poema pós-utópico – o que enseja uma utopia outra de comunhão ou contraste e que, mesmo cravada “sem uma prévia determinação exclusivista do futuro”, não deixa, por sua capacidade de ação crítica entre tempos (“história plural” da presentidade e “apropriação crítica de uma pluralidade de passados”) de incitar reinvenções de futuro. Ou ainda, nas palavras de Diana Junkes (2018, p. 58): “o foco passa a estar no presente, mas não deixa de mirar o futuro – assim como antes o foco estava no futuro e não ignorava o presente”.

Gonzalo Aguilar (2005, p. 312), por sua vez, percebe nas produções de Haroldo de Campos uma “*pluralidade* de começos: diferentes condições programáticas que marcam, em cada ocasião, novos pontos de partida”. Interessante aproximação de termos que faz Aguilar entre “começo” e “gênese”, uma busca de desenvolvimento e marcações

---

<sup>8</sup> Alusão a *A Máquina do Mundo Repensada*, obra de Haroldo de Campos, lançada em 2000, onde o poeta estabelece diálogo com Dante, Camões e Drummond. Ou como coloca Diana Junkes (2013, p. 15): “No poema em questão, o eu-poético, simulacro do próprio Haroldo de Campos, dialoga com a tradição literária, a religião, os mitos de criação e a moderna física quântica em busca de respostas para a origem do universo”.

de *origens*. Se adotamos o pressuposto da “*pluralidade de começos*”, passada a limpo a obra de Haroldo de Campos, esses *começos* ou *recomeços* não implicam, todavia, quebra de coerência ou guinada drástica de *crença* (*fé* no fazer). Mas, uma contínua ampliação de seus inv(t)entos poéticos, críticos, tradutórios.

Marcos Siscar (2016, p. 49-51) dirá, por exemplo, haver uma mudança de visão, tanto na teoria quanto na própria definição de poesia em Haroldo de Campos, em sua produção pós-utópica. A partir da leitura do poema “Como ela é”, Siscar chama a atenção para a mudança, a seu ver, substância da definição antes atribuída como forma ou *gestalt*, no período da vanguarda concretista, para “fogo”, no seu momento pós-utópico:

#### COMO ELA É

acupunturas com raios cósmicos  
 realismo: a poesia como ela é  
 inscrições rupestres na ponta da língua  
 poesia à beira-fôlego: no último fole do pulmão  
 como ela é (a poesia)  
 fogo (é)  
 fogo  
 (a poesia)  
 fogo

(CAMPOS, H., 2013b, p. 32).

Vejo haver não um impacto de mudança de sentido na formulação do poético haroldiano, mas um alargamento de horizontes poéticos possíveis, inscrevendo-se noutras investigações, nas “inscrições rupestres na ponta da língua”. Que há uma emoção mais aparente que extravasa a forma do poema, talvez se justifique à força incandescente da própria palavra “fogo”. E os jogos feitos por Haroldo podem remeter à uma leitura deste “fogo” pelo simbólico do que destrói e *reforma*, sempre na presença do ar, mesmo que este seja o da “poesia à beira-fôlego: no último fole do pulmão”. Fogo que também molda, na criação, por ser capaz de transformar outros elementos: quando não é a própria forma, dá forma e; no mínimo que seja, faz luz, clareia.

Podemos perceber esse jogo em que se forma um conceito, talvez estranho aparentemente às “inscrições” anteriores de Haroldo sobre a poesia, mas que, a meu ver, prova apenas os deslocamentos de sentido capazes de orbitar novas paragens nas mãos do poeta, onde o lascivo neobarroco fazer encontra formas e jogos no interno dos versos, que não são abandonos das conquistas concretistas, nem um inflamar-se romântico pelos

ares, mas um mostrar-se “(a poesia)” que a todo processo novo em suas mãos “(é)” sempre construção e reafirmação do que é “(a poesia)”.

Este gesto ritmado em outro compasso, como bem aponta Siscar (2016, p. 50), num lance de *improviso* planejado que segue vibrações que se harmonizam na depuração dos aprendizados e do já realizado, estava sinalizado por Haroldo em seu

#### MÍNIMA MORALIA

já fiz de tudo com as palavras

agora eu quero fazer de nada

(CAMPOS, H., 2013b, p. 35)

em que Siscar anota:

O texto não sinaliza nenhum tipo de abdicação, de desistência; remete, antes, à plenitude da experiência poética e histórica (“já fiz de tudo”), que permite ao poeta legitimar o desejo de “fazer de nada”, conquista que abre outras possibilidades poéticas. “Fazer de nada” continua sendo uma forma do *fazer*: fazer algo com o nada, como se de nada fosse.

Esse gingado haroldiano que pensa e repensa o fazer, constrói, desconstrói, reconstrói em sua oficina de invenção, no mesmo livro (*A educação dos cinco sentidos*) em que Siscar vê, no poema “Como ela é”, uma mudança na visão sobre o poético no expressar-se do metapoema, é contraposto agora por um outro que tomo por exemplo para assentar novamente as preocupações deste “fogo” com a “forma” que sempre foi baliza na produção de Haroldo. Como trata-se de um poema longo (“ODE (EXPLÍCITA) EM DEFESA DA POESIA NO DIA DE SÃO LUKÁCS”), recolho alguns dos possíveis eixos de interesse nesta conversa, mas que não se deixe de ir apreciar o poema completo. Neste poema, Haroldo de Campos (2013b, p. 26-30) conversa com várias de suas referências no campo poético, crítico e tradutório, no que destaco:

poesia  
 porque tua 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

Jogo satírico e o humor à moda oswaldiana, (“sais com um poema pornô / quando ele pede um hino”), Haroldo reafirma, nesta estrofe, as suas convicções de sempre: “A poesia, como invenção de formas” (CAMPOS, H., 2006, p. 77). E se, já passado o período mais vertical das experimentações das formas, o da poesia concreta (pensado sob o prisma verbivocovisual), não deixa o poeta de nos sinalizar suas preocupações e mais, suas aberturas – para, inclusive, fazer da ironia o campo que estreita um certo *contraditório* que pensa a poesia. Diga-se, de passagem que, *Galáxias*, por sua vez, foi um experimento no universo da linguagem tão vertiginoso quanto os do período da poesia concreta; assim como, por mais breve o desenvolvimento teórico no texto de Haroldo, a pós-utopia também serve, em outra frente, para chacoalhar as estruturas vigentes.

Sabendo repassar sua história a limpo, por todas as suas vias criativas, Haroldo, no poema, também retoma as polêmicas que as mudanças dos poetas concretos suscitaram, o que, de uma certa forma, também reforça a consciência do poeta ocupar vários espaços na criação que, ao longo do tempo, sempre dificultaram àqueles que quiseram resumir as suas atuações.

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 garçonnière noigandres  
há mais de trinta anos que te amam  
e o resultado é esse  
poesia  
já o sabes  
a zorra na geleia  
geral  
e todo o mundo querendo tricapitar  
há mais de trinta anos  
esses trigênios vocalistas  
/ que ideia é essa de querer plantar  
ideogramas no nosso quintal  
(sem nenhum laranjal oswald)?  
e (mário) desmanchar  
a comidinha das crianças?

poesia pois é  
poesia

(CAMPOS, H., 2013b, p. 29).

As duras alturas que atingiram os poetas, sinalizadas no *enjambement* “neste monte / alegre das perdizes”, que tanto pode remeter ao lugar de moradia na cidade de São Paulo<sup>9</sup>, quanto a clareza do lugar destacado de uma produção que se sobressaia às outras (“neste monte”) de onde o rasante de qualquer um destes poetas pode ver “a zorra na geleia / geral” e aqueles seus inimigos (inimigos da poesia concreta).

As mudanças propostas pela pós-utopia de Haroldo, penso que partam não de guinada drástica, contraditória, mas a visada que inverte o fluxo nas construções de formas de fazer. Não vejo neste “fogo” da agoridade, no poema pós-utópico, algo que possa se confundir com a “figura romântica, persistente, no sectarismo surrealista, do ‘poeta inspirado’”, como já havia apontado Haroldo em seu ensaio *evolução de formas: a poesia concreta*, mas um outro modo de apresentar o “poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro” (CAMPOS, H., 2006, p. 81). Onde estaria a possível inversão da visada, então?

No mesmo ensaio citado anteriormente, Haroldo de Campos (2006, p. 80-81) defende que após *Un Coup de Dés* de Mallarmé tanto o uso do verso livre como a organização do espaço gráfico no poema passam a ser uma realidade da poesia. Haveria, como Haroldo sinaliza, um salto qualitativo no mundo das formas verbais que pode ser percebido pelas obras de outros poetas e crítico-escritores, como Pound, Joyce, Cummings e Apollinaire. O poema então, para a poesia concreta, “passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico” (2006, p. 81). Marcos Siscar (2016, p. 47), nos dirá que a obra de Mallarmé ajuda Haroldo de Campos, a pensar a pós-utopia como uma passagem da “crise do verso” para uma crise mais ampla, a “crise da arte”. Se para a poesia concreta “a vontade de *construir* superou a vontade de *expressar*, ou de *se expressar*”, como escrevia Décio Pignatari em 1959, a inversão de visada haroldiana na pós-utopia seria, não retornar inversamente pelo caminho percorrido, o que o poderia lançar a modas passadistas, mas, revelar novas cartografias, constelações que foram se desenhando mesmo na efervescência do projeto concretista, num flagrante explicitar de que o tempo da criação coletiva não poderia apagar a individualidade criadora de Haroldo

---

<sup>9</sup> “Moro, desde que me conheço por gente, no bairro das Perdizes, há mais de 20 anos na rua Monte Alegre, perto do Augusto e do Décio – NOIGANDRES (a Montialegre, o Montparnasse dos “trigênios vocalistas” da poesia concreta dos anos 1950 e 1960)” (CAMPOS, H., 2013b, p. 147).

ou de seus parceiros (HOISEL, 2019; RISÉRIO, 1998, 2018). Assim, mesmo o retorno a tradição do verso, na obra de Haroldo, é realizado por um novo foco que não deixa de percorrer as fábricas da invenção, muito menos de abandonar o poema como um “objeto plástico” – basta vermos o projeto das *Galáxias* que, em si, penso que poderíamos adotá-lo como um projeto de livro de artista<sup>10</sup>.

Outro ponto do ensaio de Antonio Risério, que gostaria de comentar refere-se à quando ele menciona que Haroldo de Campos

não consegue reconhecer, por exemplo, uma outra grande narrativa densamente utópica se desenhando no horizonte contemporâneo: a narrativa ecológica, socioambiental, propondo uma transformação radical da sociedade, uma reestruturação em profundidade do quadro de relações entre a humanidade e a natureza, uma reinvenção da presença humana no mundo, sem com isso implicar ou sugerir a formação de um novo movimento de vanguarda estética – aceitando antes, e de modo inteiramente aberto, a supramencionada “pluralização das poéticas possíveis” (RISÉRIO, 2018, p. 86).

Parece que, neste ponto, Risério entende que Haroldo de Campos, com a sua pós-utopia, quis dar cabo das utopias. O que o impediria de ver, presenciar, mesmo contemporâneo a ela, a utopia de narrativa ecológica, por exemplo. Porém, entendo que existem dois fatores importantes no ensaio de Haroldo, mas que se circunscrevem num mesmo destino: a poesia. O primeiro diz respeito sobre o tipo de utopia que ele menciona, forma de criação poética coletiva, projeto de grupo em busca de cravar no coração do

---

<sup>10</sup> Para Paulo Silveira (2001, p. 25), livro de artista seria um termo “para designar um grande campo artístico (ou categorias) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome”. Vale destacar as palavras do próprio Haroldo de Campos (2017a, p. 273-274) sobre a ideia inicial do projeto de *Galáxias*: “Imaginei de início um livro-objeto, um multilivro manipulável como uma escultura cinética”. Esta proposta faria cada galáxia ser uma página solta. Em uma conversa com Guimarães Rosa, sabendo do intento do artista, Rosa o aconselhara: “não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado... Não dificulte o difícil”. Haroldo acatou o conselho de Rosa e *Galáxias* nasceu, desde sua primeira edição em 1984 pela Editora Ex Libris, como um livro “costurado”. Isso, por outro lado, não diminuiu sua preocupação com o conceito de livro-objeto, um multilivro e que, posteriormente, republicado pela Editora 34 em 2004, acompanhava o trabalho editorial o lançamento do CD, gravado com a assistência de Arnaldo Antunes e participação do poeta e músico Alberto Marsicano, acompanhando as leituras dos dois formantes e outros quatorze dos fragmentos galáticos, feitas por Haroldo. “A oralização das *galáxias* sempre esteve implícita no meu projeto. [...] Trata-se de um livro para ser lido em voz alta, que propõe um ritmo e uma prosódia, cujas zonas ‘obscuras’ se transparentam à leitura e cujas palavras, oralizadas, podem ganhar força talismânica, aliciar e seduzir como mantras” (CAMPOS, H., 2011, p. 119). Há que se notar um traço fundamental nessa enunciação de *Galáxias* como livro de arte: a escritura é o grande vetor, sua manifestação artística maior. As outras artes servem-lhe de suportes para concretizar o projeto que melhor conforte a essa experiência de linguagem.

poético a estética da poesia concreta e, assim, assinalar a história literária moderna abrindo novas formas de desdobramentos futuros (projeto bem-sucedido). O segundo fator, em seu ensaio sobre o poema pós-utópico, segundo ele

tem, como poesia da agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória. O tradutor, como diz Novalis, “é o poeta do poeta”, o poeta da poesia. A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico (CAMPOS, H. 1997, p. 269).

Assim, entendo que o poema pós-utópico traz uma ideia de tradução ampliada, não apenas dentro do bojo da transcrição de uma língua à outra, mas, como elemento primeiro, a tradução sensível do mundo pela singularidade que é própria daquele poeta. Uma espécie de transcrição transcultural de uma “puericultura do acaso” (CAMPOS, H., 2008b, p. 47) – para rememorar um dos versos de “ciropédia ou a educação do príncipe” –, de um Haroldo da década de 1950, que desde sempre fez a poesia crítica e de atuação teórico-política (SISCAR, 2010, p. 306).

Desta forma, acredito que não haveria a manifestação do fim das utopias, mas outra maquinação utópica, como que a dizer que, nesta nova margem de invenção e tradução-transcrição (uma espécie de dobra espacial da utopia poética), a história sincrônica encontraria na poesia da agoridade a utopia de coletivo inventada por um *paideuma*. Não seria um grupo de poetas seguindo uma ideologia ou um ideal de criação – como na poesia concreta, por exemplo – mas um arcabouço de referências que constituiriam um imaginário poético capaz da potência necessária para demarcar a poesia da agoridade como bandeira a desfraldar, também, o campo utópico.

Se sem a perspectiva utópica o movimento de vanguarda perde o seu sentido (CAMPOS, H., 1997, p. 268) como projeto coletivo, por outro lado os espíritos e as obras vanguardistas, e por vezes utópicos, de inventores singulares “de poetas tão diversos como Apollinaire, Khliébnikov, Schwitters, músicos como Schoenberg, Stravinski ou Varèse, artistas plásticos como Duchamp, Mondrian ou Maliévitch” (CAMPOS, A., 2015, p. 290), e mesmo o Haroldo pós-utópico, figurariam nesta *utopia do devir*, nesta necessidade de fazer que é crítica de si mesma, de seu ambiente e de seu tempo. Para reforçar esta ideia, vale lembrar que o ensaio sobre o poema pós-utópico de Haroldo de Campos nascera de uma homenagem aos setenta anos de Octavio Paz, para quem “a utopia é a outra cara da crítica e só uma idade crítica pode ser inventora de utopias: o

buraco deixado pelas demolições do espírito crítico é sempre ocupado pelas construções utópicas” (PAZ, 1993, p. 35).

Ademais, é preciso se pensar o que seria o poeta Haroldo de Campos estar atento à utopia de narrativa ecológica. Seria ele escrever sobre ela em ensaios, em poemas? Não creio que seja a esta reflexão que Risério pretende nos atentar. Se há de fato na trajetória do poeta uma “poética urbano-industrial. Como uma estética da civilização técnica” (RISÉRIO, 2018, p. 87), também há na obra de Haroldo de Campos inúmeros exemplos de como a natureza, desde sua forma mais singela, se emaranha ao universo teórico, metapoético do autor, como se pode observar, abaixo, num poema posto como pós-utópico pelo próprio Haroldo, ou em seus estudos e traduções sobre o haicai, a cultura oriental e zen:

BIRDSONG: ALBA

*e.ls letz becs dels auzels  
para ad e fred*

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)

(CAMPOS, H. 2013b, p. 59).

O poeta que se rasura na pulsão sibilina do som do poema que imita o canto do pássaro. Copista? Mas de que pássaro, circunstância, natureza? Importa o traço, do bico de pena ou partitura canora, no ar, suspensa. Importa saber se se trata de criação utópica de narrativa ecológica<sup>11</sup>? Seria só ecológica, espécie de “poesia ecourbanita” (RISÉRIO, 2018, p. 87)? Desvio possível para uma reflexão outra, mas, continuarei a viagem com outras paradas pelo universo de *Galáxias*.

Também para Antonio Risério (2018, p. 84), Haroldo de Campos, em pleno momento vanguardista com o concretismo, traz com seu *Galáxias* a singularidade de sua criação, apartando-se do projeto de criação coletiva. Porém, para Risério, *Galáxias* “nada têm a ver com a formulação inicial do concretismo e muito menos com a ‘matemática da composição’”. Ideia de certa maneira também presente quando Roberto Echavarren (2010, p. 7) nos coloca que

*Galaxias* y los escritos concomitantes de De Campos marcan un vuelco en su escritura y en su poética. Pasa de una etapa concretista, dissociada gramaticalmente, que debe más al icono de cierta primera vanguardia y al aspecto ideogramático e imagista de Ezra Pound, y abraza una sintaxis vertiginosa, cuyo efecto acentúa al suprimir los signos de puntuación.

Como contraponto, penso ser *Galáxias* uma conjunção individualizada das lições concretistas em que o poeta estava inserido no momento da feitura desde os primeiros textos galácticos. Isto pode ser notado, por exemplo, pelo denso trabalho verbivocovisual, pela sobreposição de imagens, sons, ideias, capazes de fazer de *Galáxias* esse universo multiformal onde a viagem das línguas na língua é uma escritura crítico-estética que aglutina não apenas as lições do concretismo, como de várias outras estéticas, numa pura invenção-deglutição antropofágica. Assim, a “matemática da composição” haroldiana não perde e nem embaça seu foco, por outro lado, flexibiliza, torna elásticas as equações que ajudam a enxergar além, ajustando as suas lentes ao repertório novo que desenvolve alargando o próprio paideuma, onde, como bem explicitou Diana Junkes (2008, p. 101): “as formas revolucionárias passam cada vez mais a se amalgamar às formas tradicionais”.

---

<sup>11</sup> Segundo o filósofo francês Francis Wolff (2018; 2016), existem três formas de utopias contemporâneas: a utopia pós-humanista ou trans-humanista; a utopia animalista ou biosférica – que parece ser a mesma que Antonio Risério chamou de narrativa ecológica ou socioambiental, no sentido de que busca um maior cuidado em relação aos animais e ao meio ambiente, que sofrem com as ações do homem e transita pelos eixos da *libertação animal*, em favor de uma vida vegana e através dos movimentos antiespecistas; e a utopia cosmopolítica ou humanista. Optei, para não ser extremamente reducionista, por não definir cada uma dessas utopias apresentadas por Wolff.

Dirá Gonzalo Aguilar (2005, p. 310-311) que, tendo Haroldo de Campos se firmado como poeta de vanguarda com a poesia concreta, ainda em 1963 com *Galáxias*, poderia ele espriar-se por outros experimentos:

Essa flexibilização dos critérios do concretismo lhe permitiu, também por esses anos, um tipo de deslocamento diferente pelo paideuma: primeiro, recuperando autores da tradição do verso, e, depois, aproximando-se dos poemas clássicos ou canônicos do passado e transformando a vanguarda mais em uma categoria operacional do que em um momento determinado da linha evolutiva.

Haroldo de Campos, em 1991, em ensaio apresentado na Universidade Nacional Autônoma do México – UNAM<sup>12</sup>, a convite do poeta, crítico e ensaísta Horácio Costa, reunido no livro de ensaios *Depoimentos de Oficina*, apontará, sobre *Galáxias* e o trânsito de suas invenções, que:

Se, por um lado, eu me havia empenhado na redução “minimalista” da linguagem e na exploração dos recursos gráficos em meus poemas concretos, por outro seduzia-me fazer uma experiência de abolição ou rarefação dos limites entre poesia e prosa, no sentido não propriamente de uma épica (narração), mas de uma epifânica (visão). Foi então retomada toda a pré-história barroquizante de minha poesia. Na micro-estrutura de cada um dos textos galácticos (cinquenta fragmentos), servi-me das técnicas de composição (paranomásias, permutações, proliferações fônicas) da poesia concreta (CAMPOS, H., 2018, p. 41-42).

O novo rumo, da fase ortodoxa da poesia concreta para *Galáxias*, Haroldo vê como uma passagem do *Esprit de géométrie* para o *Esprit de finesse*, no que descreve:

Para denominá-la de alguma forma, vali-me do termo latino *Lacunae* – 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 conceitos e ligações. Algo que se coloca em vias de responder, dentro dos limites de minha prática poética, à escritura luminosa do *Paraíso* de Dante, que venho traduzindo nestes últimos tempos. Rarefação e translucidez (CAMPOS, H., 1979, p. 22)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Trata-se do ensaio “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil”, traduzido para o português por Geraldo Gerson de Souza sob o título: “Da poesia concreta a *Galáxias* e *Finismundo*”.

<sup>13</sup> Trecho de entrevista de Haroldo de Campos a Danubio Torres Fierro, *La poesía concreta según Haroldo de Campos, Vuelta*, n. 25, vol. 3, Dez. 1978, p. 21. O referido trecho foi retirado do ensaio “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso”, de João Alexandre Barbosa, que abre o livro *Sigantia Quase Coelum, Sigância Quase Céu*, de Haroldo de Campos (1979).

Todas as mutações haroldianas são de transgressão de suas próprias possibilidades no que eu chamaria de ímpeto contra qualquer possível acomodação ou enrijecimento sistêmico das línguas. A consciência e coerência no percurso da procura e dos achados da invenção espantam em Haroldo pela amplitude de suas investidas e seus êxitos no campo da poesia, da crítica e da tradução – do novo à tradição do novo, de Mallarmé aos textos bíblicos, dos poetas russos modernos a Homero, do oriente ao ocidente e mais: transfronteiras. *Galáxias*, como forma orgânica desse desenvolvimento no poético, acaba por reunir essas três vias do artista numa experiência de renovação não só de linguagem, mas, também, de marcação da própria *proesia* (e este *pro*, da prosa, se mistura ao da *proeza*) brasileira numa outra camada de obra de fôlego universal<sup>14</sup>. Neste sentido, tão vanguardista quanto qualquer um de seus mais bem-sucedidos poemas concretos.

K. David Jackson (2005) lê *Galáxias* de Haroldo de Campos como a viagem de um narrador por cidades, lugares, línguas e leituras. Para quem, “nos cinquenta fragmentos de *Galáxias*, o narrador é um Haroldo-Ulisses enfrentando a sua própria viagem perigosa, a sua grande fala, narrando a autobiografia mítica de um navegador contemporâneo” (JACKSON, 2005, p. 40). David Jackson coloca ainda que a imaginação de Haroldo, profundamente enraizada no Brasil, “não admitia fronteiras entre línguas ou gêneros literários”. O autor refere-se a *Ulysses*, romance de 1922 de James Joyce, que narra a trajetória de um dia, 16 de junho de 1904, na vida de Leopold Bloom e seu amigo Stephen Dedalus e de outros pela cidade de Dublin, na Irlanda.

É neste sentido, na aproximação desta visão do narrador de *Galáxias* feita por David Jackson que penso haver na pós-utopia haroldiana essa transfronteira (utopia do devir, da *poiéses*) da criação humana, um aproximar de vozes, povos, lugares, culturas, atos políticos apreendidos no istmo estético que o poético tece até dissolver-se num horizonte que justapõe paisagens. Segundo Jackson (2005, p. 41):

Reinventando estórias no estilo das mil-e-uma-noites, encantadoras e fatais, o monólogo de *Galáxias* se afirma e se nega, alternadamente, num ritmo orgânico. O herói parece condenado a andar eternamente entre as cidades do mundo, à espera de uma libertação estético-utópica ou de uma iluminação epifânica.

Um Sísifo da criação? Só se o for no sentido daquele que se voluntariou a rolar a pedra da invenção montanha acima para ir vendo revelar-se outro horizonte além da terra

---

<sup>14</sup> “Nesta busca de presente e futuro, Haroldo, que se autodefiniu como ‘um cidadão ecumênico da língua portuguesa’, procurou a maneira brasileira de ser universal” (LAFER, 2005, p. 114).

e da vegetação e torna-la ao rasteiro, pós-queda, num mergulho, jogo de esforços a quem depois de tantas viagens soube a passagem da “insinuação épica” ao “epifânico” (CAMPOS, H. 2011, p. 113).

Assim, fica apreensível que neste horizonte, que também é fundo e altura, há pelo menos quatro possibilidades de distensões feitas por Haroldo de Campos, uma com a poesia concreta (e em parceria de seus companheiros de Noigandres); uma através de suas transcrições; uma outra por sua poesia em *Galáxias* – que o próprio chegou a chamar de “livro de ensaios” ou uma incursão ao neobarroco; e ainda, através de seu ensaio sobre o poema pós-utópico: quatro possibilidades de inaugurar *futuros* e, deveras, quatro possibilidades de presente: ou quatro elementos *naturais* geratrizes de pulsões poéticas.

De uma certa maneira, com *Galáxias* e com o ensaio sobre o poema pós-utópico, Haroldo de Campos conseguiu, novamente, alargar o terreno da poesia e, de certa forma, da crítica, pois os críticos se debruçaram e ainda o fazem, sobre as possibilidades de convergências e divergências relacionadas aos processos criativos na invenção poética e das tensões sobre o campo utópico dentro da literatura, mas também do social, político e histórico, temas também caros ao universo haroldiano. Ambos os textos podem ser lidos, ao longo da produção de Haroldo de Campos, dentro da “dialética do antigo e do novo, do universal e do particular”, como coloca Leyla Perrone-Moisés (2003).

Cinquenta páginas galácticas, cinquenta páginas em branco, do vazio pleno do silêncio, a passagem feito fio intervalar entre inspiração e expiração dentro do projeto que rasura-se, transgride a ideia de início e vai além espaço, além tempo, na lida constelar de cada fragmento – o todo da lida – a pluressência da língua como lâmina que sustenta o horizonte: “da linha de horizonte a paisagem emerge sustentada por um fio sutil” (DERDIK, 2012, p. 11). Fio de nossa invenção e invenção dada pela obra (inventada). Fio de origem transcriada pelo horizonte-leitor de novas paisagens, da geografia sígnica da linguagem ao mapeamento sensorial das emoções da escritura. Uma tessitura de leituras. Um texto de futuros alicerçado de passados e memórias. “Um texto também constrói o seu futuro leitor. Constrói-o no tempo. Como um ponto-de-fuga. A medida que o texto vai cindindo seu sujeito, abolindo seu autor, ele se encontra e se perfaz no outro. No outro devir” (CAMPOS, H. 2017a, p. 277). Futuro insaciável de futuros. Obra pós-utópica por essência, singular, que adensa a vanguarda. Elemento de aglutinação, mas que também expelle elementos aventureiros de pouco energia. A troca é energia.

um livro também constrói o leitor um livro de viagem em que o leitor seja a viagem um livro-areia escorrendo entre os dedos e fazendo-se a figura desfeita onde há pouco era o rugitar da areia constelada um livro perime o sujeito e propõe o leitor como um ponto de fuga este livro- agora travessia de significantes que cintilam como asas migratórias

(CAMPOS, H., 2011, fragmento 48).

Pulsão de leitura que passa a ser escritura de *reinvenção* de leituras futuras, para futuros. Livro de agora, o único *sempre* possível. Livrodevir, porque partitura. Livro música das musas. Lição antropofágica: “onde cabe o vivido, o lido, o treslido, o tresvivido... Visões vertiginosas, de quadros, de lugares, de pessoas, de presenças (históricas e mitológicas) [que] aparecem e desaparecem ao longo da tessitura verbal, do mar de sargaços da linguagem” (CAMPOS, H. 2017a, p. 271).

*Galáxias* guarda em si o vigor da pulsão de criação, um “delírio lúcido” (CAMPOS, H. 2017a, p. 272) que abre horizontes no campo da linguagem. Neste sentido, é de um risco permanente.

Há neste *delírio lúcido* o rigor da procura que se vale das ferramentas de encontrar – o quê? – talvez mais o que procurar. Como aquilo que há muito se procura e ao se achar fica nítido que se procurava algo além, mas que passava por aquela fonte: caminhos da memória, acidentes calculados do acaso, fraturas do encontro, completude no que falta, como canto solto no ar que não bate na gente, mas à porta: visita. Imagem na nuvem que relembra algo que é e não está lá. Criação de criações que se misturam melofanologopéicas. Na tensão conjunta de *Galáxias*, inúmeros horizontes de criação:

A ação que se quer criadora, ainda que intencional e voluntária, também se manifesta como sucessão de atos cegos tendendo para uma direção, como que atraídos por uma energia vital desprendida pelo vapor de um corpo vivo que é, que deseja, que intui, que sente, que recorda, que presente, que pensa, que quer, que sonha, que imagina, que pode, que faz (DERDYK, 2012, p. 19).

E dentro desses horizontes, das diversas paisagens que se coabitam, alguns saltam aos olhos ferinamente, como o horizonte da fala: “*e aqui me meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco no osso [...] e descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala*” (CAMPOS, H., 2011, fragmento 1).

A fala do viajante. A fala viajante. A fala. A viagem. Elementos que costuram as galáxias. Um começo em que o som ecoa como que alertando para uma precipitação de abismos, porque dependendo de quem fala, o que se fala abre fendas, soca e sulca ao simples sopro. *Galáxias* são feitas de universos complexos, de muitos lugares inóspitos, de muitos mistérios. Como a fala, que ao dizer, pode não significar; pode comunicar, mas a quem a souber compreender. A fala se torna canção ou ruído, sentida como explosões ou implosões no sensível. Como detritos orbitando sentidos.

Fala de um tecedor de histórias Haroldo-Ulisses, transitando pelas lições de Homero – da *Odisseia* à *Ilíada*, por James Joyce – de *Finnegans Wake* à *Ulysses* (JACKSON, 2005, p. 40-41), numa fala ágil, do mínimo necessário, industrial (oswaldiana) ao extravasar imagens e gentes, lugares, extravasar, no elaborado minucioso (rosiana), de “memorização ideográfica” (método poundiano) (CAMPOS, H., 2017a, p. 271) numa “*ars combinatoria*” de “obra aberta” (LAFER, 2005, p. 113), também, sempre presente, uma inculcada defesa da forma mallarmeana (AGUILAR, 2005, p. 316-317).

A fala, na comunicação, aproxima, repele. Sua função pode ser sedutora, como voz que marca a memória. Sua matéria, por mais que seja fescenina, é aérea. Eis que se emaranha a ela outra galáxia, a escrita, terrena. Não menos perigosa que a fala, a escrita é outrorizonte feito de papel e tinta, tela e signo. A materialização da fala num suporte que se agarra, se afia, se arma na *coreforma* que constrói no branco da página maravilhas e catástrofes.

nunca mais a calma cal a calma cal calada do primeiro momento do primeiro branco assomado e assomando nos lançando catapulta de alvura albacandíssima mola de brancura nos jogando branquíssima elástico de candura nos alvíssimo atirando contra o horizonte rojonegro patamar de outro horizonte o semprencarnecido esfumadonevado da sierra nevada agora escrevo agora a visão é papel e tinta sobre o papel o branco é papel

(CAMPOS, H., 2011, fragmento 2).

*Agora escrevo*, agora a fala se transcria na dança dos signos. O espaço do branco, o papel em branco, convite e chamado, *nunca mais a calma*, não acalma a necessidade do criador de frente a sua visão que agora tem ao alcance das mãos a matéria para a sua arte. O branco do papel e a tinta sobre o papel, sua oficina. Como se a fala projetasse no tempo (momento da fala) o que o papel e a tinta demarcam no espaço, a obra. Tudo em

obras, populares, eruditas, primitivas, vanguardistas, obras de agitar espíritos pelo poder do artífice.

De uma linha à outra de horizonte, da fala à escrita, uma passagem de histórias. Do legado da fala ao documento da escrita, anuncia-se a possível escritura: o livro.

O livro como fonte cuja linha de horizonte é o mar, matéria líquida que espelha o céu e faz sumir-se infinita pelo espaço e a tudo se molda. Olhos que procuram ler, ávidos, se perdem na distância incalculável desse horizonte que é um livro aberto, um mar infinito, um horizonte alargado:

o mar rêmora demora na hora na paragem da hora e de novo recolhe sua safra de verdes como se águas fossem redes e sua ceifa de azuis como se fosse plus fosse dois fosse três fosse mil verdes vezes verde vide azul mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte e o mar converte pois de mar se trata do mar que bate sua nata de espuma se eu lhe disser que o mar começa você dirá que ele cessa se eu lhe disser que ele avança você dirá que ele cansa se eu lhe disser que ele fala você dirá que ele cala e tudo será o mar e nada será o mar o mar mesmo aberto atrás da popa como uma fruta roxa uma vulva frouxa no seu mel de orgasmo no seu mal de espasmo

(CAMPOS, H., 2011, fragmento 3).

Tudo abismo. O abismolivro do mar que avança profundamente sobre o leitor como um horizonte cortante, lâmina de lampejos, jogo de beleza e de delírio (*lúcido*), o livro se desabisma na entrega à viagem que não se precisa, de súbito, mas que se faz essência para tudo. O abismomar do livro que avança profundamente sobre a leitura que é pura transmutação de horizontes, livro desfronteiriço, onde se perde o tempo, se ganha tempo, se apura a vida, se desdobra a fantasia, a poesia da real vida que habita o livro. Feito cheiro ao faro no perfume do livro que mergulha no abismomar da leitura. A investigação da criatura que desperta desejo e não menos, aterroriza, o abismolivro. “mas o livro me salva me alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo o salário” (CAMPOS, H., 2011, fragmento 4).

Se há, como viu K. David Jackson (2005) essa figura metafórica de um viajante Haroldo-Ulisses, os percursos do viajante podem ser orientados por galáxias vistas pelo incomensurável espelho d’água do mar, “imagem invertida e terrena do grande cosmos”, como nos aponta Marcos Siscar (2010, p. 310), um “martexto”:

É, pois, o mar que aqui se abre, como espaço intersticial da diversidade de experiências, línguas, países, observações teóricas, impressões, teorias, desejos. Se *Galáxias* é o livro da viagem, ele é sobretudo *viagem* no sentido da experiência do caminho, da via pela qual se evolui. [...] O mar não é um rio (este no qual não se banha duas vezes), puro passar; antes, é um grande sistema, no qual a outra margem permanece ausente, embora virtualmente real. Um sistema no qual a passagem abre uma esteira, um oco, uma ferida.

Neste “mar de sargaços da linguagem”, como chamou Haroldo, o leitor embarca tomando acento na nave em lugar privilegiado. O trajeto no corpo sinuoso do prazer da escritura explora os perigos dos jogos, das construções textuais (palavras-valises, neologismos, implosões das sintaxes para as multiplicações de sentidos, numa língua haroldiana, babélica). Lança nos formantes “*e aqui começo e meço*” e “*fecho encerro reverbero*” “molduras que enquadram o jogo intercambiável das páginas-mônadas, conclusas em si mesmas e em cada uma das quais está contido o livro completo e um livro diferente de cada vez” (CAMPOS, H., 2018, p. 42).

Tais molduras não estão presentes apenas nos dois formantes criados por Haroldo. Nem há apenas uma única moldura possível em cada um deles. Mas, molduras, por todas as galáxias. Molduras como tensões espaciais que podem ser intensificadas ou extrapoladas na ideia de universos múltiplos que não acabam necessariamente ao término de cada escritura ou *silêncio* ou leitura. Neste sentido, pode haver sim *molduras*, mas da ordem do *intangível*, de um horizonte que não cabe na visão humana e nem mecânica, mas que pode ser pressentido como uma emoção que o ritmo da linguagem e suas imagens suscitam, que a força do rigor (na trama do erudito e do popular) estabelece como pulsão de vida e aproximação entre o viajante, o desconhecido e a viagem. Molduras instaladas na vida (lastros biográficos) e na linguagem – que Andrés Sánchez Robayna (1979, p. 137) chamou, em *Galáxias*, de “a ininterrupta construção/desconstrução do texto do mundo”.

Para Severo Sarduy (1979, p. 125), em Haroldo de Campos: “O poema como sílaba-germe que rebenta, expande-se no volume da página e avança em direção à concretude”. Assim, pode-se vislumbrar molduras sendo perceptíveis desde um conceito mais isolado, restrito ao texto, como recortes de imagens: “como um prego na palma da mão um ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao sol” (CAMPOS, H., 2011, fragmento 15); ou plasticizando o que Sarduy (1979, p. 123) reconheceu em *Galáxias* como a “palavra-fusão”, a “palavra-montagem”: “livrespelho”,

“escribescravo”, “translumina”, “umbilifio”, “mefistofamélicos” (CAMPOS, H., 2011, fragmento 50), onde a moldura (a palavra-montagem) só pode ser vencida avançando por seu conceito, ultrapassando a moldura como se adentra uma porta e descobre-se o interior do ambiente; e ainda, dentro deste longínquo imaginar dos formantes e dos formados, na dança da espacialidade intercambiável e dos deslimites, como molduras que se constroem multiprojeadas por cada experiência do(s) viajante(s), pela impossibilidade de se ter, apreender, [*Galáxias*] uma única moldura.

A *rarefação e a translucidez* seriam fontes já vistas e assinaladas pelo próprio Haroldo de Campos (1977, p. 78) a respeito de uma certa composição oswaldiana em “explosivas cápsulas de montagem”. As *explosivas cápsulas de montagem* são utilizadas por Haroldo na sua lógica de composição para *Galáxias*. Essas *cápsulas de montagens*, ou *palavras-fusões*, carregam-se de sentidos novos pelas justaposições de forças, ou pulsões. A palavra em si, penso ser capaz de formar uma certa moldura em nossa imaginação, uma espécie de imagem que pode ser multiplicada em outras imagens-molduras quando fundidas, justapostas, colididas umas com as outras, como o faz Haroldo, criando suas palavras-montagens.

Tal procedimento, o de montagem, presente nas artes de um modo geral, foi teorizado por Sergei Eisenstein (1977, p. 165-185), cineasta e ensaísta russo, que foi caro às leituras haroldianas, e que considerava que uma tomada ou plano cinematográfico trata-se de uma *célula* de montagem. Duas células, por exemplo, formariam um fenômeno de outra natureza, um organismo, nascido da concepção de colisão entre dois fatores determinados que geram um *conceito*. Essa colisão, portanto, que caracteriza a montagem, seria o cerne da própria composição das palavras-montagens de Haroldo, pois para Eisenstein “montagem é conflito”: “Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem *entre* os trechos da montagem” (EISENSTEIN, 2002a, p. 43). Estes impulsos de montagem estão presentes na composição da escritura de *Galáxias*. São tensões geratrizes de performances da linguagem. Um texto de “natureza performativa” – para usar uma expressão de Marcos Siscar (2016, p. 44) sobre o ensaio “Poesia e Modernidade” de Haroldo de Campos.

Desenvolve-se neste processo um desdobramento da tecnologia da linguagem, tensões que impulsionam invenções, variações, perspectivas, nuances, texturas, cartografias, molduras que se estabelecem e se fragmentam, conflitos que podem ser do

ambiente textual da fala, do desenho (escrita e espacialidade da página) e das reverberações de outras artes, como a música, o teatro, as artes visuais e o cinema.

A mente habituada às viagens entre as artes talvez já absorva ou se impacte com *Galáxias* para além de um “híbrido textual” de que falou Gonzalo Aguilar (2005, p. 324), mas como um híbrido interartes.

Modesto Carone Netto (1974, p. 113) resume o conceito de montagem de Eisenstein “como uma atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar – diferente da forma lógica comum”.

Por mais que *Galáxias* tenha se resolvido “numa epifânica”, a racionalidade da composição haroldiana aproxima-se da definição de montagem descrita por Carone. Vibrando também em suas explosivas palavras-montagens, Haroldo tece a possibilidade da crise da narratividade épica, talvez impossível de *se resolver* em *Galáxias* porque perde espaço para uma invenção movida “através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar – diferente da forma da lógica comum”.

Haroldo de Campos (2011, p. 120) nos diz que *Galáxias* “não são apenas feitas de epifanias, mas também de antiepifanias. O ‘raro’ e o ‘reles’. Momentos de paraíso e momentos de inferno. Como a vida. Como a história”. Penso que seria possível traçar esse paradoxo também ao poema pós-utópico. Há a utopia, porque há pulsão de vida no poema, independente da obra ser ou não social, metalinguística, política ou cosmogônica<sup>15</sup>. E há o atravessamento do utópico no projeto de invenção do autor, pois, em busca do mais raro, o reles também é elemento de argamassa. E seria utopia rasteira pensar que a matéria da poesia se constitua de grandezas – quem sabe o tamanho do universo? Quem sabe de quantas galáxias é feito? Quem sabe o valor real e a necessidade de cada elemento de cada galáxia-palavra? Como mostrou Augusto de Campos, no jogo das palavras, o luxo e o lixo<sup>16</sup> são intrinsecamente potências para a poesia.

Se não há vanguarda reconhecida no presente, esse “agora” não se torna um cemitério de vanguardas, mas um percurso, um laboratório, para outras novas. A

---

<sup>15</sup> Marcos Siscar (2016, p. 52-54) diz haver alguns temas que se reforçam ou aparecem na poesia pós-utópica como o *topos* da viagem, o heroísmo do poeta ou o heroísmo mítico, o universo da antiguidade, o fim do mundo: “As imagens da ruína e da crise se associam às mitologias da ciência contemporânea através das quais o viajante circula, a fim de compor sua visão parabólica com ambição planetária”.

<sup>16</sup> Referência ao poema “Luxo”. In: CAMPOS, A. *Viva vaia: poesia 1949 – 1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, p. 119.

possibilidade é sempre um arcabouço em que a história nos ensina a vislumbrar as potencialidades criadoras. Utopia do devir. Apesar de, é preciso criar; ainda que, é preciso criar, como se nesta ação do fazer houvesse a centelha de uma transformação necessária e uma forma de se marcar o tempo-espaço, a história. Uma certa *crença* nas transformações possíveis que só podem ser feitas no agora.

Para se avistar esse novo horizonte há que, muitas vezes, se transpor a paisagem primeira. Por detrás de um monte pode haver uma nascente, rasteira, singela, mas capaz de alimentar uma variedade infinita de vidas. Poderia ser esta uma explicação aos formantes das *Galáxias* haroldianas. Não apenas no sentido de transpor, mas sobretudo no sentido de conquistar, alimentar, sustentar. É da natureza do viajante se lançar ao desconhecido, por mais que seja uma viagem planejada.

A linha de horizonte está sempre ali, presente. Mas quando nos aproximamos fisicamente em sua direção, ela estará acolá, adiante. A linha caminha conosco, demarcando bordas e entornos para trás ou para frente, mas sempre lá, em algum lugar ao redor de nós. Horizonte amplo nos abraçando e sendo abraçado pela paisagem da criação (DERDYK, 2012, p. 30).

Imagem esta já apresentada pela anedota de Eduardo Galeano, mas que o escritor usou para explicar a necessidade da utopia, que existe “para nos fazer caminhar”<sup>17</sup>.

As *Galáxias* e a pós-utopia nos ajudam a desbravar horizontes. No tempo largo da criação das galáxias até o pensamento do poema pós-utópico, o que Haroldo nos entrega é seu diário de viagens. Se há cisões, é no sentido de quebrar o fácil-frágil *slogan* de uma certa crítica preguiçosa que, ainda hoje, teima em enquadrá-lo como poeta concreto. Como diria Lucia Santaella (2019, p. 27), “Haroldo de Campos foi poeta pré-concreto, concreto e pós-concreto”.

Sua passagem barroquizante pelas construções de *Galáxias*, que culmina na publicação do projeto já quando ele estava imbuído de sua nova teoria do poema pós-utópico, são explosivas armadilhas armadas pelo autor que até hoje sabemos no horizonte das invenções e das utopias contemporâneas.

Se hoje não há vanguarda, concordo com Diana Junkes (2018, p. 68) de que seja porque “a utopia é maior que a vanguarda”. Assim como, por mais importante que seja a fase concreta, Haroldo de Campos, na poesia, crítica e transcrições deixou-nos, como rara lição, saber “encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto

---

<sup>17</sup> Ver p. 23.

de concreção sígnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens)” (CAMPOS, H., 1997, p. 269).

### 3. OS CAMINHOS DA COMPOSIÇÃO

#### 3.1. Maiakóvski: poesia-montagens, tinta-cartazes e a lâmina cabralina.

Bastasse um poema para definir a teoria de composição do poeta russo Vladímir Maiakóvski (1893 – 1930), seria:

De “V Internacional”

Eu  
à poesia  
só permito uma forma:  
concisão,  
precisão das fórmulas  
matemáticas.  
Às parlengas poéticas estou acostumado,  
eu ainda falo versos e não fatos.  
Porém  
se eu falo  
“A”  
este “a”  
é uma trombeta-alarma para a humanidade.  
Se eu falo  
“B”  
é uma nova bomba na batalha do homem.

(MAIKÓVSKI, 2017, p. 148).

Também conhecido como o poeta da revolução, que levava seus versos a serem ditos “a plenos pulmões<sup>18</sup>” em praças, ruas e mais onde houvesse que resistir, que lutar também por meio das palavras, Maiakóvski legou uma revolução através de um lirismo ritmado por imagens fragmentárias, cortes bruscos nos versos, concisão e controle daquilo a que o poema fala e a que a palavra pesa.

A revolução aqui, trata-se da de 1917, ocorrida na Rússia e responsável por dizimar uma geração inteira de intelectuais e poetas, senão pela perseguição e violência que sofreram, pelo estado premente de indignação, violação da liberdade e desconsolo gerado por uma era sangrenta, que tanto impactariam suas obras:

---

<sup>18</sup> Referência ao poema homônimo, “A Plenos Pulmões” (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 219-228).

O fuzilamento de Gumiliov (1886 – 1921); a longa agonia espiritual e as insuportáveis torturas físicas que levaram Block (1880 – 1921) à morte; as privações cruéis e a morte desumana de Khlébnikov (1885 – 1922); os suicídios anunciados de Iessiênin (1895 – 1925) e Maiakóvski (1893 – 1930). Assim pereceram, no curso dos anos 20 deste século, na idade de 30 a 40 anos de idade, os inspiradores de toda uma geração. E cada um deles teve a nítida e insuportável consciência do irremediável. Não apenas os que foram mortos ou se suicidaram, mas também aqueles que, como Block e Khlébnikov, ficaram presos ao leito pela doença e acabaram por morrer” (JAKOBSON, 2006, p. 11-12).

Deste contexto à poesia – e, lembre-se que o mundo ainda vivia os conflitos finais da Primeira Guerra Mundial – não poderia se esperar de um poeta como Maiakóvski senão a impregnação dessa revolta em seus versos: “Eu a acolhi com emoção [a guerra]. A princípio apenas pelo seu lado decorativo e ruidoso. Cartazes encomendados e, naturalmente, de todo belicosos. Depois o verso. ‘A guerra está declarada’” (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 69).

Devido a Primeira Guerra Mundial, o poeta alista-se voluntariamente, em 1914, mas sofre recusa por seus antecedentes. Em 1908, contando com quinze anos de idade, Maiakóvski ingressa no Partido Social-Democrático Operário Russo (PSDOR – ala bolchevique), como propagandista, sendo preso no mesmo ano pela polícia política czarista que havia cercado a tipografia clandestina do partido. Sucederam-se ainda outras duas prisões, uma em que foi pego portando arma e depois, já em 1909, por ter ajudado na organização de uma fuga de mulheres que haviam sido condenadas a trabalhos forçados na prisão de Novínski.

Este período é importante para datar as primeiras experiências do poeta no ingresso à literatura e à pintura. Como ele mesmo relata em sua obra autobiográfica *Eu mesmo* (MAIAKÓVSKI, 2017). Na prisão, toma contato com grandes autores como Shakespeare, Byron e Tolstói, além de ler escritores contemporâneos. É dessa fase também um primeiro caderno de escrita que só não veio a público, segundo o poeta, por ter sido apreendido pelos guardas ao soltarem-no. Mas, pode-se perceber um certo tom de ironia do poeta com tal declaração. Vale destacar que, como o poeta não tinha idade para ser condenado, de seu primeiro julgamento, o veredicto foi ele ficar sob vigilância policial e responsabilidade materna.

Das primeiras incursões às letras, que resultaram para ele distantes de suas pretensões artísticas, o poeta lança-se à pintura, tomando aulas com Jukóvski e depois com Kélin. Em 1911, ingressa na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura, após tentar,

sem sucesso, o ingresso junto à Academia das Artes, em Petersburgo, que exigia atestado de bons antecedentes políticos. É na Escola de Pintura que conhece o poeta e pintor Burliuk, que o ajuda, por comparação aos demais alunos, perceber-se deslocado daquele ambiente que “acarinha os imitadores” e “expulsava os independentes”. Burliuk foi um grande incentivador do desenvolvimento intelectual e artístico do poeta, ajudando-o inclusive com algum dinheiro, diariamente, para que o poeta pudesse escrever sem passar fome; além de ser o primeiro que se coloca na responsabilidade de lançar à fama um “poeta genial” que mal havia escrito, até então (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 66-67).

Passada a ilusão juvenil de que seria importante pertencer a linha de frente na guerra, o poeta é convocado em 1915, no que escreve: “Fui convocado e designado para a Escola de Automobilistas de Petrogrado, como desenhista experimentado e capaz” (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 71), servindo até a Revolução de Outubro, também conhecida como Revolução Vermelha, segunda fase da Revolução Russa de 1917. O próprio poeta nos dirá que tal posto foi conquistado por ele fingir-se desenhista, para escapar à linha de frente.

Note-se que, desde o princípio, Maiakóvski exprime-se artisticamente valendo-se da poesia e dos ensaios, da pintura e dos cartazes e, posteriormente, do teatro e do cinema. Estas incursões em diferentes manifestações da arte e, fervilhando no calor das revoluções, das guerras e de movimentos artísticos importantes da época como o cubismo e o futurismo – ao qual lança-se o poeta como um de seus expoentes na Rússia – inserem-se no processo de composição do artista, do que ele entende por invenção, e que o mesmo desenvolve no famoso ensaio “Como fazer versos”, escrito provavelmente em 1926, como sinaliza Schnaiderman (2014).

Para o poeta, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (MAIAKÓVSKI, 2013, p. 49). E ao atentar-se às movimentações socioculturais e econômicas de seu tempo, impõe aos seus poemas uma responsabilidade de também ser o porta-voz da massa, um poeta-operário que faz da palavra sua principal arma no campo de batalha. Uma poesia para ganhar amplificadores. Uma vida dedicada ao combate e à resistência por meio da arte, denunciando as burocracias paralisantes e parasitas que mingam o povo e a cultura; alardeando um futuro estrondoso e aberto às veias da comunicação, da tecnologia e da velocidade atropelante das máquinas da lírica:

A classe  
       fala  
                   pelas nossas palavras.  
 Nós somos  
       proletários  
                   e motores da pena.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p.195).

Pena, que na tradução de Augusto de Campos pode preservar o sentido da escrita, mas também, daquele capaz de analisar o seu tempo e seus contemporâneos. Daquele capaz de saber o horror das revoluções, mas de acreditar no enfrentamento que marca a escritura como um retorno ao vivido:

A palavra do poeta  
       é a tua ressurreição,  
 a tua imortalidade,  
       cidadão burocrata.  
 Daqui a séculos,  
       do papel mudo  
 toma um verso  
       e o tempo ressuscita.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 198).

Mas então, como fazer versos segundo Maiakóvski?

Haroldo de Campos aponta que:

Maiakóvski rompia as leis da poética tradicional e considerava cada poema como um jogo de xadrez, onde, embora haja algumas regras gerais para começar, não pode mais haver repetições de lances, por geniais que sejam, e o movimento inesperado é que desarma o inimigo. [...] Maiakóvski é um *poeta espacial*, no sentido de que concebe seu poema como uma partitura de leitura, em que os ictos da emoção são escandidos graficamente no branco do papel (CAMPOS, H., 2013, p. 55).

Um lance de fórmulas que se vale do sensível, da percepção aguçada e tenaz de um inquieto poeta que procura ritmos que se apresentem para o presente e o futuro, que representem a futuridade que o poeta pressente:

Caros  
     camaradas  
         futuros!  
 Revolvendo  
     a merda fóssil  
         de agora,  
 perscrutando  
     estes dias escuros,  
 talvez  
     perguntareis  
         por mim.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 219).

Maiakóvski, em seu ensaio, retrata a visão antirromântica que tanto se desenvolveu na obra de João Cabral de Melo Neto, colocando a poesia do passado como material de estudo, não se rendendo às fórmulas fáceis das “danças-assobios” de mestres anteriores – que situam o processo de criação “por um levantar inspirado da cabeça, à espera de que a celestial poesia-espírito desça sobre a careca, em forma de pombo, pavão ou avestruz” (MAIAKÓVSKI, 2014a, p. 196). Ao contrário, alicerça-se sobre a estirpe do trabalho de poetas profissionais, aqueles que se aventuram por esmerilhar a poética e deixar um legado de inovação e não apenas criar por meio de jogos sonoros, ritmos e métricas que se encontram em fórmulas gastas, repetidas ao longo dos tempos por poetas dados ao dócil das *inspirações*.

Assim como na obra de João Cabral encontram-se metapoemas, depoimentos e ensaios que falam por meio de um fazer ligado à artesanania, evocando imagens como a do ferreiro, a do engenheiro, a dos pintores, entrecortando os exemplos por artistas que calculam suas obras, que formulam suas composições, para provocar o sentir aos que com elas se encontram, Maiakóvski evocará semelhante argumento, em verso e prosa, que é a figura do matemático, também usada por João Cabral de Melo Neto sob a batuta da aritmética.

Retomo, por conseguinte, os versos com que abri a sessão:

Eu  
 à poesia  
 só permito uma forma:  
 concisão,  
 precisão das fórmulas  
 matemáticas.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 148).

Para o poeta, em seu ensaio “Como fazer versos?”, o matemático é aquele que

cria, completa e desenvolve as regras matemáticas, o homem que introduz algo de novo no conhecimento da matemática. Quem pela primeira vez formulou que “dois mais dois são quatro” foi um grande matemático, mesmo que tenha chegado a essa verdade somando duas guimbas a outras duas. Os homens que vieram depois, ainda que somassem objetos muito grandes, por exemplo uma locomotiva com outra, não foram matemáticos (MAIAKÓVSKI, 2014a, p. 197).

Desta forma, afirma-se o poeta como um formulador de regras, embora não as forneça de pronto aos seus companheiros de profissão, demais poetas, pois justamente compreende como poetas àqueles que criam as regras de suas poéticas (MAIAKÓVSKI, 2014a, p. 197). Segundo ele, a Revolução trouxe às massas a linguagem coloquial, as gírias e agilidades encontradas nas ruas e becos, bares e encontros às escusas, que passou a ser material estético para poetas que não viam como matéria de poesia palavras empoladas de uma tradição de poesia formosa, apoiada muitas vezes em versos alexandrinos. Ao contrário, queria lançar cada vez mais o verso-granada, de contagem curta e explosão precisa, de montagem ajustada à respiração de quem descansa ou de quem está sufocado, que devastaria a tradição de poemas e poetas dados aos artifícios mais que à linguagem capaz de atravessar os corpos e se alojar na memória como quem cuida dos passos num campo minado. É artifício também, mas outro, mais seco, direto, concreto, batido no ofício do suor sobre as matérias – do estalo dos versos aos pés das marchas do povo que toma a voz do poeta como estandarte.

Espacial, como diria Haroldo de Campos, semeando no branco da página os caminhos de uma pseudodesordem: versos, palavras, palavras-versos-selvagens que migram no branco como quem mapeia um céu escuro por estrelas e constelações. São tomados muitas vezes por fragmentos, mas que preservam a comunicação capaz de alarmar corações para um convívio mútuo de gerações e variados destinatários:

Logo:  
     que se eleve  
         a cultura do povo!  
 Uma só,  
     para todos.  
 O livro bom  
     é claro  
         e necessário  
 a mim,

a vocês,  
 ao camponês  
 e ao operário

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 206).

Por invenção, norteia-se o poeta pela novidade: o poeta deve sempre *reelaborar* o seu material de trabalho, as palavras. Mesmo o verso velho pode ser *reutilizado*, mas desde que se conceba em pé de igualdade ou em menor número do que o de versos novos.

Para Maiakóvski, existem cinco elementos fundantes para se atingir o poético: primeiro, o encargo social, ou a existência na sociedade de um problema cuja solução se desenvolva no poético; segundo, o objetivo a alcançar, ou a percepção da vontade da classe ou grupo a que o problema represente; terceiro, as palavras, ou o repertório de que se vale o poeta; quarto, os recursos necessários: lápis, papel, moradia, comida e o que mais valha à sobrevivência e à criação e; quinto, hábitos e criações de processos de composição com as palavras e os recursos da língua (MAIAKÓVSKI, 2014a, p. 202-203).

Problemas na sociedade o poeta e seus companheiros enfrentavam e muitos, difícil a época que não os tenham, uma vez que as guerras mudam, ora atravessadas por pedras, lanças, facas, balas, bombas; ora atravessadas por ideologias, conflitos motivados por embates de classes, de crenças, de preconceitos, racismos ou, pior, tudo junto, misturado, com suas tantas vítimas de “balas perdidas”, “fake News”, frutos de políticas de estados cujas preocupações não passem pelos projetos sociais que tentem minimizar as desigualdades e construir uma sociedade mais solidária.

Michel Hamburger (2007, p. 257), a respeito do contexto do período em que viveu Maiakóvski e muitos outros poetas, como Pasternak também na Rússia, Montale e Ungaretti na Itália fascista, dirá que

por mais interessados em suas funções morais e sociais, os melhores poetas do período entre as guerras lograram um equilíbrio entre a expressão pessoal e pública, entre a exploração e referência, entre a liberdade de o poema simplesmente “ser” e a tendência ineludível que as palavras têm de transmitir ou implicar sentido.

A busca desse sentido se *conforma* numa linguagem ágil, no seio e no anseio do popular, mesmo que por estruturas e formas espaciais, sonoras, emocionais, inovadoras. Mesmo que pela invenção de termos, palavras, expressões ou da contaminação da língua

corrente à língua literária e poética. O que fez de Maiakóvski um modernizador da linguagem poética, marxista e vanguardista, mas de uma vanguarda atenta e crítica às vanguardas burguesas, que via na revolução uma modernização libertária das massas oprimidas, que sabia traduzir os quereres dos novos destinatários, suas necessidades culturais, vitais, humanas. O que fez dele ser reconhecido como poeta engajado, cosmopolita, comunista e experimental (BERARDINELLI, 2007, p. 64; p. 125).

Sei o pulso das palavras a sirene das palavras  
 Não as que se aplaudem do alto dos teatros  
 Mas as que arrancam caixões da treva  
 e os põem a caminhar quadrúpedes de cedro  
 Às vezes as relegam inauditas inéditas  
 Mas a palavra galopa com a cilha tensa  
 ressoa os séculos e os trens rastejam  
 para lambar as mãos calosas da poesia  
 Sei o pulso das palavras parecem fumaça  
 Pétalas caldas sob o calcanhar da dança  
 Mas o homem com lábios alma carcaça

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 232).

O pulso das palavras das ruas, no tenso galope das palavras que ressoam, rompendo em marcha a velharia das estruturas que se sustentam, gastas, ganham cuidados até atingirem a vitalidade para enfrentarem outras batalhas. O que desentranha da terra algo que ali a fazia cemitério, para *revivificar* a saúde da terra, da terra que é uma própria palavra, como um território, uma vida, uma pátria. Por isso alarma, como uma sirene, os corações descompassados do calor das lutas da vanguarda, causa ruídos nas formas, falhas nas plataformas que sustentam o passado e um presente persistente, sem novidade.

Uma ideia de vanguarda que pode aludir ao universo dos interesses de Maiakóvski foi apresentada pelo poeta e ensaísta E. M. de Melo e Castro (1981, p. 41-42), pela trílice dialética *novidade, marginalidade e liberdade*, onde a “a novidade contrapõe-se ao velho, ao já conhecido; a marginalidade contrapõe-se ao poder oficializado ou instituído; a liberdade contrapõe-se à opressão, à repressão e à fossilização”. Para Melo e Castro, “o discurso da vanguarda será portanto, *livre, novo e marginal*”, quando estes forem valores “projectados num combate com a realidade, numa praxis portanto”.

Em 13 de março de 1925, em uma de suas intervenções públicas, Maiakóvski exprime, de certa forma, ideias parecidas. Nos diz ele:

Os problemas da arte estão colocados atualmente no campo da execução prática, e a eles se liga a questão do método formal. O método formal e o método sociológico são a mesma coisa, e fora disso não existe nenhum método formal. Não se pode contrapor o método sociológico ao formal, porque não são dois métodos, mas um só: o método formal continua o sociológico. Onde acaba a pergunta “por quê?” e surge o “como?”, termina a tarefa do método sociológico e em seu lugar surge o método formal, com todas as suas armas.

É assim em qualquer ramo da produção. Se a moda para este ou aquele modelo de calçado pode ser explicada por razões sociais, para cosê-los é preciso habilidade, mestria, o conhecimento de determinados processos. É preciso conhecer o método de elaboração do material, o método de sua utilização. Tal conhecimento é indispensável também na arte, que é antes de mais nada um ofício, e é justamente para estudar este ofício que o método formal nos é necessário.

O poeta orienta sozinho os seus canhões. No trabalho poético, o social e o formal estão unidos.

O companheiro marxista, que se dedica à arte, deve ter obrigatoriamente conhecimentos formais. Por outro lado, o companheiro formalista, que estuda o aspecto formal da arte, deve conhecer firmemente e ter em vista os fatores sociais. [...]

Uma obra não se torna revolucionária unicamente pela sua novidade formal. Uma série de fatos, o estudo de seu fundamento social, lhe imprime força. Mas, a par do estudo sociológico, existe o estudo do aspecto formal.

Isto não contradiz o marxismo, mas sim a vulgarização do marxismo, e contra esta nós lutamos e continuaremos a lutar (MAIAKÓVSKI, 2014b, p. 261-262).

Há, para E. M. de Melo e Castro (1981, p. 37), neste processo, uma tentativa de se politizar a pessoa produtora de arte ao invés de se politizar a arte, “já que politizar a arte é instrumentalizá-la e politizar o homem é o projecto geral do socialismo”. A pessoa politizada seria a capaz de dar conta de seus anseios e dos anseios coletivos, de ouvir e traduzir a massa. Por isso, para Melo e Castro a “dialéctica entre os discursos político e poético deverá começar portanto dentro de cada indivíduo, sendo o texto criativo uma projecção qualitativa e livre dessa dialéctica interior”.

Arma-se Maiakóvski de seu exército de palavras, advindas das leituras, conversas, dos muros, cartazes, das notícias. Seu arsenal é vasto e potente, encoraja outros combatentes que o rodeiam por suas andanças e militâncias ou, como aponta Clara Figueiredo (2017, p. 91-99), na LEF (Frente de Esquerda das Artes), revista que chegou a ser editada pelo poeta, e que mantinha um grupo de artistas de diversas correntes de vanguarda, e que também serviu como o centro do construtivismo e dos produtivistas, que buscavam criar novas formas de arte inspiradas na técnica e no industrialismo, uma arte ligada aos princípios da Revolução de Outubro. Figuras como Ródtchenko, pai de

famosas fotomontagens do período, que ilustraram o famoso poema lírico “Sobre isto”, de Maiakóvski<sup>19</sup>, e de obras que marcaram a ruptura radical da pintura, que encerraria o processo de decomposição pictórica iniciado por Paul Cézanne, reduzindo a tela a um plano pintado de uma única cor primária.

Tal radicalismo na pintura, aponta Marjorie Perloff (2018, p. 207-209), já era evidenciado no manifesto do artista Kazimir Maliévitch, que em 1915 publicara “Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo: O Novo Realismo Pictórico”, e pela aparição de sua pintura “Quadrado Preto sobre Fundo Branco” na mostra 0.10 (Última Exposição Futurista de Quadros 0.10) cujo título levou alguns críticos ao sarcasmo, pois “os futuristas não poderiam, obviamente, ir mais longe em sua experimentação: então, certamente, o fim da ‘arte moderna’ estava em vista e poder-se-ia esperar um saudável retorno à arte figurativa tradicional”. Para Perloff, esse retorno à figuração viria ocorrer por volta dos anos 1930, com o realismo socialista, após a absorção das lições da vanguarda russa na “construção da arte ocidental” (p. 208).

Retomando a conversa com Clara Figueiredo, nos diz ela que os *lefiistas*, “pretendiam transformar as fábricas em laboratórios (centros de pesquisas), estimulando a criatividade dos trabalhadores e a constituição de modos de produção não alienados” (2017, p. 96). Vem daí o envolvimento de artistas como Stepanova, que buscou revolucionar as roupas dos trabalhadores, de Ródtchencko e El Lissitzky, que tentaram desenvolver uma produção de móveis de madeira, material barato e acessível, encontrado com facilidade. Porém, experiências que não atingiram os resultados esperados, pois careciam de uma transformação profunda da psique e do desenvolvimento de habilidades artesanais, estéticas e produtivas dos trabalhadores (FIGUEIREDO, 2017, p. 97-98).

Dentro deste contexto, de novas técnicas, influências, vanguardas, ideias, os artistas e poetas russos tomaram, projetaram formas, via suas obras, manifestos e suas próprias atitudes (mesmo os limites extremos que levaram tantos ao suicídio, como Maiakóvski), sendo responsáveis por um hibridismo de linguagens, uma contaminação criativa de técnicas, estruturas e pelo rompimento consciente com as escolas clássicas das artes, de modo que a *recriação*, a *reinvenção* estava a par de um processo de contínua decomposição: a *reconstrução* por meio de fragmentos, cortes, rupturas, colagens, montagens – numa atração dos *escombros*, *ruínas*, *corpos*, do que se restava da época; mas não só, do que se compunha em conformidade com os avanços da industrialização,

---

<sup>19</sup> MEI, 2018, p. 8.

das linhas de montagens, das segmentações que se supunham benéficas para as construções de novos produtos, o que também acabou por contaminar as artes. Materiais e processos com que se construiriam o futuro, das artes, das sociedades.

Na era das velocidades, das passagens abruptas ou imperceptíveis das *máquinas*, das técnicas, dos suportes, captamos fragmentos de realidades, nunca uma paisagem completa das conquistas e nem das derrotas. A aceleração das coisas, tempos, sentires, são construções de completudes que se formam por apreensões de efêmeros contínuos; algo que se transpôs, de certo modo, aos nossos dias atuais, por nossa imersão no universo digital e redes sociais.

Para eu não pegar uma longa estrada histórica e da crítica sobre o futurismo russo, trarei alguns pontos fundamentais para uma identificação do que se passava em torno e com o poeta Maiakóvski e seus companheiros na efervescência desta vanguarda. A crítica Krystyna Pomorska (2010, p. 105-109) diferencia as produções artísticas da época colocando que, se o simbolismo se orientou para a música, o futurismo, por sua vez, trouxe à baila uma orientação voltada para a pintura e as artes visuais. As coletâneas de poesia, nota a autora, eram ricas em ilustrações, sendo por vezes chamadas de coletâneas de “versos e desenhos”. Não há, nesta junção de artes, um projeto em que os desenhos se insiram como ornamentos dos poemas, mas como obras que se compõem de pulsões poéticas que se tensionam, se imbricam. Na poesia, uma característica importante de Maiakóvski, que Pomorska identifica, é a sua intensificação no uso de metáforas, enquanto os demais poetas tendiam ao programa de uma poesia metonímica.

Em *Poesia Russa Moderna*, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Boris Schnaiderman (2009, p. 228) apresentaram Maiakóvski como o poeta cuja linguagem é a do dia a dia, sem distinguir o que seriam temas e vocábulos poéticos ou não poéticos, que prima pela invenção vocabular, pelos jogos inusitados das rimas, por uma poesia crítica, satírica. Letícia Mei (2019, p.89) falará de uma característica primordial na poesia de Maiakóvski que é a da economia na arte, da busca pela eliminação do supérfluo para que, no poema, fique o essencial. Tal característica, ela nos aponta, se sustenta inclusive nos seus poemas longos. Se alguns são longos pela extensão, podem ser concisos enquanto construções modulares, as formas, as quebras propostas, pelo uso de “construções elípticas que dinamizam o verso, surpreendem e, às vezes, turvam a compreensão”. Vale ressaltar apenas, como lembra Alfonso Berardinelli (2007, p. 127), que “clareza e obscuridade são conceitos relativos. Só se é claro ou obscuro para alguém, para um

público determinado, com suas competências literárias e expectativas, como diriam os teóricos da recepção”.

Mei (2019, p. 89) também nota que “se por um lado sua poesia é oral, por outro a sintaxe de Maiakóvski é rica em locuções que não se encontram na língua falada”. Ergue-se o poeta contra a falação dos retóricos, como nos diz Pedro Guilherme Freire (2017, p. 164), apreendendo em seus poemas a “aspereza sonora e vocabular, configurando uma ‘política do poema’” que tanto constava no programa dos futuristas.

A vós –  
 bailadores, sopradores de flauta,  
 amolecendo às claras  
 ou em furtivas faltas,  
 e figurando o futuro nos termos  
 de um imenso quinhão acadêmico.  
 A vós todos  
 eu –  
 que acabei com berloques e dou duro na Rosta –  
 gênio ou não gênio, tenho  
 a dizer: basta!  
 Abaixo com isso,  
 antes que vos abata o coice dos fuzis.  
 Basta!  
 Abaixo,  
 cuspi  
 no rimário,  
 nas árias,  
 nos róseos açafates  
 e mais minincolias  
 do arsenal das artes.  
 Quem se interessa  
 por ninharias  
 como estas: “Ah pobre coitado!  
 Quanto amou sem ter sido amado...”?  
 Artífices,  
 é o que o tempo exige,  
 e não sermonistas de juba.

Ouvi  
 o gemido das locomotivas,  
 que lufa das frinchas, do chão:  
 “Dai-nos, companheiros,  
 carvão do Don!  
 Ao depósito, vamos,  
 serralheiros,  
 mecânicos!”

À nascente dos rios,  
 deitados com furos nas costas,  
 – “Petróleo de Baku!” – pedem navios

uivando nas docas.

Perdidos em disputas monótonas,  
buscamos o sentido secreto,  
quando um clamor sacode os objetos:  
“Dai-nos novas formas!”

Não há mais tolos boquiabertos,  
esperando a palavra do “mestre”.  
Dai-nos, camaradas, uma arte nova  
– nova –  
que arranque a República da escória.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 146-147).

A forma, como explicita Pomorska (2010, p. 115) é a “forma difícil”, que se engendra pelo princípio do “movimento e da velocidade” em oposição ao da “beleza e da maciez” da forma poética. O que se identifica com o chamado no poema acima: “Dai-nos novas formas!”. Não há uma espera, mas uma luta, o corpo a corpo do poeta com a matéria da poesia: palavras e formas de expressão, de expressá-las. Se a estrutura do poema se concentra em complexidade e a novidade se intensifica na espacialidade, paradoxalmente se constrói do *fácil*, mas não simplório, que se captura nas ruas, outra grande diferença apontada por Pomorka (2010, p. 117-124) de que, enquanto os simbolistas “criaram uma linguagem para um grupo seleta”, os futuristas “lançaram o conceito de ‘linguagem das ruas’”. Enquanto os simbolistas criaram o tipo do poeta-crítico e uma poesia culta, os futuristas tentaram, mais radicalmente, estabelecer entre criação e análise uma via mais acessível, mesmo que sustentada à priori por uma “forma difícil”. O que coloca os futuristas novamente em contraste com os simbolistas por acreditarem na poesia como ofício, ao invés de creditarem suas criações à inspiração ou ao conceito de gênio. Em outras palavras, a poesia é tomada como profissão, como ciência experimental. Isto, coloca Pomorska, a ideia da arte como ofício especializado, é que permite que os futuristas tragam à poesia um “procedimento difícil”. Daí decorre o grande envolvimento dos poetas e artistas do futurismo russo com a revolução científica que ocorria na física, psicologia, pintura, literatura e no surgimento da linguística, do formalismo<sup>20</sup> e

---

<sup>20</sup> O formalismo russo foi desenvolvido por Chklovski e Jakobson, “teóricos da literatura e linguistas aos quais os futuristas estavam muito ligados”. Os futuristas “pensavam que um conteúdo novo reclamava formas novas. Os estudos desses teóricos, que se interessavam pela mecânica interna da língua, forneciam-lhes um estímulo (e uma justificação). (COMBES, 2013, p. 17).

construtivismo<sup>21</sup> da época. O próprio Maiakóvski realizou leituras diversas no Círculo Linguístico de Moscou.

O entrecruzar de artes e ciências, com os futuristas russos, causam rupturas formais, contestam e reavaliam as estruturas políticas e econômicas, assim como sinaliza Marjorie Perloff (2018, p. 21) sobre o contexto do futurismo no cenário da *avant-guerre*. Mas cabe diferenciar que se os futuristas russos se alinham aos futuristas italianos pelo entusiasmo em torno da tecnologia, da industrialização, da evolução das máquinas e das técnicas mecânicas que possibilitam agilidade, velocidade em diversas produções e que movimentam a sociedade em torno dos grandes centros urbanos, destacam Francis Combes (2013, p. 15) e Ripellino (1986, p. 24-26). Mas que Maiakóvski e seus companheiros não aspiraram às glórias individuais, na figura de algum “herói” oposto à massa, mas buscaram uma revolução em que a massa se sobressaísse, trazendo à tona sua voz e seus anseios, como a verdadeira revolução em curso, ou seja, o de dar poder aos povos oprimidos, por um “apelo à rebelião social” (SCHAIDERMAN, 2014, p. 36). Isso fez com que os futuristas russos se opusessem ao fascismo e estabelecessem uma relação tempestuosa com Marinetti, um dos principais nomes do futurismo italiano.

Fez parte do espírito futurista fazer “tábula rasa” do passado em uma atitude radical em opor-se às ordens vigentes e buscar sacudir o mundo (COMBES, 2013, p. 15). Em dezembro de 1912, Maiakóvski e amigos assinam o primeiro manifesto, “Bofetada no Gosto Público”, onde apresentam algumas *palavras de ordem*, que trazem luz a essas questões:

Aos que nos leem, o nosso Primeiro e Inesperado. Unicamente *nós* somos a *face de nosso* Tempo. A trompa do tempo ressoa por nosso intermédio na arte vocabular.

No outrora, o espaço é acanhado. [...]

*Ordenamos* que se leiam os *direitos* dos poetas:

1. A ampliação do dicionário, *em volume*, por meio de palavras criadas arbitrariamente.
2. Ao ódio incoercível à língua que existiu antes deles.
3. Afastar, com horror, da frente altiva o laurel da glória de vintém, Que vocês teceram com vassourinhas de banho.

---

<sup>21</sup> Segundo os propósitos do construtivismo, “Não mais caberia à arte e aos artistas o papel de representar a vida, mas o de atuar nela, de construí-la. Daí a origem do nome *construtivismo*, que enfatiza a dimensão material da arte, a construção em oposição à composição”. Tal ideia de oposição entre composição e construção se dá segundo o critério de que na composição o artista se valeria de “operações ilusionistas”, enquanto na construção estaria a “ênfase no tratamento do material”, dos elementos reais, concretos (FIGUEIREDO, 2017, p. 94). Este exemplo se insere num contexto de comparação com enfoque na pintura, mas pode ser estendido a outras artes.

4. Permanecer sobre o rochedo da palavra “nós”, em meio ao mar das vaias e da indignação.

E se *por enquanto* em nossas linhas ainda ficaram as marcas imundas do vosso “bom senso” e “bom gosto”, sobre elas já tremulam, *pela primeira vez*, as Fulgurações da Nova Beleza Futura da Palavra Valiosa em Si (autoformada).

*D. Burluk, Aleksandr Krutchônikh, V. Maiakóvski, Víctor Khliébnikov  
Moscou, 1912, dezembro*

(SCHNAIDERMAN, 2014, p. 34).

A ampliação vocabular se desenvolve também com a criação da “linguagem transracional” ou *zaúm*, criada por Khliébnikov e amplamente divulgada por Krutchônikh, que costumeiramente é descrita como a linguagem que “extrai as palavras do nada” e que, por isso, não teria sentido, como destaca Pomorka (2010, p. 127). No entanto, ela pondera que o conceito de *zaúm* de Khliébnikov “não pressupõe de modo algum uma linguagem sem sentido” [...]. Ele “leva em consideração o material existente da linguagem; além disso, os seus cálculos são relacionados com o aspecto histórico da linguagem. Eis porque foi frequentemente chamado de ‘passadista’ ou ‘classicista’ em comparação com seus camaradas futuristas”.

Se para os poetas transracionais o ofício poético se concentrou “no material linguístico como sendo o tema em si, Maiakóvski aplicou suas experiências linguísticas ao contexto social”. Deriva daí o motivo apontado por Pomorska, de Maiakóvski ter sido “conhecido antes de tudo como um poeta que ‘rebaixou’ a linguagem poética, dando-lhe uma forte infusão de coloquialismos e jargões citadinos”, criando o que ela denominou de “palavra rude” ou “palavra objetual”, que aparecia em versos que lembravam os ritmos das marchas e dos tambores (POMORSKA, 2010, p. 149).

### **Nossa marcha**

Troa na praça o tumulto!  
Altivos píncaros – testas!  
Águas de um novo dilúvio  
lavando os confins da terra.

Touro mouro dos meus dias.  
Lenta carreta dos anos.  
Deus? Adeus. Uma corrida.  
Coração? Tambor rufando.

Que metal será mais santo?

Balas-vespas nos atingem?  
 Nosso arsenal é o canto.  
 Metal? São timbres que tinem.

Desdobra o lençol dos dias  
 cama verde, campo escampo.  
 Arco-íris arcoirisa  
 o corcel veloz do tempo.

O céu tem tédio de estrelas!  
 Sem ele, tecemos hinos.  
 Ursa-Maior, anda, ordena  
 para nós um céu de vivos.

Bebe e celebra! Desata  
 nas veias a primavera!  
 Coração, bate a combate!  
 O peito – bronze de guerra.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 136).

Palavras marcham no ritmo dos dentes que rangem, que batem. Há neste triturar das expressões na boca um complexo de imagens que surgem de aliterações e rimas que o poeta constrói como alguém que dispara o poético sobre palavras-avlos. Vem dele a explicação: “Recorro à aliteração como um meio de emoldurar uma palavra importante para mim e de sublinhá-la ainda mais” (MAIAKÓVSKI, 2014a, p. 231). Os sons como molduras das telas-palavras em que se colore o lirismo, os dramas sociais e as emoções mais agudas de uma época e de um coração inflamado pelo combate da revolução e pelo amor que transpõe fronteiras.

Até então falei do futurismo, mas Maiakóvski foi considerado um dos fundadores do movimento cubofuturista russo, onde se defendia a liberdade da palavra e da arte (MEI, 2018, p. 10).

Para Arlete Cavaliere (2017, p. 106), o cubismo ajudou no desenvolvimento da estética futurista russa, na transformação da “linguagem plástica cubista em linguagem poética”. Isto se explica, segundo a autora, pelo fato de a maioria dos futuristas russos estar ligada à pintura, o que ajuda a compreender a denominação “cubofuturista”, “numa clara conexão das artes verbais com as artes visuais”. Esta conexão opera-se pela “inteligência do artista” em substituição a “observação”, explica Cavaliere, por uma arte que se desvincula da função imitativa da natureza:

Assim, tomando a pintura por modelo, sua poesia adquire uma textura concreta e rugosa. Para eles, o que importa é o aspecto sonoro da palavra: esse era o único material e tema da poesia. Em lugar do vocalismo, da liquidez, da musicalidade dos versos simbolistas, os novos poetas cubofuturistas trabalham a “palavra pura”, sem relação com nenhuma função referencial ou simbólica, no que diz respeito ao objeto. Para eles, a “palavra em liberdade” deveria operar com sua própria estrutura, criando “objetos novos”. Isso corresponde, em certo sentido, à “arte sem objeto” dos cubistas, com sua busca da forma geométrica, do espaço e da cor.

De tanto analisar e decompor as palavras, os cubofuturistas chegaram à chamada linguagem “transmental” ou “transracional” (linguagem *zaúm*). Levaram ao extremo a experiência sonora, a articulação informe de vocábulos inexistentes, mistura de tramas fonéticas abstratas, de nexos arbitrários. Abandonaram assim, a natureza e a transcendência do símbolo, para inserir a prática poética na concreção do mundo da produção, como que utilizando os recursos modernos da técnica e da ciência para a construção de espécies de piruetas verbais e combinações absurdas de sons (CAVALIERE, 2017, p. 106-107).

Um dos possíveis exemplos desta aproximação entre artes e da influência do cubismo ao futurismo é apontado por Marjorie Perloff (2018, p. 97-99). Segundo ela, as primeiras colagens foram feitas em 1912 por Pablo Picasso e Georges Braque, fundadores do cubismo. Perloff explica que a palavra “*collage* vem do verbo francês *coller* e significa literalmente ‘afixar’, ‘pregar’, ‘colar’” (p. 99). Uma forma de arte que trabalha a justaposição de elementos e materiais distintos, mesclando representações de objetos e coisas reais aos elementos líricos, que podem misturar formas planas e formas tridimensionais.

Conta Gino Severini, pintor futurista italiano, que foi Apollinaire que sugeriu a Picasso o desenvolvimento da técnica de colagem, fazendo o mesmo com ele e a outros artistas, como forma deles experimentarem e exprimirem o contraste entre os materiais, no que resultaria numa inovação formal para a época. O próprio Severini constata que os futuristas “foram rápidos em adaptar o modelo cubista aos seus próprios propósitos. Em poucos anos, a colagem e os seus cognatos – montagem, construção, *assemblage* – estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais” (PERLOFF, 2018, p. 98-99).

O envolvimento, desde cedo, de Maiakóvski com as artes visuais e verbais, enveredando-se pelos desenhos, pinturas de cartazes para as manifestações, seus poemas, ensaios, cartas e escritos híbridos em colagens, seus textos dramatúrgicos e roteiros cinematográficos (incluindo atuações como ator em ambas as artes, teatro e cinema)

fizeram dele um artista experimentado na arte do contato, da proximidade com o povo, do transitar entre a massa mais desassistida e a elite intelectual de sua época. E, por diferentes métodos artísticos que empregou à sua oficina, não eram poucos os atritos com outros artistas. Havia para ele a necessidade de pôr abaixo o que considerava como velharias estéticas – muito embora, seja notório o seu conhecimento de muitas obras clássicas e de vanguarda, subjugadas às lições novas com que ele e seus companheiros desenvolviam em suas frentes artísticas.

É interessante notar que a atitude anticomodista de Maiakóvski e sua forma de forjar o ferro de seu tempo não deixou de imprimir marcas mesmo pelos termos a que era, e seu grupo, taxados. Se por um lado tenha reconhecido a importância do que fizeram, abrindo a vanguarda do futurismo russo e acentuando-a na história, depois julgando que o futurismo havia cumprido seu papel e estabelecendo as práticas do grupo da *LEF* com o construtivismo (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 38), são prova de sua constante procura pelo novo, de sua oficina criativa estar sempre aberta e voltada a um pensamento crítico, racional, que o distinguia de muitos futurista mais imersos em processos criativos caóticos com vistas a uma certa irracionalidade.

Em sua “Carta sobre o Futurismo” cujo destinatário é desconhecido, datada de 1º de setembro de 1922, Maiakóvski escreve:

Antes da Revolução de Outubro, o futurismo não existiu na Rússia, como corrente única, claramente formulada.

Os críticos batizaram com este nome tudo o que era novo e revolucionário.

O grupo dos futuristas ideologicamente unido era o nosso, o assim chamado (inadequadamente) grupo dos “cubofuturistas” (V. Khlébnikov, V. Maiakóvski, D. Burlíuk, A. Krutchônikh, V. Kamiênski, N. Assiév, Ó.M. Brik, S. Trietiakóv, B. Kúschner).

Não tínhamos tempo de nos ocupar com a teoria da poesia, fornecíamos a sua prática.

O único manifesto deste grupo foi o prefácio à coletânea “Bofetada no Gosto Público”, que saiu em 1913. Um manifesto poético, que expressava os objetivos do futurismo em lemas emocionais.

A Revolução de Outubro separou o nosso grupo de numerosos grupos pseudofuturistas, que se afastaram da Rússia revolucionária, e nos congregou no grupo dos “comunistas-futuristas”, cujos problemas literários consistem no seguinte:

1. Firmar a arte vocabular como ofício da palavra, mas não como estilização estética, e sim como capacidade de resolver pela palavra qualquer problema.
2. Responder a qualquer questão colocada pela modernidade e para isto:
  - a) trabalhar o léxico (invenção de palavras, instrumentação sonora etc.),

- b) substituir a metrficação convencional dos iambos e troqueus pela polirritmia da própria língua,
- c) revolucionar a sintaxe (simplificação dos agrupamentos vocabulares, o incisivo emprego inusitado etc.),
- d) criar modelos surpreendentes de construção de argumento,
- e) ressaltar o berrante de cartaz, que há na palavra etc.

A solução dos problemas vocabulares citados dará a possibilidade de satisfazer o requerido nos campos mais diversos da realização vocabular (forma: artigo, telegrama, poema, folhetim, letreiro, proclamação, anúncio etc.).

E no que se refere à prosa:

1. não existe prosa automaticamente futurista; há tentativas isoladas de Khlébnikov e Kamiênski, o “Comício dos Palácios” de Kúschner, mas essas tentativas são menos significativas que os versos dos mesmos autores. Isso se explica pelo seguinte:
  - a) os futuristas não fazem distinção entre os diversos gêneros de poesia, e examinam toda a literatura como uma única arte vocabular,
  - b) antes dos futuristas, supunha-se que a lírica tivesse seu elenco de temas e sua imagem diferentes dos temas e da linguagem da assim chamada prosa literária; para os futuristas, essa distinção não existe,
  - c) antes dos futuristas, supunha-se que a poesia tivesse os seus objetivos (poéticos), e o discurso prático os seus (não poéticos), mas para os futuristas a redação de apelos à luta com o tifo e um poema de amor são apenas faces diferentes da mesma elaboração vocabular,
  - d) até agora, os futuristas produziram sobretudo versos. Pois na época revolucionária, quando o cotidiano ainda não se afirmou, exige-se poesia de *slogans*, que atice a prática revolucionária, e não um relacionar nestoriano dos resultados dessa prática,
  - e) apenas em tempo bem recente surgiu ante os futuristas a necessidade de fornecer modelos de *epos* moderno: mas não um *epos* protocolar e descritivo, e sim ativo e tendencioso ou até fantástico e utópico, que dê o cotidiano não como ele é, mas como será obrigatoriamente e como deve ser.

Com saudações de camarada,  
V. Maiakóvski

(SCHNAIDERMAN, 2014, p. 191-193).

Vale destacar alguns exemplos práticos desta construção vocabular, ou dessa consciência na escolha das palavras, dos sons das palavras, que o poeta expressa em seu texto “Nosso Trabalho Vocabular”, escrito com a colaboração de Óssip Brik, publicado pela primeira vez em março de 1923, no primeiro número da *LEF*.

No artigo, Maiakóvski explicita a cisão entre as passadistas formas de escrita, em verso e prosa, do que faziam “os antigos” para o que propunham os futuristas. Esses “antigos” eram, muitas vezes, contemporâneos aos futuristas, duramente criticados por suas criações protocolares, quando os futuristas entendiam estas ligadas às formas clássicas, tradicionais, que não se friccionavam com as inovações e rupturas que as

vanguardas tentavam promover. Lembrando ainda, que havia também a disputa nas trincheiras das vanguardas, como as duras críticas e o sarcasmo com que combateu Maiakóvski, por exemplo, os egofuturistas – um dos grupos que estariam dentre os que ele denominou de “pseudofuturistas”.

Já no início de seu poema “Ordem nº 2 ao exército das artes”, temos mostra desta peleja:

A vós  
 – barítonos redondos –  
 cuja voz  
 desde Adão até à nossa era  
 nos atros buracos chamados teatros  
 estronda o ribombo lírico de árias.

A vós  
 – pintores –  
 cavalos cevados,  
 rumino-relichante galardão eslavo,  
 no fundo dos estúdios, cediços como dragos,  
 pintando anatomias e quadros de flores.

A vós  
 rugas na testa entre fólios de mística  
 – microfuturistas,  
     - imagistas,  
     - acmeístas –  
 emaranhados no aranhol das rimas.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 145).

Em nota, na tradução de Haroldo de Campos, consta que a expressão microfuturistas deva ser referência aos “‘egofuturistas’, liderados por Ígor Sievieriânin e combatidos por Maiakóvski e seus companheiros ‘cubofuturistas’, como praticantes de uma espécie de futurismo de salão” (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 145).

No artigo “Nosso Trabalho Vocabular” (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 245-247), Maiakóvski volta a destacar que uma das características marcantes de sua produção e a de seus companheiros, centrou-se no esforço de não fazerem diferença entre poesia, prosa e linguagem prática (a linguagem coloquial, das ruas, do dia a dia). Esta é uma das marcas que os distinguiam dos amantes das artes das velharias, obras criadas nas tábuas das leis dos duros manuais poéticos, enquanto as suas eram forjadas nos ferros das construções da ordem do dia, com vistas a estruturarem um pouco da arte que ainda estaria no

horizonte do futuro. No artigo, a poesia é posta às vísceras. Explicitam-se as diferenças: “metros açucarados (jambos e troqueus ou o vinagrete do ‘verso livre’)”, o pedante vocabulário “(corcel e não cavalo, infante e não moleque, e demais ‘flores-amores’, ‘rosas-formosas’) e seus temazinhos ‘poéticos’ (antes: noite, amor; hoje: chamuscas, ferreiros)” substituídos pela “organização dos sons da língua, a polifonia do ritmo, a simplificação das construções vocabulares, a precisão da expressividade linguística, a elaboração de novos processos temáticos”.

Como visto, Maiakóvski verticaliza as questões dos jogos verbais, mas muito mais pelas incursões sociais que trama em sua poesia de combate. Uma poesia de luta e de fervor lírico. Há neste endereçamento às engrenagens que movem seu tempo, o sarcasmo, o humor, a ironia, as críticas à vida sonhada pela burguesia. Seu espírito de soldado das artes, de engenheiro das formas e matemático das fórmulas, para além das simplificações que imperam sobre a visão restritiva de poeta da Revolução, expôs seu coração e o fluxo de seu sangue à sua poesia lírica, transfundindo-a de seu corpo para páginas, cartazes, colagens, montagens, para a sua e as vozes de outros que entoaram seus gritos de guerra, seus versos de amor.

Se é o poeta da Revolução, igualmente é o poeta do Amor, seus dois eixos temáticos centrais, em que buscou “dinamitar com a bomba das palavras os pilares apodrecidos da arte, do amor, da sociedade” (MEI, 2019, p. 85-91).

Em julho de 1915, Maiakóvski conhece Óssip Brik, teórico e crítico literário com quem trocaria contribuições importantes, e sua esposa Lília Brik (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 71), que viria tornar-se o grande amor do poeta, a quem dedicou boa parte de seus poemas líricos. Com os dois, o poeta vivera um *ménage à trois* durante 15 anos e que até hoje incomoda a sociedade mais conservadora russa (CAMPOS, A., 2017, p. 255). Em conversa com Boris Schnaiderman, em julho de 1972, Lília Brik lhe revela o peso que a acompanhava por terem os três divididos por um tempo o mesmo teto, após Maiakóvski os terem conhecido e estar à procura de um quarto para alugar. Boa parte da sociedade a via como culpada por aquele “estranho triângulo amoroso”. Segundo ela, seu relacionamento com Óssip Brik começou quando ela ainda era muito jovem e com quem se casou aos treze anos. Com Maiakóvski, ela diz: “Depois que eu gostei dele como mulher e ele também teve por mim um sentimento de homem, resolvemos contar tudo ao Óssip. Passei então a ser mulher de Maiakóvski, mas isto não era motivo para deixarmos de morar na mesma casa” e revela: “Tanto Óssip como Maiakóvski eram criaturas superiores, que viam com a maior naturalidade estes problemas de amor e sexo”. A

situação incomodou a tal ponto a sociedade soviética que o próprio livro com as cartas trocadas entre Lília e Maiakóvski, reunidas após o suicídio do poeta, rendeu uma censura pública aos editores. Provocada por Boris, que a questiona sobre trechos de cartas e de alguns poemas em que Maiakóvski deixa transparecer seus ímpetos, Lília acentua a diferença de temperamentos entre Óssip e Maiakóvski. Enquanto Óssip, aparentemente, encarava a situação com naturalidade, com o tempo, Maiakóvski apresentava rompantes de ciúmes, intensificados quando começam a surgir as brigas, muitas motivadas pelo descontentamento do poeta com a recusa de Lília Brik a sua proposta de casamento, que ela nega, para não magoar Óssip (SCHNAIDERMAN, 2017, p. 248-250).

Francis Combes (2013, p. 16), diz que “Essa vida comum, que conheceu seus altos e baixos e não impediu Maiakóvski de conhecer várias outras paixões (notadamente por ocasião de suas viagens ao estrangeiro), apesar de seu caráter singular, está bem dentro de certo espírito da época”. Segundo Combes, não apenas a dificuldade de encontrar moradia no período conturbado da Primeira Guerra Mundial, mas uma busca por uma vida comunitária entre os jovens comunistas assentava “A ideia de revolucionar o amor e as relações homem-mulher, de desembaraçá-los das antigas relações burguesas de propriedade”. Também Lília teve seus outros amantes e jamais abriu mão de sua liberdade ou se sujeitou ao amor possessivo de Maiakóvski, neste sentido, mostrando-se muito mais resolvida em matéria amorosa (CAMPOS, A., 2017, p. 257).

Veja-se, por exemplo, o poema “Lílitchka! – Em lugar de uma carta” em que, como nota Letícia Mei (2019, p. 93), “a vida e a arte se imbricam explicitamente”:

Fumo de tabaco rói o ar.  
 O quarto –  
 um capítulo do inferno de Krutchônikh.  
 Recorda –  
 atrás da janela  
 pela primeira vez  
 apertei tuas mãos, atônito.  
 Hoje te sentas,  
 no coração – aço.  
 Um dia mais  
 e me expulsarás,  
 talvez, com zanga.  
 No te **hall** escuro longamente o braço,  
 Trêmulo, se recusa a entrar na manga.  
 Sairei correndo,  
 lançarei meu corpo à rua.  
 Transtornado,  
 tornado

louco pelo desespero.  
Não o consintas,  
meu amor,  
meu bem,  
digamos até logo agora.  
De qualquer forma  
o meu amor  
– duro fardo por certo –  
pesará sobre ti  
onde quer que te encontres.  
Deixa que o fel da mágoa ressentida  
num último grito estronde.  
Quando um boi está morto de trabalho  
ele se vai  
e se deita na água fria.  
Afora o teu amor  
para mim  
não há mar,  
e a dor do teu amor nem a lágrima alivia.  
Quando o elefante cansado quer repouso  
ele jaz como um rei na areia ardente.  
Afora o teu amor  
para mim  
não há sol,  
e eu não sei onde estás e com quem.  
Se ela assim torturasse um poeta,  
ele  
trocaria sua amada por dinheiro e glória,  
mas a mim  
nenhum som me importa  
afora o som do teu nome que eu adoro.  
E não me lançarei no abismo,  
e não beberei veneno,  
e não poderei apertar na têmpera o gatilho.  
Afora  
o teu olhar  
nenhuma lâmina me atrai com seu brilho.  
Amanhã esquecerás que eu te pus num pedestal,  
que incendiei de amor uma alma livre,  
e os dias vãos – rodopiante carnaval –  
dispersarão as folhas dos meus livros...  
Acaso as folhas secas destes versos  
far-te-ão parar,  
respiração opressa?

Deixa-me ao menos  
arrelvar numa última carícia  
teu passo que se apressa.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 131-133).

Há imagens que mesclam importantes desenlaces do cotidiano do casal, o marcado ciúme do poeta, ou um sentimento conturbado de quebra do sonho idílico de um amor maior que tudo, mas quebrado porque estará sempre incompleto (para certos querereres que a amada não atenderá ao amante). O quarto, como espécie de cela onde o poeta não pode esconder-se de si mesmo, de seus sentimentos, e trava a batalha do real friccionando-o com a ficção do poema para amenizar ou expurgar seus demônios. O presságio do suicídio, que também aparece em outros poemas de Maiakóvski, como “O Homem”, “A Flauta-Vértebra”, “A Sierguéi Iessiênin”, em que conversa com o poeta que acabara de se suicidar e deixara um último poema (recrimina-o até: “Você perdeu o senso? ”), e em “Sobre isto”, em que vida e morte se entrelaçam num tríptico de amor, solidão e esperança. Mesmo a negativa, em alguns versos, da possibilidade do suicídio:

E não me lançarei no abismo,  
e não beberei veneno,  
e não poderei apertar na têmpera o gatilho”<sup>22</sup>,

dão mostras do que viria a ocorrer com o poeta, algo anunciado em outros versos famosos seus:

Penso, mais de uma vez:  
seria melhor talvez  
pôr-me o ponto final de um balaço.<sup>23</sup>

Aos 36 anos, Maiakóvski suicida-se com um tiro no peito. Lília Brik, suicida-se também, aos 86 anos de idade, ingerindo uma quantidade excessiva de comprimidos para dormir (CAMPOS, A., 2017, p. 253-256).

Enquanto muitos críticos e artistas da época tomaram o suicídio de Maiakóvski como algo infundado, descolado dos ideais do artista revolucionário: “ ‘podia-se esperar tudo de Maikóvski, menos que pusesse fim à própria vida. Poderia ser qualquer pessoa, menos Maiakóvski’ (E. Adámovitch); ‘ligar a ideia de suicídio à sua imagem é quase impossível’ (A. Lunatchárski), ‘a morte não é compatível com a figura do poeta totalmente devotado à revolução’ (B. Máلكin)” (JAKOBSON, 2006, p. 39) etc., Roman Jakobson, por outro lado, compreende como impossível a desvinculação da poesia de

<sup>22</sup> “Lílitchka!” (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 132).

<sup>23</sup> “A Flauta-Vértebra” (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 118).



Este tema  
                   é agora  
                           para Buda uma oração  
 e a faca que o negro afia a seu senhor.  
 Se Marte vigora,  
                           e nele houver um coração,  
 então ele também  
                           agora  
                                   por isto  
   exprime a sua dor.  
 Este tema chega,  
                           às cotoveladas instiga  
 o mutilado pro papel,  
                           ordena:  
                                   – Fira! –  
 E o mutilado  
                           do papel  
                                   desprende-se num grito de rapina,  
 só com as linhas a canção rebate o sol.

(MEI, 2018<sup>24</sup>, p. 15-16).

A dor de ser humano, capaz de grandezas e mesquinhas, capaz de solidariedade e das piores atrocidades, pondo-se em guerra nem sempre ao lado de justos motivos, o que mutila e se mutila, o que fratura e se fratura quebrando o seu início de ternura em mancha pútrida – história que não se realinha, alma que segue suja. Os que sofrem – todos – nas escuras horas solitárias. Por isso, *isto*, o amor, *arquimédico* – alavanca ancorada num ponto de apoio capaz de mover o mundo, utopia capaz de sanar delírio ou de gestá-lo – ajuste de contas.

Produzido em um momento em que sua poesia já havia experimentado longo percurso, “Sobre isto” condensa e consolida o projeto estético de Maiakóvski.

Não se trai o poeta e nem se desvia, o fervor das tintas dos cartazes é o mesmo nos versos amorosos e a revolução (armada de palavras) se presta a dar voz a uma comunhão entre povos. Mas para isso, é preciso vencer as prisões (reais e imaginárias); é preciso pintar à luz, para quebrar as falsas imagens da caverna.

---

<sup>24</sup> Leticia Mei traduziu todo o poema “Sobre isto” e cartas trocadas por Maiakóvski e Lília Brik, que foram publicados em edição que reproduz as fotomontagens de Aleksandr Ródtchenko, em livro que a autora ainda assina a apresentação, posfácio e notas. Mas para uma apreensão estética variada sobre o poema, ocasionalmente citarei as traduções feitas por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, que traduziram fragmentos do poema.

Essa  
 a tela.  
     Esse  
         o tom.  
 Na cama, ela.  
         Insone,  
 ele.  
     Sobre a mesa o telefone.  
 “Ele” e “ela” – eis a balada.  
 Não é nova essa novela.

Estranho  
     é que esse “ele” seja eu  
 e seja minha  
         essa “ela”.  
 Porque preso?  
         Natal.  
                 Babel. A  
 casa não tem grades na janela.  
 Isso não interessa.  
                 Eu digo: preso.  
 A mesa.  
     O fone sobre a mesa.

(MAIAKÓVSKI<sup>25</sup>, 2017, p. 149-150).

A cena banal, biográfica e universal, arrasta o leitor numa descida dantesca pelos infernos astrais do eu lírico preso em suas emoções conturbadas. De repente, versos “escada” à frente, surge o número real do telefone de Lília Brik. A passagem, toda a construção deste trecho, pelo repetido desejo de ouvir, falar, ver, ter novamente a presença da amada, faz-me lembrar de “O Corvo”, poema de Edgar Allan Poe (2008), que em suma não concretiza o reencontro. Em Poe, pela amada já estar morta e só restar a confusão mental do amado achando-se às voltas de uma mensagem repetida pelos sons do pássaro: “*never more!*”. Em Maiakóvski, pelo corvo-telefone que o assombra, ao saber da amada doente e precisar da intervenção da telefonista para ligá-los:

Estilhaçando  
         o fio,  
                 o número  
 envia  
     uma bala –  
                 mensagem.  
 Os olhos da telefonista crescem,

<sup>25</sup> Tradução de Augusto de Campos.



poéticos, difusa construção de fragmentos ligados pela personagem lírica, também decomposta: há um herói e há o seu duplo.

Raros raios, estrondos de trovões, os versos-palavras se montam como rotas de constelações e colisões. Como a vida do poeta, que foi toda uma experiência de profusões de emoções, choques intelectuais, tentativa de romper barreiras socioculturais, na aventura de quem sabia os preços que pagaria por doar-se profundamente à vida e o que deixaria ao término da viagem:

Sou coração apenas,  
sou apenas poesia.

(MAIAKÓVSKI<sup>29</sup>, 2017, p. 155).

Desenredar os esquemas de montagens na produção poética de Maiakóvski também fez-me espiar sua tese para o alcance do poético que, a meu ver, se assemelha a elaboração de um roteiro cinematográfico.

Antes de prosseguir na comparação, faz-se necessário apresentar uma das possíveis definições do que seja um roteiro.

O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante, inútil, estritamente condenada à poeira. [...] Pois o roteiro significa a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o voo como a borboleta, que já possui todos os órgãos e todas as cores sob a aparência de larva, mais a aliança secreta [...] entre o escrito e o filme terá mais chances de se mostrar forte e viva (BONITZER; CARRIÈRE, 1996, p.11).

Esse processo de metamorfose assume, para os poetas modernos, um importante comparativo dentro do grupo de poetas-críticos que pensam o seu trabalho, que buscam sistematizar seus percursos de criação. Isto pode ser apreciado, por exemplo, na obra arquitetada por João Cabral de Melo Neto cuja evolução apresenta coerência no conjunto e um desenvolvimento lapidar de técnicas que mesclam tradição, mas inovando na forma própria que o poeta dá ao uso dos recursos da língua, mostrando-se, de uma obra a outra, cada vez mais precisa e particular a arte de sua artesanaria (BARBOSA, 2002; NUNES,

---

<sup>29</sup> Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman.

2007; SECCHIN, 2014). O mesmo pode-se dizer do projeto ambicioso com que Fernando Pessoa (2005) desenvolveu seus heterônimos ou, ainda, a maneira como dissecou seu poema “O Corvo”, Edgar Allan Poe (2008), no seu famoso *A Filosofia da Composição*.

Maiakóvski, por sua vez, nos coloca como exemplo dos cinco elementos necessários para se atingir o poético a seguinte elaboração: “encargo social – letra para canções do Exército Vermelho que vão para a frente de Petrogrado. Objetivo a alcançar – a derrota de Iudiênitch<sup>30</sup>. Material – palavras do vocabulário dos soldados. Meios de produção – toco de lápis roído” (MAIAKÓVSKI, 2014, p. 203).

Como o próprio poeta dirá, o encargo social é permeado pelo momento histórico em que o poeta se insere, sem deixar de se distinguir a necessidade de conquistar certo distanciamento temporal e espacial do objeto a ser trabalhado poeticamente para que o artista possa ter absorvido tal impacto, ter criado certas nuances a partir de suas memórias, algo também observado nas ideias de João Cabral de Melo Neto, que dizia, assim como Maiakóvski, deixar os poemas guardados por um tempo, até serem retrabalhados, ou que escrevia sobre um lugar quando já não estava mais nele, pois para a sua criação, a memória deveria tomar o lugar do real, constituindo-se assim por ficção (MELO NETO, 1998b). São, como bem batizou um de seus livros o poeta Manoel de Barros, as *memórias inventadas*.

Pedro Guilherme Freire (2017, p. 174-183), aponta que Maiakóvski é “o grande poeta da montagem de planos”, algo que se orienta por suas construções de *enjambement*. Para ele, o poeta construiu uma poesia para a voz, uma poesia oral, para impactar o leitor-ouvinte e quem o recite. Esta é uma diferença fundamental com a poesia cabralina, esta mais para ser lida do que dita<sup>31</sup>, poesia para ser vista, por suas construções, por vezes inusitadas (o que nisto se assemelha a de Maiakóvski, devido ao seu trabalho de espacialidade nos poemas). Se a linguagem das ruas, como coloca Freire, forma os versos de Maiakóvski, a linguagem memorialista de João Cabral é formada das paisagens lembradas, *reinventadas*. Maiakóvski pinta versos, cartazes e marca à tinta por onde passa, João Cabral submete rígido controle econômico no uso da matéria-prima, em seu ateliê, em suas *telas* que capturam seu trânsito por certas paisagens concretas (de lugares, de palavras, de gentes). Se apresentam ritmos distintos – dicção marcada num mastigar

---

<sup>30</sup> O general N.N. Iudiênitch comandou o exército “branco” do Noroeste durante a Guerra Civil, em 1918-1920. Suas tropas chegaram a ameaçar seriamente a cidade de Petrogrado, mas foram completamente desbaratadas em dezembro de 1919 (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 282).

<sup>31</sup> Salvo alguns poemas construídos já com essa intencionalidade, como *Os três mal-amados e Morte e Vida Severina*.

próprio de palavras e estruturas – ambos têm entonações particulares, um pelos palanques da poesia, outro pela solidão da procura e fazem vibrante poesia com palavras precisas. Haroldo de Campos (2013, p. 60) também identifica a *economia* como a lei fundamental de toda a produção estética de Maiakóvski.

As relações de Maiakóvski com o cinema datam de uma primeira experiência em que os futuristas, que não poderiam passar ilesos a essa invenção que revolucionava as artes de então, apareceram numa tragicomédia de Vladímír Kassianov em 1913, intitulada “Um drama no cabaré dos futuristas nº 13”, onde o poeta interpretava um homem demoníaco. No mesmo ano, Maiakóvski escreveu seu primeiro roteiro, “A caça à glória”, que segundo Chklóvski<sup>32</sup>, “contava a história de um futurista ansioso de glória que, tendo esquecido de pôr seu nome numa coleção de versos, andava por toda parte assinando cópia por cópia” (RIPELLINO, 1986, p. 243). Conforme Ripellino (1986), muito do cinema de Maikóvski se perdeu, mas é nítida que a efervescência desta arte é utilizada pelo poeta como importante arma, bem como se valia das artes dos cartazes, e dos versos, de dar voz à manifestos políticos, de criticar os artistas florentes das artes, de experimentar recursos que podiam extrair das técnicas inovadoras, dos mecanismos de construção do poético, uma obra que marcasse a marcha utópica que caminhava sobre os edifícios estremecidos pelas Revoluções.

Isto o colocava em consonância com os cineastas de vanguarda de seu tempo, disposto a um “cinema excêntrico, rico de astúcias e hipérboles, e sobretudo o interesse pelas crônicas e documentários” (RIPELLINO, 1986, p. 258). Há, nestes elementos, muito do que se pode apreciar na própria poesia de Maiakóvski, grandiloquente – no sentido de buscar ocupar auditórios, palanques, os ouvidos da massa – metafórica e crítica, que se vale dos recursos da língua preocupado em “constituir a obra como um sistema” (SCHNAIDERMAN, 2014, p.37). Volta-se a verificar proximidade enquanto ao uso dos mesmos dois eixos de composição poética, obra como sistema e para os ouvidos da massa: em João Cabral de Melo Neto que se referia, em sua antologia *Dois Águas* de 1956, a sua obra dividida em dois eixos fundamentais, uma poesia voltada para auditórios, para ser falada, lida em voz alta, como é o caso de *Morte e Vida Severina*; bem como uma poesia que requeria do seu leitor o isolamento necessário para uma leitura íngreme, para poder aperceber-se dos mecanismos postos pelo poeta na criação, como é o caso de uma obra como *Serial* (CAMPOS, H., 2017, p. 84-87).

---

<sup>32</sup> Víctor Chkóvski (1893 – 1984), foi crítico literário, escritor e cenógrafo russo.

Maiakóvski, porém, assumia essa postura não pelo uso rigoroso e competente de métricas, por exemplo. Ao contrário, mesmo negando essa ciência, por intuí-la, criou seu próprio veio por onde correr os versos breves ou longos: “Não conheço nenhum dos metros. Estou simplesmente convencido, no que se refere ao meu trabalho, que no caso de temas heroicos e grandiosos, é preciso utilizar medidas longas, com muitas sílabas, e para temas alegres, medidas curtas” (MAIAKÓVSKI, 2014, p. 219). Para ele, cada poeta deve desenvolver em si esse sentimento de ritmo.

Já no caso de João Cabral e sua obra *Serial*, nota-se a busca por cerca-se de uma estrutura balizadora para os poemas. Mesmo com a repetição de métricas, preserva-se a invenção pela forma como se dá o uso deste recurso, que permite a um leitor menos apurado não verificar sua arquitetura, mas fruir de sua estética pelos efeitos outros que os poemas despertam. É interessante observar o que o próprio poeta disse desta sua obra:

*Serial* é construído sob o signo do número 4: é dividido em 4 partes sob qualquer ângulo que se olhe. Consta de 16 poemas de 4 partes: 4 poemas têm 6 sílabas, 4 têm 4, 4 têm 8, 4 têm 6-8; 4 poemas são de 2 quadras cada parte, 4 de 4, 4 de 6 e 4 de 8; 4 poemas são unidades objetivas; 4 são partidos em 4 partes, 4 são maneiras diferentes de ver a mesma coisa (“O ovo da galinha”), 4 constituem uma unidade subjetiva; 4 poemas são assonantes, etc. Ora, tudo isto obedeceu a um esquema prévio. Só “Graciliano Ramos” está fora dele, é um poema isolado (MELO NETO, 1998b, p.113-114).

Há o imbricado calcular de poemas camadas. Trata-se de poesia que avança numa montagem de justaposição de formas, temas, efeitos, de modo que, ao ser lida como fragmentada preserva o que tem de único, como um quadro todo ou um detalhe de um plano, mas que ganha em conjunto, quando se trama na leitura toda a sua arquitetura, como quando se vê a exposição de um artista com obras específicas que compõem uma série:

Ela tem tal composição  
e bem entramada sintaxe  
que só se pode apreendê-la  
em conjunto: nunca em detalhe.

(MELO NETO, 2008, p.138).

Apreendê-la em conjunto para então saber-lhe os detalhes. Como um grande mural que requer distanciamento para o observador ver toda a história e depois proximidade para apurar as cenas, os detalhes.

Feito esse aparte, se Maiakóvski lança certo desdém a determinadas regras presentes em manuais de versificação: “Não conheço nem iampos nem troqueus, nunca os diferenciei, nem vou diferenciá-los. Não porque seja trabalho difícil, mas porque nunca precisei lidar com essas coisas em meu trabalho poético” (MAIAKÓVSKI, 2014, p. 201), é porque, bem como João Cabral, entende o poeta como um profissional que deve criar seus processos de composição. Nisto, Maiakóvski estabelece três elementos fundamentais: o ritmo, a criação de imagens, e a economia nos versos que geram cortes, colagens, distribuições espaciais que testam os limites das sintaxes. Para ele, o ritmo é a energia do verso, algo inexplicável, mas que sabe que possui força e gera atração e, por isso, algo que se prova na procura das palavras precisas, das rimas inusitadas. E para potencializar a expressividade do verso, vê as criações de imagens, muitas vezes desenvolvidas pelas comparações, como um dos ricos mecanismos de composição:

Desatarei a fantasia em cauda de pavão num ciclo de matizes,  
entregarei a alma ao poder do enxame das rimas imprevistas.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p.134).

O que se reforça pela economia de palavras e versos com cortes cirúrgicos como quem sangra para dar vida.

Há outro fator que se faz presente, tanto no cinema como na poesia de Maiakóvski e trata-se da ideia da imagem como ciência. O poeta toma os versos e planos como constructo da luta de classes, da denúncia das agruras e violências – perseguições e assassinatos de intelectuais –, das burocracias que assolam o povo e, sobretudo, do amor ao uso das novas ferramentas como caminho a chegar às massas, fala de seu tempo. Segundo o historiador e editor Adilson Mendes, essas características também são responsáveis por manter a atualidade do cinema revolucionário, essa “constante investigação artística, que alia – em igual medida – o trabalho formal com a reflexão social” (MENDES, 2017, p.129).

Sergei Eisenstein, em seus ensaios sobre o cinema e as artes em geral, vê na poesia de Maiakóvski um vasto campo onde apreciar os métodos de montagem. Maiakóvski (2014), por sua vez, entra em discordância com o cineasta após assistir ao filme

“Outubro”, de Eisenstein, porque no filme o cineasta colocou um ator para representar o revolucionário Lenin, no que, para o poeta, o cineasta deveria ter se valido de imagens de arquivo de Lenin, o que reforça o seu interesse por documentários, pelo cinejornal, assim como pelo cinepoema. Mas, esta discordância, aponta Angelo Maria Ripellino (1986, p. 259),

não diminui a identidade de temas e formas que aproximam a obra de Eisenstein da de Maiakóvski. Pela densidade semântica e de dinamismo interno dos planos, as rápidas frases de montagem de Eisenstein correspondem às metáforas intensas e tangíveis de Maiakóvski. O *pathos* de um corresponde às cadências oratórias do outro. Ambos apaixonaram-se pela extravagância dos objetos mecânicos. Ambos recorreram aos meios do cartaz, às máscaras, às figuras emblemáticas.

Se para Maiakóvski o ritmo é energia, pulsação e magnetismo, Eisenstein definirá em suas teorias a montagem como “o auge de sentir e resolver diferencialmente o mundo “orgânico” [...] realizado com a precisão matemática impecável de uma máquina” (EISENSTEIN, 2002a, p. 33).

Nota-se, em ambos, o que Haroldo de Campos (2017b, p. 239-240) identificou em Maiakóvski: o amor pela máquina, pela civilização industrial, que “encontrava nas motivações construtivistas [*nos artistas da LEF*] uma atmosfera natural de atuação”. Arlete Cavaliere (2017, p. 109) diz que “A própria direção cinematográfica de Eisenstein baseia-se, em certo sentido, nessa espécie de cálculo algébrico com que os construtivistas pretendiam estruturar suas obras de arte, seja a literatura, a pintura, a arquitetura ou a escultura”.

Em seus métodos de montagem, Eisenstein define cinco categorias formais: a *Montagem Métrica*, marcada pelos compassos dos planos. Como na poesia metrificada, cada justaposição de imagem segue a matemática da régua, formando a cadência, o ritmo dos cortes. A *Montagem Rítmica*, onde o que interessa não é o tamanho dos planos, a matemática da régua, mas o conteúdo. Trata-se de uma montagem mais complexa, onde tensão e pulsão geram o movimento de um quadro que leva a outro e, por isso, o “metro” pode variar. A *Montagem Tonal*, em que prevalece o som, o tom do fragmento, que pode ser dado pela tonalidade de luz, graus de variedade de foco, o som emocional do fragmento. Efeito que faz com que o movimento do objeto no quadro seja percebido pelo próprio movimento do objeto ou pelo movimento do olho do espectador sobre um objeto imóvel. São vibrações que geram passagens gradativas de emoção como as harmonias

musicais ou o agitar das águas com o vento em que se nota a expansão das ondulações. A *Montagem Atonal*, onde ocorre a quebra sonora, a quebra rítmica, onde há uma colisão de tipos de montagens, uma indefinição. Onde não se consegue aferir com precisão que outro tipo de montagem se sobressaia a este, onde há o conflito de uma forma de montagem com outra. E a *Montagem Intelectual*, onde ocorre o conflito e a justaposição de sensações intelectuais associativas, onde se concatena a síntese de “ciência, arte e militância de classe”, que também pode ser chamada de atonalidade intelectual. Onde o fazer sentir no espectador se constrói pelos recursos mais ousados do cineasta em que a essência do processo também está impregnada do inusitado. É como na “montagem de jazz”, em que o músico domina os recursos técnicos de tal forma que é capaz de improvisar harmonicamente ou de criar dissonâncias de forma proposital (EISENSTEIN, 2002a, p. 79-88).

Em poetas como Maiakóvski, podemos identificar na construção de seus versos, alguns tipos de montagens fílmicas teorizadas por Eisenstein, ou mesmo todos. Mas fica evidente que, pelo conjunto de sua obra e de sua própria biografia, a descrição sobre “montagem intelectual” cuja síntese se desenvolve por elementos da ciência, arte e militância de classe, possa ser a que mais se ajuste à produção maiakóvskiana.

Para vocês, o cinema é um espetáculo.  
 Para mim, é quase uma contemplação do mundo.  
 O cinema é o fator do movimento.  
 O cinema é o renovador das literaturas.  
 O cinema é o destruidor da estética.  
 O cinema é a ausência de medo.  
 O cinema é o esportista.  
 O cinema é o semeador de ideias.  
 Mas o cinema está doente. O capitalismo lhe enevoou com ouro os olhos. Hábeis empresários conduzem-no pela mão, através de nossas cidades. Recolhem dinheiro, titilando o coração com assuntinhos chorosos.  
 Isto deve ter um fim.  
 O comunismo deve tirar o cinema desses amestradores interesseiros.  
 O futurismo deve evaporar a agulha morta da lentidão e da moral dos filmes.  
 Sem isto, vamos ter a dançazinha importada da América ou um nunca acabar de “lágrimas nos olhos” dos Mozjúkhin<sup>33</sup>.  
 A primeira já nos enjoou.  
 E o segundo ainda mais.

(MAIAKÓVSKI, 2014c, p. 323).

---

<sup>33</sup> “Alusão aos filmes sentimentais de I.I. Mozjúkhin, ator que trabalhara no cinema russo antes da Revolução e continuava então, com sucesso, sua carreira no Ocidente.” (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 336).

Maiakóvski já apontava para a crise do cinema de arte que estava cada vez mais contaminado pelo *mercado*. Sua incursão pela sétima arte não se realiza plenamente. Seus roteiros, muitos com a mesma qualidade de suas peças teatrais como *O Percevejo*, como aponta Boris Schnaiderman (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 78), foram recusados pela Sovkino, empresa produtora de filmes soviéticos da época e, alguns dos argumentos ou roteiros quando realizados, fugiram das marcações do poeta, sendo desvirtuados, deformados, finando por não representarem sua importância como cineasta.

Suas críticas ao cinema assemelham-se ao que Maiakóvski (2014a, p. 195-196) identifica como a crise da poesia, quando esta é assolada por gerações de poetas que recorrem, sem muita crítica ou senso, às regras de uma certa tradição do verso. Atento ao seu tempo, o poeta busca inovar a linguagem poética pela fragmentação dos planos. O ritmo acelerado da montagem dos versos se justapõe ao ritmo frenético das transformações sociais.

Se tomarmos os tipos de montagens desenvolvidas por Eisenstein, o livro *Serial* de João Cabral de Melo Neto poderia ser dado, pelo esquema exposto pelo poeta, como um livro cuja montagem remeteria à métrica. No entanto, os poemas de João Cabral transcendem a questão da métrica, o leitor pode inclusive deixar de observá-la em razão do conteúdo que é trabalhado de forma inovadora numa linguagem ímpar, o que o colocaria, neste sentido, em consonância com a montagem rítmica. E se se quisesse, poder-se-ia dar razões para apreciar outros tipos de montagem eisensteinianas por seus poemas.

Por ora, é interessante notar que em ambos, Maiakóvski e João Cabral de Melo Neto, a montagem intelectual, onde há a síntese de “ciência, arte e militância de classe”, é a que predomina no conjunto de suas obras. Em Maiakóvski, por ser porta-voz de seu tempo nos versos e deixar, em sua obra, o legado de uma poesia entremeada a sua concepção de composição. Em João Cabral, por fundir na sua artesanaria as cenas de uma vida capaz de exprimir as buscas de um poeta (metapoesia), de um crítico, da realidade de seu povo e sua geografia, aos métodos, ao controle rigoroso de sua arte: “Muitas vezes, os homens que mandam não estão habilitados a ver toda a realidade, o conjunto. É aí que a arte pode ajudar, cumprindo a sua função que é dar a ver” (MELO NETO, 1998b, p. 18).

Tomará, Maiakóvski, o poema “A Sierguéi Iessiênin” – que homenageia o poeta contemporâneo de seu tempo, que tira a própria vida e no ato do suicídio escreve com o

próprio sangue seus últimos versos –, para demonstrar, em seu ensaio “Como fazer versos?” as bases de seu mecanismo fragmentário e rítmico, na concepção do poema.

Eis os primeiros versos:

Você partiu,  
                                   como se diz,  
   para outro mundo.  
Vácuo...  
                                   Você sobe,  
   entremeado às estrelas.  
Nem álcool,  
                                   nem moedas.  
Sóbrio.  
                                   Voo sem fundo.  
Não, Iessiênin,  
                                   não posso  
   fazer troça, –  
Na boca  
                                   uma lasca amarga  
   não a mofa.  
Olho –  
                                   sangue nas mãos frouxas,  
você sacode  
                                   o invólucro  
   dos ossos  
Pare,  
                                   basta!  
   Você perdeu o senso?  
Deixar  
                                   que a cal  
   mortal  
   lhe cubra o rosto?  
Você,  
                                   com todo esse talento  
para o impossível,  
                                   hábil  
   como poucos.

(MAIKÓVSKI, 2017, p.180-181).

Para o poeta (MAIAKÓVSKI, 2014a, p. 234), a divisão em semilinhas evita confusões, seja de ritmo ou de sentido. Seu desejo é que o leitor não incorra em erro na leitura. A sua poesia gráfica, ajuda-o neste sentido. Trata-se de uma construção condensada, onde a economia de palavras potencializa, por outro lado, as escolhas finais que proporcionarão maior concentração de energia. Assim, nos diz, por exemplo: “‘Vácuo’ está isolado, como palavra única e que caracteriza a paisagem celeste. ‘Você

sobe' fica separado para não se ter a ligeira confusão de sentido: 'Você sobe entremeado'; este particípio deve ligar-se à expressão 'às estrelas'" (MAIAKÓVSKI, 2014a, p.234). Por isso, para ele a medida e o ritmo da obra se tornam mais importantes do que a pontuação. O que fica facilmente perceptível quando identificamos os espaços em branco na página reforçando a intensidade de cada palavra estabelecida em seu próprio universo.

Para Eisenstein (2002b, p. 47-48), estes mesmos versos citados por Maiakóvski servem para demonstrar que o poeta trabalha com "versos cortados" construindo seu poema como o faria um experiente montador, criando uma sequência de impacto, onde o "vácuo" seria o primeiro plano, um segundo onde se teria "Você sobe" e um terceiro plano onde, de fato, as lentes revelariam mais sobre o estado dos planos anteriores, causando o impacto através da imagem "entremeado às estrelas". Esta ideia de Eisenstein, de que Maiakóvski trabalha a partir de planos, também possibilitaria a realização de outro exercício, dividindo essa sequência, por exemplo, em "vácuo" – plano aberto; "Você sobe" – plano médio ou mesmo um *close* e; "entremeado às estrelas" – novamente um plano aberto, mostrando a pequenez humana solta num universo de infinitos astros.

As imbricações das artes na vida e na obra do poeta são provas de um pensamento e um fazer plural, capaz de correr mundo para apreender sensivelmente as formas e técnicas para lapidar sua atuação cidadã, participativa, mesmo através de sua arte, com vistas a integrar ao máximo as vozes dos excluídos, dos marginalizados. Uma essência de buscar no novo, uma forma prática de ser e estar no mundo.

Jakobson (2006, p. 21-26) destaca a verve revolucionária de Maiakóvski como a do poeta no chão da fábrica do regime operário cuja construção poética não se furta das sinuosas entranças entre racional e irracional, o que se materializa em versos que tentam abolir a ideia de tempo, ou que guardam entrada àqueles que se aventurem ao tempo futuro. Se a racionalidade é vista nas suas construções pela "precisão das fórmulas / matemáticas<sup>34</sup>", o irracional, têmpera do lirismo, também é combustível à utopia, ao amor em escala planetária e à revolução que busca suprimir as desigualdades e se talha nos poemas como desvios que ora acentuam, sulcam os veios da madeira do poético, ora mudam seus percursos naturais, mas nunca para atingir uma arte decorativa. Por isso o tom de prosa, satírica muitas vezes, com aqueles que não veem o artista com a mesma importância social de um operário.

---

<sup>34</sup> "De 'V Internacional' " (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 148).

### O poeta-operário

Grita-se ao poeta:  
“Queria te ver numa fábrica!  
O quê? versos? Pura bobagem!  
Para trabalhar não tens coragem”.

Talvez  
ninguém como nós  
ponha tanto coração  
no trabalho.  
Eu sou uma fábrica.  
E se chaminés  
me faltam  
talvez  
sem chaminés  
seja preciso  
ainda mais coragem.  
Sei.  
Frases vazias não agradam.  
Quando serra madeira  
é para fazer lenha.  
E nós que somos  
senão entalhadores a esculpir  
a tora da cabeça humana?  
Certamente que a pesca  
é coisa respeitável.  
Atira-se a rede e quem sabe?  
Pega-se um esturjão!  
Mas o trabalho do poeta  
é muito mais difícil.  
Pescamos gente viva e não peixes.  
Penoso é trabalhar nos altos-fornos  
onde se tempera o ferro em brasa.  
Mas pode alguém  
acusar-nos de ociosos?  
Nós polimos almas  
com as lixas do verso.  
Quem vale mais:  
o poeta ou o técnico  
que produz comodidades?  
Ambos!  
Os corações também são motores.  
A alma é poderosa força motriz.  
Somos iguais.  
Camaradas dentro da massa operária.  
Proletários do corpo e do espírito.  
Somente unidos,  
somente juntos remoçaremos o mundo,  
fá-lo-emos marchar num ritmo célere.  
Diante da vaga de palavras  
levantemos um dique!  
Mãos à obra!  
O trabalho é vivo e novo!  
Com os oradores vazios, fora!  
Moinho com eles!

Com a água de seus discursos  
que façam mover-se a mó!

(MAIAKÓVSKI, 2013b, p. 97-98).

Densa utopia se desenlaça na vida e na obra de Maiakóvski. O poeta se lança à massa e às artes como um coração-motor capaz de conduzir ao futuro. Talvez, dentre os poetas que aqui aparecem, a *utopia do devir* encontre um espelho mais nítido no caso Maiakóvski.

O futuro  
    não virá por si só  
se não tomarmos medidas.

(MAIAKÓVSKI, 2013b, p. 131).

Seu fazer, nas várias frentes da arte e da luta social, são provas de um olhar capturado por um futuro idealizado, mas experimentado nas ferramentas de seu presente, que fazia vibrar no povo o que poderia vir a ser: a arte, a sociedade, as relações, o desenvolvimento nos tantos campos do conhecimento e da sensibilidade. Por isso, um fazer maquinado na engenharia de fórmulas e na feitura de formas que pudessem tornar mais acessíveis ao povo o alimento poético-utópico, capaz de impulsionar o coração de um presente carregado de vítimas, conflitos, disputas, mas também de grandes revoluções imagísticas, industriais, de comunicação e estéticas.

Se hoje sua voz ainda reverbera em nosso país e em outros lugares, como uma das maiores forças da poesia de invenção do século XX, mesmo com muito ainda a se descobrir de suas criações por aqui e a imprescindível urgência de traduções que recuperem o trabalho gráfico e híbrido dos originais (CAMPOS, A., 2017, p. 268-269); na Rússia de hoje sua obra parece perder espaço e o público de lá pareça estar voltado aos sabores simbolistas e acmeístas, “mais comportados e procedentes da boa sociedade russa” (COMBES, 2013, p. 11).

É fato que poetas entram nas graças e caem no esquecimento por gerações e vice e versa. Com a sorte de interlocutores atentos, a qualidade de alguns faz com que suas obras sejam recuperadas, relidas, removidas do injusto limbo da incompreensão ou do apagamento histórico. Mas no caso de Maiakóvski, o próprio projeto iniciado na fábrica do futurismo já previa um certo apagamento.

Krystyna Pomorska (2010, p. 110-114) assinala que a atitude mais radical de Maiakóvski e de outros poetas futuristas dizia respeito a questão da autoria. Em muitos manifestos e poemas, Maiakóvski, Khliébnikov e outros defenderam uma criação coletiva cuja premissa se estabelecia no princípio do anonimato, no descaso com a própria biografia. Essa premissa era uma tentativa de afastar-se da fama e as obras entendidas como fragmentos de algo maior que ainda estaria por vir. Além de escreverem juntos algumas das obras, abriam espaço para que outras pessoas as ampliassem e modificassem, por isso muitas coletâneas com obras diversas não faziam referências aos autores. No entanto, a presença marcante das aparições públicas de Maiakóvski, suas inovações estéticas, suas ideias e ações que agitavam a sociedade soviética, de certa forma impediram a concretização dessa utopia da arte realizar-se não por um “eu”, mas por um “nós”. Veja-se, por exemplo, o que ele diz de um de seus poemas, iniciado em 1919 e concluído em 1920: “Concluí *150.000.000*. Publico sem nome de autor. Quero que cada um complete e melhore. Isto ninguém fez, mas em compensação todos sabiam o nome do autor. Tanto faz. Agora, publico-o com meu nome” (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 74).

Alguns versos desse poema dão conta dessa proposta:

Quem interrogará a lua?  
 Quem obrigará o sol a esclarecer  
     por que  
     conserta as noites e os dias?  
 Quem declinará o nome do genial autor da terra?  
 Assim  
     também  
         deste meu  
             poema  
             o autor é: ninguém...

(MAIAKÓVSKI, 2010, p. 111).

A ideia da fragmentação como um corpo que se dilui, uma identidade que se formaria apenas pela integração com o todo, como palavras que formam versos e se espacializam convocando outros sons, outras manifestações para luta (de classes, do poético). Características que colocavam Maiakóvski avesso às honrarias. Como lembra Augusto de Campos (2017, p. 253):

O verdadeiro Maiakóvski, o poeta, o rebelde, o antiburocrata por excelência, não se reconhecera nas numerosas estátuas homônimas erigidas em sua homenagem. Ele, que escrevera:

“A mim,  
                   a meu posto,  
                   uma estátua é devida.  
 Dynamite:  
                   – eu a explodo em detritos!<sup>35</sup>” ,

e também:

“CUSPO  
                   sobre o bronze pesadíssimo,  
 cuspo,  
                   sobre o mármore viscoso<sup>36</sup>.”

O lírico-combativo Maiakóvski abre-se utopicamente e sua obra à marcha dos passos futuros, como um documentarista que, tendo a arte acima da realidade, tenha ficcionado a si e seus métodos. Tenha estabelecido o cálculo como condutor de uma poesia cuja forma tenha se lançado na feitura de impactos e emoções. E, nisto, o antilírico João Cabral se assemelha ao poeta russo. Ambos engendram projetos altamente elaborados, numa ideia de artistas profissionais, em que o ofício do poeta é um labor diário, contínuo e de extrema artesanaria. E são modernos pois suas obras se revelam muito além dos seus sistemas.

A poesia  
                   – toda –  
                                   é uma viagem ao desconhecido.  
 A poesia  
                   é como a lavra  
 do rádio,  
                   um ano para cada grama.  
 Para extrair  
                   uma palavra,  
 milhões de toneladas de palavra-prima.  
 Porém  
                   que flama  
                                   de uma tal palavra emana  
 perto  
                   das brasas  
                                   da palavra-bruta.  
 Essas palavras  
                   põem em luta

---

<sup>35</sup> Fragmento do poema “Jubileu” (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 171), na tradução de Haroldo de Campos. Optei em transcrever os dois fragmentos mencionados preservando a espacialidade do poema e não conforme a formatação da publicação do texto de Augusto de Campos.

<sup>36</sup> Fragmento do poema “A Plenos Pulmões” (MAIAKÓVSKI, 2017, p. 226), na tradução de Haroldo de Campos.



Líricos ou antilíricos, ou melhor, os mais líricos e os mais antilíricos, aqui se encontram:

poetas de mundos e ofícios de  
sons lapidados em pedra em atrito  
e a água que lava e leva o leve nada

encontram-se.

Suas obras são olhos de lançar horizontes. Formas de abrir nas trevas um clarão ou luz que à luz que já existe se soma, não como mero acúmulo – graveto a mais num fogo brando –, mas por nova explosão: que é luz, estrondo, expansão. Por certo aqui colidem astros de certa magnitude, capazes de provocarem alterações significativas. Colisões de prazer e consciência, que é quando se sabe ir além do que havia, partindo em estilhaços uma história que vinha arrolando-se no universo no sono da inércia. Multiversos a procura de um ideário, sobrevida reagrupando a essência da vida em busca de um infinito. O infinito é como os enigmas que ficam de uma composição, que das entranhas de um, se emaranha pelas entranhas de outro. Esse outro que, às vezes, também é o mesmo um. Esse outro que a outro lança um infinito particular de nenhum e de todos. Infinito que se guarda na memória, nos livros, nos cantos, no silêncio de quando se termina uma prece.

Viagem de passagens. Ou de múltiplas paragens. Lente em busca de algo novo. Olhos de varrer miragens. Cartografias desconhecidas para emoções humanas. Os próximos passos para o nada. Essa essência de silêncio que é a palavra. Essa viagem que se faz sozinho, nunca solitário, dentro da linguagem.

Vida, espetáculo revolucionário que não merece ser banalizado. Por isso a revolta, sempre necessária, contra os medíocres que tentam da pior forma inserirem-se na história.

Por isso a necessidade de se manter sempre em alerta contra a escuridão do ódio dos falsos valores pseudouniversais dos retrógrados. Eles sempre voltam, ratos das sombras, monstros dos pântanos, com suas fomes de mortes.

Por enquanto  
há escória  
de sobra.  
O tempo é escasso –  
mãos à obra,  
Primeiro  
é preciso  
transformar a vida,  
para cantá-la –

em seguida.  
Os tempos estão duros  
para o artista

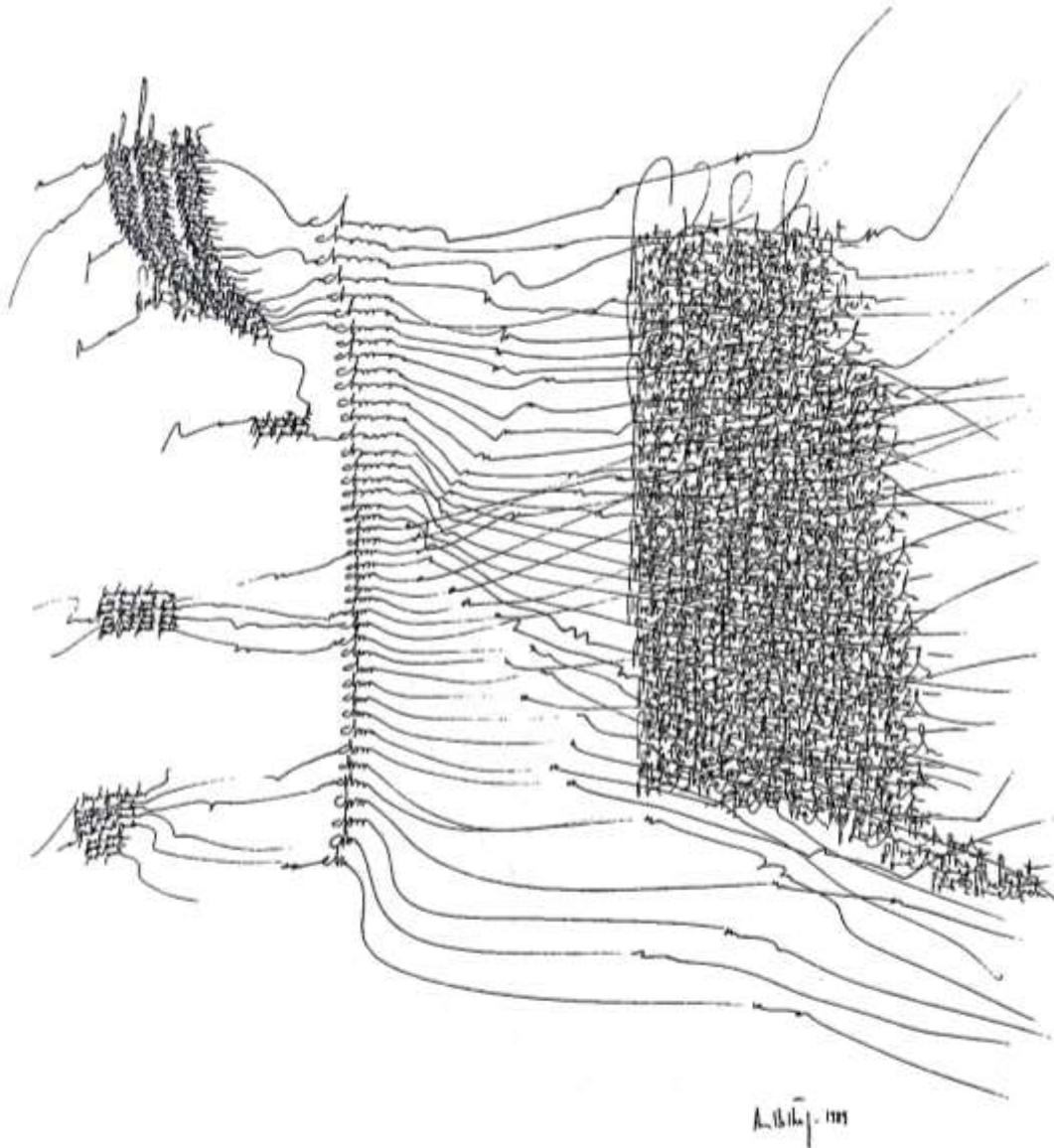
[...]

É preciso  
arrancar alegria  
ao futuro.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 186-187).

## 4. CARTOGRAFIA DOS DESVIOS

### 4.1. Ana Hatherly: a escrita como pintura ou a pintura como escrita



(HATHERLY, 2020, p. 7).

Tinta e papel tramam a escrita explícita, desnuda, gesto que corporifica o desenho. Da escrita, resta a sensação do texto. Do desenho, permanece a imanência da forma. Mesmo os emaranhados são tecidos de um corpo que se in(e)scribe numa tela de

princípios plásticos. Há um duplo chamamento, um que cifra e outro que decifra, que deságuam em uma leitura de imagem (texto-imagem). A imagem diz, além de revelar(-se). O texto pinta(-se) para além da compreensão ordinária. Processos nada indistintos se se pensar na mão que opera as escolhas, na costura do estético-ético-poético da inteligência sensível. As cadências, ritmos ocupam os planos sinuosos das palavras que se diluem no espírito da linguagem, mas que ressoam de outras formas, falam por outros idiomas, mantêm as tensões de seus corpos que se cruzam, se avolumam, se multiplicam – e dessas densas multidões de vozes que se formam, quantas e quais se dispersam? – A figura lança gestos ao infinito. Às linguagens, sempre há escapes. Armam a bomba do poético que conta silenciosa até o *clique*, a *leitura* precisa.

Em tinta da china sobre papel, o poema-tela ou a pintura-texto de Ana Hatherly (1929-2015), “Poeta chama poeta I” de 1989, com que abro este livro de artista, este ensaio sobre tudo o que se ensaia – a poesia, é forma de tentar mobilizar desde o princípio da viagem a atenção para um universo dos mais diversos. Esta obra concentra muito do que se pretende desenvolver sobre a autora, uma vertiginosa “calculadora de improbabilidades”<sup>37</sup>.

Longo é o tempo da existência humana na Terra e tardio o surgimento da escrita, se comparados, proporcionalmente, ao desejo e à necessidade de manifestar-se, de registrar, marcar, transmitir, contar, memorizar algo que valha a existência, que mereça chegar às próximas gerações. Escolhas, no fundo, também muito particulares. O banal para alguns é o essencial para outros.

Segundo o poeta e ensaísta francês Georges Jean (2008, p. 11), em Lascaux, um complexo de cavernas localizado no sudoeste da França, há cerca de vinte mil anos antes de nossa era, foram feitos os primeiros desenhos daquela região, sendo que a escrita demoraria ainda outros dezessete milênios para surgir na história da humanidade. História fascinante que exprime a evolução de nosso pensamento, de nosso convívio, de nossa relação com o mundo e as riquezas de nossas culturas, mas também os nossos abismos, distanciamentos e crueldades.

Em seu breve ensaio crítico e fundamental *A Reinvenção da Leitura*, Ana Hatherly (1975, p. 447-454) assinala essa questão da escrita alfabética ser muito recente, enquanto, antes dela, já se estabeleciam formas de comunicação por imagens. Isso a fez refletir sobre

---

<sup>37</sup> *Um calculador de improbabilidades*, é o título de uma antologia que a autora organizou, e de um de seus poemas, que reúne textos poéticos publicados por ela entre 1959 e 1989, mas que não contém a totalidade de sua produção deste período (HATHERLY, 2001, p. 7).

a poesia e o seu aspecto pictórico. Acompanhando o pensamento de Sylvester Houédard, Hatherly aponta que “toda a escrita tem origem na pintura (a escrita é uma pintura de palavras) e uma vez que é possível pensar simplesmente em imagens, como é possível pensar simplesmente em palavras” (p. 448). Em seus estudos, ela alarga a noção temporal do surgimento do poema visual, que alguns historiados creditam a partir do século XX, com as obras dos Futuristas e suas “palavras em liberdade” e a “revolução tipográfica” que acentuaram e pondera:

a que se seguem todas as experiências dadaístas, surrealistas e letristas, até chegarmos ao poema concreto, teremos de incluir nessa cronologia séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieroglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, *rebus*, mandalas, amuletos, joias, brinquedos, lápides e até alguns monumentos, além de todos os outros textos e objectos poemáticos identificáveis como tal (p. 448-449).

Dessa aventura, do texto à imagem, ou vice e versa, Hatherly identifica a necessidade de se estabelecer uma leitura anagramática, uma forma de se investigar e se “saber ler o texto sob o texto” (p. 454). Se por um lado ela pensa a leitura adequada ao *texto*, por outro, sua produção, como coloca o poeta e ensaísta Claudio Daniel<sup>38</sup>,

investiu na criação de obras em que a escrita reinventada não é apenas “lida” ou “vista”, mas está inserida em formatos móveis ou manipuláveis, como a “Caixa alfabeto”, de 1970, o “Papyro-Rock”, de 1973, em forma de Torá, e a pintura em rolo de papel de cenário, de 1981, que simula um gigantesco pergaminho (TEIXEIRA, 2009, p. 62).

O *repensar* a escrita submete-se conseqüentemente à leitura do “impacto da tecnologia de ponta sobre as formas de arte e de comunicação”. Neste aspecto, a artista nos coloca diante da expansão do universo criativo, “da passagem das ‘palavras em liberdade’ dos Futuristas à constelação de significados dos Concretistas” (HATHERLY, 2004, p. 102).

A obra híbrida e complexa de Ana Hatherly em algum momento, do contato com o leitor-observador, estimula a pergunta: o que é poesia?

Lembro-me de um livro homônimo, organizado pelo poeta e editor Edson Cruz (2009) que reuniu 45 poetas brasileiros, portugueses e hispano-americanos em atuação

---

<sup>38</sup> Claudio Daniel é o pseudônimo utilizado por Claudio Alexandre de Barros Teixeira, com o qual o autor já publicou diversos livros.

que aceitaram o desafio de responder a essa pergunta (“O que é poesia?”) e a outras duas: “O que um iniciante no fazer poético deve perseguir e de que maneira?” e “Cite-nos três poetas e três textos referenciais para seu trabalho poético. Por que estas escolhas?”

Embora tenham respostas riquíssimas, irei concentrar-me apenas em alguns exemplos de respostas dadas à primeira questão, mas antes, cabe destacar alguns dos nomes que aceitaram o desafio: Ademir Assunção, Affonso Romano de Sant’Anna, André Vallias, Antonio Cicero, Augusto de Campos, Carlito Azevedo, Carlos Felipe Moisés, Claudio Daniel, Claudio Willer, Eunice Arruda, Fabiano Calixto, Glauco Mattoso, Horácio Costa, José Kozer, Luis Serguilha, Marcos Siscar, Micheliny Verunschik, Ricardo Aleixo, Sebastião Nunes – todos com poéticas e trajetórias muito particulares, o que torna a obra um interessante registro sobre como pensam e produzem alguns de nossos contemporâneos.

Ademir Assunção dirá: “[*Poesia*] É saber usar a língua para extrair gemidos, uivos e palavras obscenas das mulheres mais vagabundas” (p. 9); Affonso Romano de Sant’Anna: “Poesia é o espanto transverberado” (p. 14); André Vallias: “um curvar-se (re)pro / pulsante sobre as raízes da linguagem | o fazer dos gregos (poiesis), o arar dos romanos (versus) (p. 18); Aníbal Beça: “A poesia, se há uma função para ela, é a de ter o poder de transformar o irreal no real e o real no imaginário” (p. 23); Antonio Cicero: “É a propriedade que torna um objeto – em particular, um objeto verbal – algo que, mesmo sendo inútil, mereça existir” (p. 25); Carlito Azevedo: “Algo tão generoso que às vezes até se dá ao trabalho de aparecer uma ou duas vezes num bom livro de poemas” (p. 32); Carlos Felipe Moisés: “Começou como uma brincadeira, depois foi-se tornando a representação simbólica do sentido (possível) da minha existência, aquela atividade sem a qual a (minha) vida não faria sentido” (p. 39); Claudio Daniel: “Perplexidade; descoberta; incerteza; encantamento; conflito entre palavra e coisa, sonoridade e sentido; criação de um universo próprio, logo, invenção de linguagem” (p. 43); Eunice Arruda: “captar, no cotidiano (ou em outra dimensão que não ouse nomear), as emoções. Os pensamentos. Para depois devolvê-los ao mundo transformados em outra linguagem” (p. 46); Flávia Rocha: “É uma forma única de se ligar a uma sensibilidade mais profunda” (p. 52); Floriano Martins: “O mais absoluto estado de entrega ao mundo” (p. 54); Frederico Barbosa: “Poesia é a palavra / impacto, é uma composição construtora de efeitos. É a linguagem organizada da forma mais meticulosa possível para fazer sentir” (p. 56); Glauco Mattoso: “a poesia é uma metralhadora na mão dum palhaço” (p. 60); Horácio Costa: “Um registro da voz humana, a arte do vento” (p. 63); Marcos Siscar: “a

poesia é a tentativa de manter o *paradoxo*, ou seja, aquilo que a filosofia tenta resolver a todo custo” (p. 96); Micheline Verunschik: “é a forma mais eficaz de alcançar algo inatingível, a essência do real ou, antes, o real em essência. É também o único modo pelo qual posso enxergar o mundo. Ela está um degrau acima da filosofia e um abaixo do amor” (p. 100); Sebastião Nunes: “É a busca do novo em linguagem (no sentido mais amplo do termo), com o máximo de originalidade possível, mas sem perder de vista a inteligibilidade, já que existem poetas tão originais que nem eles mesmos compreendem o que poetizaram” (p. 120).

Nesta viagem em busca de resposta a esta que é uma das mais inquietantes e difíceis perguntas, vale uma parada no poema-colagem ou poema-citação de Paulo Leminski (2013, p. 246):

#### **limites ao léu**

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jakobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção lembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com ideias” (Mallarmé), “música que se faz com ideias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Matthew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (García Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)...

Sai-se atordoado dessas não-respostas.

E a poesia segue, fabricando-se, entre tantas vozes, tantas formas, tantos gestos, tantos corpos, como se *nada* fosse.

A falta de uma resposta que dê conta de traduzir o que é poesia, em alguma medida, penso, pode ser relacionada à própria questão da ilegibilidade que algumas obras de arte provocam, como colocou Sebastião Nunes, claramente com seu humor satírico, provocando os poetas cujo hermetismo imputam uma racionalização extrema do poético, pelo conteúdo ou pela forma da obra, ou mesmo em ambos aspectos, que dificulta ou mesmo impossibilita a apreensão, a compreensão por parte do leitor-observador. A ironia

que ele destaca é que de fato alguns autores com esse tipo de produção não conseguem definir, ou mesmo falar razoavelmente sobre suas criações. Mas, é preciso lembrar que isso é exigência recente, fruto dos poetas-críticos modernos que passaram a teorizar sobre as suas e demais produções poéticas, além de as criarem. Mas será que todo poeta [para nos centrarmos na figura de um artista] precisa querer ou deva saber explicar suas obras? Será que todas as explicações já feitas, por melhores que sejam, conseguiram de fato lançar luz por todos os mais recônditos mecanismos, detalhes, superfícies e estruturas das obras que analisaram? Novamente parece-me uma questão retórica, onde as diferentes capacidades e habilidades dos leitores é que definem o que seja ou não inteligível e em que nível.

Para verificar a preocupação sobre a legibilidade e a ilegibilidade que tanto foram aspectos caros aos pensamentos de Ana Hatherly, é preciso que se faça uma digressão ao seu início de carreira.

É da autora o primeiro poema concreto publicado em Portugal, em 1959:

**poeta**

<b>arca</b>		<b>seta</b>
<b>haste</b>		<b>agulha</b>
	<b>chama</b>	
<b>faulha</b>		<b>cisco</b>
<b>limo</b>		<b>limbo</b>
<b>inferno</b>		<b>montanha</b>
	<b>flor</b>	
	<b>amor</b>	
<b>seta</b>		<b>arca</b>
	<b>poeta</b>	

(HATHERLY, 2001, p. 27).

A publicação deste poema antecede o que inicialmente passou a ser conhecido como o movimento Concreto-Experimentalista em Portugal, que fora sistematizado, organizado e passou a denominar-se pelos integrantes da chamada PO.EX – Poesia Experimental, que tem em Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro duas grandes vozes de consequentes experimentações diferenciadas entre si.

Segundo Ana Hatherly (2001, p. 9-10), ela aderiu à Poesia Concreta e Experimental em 1966, embora tenha publicado já em 1959 o primeiro poema considerado concreto. As bases concretistas mais ortodoxas, que segundo ela poderiam conduzir-lhe a uma “ociosa tautologia” devido ao que interpretava como um processo redutor de criação, a fizeram investir pouco nessas produções, concentrando-se mais fortemente ao desenvolvimento da poesia experimental, conforme essa se desdobrava e se alicerçava por seus fundadores.

Ana Hatherly (2018, p. 29) destaca que o Experimentalismo português está ligado a duas tendências, primeiro com um certo resgate de valores que pertenciam à poesia barroca e que data do final dos anos 50 – resgate que ainda permanece tanto na cultura portuguesa quanto em outros países, e cabe destacar os trabalhos de Haroldo de Campos e Affonso Ávila, neste sentido, aqui no Brasil, por exemplo, com quem a artista manteve profícuo contato. Por outro lado, o Experimentalismo também se insere no movimento da Poesia Concreta que surge no Brasil e na Europa na mesma década, anos 50, e que se repercute para o mundo todo, sobretudo nas décadas de 60 e 70, e que é ainda muito presente nas produções de jovens poetas e artistas.

Mas, como assinala Ana Hatherly (2018, p. 29):

Contudo, em Portugal, apesar de a partir dos anos 60 (e até já antes) ter havido manifestações individuais de Concretismo, nunca chegou a haver de facto o que se pode chamar um Movimento da Poesia Concreta.

Então, como depois, o que houve foi um pequeno grupo de poetas independentes, atentos às lições do passado e das vanguardas deste século (inclusive a Poesia Concreta), mas sobretudo interessados na experimentação literária e artística.

Se não se pode dizer que houve um movimento da Poesia Concreta em Portugal, registra E. M. de Melo e Castro (1987, p. 81), um dos poetas que se enveredou às criações concretistas, que a Poesia Experimental da década de 1960 foi a principal difusora da Poesia Concreta na Europa.

Cabe destacar também dois acontecimentos importantes para a consolidação da Poesia Experimental, que foram as publicações dos dois únicos números da revista homônima, em Lisboa, nos anos de 1964 e 1966. Dos publicados, passaram a ser denominados experimentalistas aqueles cujos trabalhos mais se destacavam e se alinhavam a uma prática poética multimídia, por incursões verbivocovisuais – o que E. M. de Melo e Castro chamou de um “experimentalismo polivalente” (HATHERLY, 2018, p. 29-30).

Nota-se que, tanto a Poesia Concreta como a Poesia Experimental surgiram em um Brasil e Portugal que enfrentaram um período ditatorial, de muitos conflitos internos e um grande desejo por parte de intelectuais, artistas e de outros atores sociais de que houvesse uma ampla contestação à tal realidade. Que se colocavam em choque com a *ordem* vigente, por uma busca de abertura, de aproximação com outras formas de convívio e desenvolvimento econômico, político, sociocultural não autoritários, repressivos e violentos. Isso aproximava, neste sentido, as duas nações e esse sentimento era traduzido em produções de arte e crítica permeadas pelos anseios e temas em alguns trabalhos mais engajados.

Este é apenas mais um dos aspectos que fez com que o Experimentalismo se lançasse como movimento inserido nas revoluções de vanguarda.

Duas importantes passagens recordadas por Ana Hatherly (2018, p. 32), facilitam a compreensão do que estava no cerne do Experimentalismo. Uma visão mais aderida à febre originária da invenção do movimento vinha de Melo e Castro que traduzia a Poesia Experimental como um movimento que se preocupava com a evolução do ato poético e do poema como objeto, em consonância com a sistematização dos estudos dos resultados, para que neles se projetassem os atos criadores experimentais. Já por uma visão mais atualizada do movimento, a autora destaca as definições de Fernando Aguiar, que atesta que “Vivemos o tempo do signo. O tempo em que a poesia deixou definitivamente os discursos para entrar no domínio das formas, no terreno do audiovisual e na dimensão do tátil”.

Em suas reflexões, também Ana Hatherly (2001, p. 10) retomará o alinhamento com Melo e Castro, marcando a particularidade de suas criações:

um dos aspectos salientes da minha produção experimental – literária ou visual – reside no facto de os textos obtidos, estando de acordo com uma teorização específica que visa a investigação dos processos criativos, mesmo nas situações mais extremas, nunca serem destituídos

de emoção – mesmo quando são satíricos – e em nenhum caso são destituídos de reflexão.

Essa anotação da artista bem poderia ser feita à própria produção de Maiakóvski, onde, no caso dele, lirismo, espacialidade, hibridismo e emoção sempre se desenvolvem acompanhados de investigação e reflexão teóricas precisas.

Fica evidente a preocupação com o jogo, com o lúdico e a liberdade para a criação e a manifestação do poético. Bem como, fica acentuada a possibilidade de se pensar novas regras que balizem esses jogos, essas criações.

Johan Huizinga (2014, p. 133-150) nos lembra que a *poiesis* “é uma função lúdica”. No espírito criador, ela transforma as coisas, retira-as de seus lugares comuns para serem retransmitidas, ressignificadas esteticamente. Nesta função lúdica, a seriedade da ação se entremeia aos estágios mais primitivos, selvagens, visionários. Este jogo, nos lembra Huizinga, que vem marcado desde a poesia da antiguidade como “ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição”, é algo que se revela pela estrutura da imaginação criadora. Nesta incursão pela linguagem poética, o jogo com as palavras faz com elas adquiram mistérios, que criem imagens ao mesmo tempo em que concentram as chaves para solucionarmos enigmas. É a seriedade do jogo da infância, promovido pelas regras criativas das crianças, é o aspecto sagrado de nossas mais antigas escrituras e seus mitos de criação, a gênese de tudo, até as elaborações mais complexas, extravagantes, profanas e práticas para alicerçar o poético nosso, contemporâneo, que acompanha os desdobramentos de nosso tempo e nossos avanços.

Isso me faz pensar em um poema de nosso mestre de encantamentos e dos jogos intensamente lúdicos da linguagem, que pode ajudar a materializar essa ideia que aponta Huizinga. Vem de Manoel de Barros (2010, p. 301), da sétima parte de seu poema “Uma didática da invenção”, onde se lê:

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para a cor, mas para o som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos –  
O verbo tem que pegar delírio.

Esse delírio do verbo pode ser o enigma de que fala Huizinga, mas é também, nos nossos dias, o delírio da forma. Porque nossos poetas modernos e contemporâneos, assim como *deliram* as palavras, *deliram* as estruturas onde se articulam os discursos (esses, não apenas verbais, mas verbocovisuais). O que também pode, em parte, se traduzir por esses outros versos de Manoel de Barros (2010, p. 263):

- Imagens são palavras que nos faltaram.
  - Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
  - Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
- Ai frases de pensar!

Todo pensamento se desfaz em pensamentos que se refazem. O arcabouço do pensar é o pensamento nunca ser estanque, por mais que forças tentem limitar um pensamento em uma certa forma, sobretudo se imbuído do poético, esse pensamento escapa de suas fronteiras, se reestrutura e se materializa em novas outras formas, porque há o pensar criador e há o pensar decifrador – que em sua condição crítica, *recria*.

Pensar a, pensar sobre, pensar com a poesia é ofício para todos os poetas que ousaram investigar, da tradição à experimentação, as manifestações do poético ao longo do tempo e das culturas – como o fez Huizinga na teoria, como o fez Ana Hatherly na poesia e no pensamento crítico. A ocupação desse mistério, seja pela palavra, pela imagem ou pelo som, como reforça Huizinga (2014, p. 150), fez com que, das obras dos poetas, fosse esperada uma certa dose de hermetismo, de obscuridade.

O poeta não diz o óbvio – embora às vezes o óbvio seja também mantenedor do poético, mas quando ele surge carregado de uma certa novidade, de um modo diferente de se ligar ao não óbvio. Essa característica pode ser lida como tensão entre a legibilidade e a ilegibilidade, algo que pode ser visto inclusive em uma análise de conteúdo, mas também de uma análise da forma, como observou em seus estudos a própria Ana Hatherly, acerca das relações entre texto e imagem<sup>39</sup>.

Ana Hatherly (1975, p. 455-466), fazendo o seu balanço sobre as teorias propostas pelos poetas concretos, aponta que se havia no programa a intenção de se criar inovações legíveis, o desejo de um fazer objetivo e científico – no que tange distanciar-se dos aspectos emocionais e de expressões lírico-discursivas –, por fim inseriu-se para muitos

---

<sup>39</sup> Fruto de cerca de sete anos de pesquisa de Ana Hatherly, sua obra *A experiência do Prodígio – bases teóricas e antologia de textos-visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII* (Lisboa, Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1983) deu origem e fomentou diversas outras antologias e pesquisas, e fez com que o período Maneirista/Barroco readquirisse importância, por exemplo.

críticos e leitores como uma poesia incompreensível e ilegível. As criações dos concretistas ameaçavam valores burgueses da cultura dada dominante e tornou-se um movimento fundamental para a evolução da leitura.

Hatherly lembra que é próprio do escritor pensar sobre o problema da legibilidade e da ilegibilidade, algo que muito fortemente foi tensionado pelos poetas concretos em seus poemas e textos teóricos, como o fizeram experimentalistas portugueses, uma vez que o escritor consciente “constantemente se defronta com o problema da escrita que cifra e da leitura que decifra” (HATHERLY, 1975, p. 465). Procuo compreender, neste caso, o escritor de uma forma ampliada, não apenas o escritor criador, mas o escritor crítico, responsável por desafiar-se de forma mais vertical às decifrações do *texto* (por sua vez, também no papel de leitor de enigmas). Percebo que reverbera em mim a voz de Barthes (2013, p. 210), quando ele diz que um escritor só pode ser definido “por uma certa *consciência da palavra*. É escritor aquele para quem a linguagem constitui problema, que experimenta sua profundidade, não sua instrumentalidade ou sua beleza”.

Tarefa do difícil lançar-se às leituras de poemas concretos, experimentais, poemas-objetos, táteis, visuais, sonoros, que escapam dos livros, que evocam palavras sem necessariamente se constituírem por meio delas diretamente, que subvertem os focos de nossas leituras por vezes acomodadas às decifrações de signos historicamente reconhecíveis aos nossos olhos nus.

Mas estes poemas de que falo, que encontraram espaço para coexistirem com toda a tradição em que beberam e depois embriagaram, de natureza experimental e conseqüentemente tensiva forçam o desenvolvimento dos leitores e da crítica, porque também empreendem o alargamento do campo utópico-criativo. O que faz com que, quem souber desmistificar o difícil, passa da crise do gosto ao prazer do encontro estético. Deve-se sublinhar novamente Barthes (2012, p. 11): para quem o prazer “implica uma experiência bem mais vasta, bem mais significativa do que a simples satisfação do ‘gosto’”.

As vanguardas contribuíram agudamente para a queda de fronteiras entre as artes, assim como pela fratura nas fronteiras de gêneros, onde a poesia passou a ser cada vez mais indistinguível da prosa e a prosa cada vez mais poetizada (HATHERLY, 2001, 327).

Paul Valéry (2011, p. 177) dirá que “a essência da prosa é perecer, ou seja, ser ‘compreendida’”, enquanto a poesia sugere “um universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical”. Valéry (2011, p. 220) metaforicamente coloca a prosa como o ato de caminhar, que em geral é

uma ação que visa um objetivo preciso, traz em si uma finalidade. A poesia, por sua vez, seria como os movimentos de uma dança cujo fim centram-se em si mesmos. Se buscam um objetivo, este é o do arrebatamento, um estado de suspensão sobre a banalidade cotidiana e repetitiva. Ele coloca ainda que:

Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados. A prosa e a poesia distinguem-se, portanto, através da diferença de certas ligações e associações feitas e desfeitas em nosso organismo psíquico e nervoso, enquanto os elementos desse modo de funcionamento são idênticos (VALÉRY, 2011, p. 221).

Tais parâmetros ajudam a compreender duas outras linhas de desenvolvimento textuais em Ana Hatherly também fundamentais: a de seus poemas-ensaios e suas experimentações de poemas em prosa, em que pesa destacar o seu projeto com as *Tisanas*.

Assim como Haroldo de Campos em 1963, em plena efervescência da Poesia Concreta inicia as suas *Galáxias*, em uma incursão intertextual que aglutina constelações concretas e barroquizantes, Ana Hatherly em 1969 publica as suas primeiras 39 *Tisanas*, em plena febre da vanguarda da Poesia Experimental.

Hatherly (2006, p. 14) assim as define: são “pequenas narrativas, que pertencem à área do poema em prosa, têm o título de *Tisanas* porque considero que são *infusões* e não *efusões*”. Quando da publicação de suas 463 *tisanas*, revela que esperava chegar às 500, porém, pelo processo laborioso e lento dessas criações, o projeto não atingiu tal marca. Ela ainda diz que

As *Tisanas* são uma meditação poética sobre a escrita como pintura e filtro da vida. No seu conjunto formam uma espécie de cidade-estado construída pela escrita criadora, que é abolição oblíqua, delírio provocado e lição de tentativa. O mundo das *Tisanas* é um mapa emotivo de uma conjuntura cultural em que os agentes do sentido têm por árbitro o espírito<sup>40</sup> (2006, p. 15).

Claudio Daniel (TEIXEIRA, 2009, p. 64) visualiza no *work in progress* das *Tisanas* algo que “desafia a própria classificação dos gêneros literários, bem como a distinção tradicional entre prosa e poesia, em favor da noção de *texto*”.

---

<sup>40</sup> Conforme ia publicando suas *Tisanas*, Ana Hatherly lançava conjuntamente algumas balizas, definições. Esta é a que foi originalmente publicada em ocasião do lançamento da edição de suas 351 *Tisanas* em 1997.

Como *meditações* que subvertem gêneros literários, também as *tisanas* (HATHERLY, 2006) marcam as reflexões reincidentes nas diversas produções da artista: *palavras*: “Era uma vez uma cidade habitada por palavras em que cada uma vivia em sua casa com as portas fechadas mas constantemente se visitavam ou então saíam para a rua e passeando cruzavam-se com as outras palavras” (*tisana 18*, p. 25); a *escrita*: “Sento-me e escrevo. É a minha tisana matinal. Penso no ato de escrever. O real é uma retrospectiva: registrar recolher nomear esquecer. A mão obedece é uma bobina de seis pontas quando escreve. Esse é o mundo natural do escritor” (*tisana 103*, p. 62); a *memória*, os *sentimentos* e a *invenção*:

A memória é essa claridade fictícia das sobreposições que se anulam. O significado é essa espécie de mapa das interpretações que se cruzam como cicatrizes de sucessivas pancadas. Os nossos sentimentos. A intensidade do sentir é intolerável. Do sentir ao sentido do sentido ao significado: o que resta é impacto que substitui impacto – eis a invenção (*tisana 120*, p. 67);

o *autor*, o *leitor* e o *prazer*:

O autor e o leitor: estamos no limiar do prazer. Um de cada lado como anfitriões esperando tensos. Vivemos a problemática do segredo – se divulgado deixa de existir se não for torna-se um horrível tormento. Alguns mestres dizem que o próprio do prazer é não poder ser dito (*tisana 126*, p. 69);

a *imagem*: “Confeccionar imagens é elaborar um roteiro para as mais imprevisíveis viagens porque as imagens constroem-se a si próprias na diferente observação. O criador de imagens é um cego a quem é dado ver numa pequena pausa fria” (*tisana 262*, p. 107); a *função do poeta*: “Descobrimo-se, o poeta personifica, representa. Nos melhores momentos descobre o que nem sequer encoberto estava, porque o que ele faz é ver a oblíqua eloquência ou o encanto do que, sem ele, não seria” (*tisana 267*, p. 108); a *ironia*: “Era uma vez uma pedra que incutia sabedoria na cabeça dos insensatos. Os melhores resultados obtinham-se quando era lançada de bem alto” (*tisana 289*, p. 114).

Há nestas *meditações* muito do percurso pessoalíssimo da artista, que pesquisou e produziu a escrita, as artes visuais, o cinema, fez uma imersão na cultura oriental, no que as tisanas deixam também transparecer as influências do zen budismo, dos haicais e uma acentuada performatividade textual.

Não à toa, Ana Hatherly (2001, p. 388) vislumbra o hibridismo nas artes, ante a especialização que domina as demais áreas e projeta os poetas do futuro “como criadores polivalentes, *operadores de multi-media* mas também *operadores de multi-culturas*, abertos a todos os espaços geográficos e temporais”. Para ela “os textos serão cada vez mais *textos-actos*. Ao *texto-acto* corresponde o *poeta-actor*, porque a obra será cada vez mais acção – *opera/acção*”. Nesta espécie de visão do espetáculo poético o poeta-ator será também um *poeta-operador*: “que funcionará com uma equipa, estará vocacionado para as grandes dimensões espetaculares, numa concepção neo-barroca da participação, associada à cultura de massa”.

Este é mais um desdobrar do pensamento utópico de Hatherly – em parte, é verdade, pois já se presenciavam manifestações dessa magnitude em alguns projetos: penso, por exemplo, em algumas apresentações de Arnaldo Antunes, onde se orquestra um misto interdisciplinar de artes e técnicas, ou ainda o que oferecia o Museu da Língua Portuguesa, antes do incêndio de 2015 que o mantém fechado até hoje – com isso, penso o *poeta-operador* não apenas como aquele poeta do imaginário tradicional, mas o *poeta* que é aquele que opera pela e para a manifestação do poético. Logo, não necessariamente uma pessoa, mas um coletivo de trabalhadores que atinja um fim estético através da junção de seus ofícios.

A utopia do devir, em Ana Hatherly, pode ser apreendida em suas próprias reflexões. Como nota-se, em seu *pensar o poeta do futuro*, também se encontra, em alguma medida, o que desde o movimento de vanguarda com a Poesia Experimental ela buscara demarcar: uma utopia que visava mudar o mundo através da arte, ou seja, “uma vontade de orientar o futuro colectivo para um projecto renovador de mundo, conquistando, portanto, um novo território” (HATHERLY, 2004, p. 105). Assim como o fez Haroldo de Campos em seu ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (CAMPOS, H., 1997), Hatherly vê a passagem do fracasso do sonho utópico coletivo das vanguardas para uma utopia individualista, o que imputa uma prática do fazer artístico que se cola à descrença atual de um projeto ideal compartilhado.

Seu fazer molda-se pela articulação de um espírito experimental que vai ganhando território próprio e tem no fundamento de uma escrita como pintura ou de uma pintura como escrita a escritura desse território. Algo que foi gestado desde o período da PO-EX:

O espírito experimental será, portanto, estimulado por uma esperançosa confiança numa receptividade desconhecida, essencialmente utópica. Será uma espécie de Teoria da Dificuldade, de Teoria de uma Exigência Absoluta, correspondendo a um projecto sem limite e sem compensação real, porque cada descoberta aponta sempre para uma outra possível, para uma demanda infinita. E aí é que se instala o reino da utopia (HATHERLY, 2004, p. 109).

O compromisso com sua proposta, ou seu propósito, mapeará seu território, sua topografia de desvios, porque se coloca sempre em busca de descobertas:

A maior, a mais profunda, a mais bela viagem é o percurso da invenção porque, como disse o mestre da dobra, descobrir é desdobrar. Mas as dobras são infinitas – umas queimam, outras são geladas. Quem procura incessante é um mártir voluntário. Há uma espécie de gula na procura do tormento (HATHERLY, 2006, *tisana 438*, p. 156-157).

Procurar com gula o tormento, a invenção se desdobra, escapa para outras margens. Descobrir é entrar no epicentro da tempestade e naquele estrondo agitado de informação, como um monge faz, contemplar, sem pressa, o caos gritando porque se reorganiza à força que o desvenda.

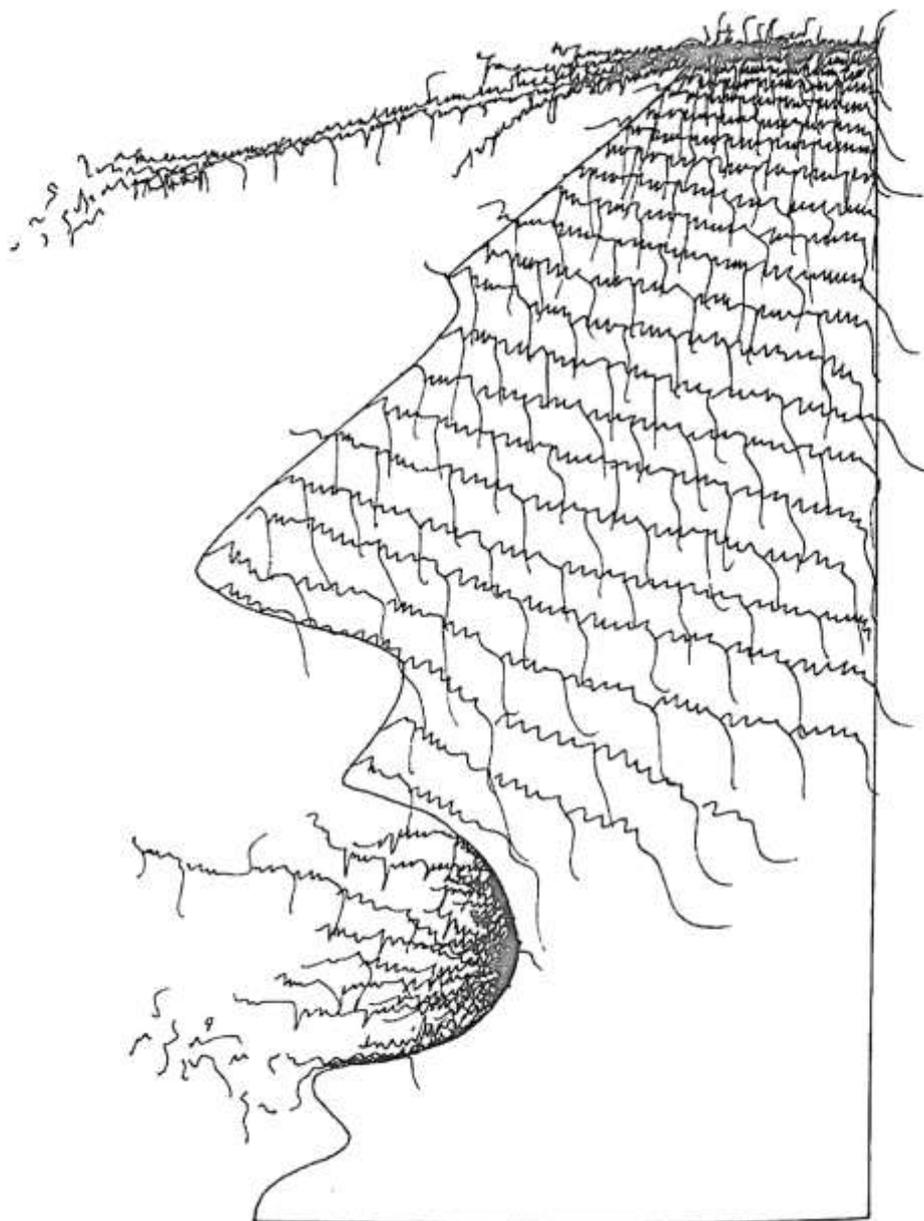
A preocupação com a receptividade, fica a cargo do jogo. Cabe ao criador criar ou mesmo deturpar as regras com que se comunicará com o leitor. Ana Hatherly (2001, p. 7-8) nomeia a atitude experimental como “uma forma criativa de investigar as possibilidades da linguagem poética submetendo-a a uma experimentação sistemática”. Neste processo, o objetivo é tentar “produzir novas formas de praticar a poesia”. Não apenas para a autora, isso é algo também visto em outros poetas experimentais, a experimentação sistemática se estrutura por programas, processos, séries, operações combinatórias, sempre de forma crítica, reflexiva – condições que, segundo Hatherly, “são fulcrais para a experiência em si, que é simultaneamente exercício e meditação sobre a linguagem”. Uma meditação nada passiva, ao contrário, ativa através do uso de suportes variados, que tornam mais complexas as investigações e, conseqüentemente, a receptividade às obras. Há aí um debruçar-se sobre o ato lúdico da criação motivada pela descoberta, da sondagem dos enigmas, das formas de comunicação – a plena consciência das escolhas.

O criador passa a ser “um investigador de formas e sentidos, que são as improbabilidades que ele calcula”, e de sua criatividade, subvertendo a ordem

estabelecida, seu gesto então pode alcançar algo revolucionário (HATHERLY, 2001, p. 8).

Talvez por isso, por esse espírito insubordinável, os poetas experimentalistas tenham sido perseguidos, censurados, duramente criticados e seus métodos, como anota Hatherly (2001, p. 9), “vistos como uma forma de terrorismo cultural”.

Rigor e audácia, como a pedra solta do mais alto arranha-céu para incutir sabedoria na cabeça dos insensatos.



(HATHERLY, 2003, p 59).

Perfil: tela-pessoa e as linhas escritas eletrocardiogramam esferograficamente a colagem do poema. *A mão inteligente* transcende o ideograma, não há mais a língua de uma nação, mas a linguagem para todo o ato poético. O texto-imagem, perfil que transfigura a forma humana em grafia, ou perfil da própria grafia que exprime o que transcorre da comunicação para os sentidos. Na tentativa de leitura, materializa-se um corpo-sentido, um rosto-forma, – das palavras? não apenas – um emaranhado de versos que é estrutura de engenharia que deságua do topo da cabeça (cérebro) e atinge a vazante (boca). Ou que dialoga com o que vem de fora, o que lhe interpela de frente e percorre todo um sistema de aprendizagem que de outra forma se manifesta. Escrita. Escritor. Metamorfoseados. Todas as *máscaras* são de linguagens. Não há contenção para o poético, nem limites para a criação.

A imersão de Ana Hatherly no universo da poesia barroca portuguesa lhe trouxe inúmeros exemplos de como desenvolver suas obras seguindo rigorosas arquiteturas construtivas, mas sem destituí-las de sentimento. Algo também absorvido das suas incursões pela poesia concreta, embora nesta, o fazer sentir não estivesse alinhado ao lirismo, mas à eclosão da novidade pelas formas das manifestações verbocovisuais por suportes e caminhos inusitados aos poemas. Ou como colocaria Décio Pignatari (2006, p. 70): “o poema é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é. a ideia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa. ritmo: força relacional”. Em seu “olho por olho a olho nu (manifesto)”, Haroldo de Campos (2006, p. 75), dirá por sua vez que

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.

Esse compromisso com o processo e a escolha do percurso, repensa a função da linguagem e a põe em cheque, assim como desestabiliza os conceitos relativamente bem aceitos até então sobre o que seria o papel da poesia.

Augusto de Campos (2006, p. 161) ajuda na compreensão de valores que tanto encontram-se no pensamento da poesia concreta, como estes se transferem para as preocupações desenvolvidas pela poesia experimental, ambas muito ligadas à missão social da poesia:

A verdadeira missão social da poesia seria essa de arregimentar as energias latentes na linguagem para destronar os seus dogmas petrificadores, vivificando-a, donde a extremada exigência ético-estética da poesia realmente digna desse nome, que prefere correr o risco de ver DESCONHECIDA SUA EXISTÊNCIA a ser etiquetada pelos padrões inquisitórios da linguagem.

Vê-se que as vanguardas, em busca da renovação, puseram-se à disposição da ruptura. Isso colocava os artistas vanguardistas em tensão com seus contemporâneos, muitos afeitos arreigados a um imaginário do qual não pretendiam se desfazer. Hatherly (2004, p. 111) entende essa fricção como necessária para os avanços da arte. Criar sem que haja algo que seja destruído é quase impossível, mesmo que a destruição em si seja com vistas à reconstrução, à reinvenção, à um renascimento, ela nos diz, o que se justifica pelo desejo de mudança no sistema de valores e hábitos do imaginário de uma sociedade ou um grupo de pessoas que se queira atingir.

Ana Hatherly soma forças, então, à vanguarda do movimento da Poesia Experimental, numa empreitada de artistas que se dispuseram a conquistar território para uma nova forma de arte e, depois, delimitando a conquista de um território só seu, particular, individualizado, passou a descrever-se como “poeta-pintora” ou “pintora-poeta”, uma verdadeira “criadora de imagens”, para quem o escritor é também um artista visual, e que quando toma posse dessa descoberta “desdobra-se”, “multiplica-se” (HATHERLY, 2004, p. 103-104).

As emoções percorrem seus trabalhos e mesmo em poemas visuais, em pinturas como escrita, – ou em suas “pinturas verbais”, para usar outro termo cunhado pela autora (HATHERLY, 2004, p. 108) – é possível haver uma apreensão ou um despertar de emoções, no contato que se toma com a obra, pela forma da leitura. Eis a importância da leitura sensível, de se manter aberto à aventura da reinvenção do imaginário.

Em parte de sua obra, não se espera uma compreensão objetiva, ou uma leitura rápida de seus textos-imagens, ou haverá no leitor uma frustração em sua experiência. É preciso ajustar o foco do imaginário, requerer outras sinapses interpretativas, para inclusive amenizar, apaziguar o possível desconforto quando se defrontar com alguma obra que se pareça do universo da ilegibilidade. Se se for bem-sucedido nessa empreitada transformadora da leitura, haverá um convívio mais harmônico com certa obscuridade que a obra apresenta, algo que seria como encontrar “a ilegibilidade essencial do objecto de arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível – que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras” (HATHERLY, 1975, p. 466).

No desenvolvimento de seu processo criativo, e aqui é preciso diferenciar que Ana Hatherly se insere dentre a grande maioria dos poetas e artistas modernos, ou seja, que entendem suas obras como fruto de um ofício, de um trabalho profissional e não pela criação via ideal romântico de inspiração, em suas experimentações e estudos estava sempre à caça da originalidade. Para ela, a originalidade se manifesta pelo grau que o artista obtém no afastamento de ideias comuns e para que se tenha êxito, deve ser perseguida também a comunicação – o processo interativo criador-receptor, mas ofertando algo que contrarie a probabilidade, ou seja, que contrarie aquilo que o receptor esperaria encontrar (HATHERLY, 2004, p. 91-94).

Como ela mesma diz, “como no Barroco, vivemos na idade do ver, na civilização da imagem”. O que significa que “tudo o que é possível visualizar, tudo o que é passível de visualização predomina e predominará cada vez mais” (HATHERLY, 2004, p. 94).

Hatherly (2004, p. 95-96) busca reinventar a leitura através de suas pinturas verbais. Para isso, faz uma imersão na língua arcaica chinesa. Mesmo sem compreender os ideogramas, treina sua mão até que esta fique *inteligente*, quando passa a praticar também um retorno à escrita de decomposição ocidental, criando escritas *ilegíveis*, mas gestuais, que abstraíram o conhecimento da língua. Experiências que ela viria a chamar de *Anagramas* cujas construções permitem processos combinatórios altamente arbitrários. Como resultado, Ana Hatherly pretendia alargar a pluralidade de leituras. Sua intenção, no fim, se resumia em “*dar a ver a escrita e não o escrito*”. Em suas próprias palavras:

quando desenho ou pinto escritas ilegíveis em termos de código linguístico, estou ainda a escrever, embora desescrevendo, estou ainda a dar a ler, embora obrigando a uma nova forma de leitura. Eu dou a ler mas de uma maneira *reinventada*, que o leitor tem de decifrar com a ajuda do seu imaginário, recorrendo ao processo de descoberta que a criatividade exige. Trata-se de criar uma situação em que, desaparecendo a escrita debaixo dos olhos, desaparecendo a mão que faz o poema, no texto-imagem podem enfim manifestar-se as vozes da leitura (HATHERLY, 2004, p. 97).

Mesmo quando Ana Hatherly se coloca em investigações que resultam em inovação, é comum verificar em seus processos o constante diálogo com as tradições. Quando ela batiza alguns textos-imagens por anagramas, é também por ver no caminho da composição muito da construção dos anagramas tradicionais. Novamente é preciso dar

atenção a outros aspectos da poesia barroca portuguesa que são absorvidos na produção de Ana Hatherly que os reinventa.

E. M. de Melo e Castro (1984, p. 32-35) via na concepção numérica e combinatória da poesia barroca portuguesa algo “moderno”, capaz de ligar mesmo a literatura medieval ao experimentalismo do século XX e reconhece a grande empreitada de Ana Hatherly em revitalizar o barroco através de seus estudos e sua produção poética e teórica. O racionalismo e o rigor construtivista por meio de formulações que denomina de matemático-linguísticas produzem-se no desenvolvimento da PO-EX, desde a década de 1960, muito consolidados nos princípios da análise combinatória e da elaboração e aplicação de programas que acabam por estruturar os poemas. Essa componente do programa, como acentua Melo e Castro, foi amplamente assumida por Ana Hatherly. Há nesta forma de se pensar a composição poética uma aproximação com a tecnologia dos números, o que facilita a compreensão das experimentações do poema no reino computacional, onde também os algoritmos recombinaariam novas possibilidades para a criação poética, de modo que Melo e Castro (1984, p. 35), assinala:

De uma poética do número decorrem práticas textuais específicas: o paralelismo, a seriação, a combinatória e de um modo geral, o programa e o projeto. Aí, as potencialidades sígnicas das letras, dos fonemas, das palavras ou dos tropos se elaboram em texto e se jogam no risco do significado.

Posto dessa forma, penso em alguns exemplos na poesia moderna de fácil identificação: além das obras dos experimentalistas, os poetas concretos – bebendo no pensamento poundiano da poesia como espécie de “matemática inspirada”, João Cabral de Melo Neto e sua construção assumidamente e, por vezes, mesmo teorizada por ele de suas seriações, o projeto heteronímico de Fernando Pessoa, as montagens combinatórias, associativas de Maiakóvski etc.

Para o caso específico da obra de Ana Hatherly, sua criação pensava o poema como objeto-ato, “resultado de um conjunto de regras aplicadas a uma situação específica” (HATHERLY, 2001, p. 8). Esse objeto-ato é lido como o poema que intersecciona a criatividade do poeta experimentador de formas, subvertendo-as às suas experimentações que aproximam a arte da vida.

A artista identifica os avanços do pensamento complexo do século das vanguardas, particularmente na poesia do segundo pós-guerra que acentua uma produção

serial, tanto na ciência quanto na arte, que “conduz à produção da obra aberta, polivalente. É um pensamento que se baseia na noção de universo em expansão perpétua, uma noção que implicando o conceito de constelação, conduz ao campo das possibilidades múltiplas” (HATHERLY, 2001, p. 327).

Em seu jogo de criação, tradição e vanguarda assumem posturas irmanadas, nem por isso pouco tensivas entre si, pois a poeta-pintora surpreende o fazer poético carregando-o de elementos que convertem-se em estranhamentos entre poeta-artista e leitor por obras que exigem novas articulações e repertórios variados. Por isso, como assinala Ana Marques (2019, p. 12), para se pensar a programabilidade em Ana Hatherly é preciso compreendê-la sob o aspecto de algo que transcende seu sentido contemporâneo associado à computabilidade, algo que se enraíza também às fontes da “performatividade da poesia trovadoresca mas também, e sobretudo, nos labirintos, anagramas e constelações de textos visuais barrocos”.

Embora os recursos sejam variados na feitura dos poemas-atos, ou poemas-objetos, é em uma tradição de artesanania em que se acentuam as obras de Ana Hatherly, a partir de uma “investigação da escrita manual” (HATHERLY, 2001, p. 10), do poeta agora não detentor de uma mesa cativa, ou de um bloco de notas, mas de todo um ateliê. E esse ateliê também se constrói como espaço de memória, em que as vivências são tão importantes quanto qualquer outro material de consulta e experimentação. A ação criativa numa ideia de obra aberta e possibilidades múltiplas também exige contínuas elaborações ensaísticas que jogam na performatividade das ideias e do corpo como um todo. E quando o corpo das ideias se materializa no corpo do poema-objeto, então fica evidente a coerência do conjunto de obras, mesmo que elas expressem incursões tão distintas.

Como bem aponta Elisabete Marques (2019, p. 34), Ana Hatherly evidencia uma produção em que “os limites entre as artes já não são discerníveis”. Assim como fica conseqüentemente perigoso qualquer tentativa de se rotular sua produção imputando-lhe um viés determinista. Pode-se dizer, no entanto, que alinhada à sua época e para além dela, a artista deu vazão a experimentações em campos diversos do saber e obteve êxito nas empreitadas sem descuidar das tentativas de pensamentos mais retrógrados que tentavam lhe restringir as ações ou o alcance, respondendo, por conseguinte, a certos ataques sofridos. Tomada de postura crítica e lúcida, soube defender suas conquistas e mesmo teorizar sobre as questões que ainda não pudessem estar tão claras, porque em desenvolvimento, mas que certamente guardavam a conduta ética de um fazer

provocativo que visava chacoalhar as estruturas de sua sociedade e os artistas conservadores ou acomodados ao *fácil* da criação – que não ousavam reinventar(-se).

Dois outros dados biográficos de Ana Hatherly são importantes passagens para a apreensão de suas incursões pelas variadas formas de arte e sua atenção à visualidade.

Na *London Film School*, a poeta-artista fez seus experimentos pela sétima arte, filmes de animação feitos na década de 1970, muito frequentemente qualificados como abstratos, “nos quais aparecem figuras geométricas, sofrendo metamorfoses sucessivas de formato e, nalguns casos, de cor”, conforme aponta Elisabete Marques (2019, p. 35). Elisabete Marques verifica ainda que a relação estreita entre as teorias de Hatherly sobre a escrita como pintura também aparecerem em sua filmografia, particularizando a sua produção e associando-a a um léxico “mais facilmente associado à teoria da pintura – ‘mancha’, ‘conjunto de impressões’, ‘arte abstrata’, ‘figura/imagem’ –, salientando a aproximação do textual ao que era anteriormente remetido para o domínio da arte pictórica”. Há, sem dúvida, a preocupação com a dimensão visual da palavra que irão requerer uma nova forma de perceber e ler (MARQUES, 2019, p. 33).

Partindo das formas geométricas dos usos das cores e da presentificação de letras em suas animações, a poeta-artista convida o espectador a ser *leitor* de um livro-filme, de uma escrita-pintura animada, propondo nesta interação “a sua exploração plástica ou reinvenção, criando desse modo um jogo de formas e induzindo o espectador-leitor ao exercício lúdico de decifração” (MARQUES, 2019, p. 38). Elisabete Marques (2019, p. 40) diz haver nas escolhas de edição e montagem fílmica de Ana Hatherly “uma sequencialidade similar ao encadeamento frásico. Lemos os filmes de Hatherly, lemos as figuras pintadas e lemos a geometria da escrita”. Essa forma de produção pode ser associada à uma motivação iconográfica, que por boa parte da produção de Ana Hatherly reclama formas variadas para ampliar a *leitura-feitura* de uma linguagem visual (MARQUES, 2019, p. 34; BERNARDINO, 2016, p. 130). E ainda pelas palavras da própria autora: “compus textos praticamente (ou mesmo totalmente) ilegíveis para que não pudessem ser lidos apenas como puros objetos linguísticos. Mais do que caligramas, esses textos deveriam ser entendidos, isto é, lidos, como ícones pluriformes” (HATHERLY, 1995, p. 196). Resguardadas as diferenciações sobre a escrita em página e a escrita em filme, o traço, mesmo não linear, segue a mesma lógica para as pesquisas e as apresentações formais da criadora de imagens, Ana Hatherly.

Outro aspecto importante são os estudos musicais. Hatherly estudou música e pretendia especializar-se em música barroca. Em entrevista a Ana Marques Gastão,

(HATHERLY, 2004, p. 149) ela diz: “com essa arte aprendi a severidade e o desejo de segurança técnica que me ajudaram em tudo o que faço. Essa disciplina, esse rigor, foram-me inculcados na infância”.

Foi nos anos 1950 que a poeta foi para a Alemanha estudar música, porém, após meses de intenso trabalho ela adoeceu, tendo de se recuperar em um sanatório na Suíça. Esse acometimento a tinha impedido de seguir seus planos na carreira musical e decorre de sua biografia que o médico que a tratara ofereceu-lhe uma caneta dizendo-lhe que “a criatividade é como um prego num saco; a ponta acaba sempre por se fazer sentir. Tome esta caneta e comece a escrever ou a desenhar. A sua criatividade saberá dar a volta” (HATHERLY, 2004, p. 92).

Passa Ana Hatherly a alimentar sua criatividade através não da escrita ou da pintura, como lhe sugerira o médico, mas por ambas as artes e mais outras. Nessa sua procura, esclarece que esse rigor herdado de seus estudos a fez criar o paralelo terreno e etéreo. Se Deus cria a partir do nada, os humanos criam a partir do que já existe, ou seja, os humanos *recriam*, *reinventam* através de um saber que passa de geração a geração, por uma “arqueologia do saber”, do saber fazer, que também deve atrelar-se a um “saber ver, um saber sentir e um saber entregar-se”. Por isso, para ela,

A criatividade assenta num complexo abstracto de compreensões e apreensões, de sucessivas descobertas do eu e do mundo, que geram ou derivam de uma capacidade inata, mas culturalmente herdada, de produzir um somatório de conceitos, objectos ou actos que, obrigatoriamente, e para que possam ser comunicados, ou usados, têm de integrar-se, em graus variáveis, num saber comum num dado momento, numa dada civilização ou cultura ou meio” (HATHERLY, 2004, p. 93).

Deriva dessa ideia de criatividade as suas percepções da escrita como representação visual, da arte da visualidade. Se a criatividade subtende o arcabouço das sucessivas descobertas, das *reinvenções*, é a memória-história um importante instrumento que opera essas transformações. O repensar a cultura, a localidade, a língua-linguagem, a fez em todo o seu percurso ter a escrita como um dos eixos mais presentes (senão o mais necessário) para sua assinatura pessoal.

Daí que, essa escrita sofre todo o tipo de processo, de pesquisa, de interferência, de alteração, num contínuo jogo de desconstrução-reconstrução, de explosão-implosão, de lapidação-brutalização, de experimentação-apaziguação com toda a matéria essencial

que tem a palavra como ponto fulgurante e sua própria condição de desaparecimento, porque se transformam as culturas, as línguas, o mundo.

### **A idade da escrita – poema-ensaio**

I

Costumo dizer que a minha atividade começa com a escrita  
 porque toda a minha atividade gira à volta da escrita.  
 Mas não há só uma escrita nossa  
 a que escrevemos para nós:  
 a escrita é POR CAUSA DO TEMPO  
 é POR CAUSA DOS OUTROS  
 é para não esquecermos  
 é para sermos lembrados é PARA SERMOS ALÉM DE  
 EXISTIRMOS  
 sinal  
     vínculo  
         aceno

Costumo dizer que a nossa era é  
 a era da ESCRITALIDADE  
 a da IDADE DA ESCRITA  
 porque a nossa era é  
 a era da ESCRIBATURA  
 a IDADE DA ESCRAVATURA DA ESCRITA

A noção de ESCRITA alargou-se  
 A TUDO  
 A QUASE TUDO  
 porque a escrita é sinônimo de IMAGEM  
 imagem para se ver  
     para se ter  
         para se ser

Escrevo para compreender  
 para apreender:  
 a escrita é o que me revela  
     um mundo  
         o mundo

(HATHERLY, 2005, p. 58)

Todas as ondas são palavras quebrando-se sucessivamente, misturando-se à areia, à pedra, à espuma. Horizonte infinito o mar das palavras guarda odisséias, heróis, tragédias, amores, vagamundos que todo o som faz ver e todo o visto sentir e todo o sentido ser e todo o ser um mundo que ciclicamente viaja nas constelações de águas-palavras várias, umas gotas, outras vapores, outras rasas, outras profundas, outras furiosas



convenção, um projecto imaginário que se materializa – tronco e raiz de si mesmo, invencível fragilidade”.

A ideia de escrita, seja como pintura, fílmica, musical, em Ana Hatherly, é sempre motivada por um “combate interior da interrogação”. Um constante perguntar(-se) onde o texto-imagem se transfigura, se desdobra em novas interrogações. Mais do que responder, seus textos-imagens nos solicitam ler universos ativamente participantes de inquietações. Por isso é comum em muitas de suas criações ser solicitado ao leitor a imersão por uma linguagem muito particular que articula saberes variados e que tornam mais complexas as arquiteturas de suas criações e, conseqüentemente, as suas decifrações.

Em *Anagramático*, obra escrita entre 1965 e 1966, composta de quatro capítulos ou livros, há uma condensação do experimentalismo hatherlyano. Seu título já inaugura alguns caminhos: é flagrante a presentificação do nome da autora *Ana* que se junta à *Gramático*. Hatherly esclarece a escolha:

deve-se à importância que nela é dada ao processo clássico do anagrama, um processo de transposição que estudei em profundidade e utilizei largamente, inclusive em poemas visuais. Por outro lado, designa a ideia de uma *gramática*, ou seja, de uma *poética*, mas dado o radical *an* (*ana*), indica que se trata de uma *anti-gramática*, de uma gramática anti-tradicional, ou seja, de uma *poética experimental*. Mas é claro que aponta também para um recorrente jogo com o meu próprio nome, incorporando assim a marca da minha autoria em todo o processo (HATHERLY, 2001, p. 20).

Ana Marques Gastão (2015, p. 11) chamará de plurinímia essa característica da produção de Ana Hatherly, uma vez que a “plurinominalidade (o que tem muitos nomes) identifica-se com um nome fragmentado (A-N-A), deslocado, desviado e repetido de modo vário e, em modo anagramático, nos diversos títulos dos seus livros, séries ou poemas isolados”. São alguns exemplos: *Anagramático* e dentro dela *Leonorana*, *Joyciana: Anaviva e Plurilida*; *Tisanas*, *Rilkeana*, *Anacrusa*, dentre outros.

A respeito da publicação de *Anagramático*, Nelson de Matos, importante editor e crítico português dirá que a *gramática* proposta por Hatherly é esvaziada de postulados e que não estabelece uma disciplina normativa. Diz ainda que há na obra um exibicionismo através do uso recorrente da palavra “Ana” que resultam em “exercícios formais próximos do que se designou por *letrismo* ou *grafismo*, antecidos de três textos teóricos

visivelmente petulantes e mal fundamentados sob o título de A MALDADE SEMÂNTICA” (HATHERLY, 2001, p. 373).

Em resposta a publicação de Nelson de Matos – ambos os textos foram divulgados pelo Diário de Lisboa –, e não entrarei aqui nos pormenores da polêmica que travaram, interessa-me alguns pontos da visão sobre sua produção que Ana Hatherly descreve. Ela nos diz, por exemplo, que “um autor é um gerador de formas”, ou seja, “não há criação artística onde não há forma”. Assim, em todas as artes, os seus melhores momentos foram marcados pela concretização de uma inovação formal e pela tomada de consciência sobre esses processos evolutivos das formas, das artes. E para isso, reforça a ideia de que é preciso encarar os artistas como verdadeiros artífices, que lidam com materiais diversos e os submetem a rigorosas pesquisas, manuseios, experimentos até gerarem descobertas. São profissionais que visam não o utilitarismo, mas encontrar o poético nas/das formas, nos/dos conteúdos, para que essas obras sejam “verdadeiras construções, obras de ‘engenharia’ onde o ‘espírito’ e a ‘matéria’ se encontram fundidos, soldados na sua própria assunção de forma, na sua natureza de forma, a qual e só a qual lhe pode consentir vida e autonomia”. Isso a conduz a ver o autor como “o laborioso construtor do equilíbrio das dificuldades”. Em *Anagramático*, então, segundo Hatherly, “se observa, analisa, recria, desfigura, recompõe um considerável número de formas, algumas clássicas – como o anagrama, o *hai-kai*, a cantiga de amigo, passando pela tão vilipendiada poesia barroca e pelo poema concreto – mas todas elas reinterpretadas, servindo o tema”. (HATHERLY, 2001, p. 375-376).

Veja-se o caso de *Leonorana*, o livro III de *Anagramático*. Nele, os poemas são compostos em 31 variações temáticas a partir do mote de Leonor, vilancete de Luís de Camões:

Descalça vai para a fonte  
 Leonor pela verdura  
 Vai formosa e não segura

(HATHERLY, 2001, p. 195).

Há em *Leonorana*, como nota Ana Marques (2019, p. 13-14), um exemplo de programabilidade, de composição lúdica associada ao jogo, onde obedece-se ao programa inicial proposto e observa-se os resultados atingidos. Cabe destacar que a composição das variações a que se entrega Ana Hatherly, construindo por meio também da desconstrução, da fratura, da fragmentação e da ressignificação, guarda relação com a técnica de

composição musical que ela estudou e “em que a prática do *tema* e variações é um método recorrente ao longo de toda a história da música” (HATHERLY, 2001, p. 21-22). Por outro lado, como observa Elisabete Marques (2019, p. 40-41), em *Leonorana* também pode se ler a escrita em cinema de Ana Hatherly, pois seu processo pode ser comparado à composição de suas animações, “onde se assiste à transmutação de umas formas em outras ou a propostas variadas de visualidades das figuras”, ou seja, para Elisabete Marques, a sequencialidade das imagens seria resultante “do trabalho de corte, recorte, colagem e de montagem (*cut-outs, silk, and sand*). O espectador-leitor vê-se impelido a acompanhar a cadência e a fazer a sua leitura criativa do exercício da permutação e da combinatória”.

A escrita como pintura oferece o princípio de movimento que o cinema traz, no ler ou tentar ler a pintura (texto-imagem), movimentando-se inclusive o desejo não só de compreensão, mas de assimilação estética que, do lido, relê outras imagens que se tenha internalizadas. A memória que a intertextualidade provoca também *edita a música* das formas e das palavras. Impelido ao jogo labiríntico, o espectador-leitor se sente desafiado a conquistar novas maneiras de apreender algo novo, mas que chega carregado de uma história pregressa.

Lígia Bernardino (2016, p. 131) vê, em *Leonorana*, uma “atualização da figura camonianiana que os poemas celebram”. Em *A casa das musas* (HATHERLY, 1995, p. 14) diz que “inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura transforma”. Esse processo de composição, no jogo entre tradição e inovação, como observa Rogério Barbosa da Silva (2004, p. 25-26), não parte de um rompimento com o passado, mas sim, se estrutura por “um trabalho de contínua releitura desse passado, com vistas a manter viva a chama de uma poesia inventiva”. O texto então é gerador de probabilidades infinitas, desenvolve-se como texto-programa, o texto como um lugar de transformações, como operação produtora de sentidos (MELO E CASTRO, 1987, p. 84).

Os diálogos nas obras de Ana Hatherly são vistos, ora declaradamente pela própria autora, pelos títulos das obras, ou pelos programas ou ensaios, que tanto significam suas leituras das tradições literárias ou mesmo de autores vanguardistas, modernos, contemporâneos. Além de *Leonorana* e sua releitura de um vilancete Camões, a influência de James Joyce e de seu princípio verbovocovisual aparece em *Joyciana*, assim como Rainer Maria Rilke é recriado em *Rilkeana* e em outros poemas pode-se notar a

presença das influências de Fernando Pessoa de forma menos explicitamente declaradas como nos poemas “Príncipe”, onde pode sentir-se ecos de Alberto Caeiro; “Chuva oblíqua é um convite à inclinação do teu ombro<sup>41</sup>” ou na própria estrutura das *Tisanas* que guarda semelhanças com o *Livro do Desassossego* do semi-heterônimo Bernardo Soares, obra que pode ser lida também como *work in progress* e que como relatou Fernando Pessoa em carta a Armando Cortes-Rodrigues: “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer (...). Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (PESSOA, 2005, p. 50). Essa articulação dos fragmentos é uma das forças nas variações temáticas das tisanas, tanto quanto na obra pessoana, pela necessidade de expressarem ideias, sensações e leituras de mundo e de estado de espírito através de uma linguagem melhor acomodada em uma ideia de prosa poética – isso, talvez, mais nitidamente sentido pelas *Tisanas*, por serem *meditações* mais condensadas e no *Livro do Desassossego* pela carga filosófica e nos jogos metafóricos que criam imagens e ritmos sonoros variados, jogo este, também das *Tisanas*.

A elaboração teórico-ensaística de Ana Hatherly, como percebe-se, é tão potente quanto suas obras poéticas. As intersecções em suas obras são ricos arcaouços que revelam uma autora de vivências múltiplas nas artes e nas pesquisas. Pode-se dizer que ela nunca está sozinha em suas obras, há sempre muitas vozes que a acompanham – e será que a alguma obra de arte relevante seria diferente? Claudia Mentz Martins (2020, p. 285) reforça que é da interação entre poeta e leitor, uma interação “cíclica”, que na “criação, leitura e recitação do poema, a poesia acontece”. Ela observa em seu ensaio que Hatherly foi uma poeta que conseguiu também dinamizar e revitalizar uma postura lírica, não por um lirismo “derramado”, mas elaborado na artesanaria, como o faria um escultor capaz de nas formas, nas linhas, nas curvas criadas, suscitar um movimento, um volume adequado, uma sedução, uma apreensão do poético, da erótica, do desejo. Isso me faz pensar numa passagem de Octavio Paz (2012, p. 288) quando ele diz que: “A poesia nasce no silêncio e no balbucio, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente a recuperar a linguagem como uma realidade total. O poeta transforma em palavra tudo o que toca, sem excluir o silêncio e os brancos do texto”. Ana Hatherly de fato transforma tudo o que toca em palavras, mesmo quando suas pinturas verbais não as explicitam, há por todo o gesto da tinta o deslizar sobre inúmeras palavras que se insinuam, que se materializam na mente do observador-leitor que se encontra sincronizado neste momento com o criador –

---

<sup>41</sup> “Chuva Oblíqua” é o título de um poema de Fernando Pessoa.

naquele instante prolongado da procura, em busca de uma descoberta, o que o torna em lapsos temporais também poeta, também possuidor senão da palavra adequada, do melhor vazio, do mais inquietante e pulsante silêncio: o silêncio de antes da mais intensa vibração do canto, do grito, da tão esperada pronúncia.

Volto a *Leonorana*. Volto às possibilidades de variações que traz essa obra dentro de sua programabilidade. Volto na ânsia de ver-ler a palavra que eclode, a palavra que se esconde, a palavra que é e está, mesmo quando não se mostra.

## VARIAÇÃO II

quando leonor pela manhã estava nua  
 acorda e sente essa verdura irmã da  
 formosura das fontes e da verdura  
 estende o pé e pisa o chão descalça  
 e treme de verdura pela formosura da  
 manhã primeiro jacto da fonte da verdura  
 seu pé descalço treme de frio como tremem  
 as faces da verdura abrindo suas bocas  
 à aragem fria da manhã segura como a  
 fonte segura da verdura da aurora e nua  
 como leonor fremente pela verdura e tão  
 formosa como a fonte que irrompe de  
 súbito como o dia estende o pé descalço  
 para fora do leito da fundura da noite  
 em que dormem as fontes a verdura a  
 formosura e leonor insegura ergue-se a  
 caminho pela verdura e na verdura colhe  
 formosura vai para a fonte nua

(HATHERLY, 2001, p. 198).

A linda Leonor vai, nua para a fonte. O jogo lírico no moto-contínuo do *enjambement*, são olhos que seguem a luz da manhã nascente, manhã ainda de um sol que não se diz, em que ainda é mais flagrante a passagem da noite. Luz onde a nudez não é de toda revelada, embora se diga, é explícita, se sabe “quando leonor pela manhã estava nua”, e nuas estavam a manhã, a fonte, a verdura, todas formosuras ainda dentro “do leito da fundura da noite”. E Leonor, mesmo insegura, vai. O dia nascente, primeiros raios ainda frios, é o barqueiro às avessas que revela as travessias das sensações que darão vida ao corpo. E porque também “o dia estende o pé descalço” há a dupla nascença: Leonor e a manhã pisam o mesmo chão descalças, comunhão que faz agitar os seres pelas fontes, caminho para alimento e descoberta que é estar integrado à natureza e ao mesmo tempo

ser ela própria uma vida que se alarga pelos encontros. O fluxo dos versos segue o erotismo quase de uma gênese.

### VARIAÇÃO III

	leonor	
quando		acordou
pela manhã		estava
	nua	
		sente
	irmã	
	da formosura	
	das fontes	
	da verdura	
logo		estende
	o pé	pisa
	o chão	
	descalça	treme
primeiro		
	a aragem	
	fria	
	segura	
	a fonte	irrompe
de súbito		
	o dia	
	do leito	
	da fundura	
a caminho	da noite	ergue-se
	leonor	

(HATHERLY, 2001, p. 199).

Esta outra variação joga com a espacialidade do poema, as palavras dispersando-se no branco da página abrem possibilidades de leituras variadas, ao mesmo tempo em que chama a atenção à centralidade do nome “leonor”, verso que como espinha dorsal abre e fecha o poema. A erótica na criação é mantida quando se sustenta também sozinha, como uma das vértebras a palavra “nua”. Vejo um lirismo que vai cedendo espaço para a dinamização da palavra enquanto imagem, formas de distribuições ainda contidas,



Na “Variação XVI” (HATHERLY, 2001, p. 2013), a plasticidade das palavras ganha fragmentações até restarem letras, símbolos soltos, mas chamando a atenção do olhar ao núcleo da constelação onde em letras em caixa alta e em negrito movimenta-se “Leonor / Lianor” entre os demais astros-símbolos que a orbitam, ou mesmo, novamente como a espinha dorsal de uma nova visada que a poeta-pintora dá ao corpo do poema-personagem. Em seu Programa, a respeito da “Variação XVI”, Ana Hatherly diz tratar-se de “Reformulação por atomização concreta. Semantização visual”. Vale ainda destacar o seu Programa para a variação seguinte: “Afastamento por imagem absoluta” (2001, p. 193). Na “Variação XVII” o leitor-espectador se depara com o imenso vazio da página em branco, ou melhor, com a *imagem absoluta*, que toma toda a página e impede desta forma que qualquer vestígio de linguagem se personifique.

Sigo as sequências das variações, cada vez mais complexas. As experiências poéticas de Ana Hatherly a partir do vilancete de Camões capturam muito de suas reflexões entre tradições e vanguardas, entre o passado e o tempo presente. Aliás, dizer isso me faz pensar no título de um de seus textos “A nova presença do passado no presente”<sup>42</sup>. Esta ideia é uma flagrante leitura para a “Variação XVIII”: “Formulação ideográfica. Semantização visual” (HATHERLY, 2001, p. 193):



(HATHERLY, 2001, p. 217).

---

<sup>42</sup> Trata-se do título de uma palestra que Ana Hatherly proferiu sobre a PO-EX na Universidade de Barcelona em 1992: “A nova presença do passado no presente. Uma releitura crítica da tradição”.

A palavra se dilui numa espécie de carimbo, brasão, labirinto. Olhando-a atentamente, é possível ler as letras fundantes que permitem, neste ponto do percurso da leitura de *Leonorana*, captar a palavra essencial que dá vida a todas as variações. Leonor está presente, convidando a um jogo que é cartografia – de leitura histórica e de leitura de imagem: tão tipicamente de nosso presente.

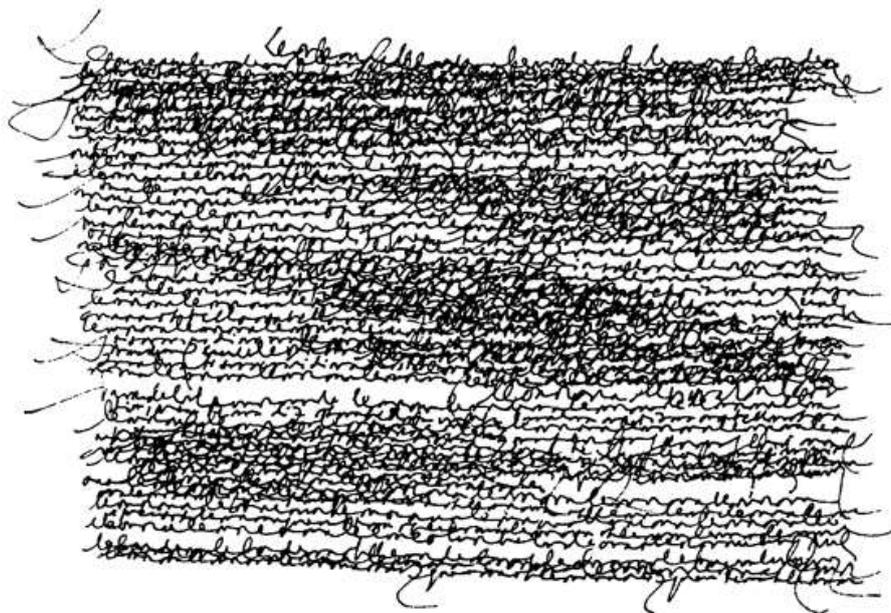
Lígia Bernardino (2016, p. 132) desvenda algumas *regras* desse jogo:

A sugestão de labirinto que a abertura permite fazer aproxima esta obra dos *trompe l'œil* barrocos, tão explorados nos anagramas setecentistas. Por outro lado, a grafia não é a usada no século XX, remetendo antes eventualmente para os tempos de Camões. Já a elaborada configuração técnica, pela semelhança a um logótipo, aproxima-o da publicidade, cujo grande impulso acontece a partir dos anos 1950. Este logótipo-colagem corresponde assim a uma síntese de uma época pautada pelo consumo imediato (cuja referência artística mais evidente é a *Pop Art*) com a tradição dos textos visuais e das grafias que cruzam séculos de escrita.

Ana Hatherly *reescreve* com a pulsão dos ideogramas que tanto estudou. Como observa Lígia Bernardino, as críticas sociais aparecem também pelas formas adotadas nas variações, não apenas nesta em específico. A própria poeta-pintora diz, a escrita, hoje, “é uma forma de tomar posse do verbo, é uma forma de tomar posse do mundo”. Superando a sua compreensão utilitária, a escrita foi tomada como uma forma de arte que, em sua evolução, da passagem da escrita manual para a escrita impressa, ou seja, da caligrafia à tipografia, os diversos experimentos com a escrita permitiram manifestações textuais-plásticas diversas (HATHERLY, 2004, p. 99-100).

Presentes na “Variação XVIII”, a precisão do traço e da forma cederá espaço para as sobreposições sinuosas de uma grafia que vai se transfigurando em mancha e digital. Um palimpsesto que tenta *vestir* Leonor, ocultá-la como que por uma sobreposição de memórias textuais que de tanta intertextualidade já não podem ser lidas, mas presentidas pelo acúmulo do peso das tintas e da escrita que se *em si nua* e que ao mesmo tempo é leveza, porque não obriga a uma leitura exaustiva tradicional por tantos *textos* que se cruzam.

Falo da “Variação XIX” que no Programa de Hatherly é descrita como “Ininteligibilidade por semantização visual absoluta” (HATHERLY, 2001, p. 193), mas que também poderia estender-se à “Variação XX”, pois guardam a premissa da pintura verbal:



(HATHERLY, 2001, p. 219).

O Programa de *Leonorana* funciona como uma cartografia para as variadas pinturas verbais que Ana Hatherly desenvolve. Embora seja uma indicação *geográfica* de seus textos-imagens, apenas visitando-os que se descobre as várias formas de vida que a criadora de imagens faz surgir *desconstruindo* Camões, *relendo* a tradição e ganhando territórios para o futuro da poesia.

Fayga Ostrower (2016, p. 100) lembra que para haver forma é preciso que se tenha delimitações, sejam físicas ou mentais, que agirão para aguçar a percepção sobre o objeto artístico. “Indaga-se através de formas”, ela diz, mas sem que com isto se perca a espontaneidade – criação em que o artista se permite esquecer, subverter todas as regras que já tenha conquistado (OSTROWER, 2018, p. 90). Neste sentido, foram profícuas as várias facetas que desenvolveu Hatherly na Poesia Experimental, questionando a arte de seu tempo, ou dos tempos – também com vistas ao futuro da arte, e densamente mapeando, registrando, agindo nas crises político-sociais de seu país.

Ana Hatherly, consciente das potencialidades que possuía, pôs-se a criar articulando saberes como uma verdadeira *dinamizadora da consciência pública*, que é para ela a função que deve ter todo o escritor que preze por sua profissão na sociedade. Escrita esta como uma forma de revolução, reflexiva e de ação, que abra novas perspectivas, novos caminhos. Escrita que revela, por texto, colagem, montagem, partitura e tudo o mais que a permita ser uma ruptura e uma festa, sempre crítica.



(HATHERLY, 2003, p. 103).

Após a revolução do 25 de abril de 1974, pelas ruas de Lisboa, Hatherly passa a capturar elementos variados que resultam em uma série de colagens. A série é batizada de “As Ruas de Lisboa” (1977) e constam, algumas dessas colagens, em sua obra *A Mão*

*Inteligente* (2003). A conquista de uma maior abertura, de uma maior liberdade para a criação na sociedade portuguesa acabam também por afetar a própria produção da poeta. Ana Hatherly capta essas transformações e as embarcam em suas obras (BORDINI, 2007, p. 42), valendo-se de partituras (programas, processos combinatórios, associativos, que imprimem a presença da materialidade sonora), de colagens e montagens (corte, sobreposição, justaposição) alternando ritmos visuais, e aprimorando o gesto da artesanaria de todos esses processos cujo eixo privilegiado se dá pela escrita – experimental, manual, que apresenta a performatividade do corpo (da poeta e da escrita; da poeta na escrita – como pinturas de autorretratos, metapinturas escritas) que é registro presente da evolução e dos tropeços humanos.

Lígia Bernardino (2016, p. 118) capta binômios estruturantes na produção de Hatherly: “escrita e pintura, vanguarda e tradição, ideia e objeto” e nisto, essas forças agem não de forma opostas, mas num choque de possibilidades que buscam uma certa harmonia na composição final, o que facilita a compreensão das colagens serem utilizadas para uma aproximação da ideia de escrita, ou melhor, da pintura como escrita, na resultante: o poema visual. A complexidade dessa chave de leitura alarga-se ainda mais quando essas obras escapam aos livros e ganham galerias de arte, fato ocorrido com várias obras de nossos poetas concretistas<sup>43</sup>, além das inúmeras exposições em que participou Ana Hatherly. Os diálogos entre as artes se tornam mais importantes que as tensões obtidas dessas aproximações. Talvez sejam justamente essas tensões que se tornem as pulsões capazes de renovações, reinvenções, e de um ajuste entre repertórios e o que o artista tenha à disposição no tempo presente para as suas criações.

E. M. de Melo e Castro (1984, p. 124) afirmara que

o terreno de produção artística é por excelência o terreno do problemático e do probabilístico; que a função da arte é inquirir e não reconfortar ou demonstrar; que a matéria da arte é o desconhecido e não o já sabido de cor; que o caminho é o da imaginação e não o da repetição; que criar é igual a arriscar.

Na colagem apresentada, Hatherly sobrepõe elementos que, combinados, agem ferozmente sobre um imaginário retrógrado, passivo, conservador. A imagem do revolucionário Guevara, a palavra “CRISTO” e o recorte de um ingresso de um evento

---

<sup>43</sup> A “Exposição Nacional de Arte Concreta”, que reuniu artistas visuais e poetas concretos, ocorrida em 1956 em São Paulo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e em 1957 no Rio de Janeiro, no Ministério da Educação e Saúde, é exemplo disso.

da Juventude Comunista já seriam elementos suficientes para criar uma narrativa de ordem política, ético-estética, de posicionamento. Essa função dinamizadora do escritor na sociedade ultrapassa o período experimental, é toda a sua vida, está em toda a sua produção: “Toda a arte milita: por algo clama, sobre algo age. Os poetas sempre têm sido os que gritam não só melhor como mais alto” (HATHERLY, 2001, p. 377). Portanto, essa colagem (as colagens de Hatherly de uma forma geral), real ou metafórica, “obriga a uma descodificação ativa por parte do receptor” (BERNARDINO, 2016, p. 120).

A leitura por ela exigida, é uma leitura ativa, participativa, crítica – tanto quanto o processo criativo da poeta o foi no ato da criação da obra.

Hatherly (2004, p. 101) compreende esse processo cíclico poeta-leitor como uma possibilidade de coautoria: “Quando o poeta não apenas **escreve** mas **pensa a escrita**, penetra no âmago da sua própria criação, e o leitor, refazendo esse percurso, torna-se também, de certa maneira, um criador, repondo no texto a presença do autor que a escrita obliterara”. Independente da fase criativa da poeta, a escrita – *o pensar a escrita* – pode ser compreendida como a chave de leitura de suas composições. Isto fica registrado por ela, quando já estava com mais de 45 anos de atividades literárias e repensando sua trajetória até então dizia estar regressando “ao valor oral do poema” para que este voltasse “a adquirir a sua importância original”. A escrita aqui, tomo como uma projeção consciente do escritor sobre a potência da comunicação, como uma manifestação crítica que *repensa* continuamente a linguagem. Nesta sua trajetória, a poesia foi a sua grande mestra dos valores estéticos, políticos, sociais e sagrados (HATHERLY, 2004, p. 151).

Buscar de forma profunda e larga a compreensão sobre a escrita ao longo do tempo e das culturas foi uma maneira sua de tomar posse do mundo e ao mesmo tempo, mostrar aos leitores-espectadores que a escrita-leitura crítica é a uma das grandes responsáveis pelas transformações sociais e de classes. Transformações essas que afetam diretamente a relação entre outro binômio importante que perpassa a produção da poeta-pintora: arte e religião, pois a escrita também foi uma forma de manifestações diversas de universos místicos, uma maneira de manifestar o sagrado, ou mesmo de dessacramentá-lo. Ana Hatherly (2004, p. 101) comenta:

Arte e religião ou, se quisermos, a estética e a metafísica há muito que estão ligadas à arte da escrita e essa dimensão manteve-se porque foi possível adaptá-la à evolução das mentalidades nas sucessivas sociedades em que foi praticada. O acesso ao poder da escrita, a que hoje chamamos alfabetização, e que sempre distinguiu socialmente



E. M. de Melo e Castro (1984, p. 41-42) lembra a difícil tarefa das gerações de jovens poetas que vieram logo subsequentes às produções de Fernando Pessoa, de criarem a partir de uma herança tão rica e que as condicionava a uma responsabilidade e um desafio enormes de não se perderem na sedução do copismo, ao mesmo passo que ser inventivo após ele, Pessoa, seria uma das maiores conquistas em nossa língua portuguesa moderna.

Pessoa fez da escrita o centro da sua produtividade, desde os níveis ideológicos para desmaterializar a noção de Pátria – “minha Pátria é a língua portuguesa” –, como para fragmentar a noção de indivíduo através da metaescrita dos heterônimos, como para instituir a específica totalidade sinestésica da palavra escrita – “sim, porque a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida”. *Livro do Desassossego*.

Os pontos de encontro dessa ideia de Fernando Pessoa (*Bernardo Soares*), da palavra completa, *vista e ouvida*, me parece condensar o fio de vida criativo de Ana Hatherly, do seu início nesta dança de ver-ouvir-dizer a palavra poética, às experimentações e ao retorno aos primeiros passos, agora, ainda mais seguros, experimentados pelos encontros com tantos *mestres* – ela mesma, agora, *outra* entre eles.

Em uma leitura menos filosófica e mais direta, as influências de Pessoa aparecem em alguns versos de Hatherly, que podem ser lidos pela *recriação* de novas imagens dentro de variações de um tema (ou temas) que estejam em exploração. Faço mostra disto com uma passagem de “O Cisne Intacto”, publicado pela primeira vez no Porto, em 1983, que a poeta compreende como um dos pontos culminantes de sua maturidade poética e também de elaboração teórica.

o poeta é um guardador

guarda a diferença  
guarda da diferença

no incerto  
guarda a certeza da voz

(HATEHRLY, 2001, p. 264).

Os leitores de Fernando Pessoa logo se lembram do verso inicial de um de seus poemas mais famosos, “Autopsicografia”: “O poeta é um fingidor” (PESSOA, 2016, p.

70). Hatherly, com seu verso “o poeta é um guardador”, parece tecer uma continuidade, mais do que um contraponto. Ser um fingidor guarda uma ideia de invenção, explicitada nos versos seguintes do poema de Pessoa. Por sua vez, Hatherly parece evocar a ideia de memorabilidade, guarda de uma invenção pelo viés de um desenvolvimento histórico, tecnológico, não necessariamente numa manifestação diacrônica, pois também *se guarda* “no incerto”, o que ecoa outros versos pessoanos que podem ser lidos em “Palavras de Pórtico”.

Também em ambos vejo ressoar a ideia do que Octavio Paz (1993) chamou de *outra voz*. O poeta fingidor cede espaço à voz da invenção, uma outra, feita para fazer sentir com o sentido a que melhor se ofereceu a materializar o poético, algo que em Ana Hatherly acaba por captar “no incerto” aquilo que “guarda a certeza da voz”, que é a sua “diferença” (a *diferença* que o poeta encontrou ou criou) e a “guarda da indiferença” (do tempo? da crítica? do esquecimento? do vazio? do silêncio – ou silenciamento [imposto por outro ou por si mesmo]? Contra tudo o que seja prisão, sufocamento, contenção, controle, amputação, que não tenha sido elaborado no projeto maior de sua poesia, contra essas limitações avança o poeta com todas as suas armas e fogo e alma e calma e fúria e jogo e gozo para que alguém – ser ou voz ou nada – possa prolongar sua vida (sua vida-obra) reconhecendo-o: seus esforços, suas conquistas, sua voz que, geratriz, é sempre luta contra a finitude.

Ana Hatherly soube guardar-se das indiferenças, por guardar tantas vozes. Poeta-pintora ou pintora-poeta, suas pinturas verbais criaram imagens para vários mundos onde a arte acabava por imaná-los. Diante do mestre, pesa o zen, é melhor calar-se. Que se ouça então a voz de uma de suas tisanas:

“O poeta é um pintor do mundo invisível. Eu sou um mar que em fogo ferve. Habito as ruínas de mim mesma. Frágil como um cabelo” (HATHERLY, 2006, p. 163).

## 5. MAPA AO DESCONHECIDO

### 5.1. Fernando Pessoa: o pintor das sensações pelas mãos de Caetano

Uma pessoa é carne? Uma pessoa são os ossos que sustentam a carne? Uma pessoa são as ideias, a realização dessas ideias é uma pessoa? Uma pessoa é isso tudo e esse nada, ímpar agudo, a individualização que a alguns nem mesmo a morte apaga? Uma pessoa é a obra, então, de uma pessoa? Uma pessoa, logo, é sempre outra? Um viver o outro para poder ser singular? Ser sempre si mesmo nas contradições, aparências ou vivências de ser plural? O que é uma pessoa?

Ser poeta não é uma ambição minha  
É a minha maneira de estar sozinho.

(PESSOA, 2007, p. 18).

A maneira de estar sozinho de um poeta – ou seja, no momento em que cria uma obra artística – também o lança à humanidade, na dupla travessia: a de sua própria e para o encontro com os demais que vierem a conhecê-la. Essa *maneira de estar sozinho* traz à tona a singularidade de sua criação artística, uma vez que dessa busca pelo seu Eu ou do Outro-Eu, da voz que se tece em poesia, ele transita entre mundos que cria para si e que, também, acabam por expandir as margens (da compreensão da vida e de suas sensibilidades) daqueles que o lerem. E este verbo, *ler*, coloco-o, também, como sinônimo de *viajar* por aquilo que se sabe e pelos universos que se desvelam.

Neste percurso, o poeta oferece, muitas vezes, uma obra cujo acabamento artístico suscita nos leitores o encontro com uma simplicidade prazerosa, mas que se engendra, por vezes, por meio de uma composição extremamente sofisticada, lapidada, que pode passar despercebida aos olhares menos atentos e que não se demoram – no encontro – para a apreensão das minúcias dos caminhos da composição do artista. E mesmo que não haja essa necessidade, no leitor comum, de se apurar a obra artística para chegar ao prazer e à fruição mais profundamente, nos diz Roland Barthes (2010, p.8) que, sobre esse prazer e fruição com o texto, “haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto”. Isto apenas reforça que quanto mais o leitor se

aventurar nas minúcias e profundezas de uma obra literária, mais elementos se constituirão no arcabouço de sua língua e de sua cultura, ainda que, esta mesma obra lhe suscite mais dúvidas que certezas.

Seria, então, como abrir um grande mapa ao desconhecido, sabendo (por intuição e prática) que algo a ser descoberto está lá em algum ponto ainda não mapeado, ou, se mapeado, ainda não explorado em sua total abrangência.

Neste momento, interessa-me verificar essas possibilidades em um dos *mapas* mais explorados da língua portuguesa moderna e, ao mesmo tempo, dos mais ainda passíveis de novas descobertas, o de Fernando Pessoa e, dentro de seu projeto heteronímico, percorrer alguns sítios de Alberto Caeiro, exemplificando-os sobretudo através de poemas de *O Guardador de Rebanhos*; comparando-os com as considerações sobre a arte do ver-olhar uma obra pelo viés de teóricos como Ivor Armstrong Richards e Ortega y Gasset, que pensaram sobre as condições da pintura e das artes e, sobretudo, das teorias da pintura apresentadas pelo artista-crítico Wassily Kandinsky. Mas, para isto, creio ser necessário fazer um pequeno percurso sobre a complexa e prazerosa trama da heteronímia desenvolvida por Fernando Pessoa, o que já passa, de certo modo, a representar significativamente o seu projeto de invenção moderna<sup>44</sup> que o destacaria no cenário entre os grandes poetas de língua portuguesa.

Eu nunca guardei rebanhos,  
 Mas é como se os guardasse.  
 Minha alma é como um pastor,  
 Conhece o vento e o sol  
 E anda pela mão das Estações  
 A seguir e a olhar.  
 Toda a paz da Natureza sem gente  
 Vem sentar-se ao meu lado.

(PESSOA, 2007, p.17).

Da simplicidade à complexidade na composição pessoana, o primeiro poema de *O Guardador de Rebanhos* já nos convida a uma leitura de impasses: é um guardador de rebanhos, mas que nunca guardou rebanhos. Na sequência, aproxima-se, o autor, dos elementos naturais: vento e sol e, destacando em maiúsculas as palavras “Estações” e

---

<sup>44</sup> O próprio Fernando Pessoa, em nota, esclarece que sua obra heteronímica se trata não de um processo novo em literatura, “mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo” (PESSOA, 1966, p. 100).

“Natureza”, define-nos a importância que dá a elas arremedando com sua falta de ter gente que venha a sentar-se ao seu lado. Essa solidão, ou seu avesso: essa completude de se estar apenas com o essencial, que lhe ancora a paz e o faz “escrever versos num papel que está no seu pensamento” e que, por isso, sente ter “um cajado nas mãos”, é quebrada versos à frente, no mesmo poema, quando o autor mostra que sua obra foi feita para ser partilhada:

Saúdo todos os que me lerem,  
 Tirando-lhes o chapéu largo  
 Quando me veem à minha porta  
 Mal a diligência levanta no cimo do outeiro.  
 Saúdo-os e desejo-lhes sol,  
 E chuva, quando a chuva é precisa,  
 E que as suas casas tenham  
 Ao pé duma janela aberta  
 Uma cadeira predileta  
 Onde se sentem, lendo os meus versos.

(PESSOA, 2007, p. 19).

Caeiro, como fará em toda a obra, lança mão de imagens muito simples, corriqueiras, senão de nosso dia a dia, comum à qualquer pessoa: tirar o chapéu para uma saudação de respeito ou cortejo, desejar sol, símbolo da vida, luz, aqui entendido como algo da natureza superior, uma vez que poderia ser dito, do sol, que também seja símbolo de desolação, desalento, secura – basta imaginarmos os desertos, ou nossos sertões – e chuva (“quando a chuva é precisa”) que é o elemento, neste caso, que renova, limpa e, finda este trecho com a imagem de uma janela aberta – ou seja, a amplitude de horizonte, a convocatória ao olhar, colocando a cadeira predileta de cada um como o local apropriado para o encontro com sua criação: conforto, aconchego, cumplicidade. Está lançada, portanto, a sedução, o convite a uma estadia a perder de vista. A permanência em uma realidade inventada pelo e para o sentir.

Antes de prosseguir, faz-se necessário compreender de qual ou quais universos estamos tratando quando digo Fernando Pessoa e Alberto Caeiro. Consequentemente, é preciso observar a pluralidade desse autor – Fernando Pessoa – e de seu projeto literário com os heterônimos, de onde origina-se Alberto Caeiro, mas também Álvaro de Campos e Ricardo Reis, compondo a tríade dos heterônimos de Pessoa, além de Fernando Pessoa *ele mesmo*, voz poética dos poemas assinados por ele. Segundo Teresa Rita Lopes (1990,

vol. I, p. 167-169) somam-se mais de 70 as criações ficcionais encontradas nos papéis do espólio do escritor.

Os heterônimos *em* Pessoa integram-se à consciência que o autor emprega sobre sua visão de mundo plural, um universo sem limites e, ao mesmo tempo, marcado ora por um nacionalismo, ou uma visão cosmopolita (mesmo quando se faz necessária a crítica à terra pátria, à vida moderna ou a exposição de sua decadência) que o faz querer tangenciar a história de seu povo com a de outras culturas: suas dores, conquistas e espírito, não apenas de época, mas que se expanda para todas as eras. E, talvez por isso, se desdobre em tantos, em múltiplas personas, vidas, técnicas e consciências. Talvez por isso seja tantos e ninguém, como o universo, que é vário (multiverso) e um mesmo: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. [...] Sê plural como o universo!” (PESSOA, 2005 p. 81).

Por heterônimo entenda-se a criação de um ser ficcional tomado em sua totalidade, que se passe como uma pessoa que tenha existido, com uma data de nascimento e, se for o caso, de morte, com uma biografia acerca de si, com feitos louváveis ou não como qualquer outro. Um *ser humano* nas suas imperfeições, contradições, mistérios e desejos, mas que habita o corpo de um ser diferente de si, diferente em tudo, mesmo que este lhe seja o corpo do seu próprio criador. No caso dos heterônimos de Fernando Pessoa, diferentes em ideias, sentimentos e estilos que o autor *ele mesmo* teria. Isso distingue-se, por completo, da definição de obra de um pseudônimo, uma vez que esta deve ser entendida como “do autor em pessoa, salvo no nome que assina” (PESSOA, 1928).

Em carta ao poeta Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, assim refere-se às composições dos heterônimos, Fernando Pessoa:

Mais uns apontamentos nesta matéria... Eu *vejo* diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1,30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inatividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro

de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos — o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma — só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivía com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre. Como escrevo em nome desses três? ... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstrata, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente, mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso) (PESSOA, 2005 p. 97-98).

Resguardo aqui a observação que Fernando Pessoa faz sobre escrever como Caeiro “por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever”.

A própria criação do projeto da heteronímia já estabelece, a meu ver, um cálculo sobre a criação, senão em sua totalidade, que norteie suficientemente o seu criador sobre os percursos a que irá se impor. Ou seja, escrever de forma mais espontânea, inspirada, livre das amarras das técnicas que poderiam ditar a forma da escrita, também se refere a um cálculo, uma proposta de criação, de invenção, uma disposição à descoberta. E, em se tratando de tão meticuloso projeto literário, temos sempre que suspeitar dessa espontaneidade na obra de Fernando Pessoa.

Assim, Caeiro seria o heterônimo de uma escrita fluida, marcada pela observação das coisas que o cercam e do cotidiano a que pertence, um ambiente bucólico em que viveu a maior parte de sua vida. A profundidade de sua escrita, de seus poemas, estaria,

portanto, na articulação dessa ficção de mundo que se pode tomar como real: os próprios elementos da natureza e da vida postos numa linguagem orgânica, rasteira e viva, tornam isso possível. A persona Caeiro é, desta forma, um crítico de arte, cético, pagão. E a grande tela que tem diante de si para tecer suas críticas e observações é a vida.

Mesmo quando Caeiro aparentemente escreve de *sobressalto* algo que não se lhe assemelhe na forma ou no tema de sua escrita, ele o faz de antemão lançando um alerta de que o fará. Isto pode ser visto, por exemplo, no poema XV quando nos diz:

As quatro canções que seguem  
 Separam-se de tudo o que eu penso,  
 Mentem a tudo o que eu sinto,  
 São do contrário do que eu sou...

Escrevi-as estando doente

(PESSOA, 2007, p. 44).

Por estar doente, se permite o poeta nos quatro poemas seguintes os recursos de rimas, pouco ou nada habituais em sua poesia, além de manifestar-se em querer ser diferente do que é, o que discorda de sua plena aceitação da Natureza (GARCEZ, 2007, p. 45).

Este estar doente abriria, portanto, a possibilidade de o poeta criar críticas outras que ele mesmo, são, talvez não as fizesse. De valer-se de recursos de uma poesia que se ombreasse não com a sua, mas com aquela próxima de seu tempo – a poesia romântica – de que será seu crítico pela sua natural linha de composição e afastamento.

José Augusto Seabra (1991, p. 93) dirá, por sua vez, que essas nuances da composição de Caeiro seriam “um contraponto exato, uma violação dos princípios que a regem, tanto do ponto de vista da ‘forma do conteúdo’ como da ‘forma da expressão’”. Assim como também anota Seabra que “Essa violação é de resto discernível num certo número de outros poemas (por exemplo na série de ‘O Pastor Amoroso’), podendo dizer-se que ela espreita e ameaça sempre, a cada passo, por detrás da sua intencionalidade explícita”.

Cuidando de seu rigoroso jogo irônico e, de certo, apurando ou tentando dissolver as possíveis contradições nas criações heteronímicas, é interessante observar a colocação do *outro*, Ricardo Reis, que após passar a limpo essa ideia da doença como geratriz de *estranhos* poemas do mestre Caeiro, sentencia: “Só quem pacientemente, e com o espírito

pronto, ler esta obra pode avaliar o que esta previsão, esta coerência intelectual (mais ainda do que sentimental, ou emotiva) tem de desconcertante” (PESSOA, 2005, p. 123).

Caeiro desconcerta porque a aparente fraqueza momentânea nada mais é do que o humano fazendo vacilar certezas e, ao mesmo tempo, lembrando-nos de que se trata de um fingimento que não se nega a ver e dar a ver a vida (Realidade, Natureza) nas oscilações naturais que a saúde de qualquer corpo (mente) sentiria.

Não há, em Caeiro, uma tentativa de cristalização de métodos e verdades, mas um estímulo às perguntas, mesmo que muitos de seus versos se teçam por afirmações<sup>45</sup>. Sua objetividade entranha-se numa subjetividade controlada por uma consciência capaz de fazer a leitura e a exteriorização da tradução entre o sentir (apreender uma sensação, uma emoção) e devolvê-la como forma de direcionar e melhorar a visão do que se espreita (sensação, emoção, transformadas esteticamente).

Carlos Felipe Moisés (2005, p. 141) dirá que os poemas de Caeiro “registram não uma *explicação* para o sentido das coisas, mas um *método* capaz de levar a isso, um método que ensina a olhar atentamente para elas, a fim de que sua natureza se nos revele, tão íntegra e objetiva quanto possível”. Caeiro nos coloca, então, sempre na inquietante tarefa de não se aceitar o óbvio, de extrair do pensar uma paleta de cores muito além do que nos mostra uma certa realidade, realidade esta, dada pelo poeta, mas também *recriada* pela nossa percepção das coisas “mostradas”.

Estas contradições ou violações, ou mesmo essa coerência intelectual de Caeiro que admite as tensões das *verdades*, evocam outras duas questões acerca de Fernando Pessoa e de seus heterônimos: a busca do mito e do mestre, já que em um projeto de composição tão complexo como este, poderia haver um personagem que balizasse certa coerência na diferença estética, de estilo, entre os demais e que servisse também como inspiração para outras criações diversas.

“Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade” (PESSOA, 2005 p. 84). Falando-nos, Fernando Pessoa, no artigo “A Nova Poesia Portuguesa” e, nele destacando as questões que via da moderna poesia em seu país, acentuando que para ele até então, em Portugal, não havia aparecido nenhum Shakespeare ou Victor Hugo, estava por assim dizer aberta a possibilidade do aparecimento do poeta ou poetas *supremos* que viriam deslocar o grande poeta Camões

---

<sup>45</sup> “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos”; “Tenho idéias e sentimentos por os ter”; “Há metafísica bastante em não pensar em nada”; “O único mistério é haver quem pense no mistério” etc. (PESSOA, 2007, p. 21; p. 23; p. 25).

para segundo plano. Nomeia-o então, este novo poeta a surgir, de um “supra-Camões” (PESSOA, 2005 p. 366-367).

Pessoa claramente, com tal ideia e ideal, coloca-se na posição do poeta que vem para superar Camões e colocar um novo acento à história da poesia de sua pátria. Se não se pode dizer, hoje, que conseguiu o feito de deslocar Camões para segundo plano, é fato que segue, na história da literatura e da poesia de Portugal, lado a lado com o poeta.

Desafiar-se a tal feito, ser o supra-Camões, possibilitou ao poeta dialogar com a tradição da poesia de seu país e de outros lugares, de criar a sua própria e seu projeto em face de uma troca constante com o passado, mas em vistas de um futuro para si e para a poesia em língua portuguesa e construir uma obra de análoga grandeza, como esclarece Massaud Moisés (1998).

Cabe, desta passagem, verificar que este argumento reforça sua busca em ser um criador de mitos. Para isto, sua poesia lança-se na multiplicação de várias personas, os heterônimos e mesmo Fernando Pessoa *ele mesmo*, que a partir de 1935 passa a ser uma personagem colocada no mesmo plano dos heterônimos, o configura como um “ser feito de literatura” (MARTINS, 2017, p. 233-239).

No texto “Identidade sem pessoa”, Giorgio Agamben define persona significando originalmente máscara – onde uma pessoa adquire um papel e uma identidade social – e traça seu raciocínio até chegar no termo pessoa-máscara, permeando exemplos que vão do teatro e da profissão do ator, que interpreta um papel posto por um diretor, mas que, ao mesmo tempo, se distancia dele por sua própria crítica a tal caráter de personagem, até as tecnologias de informação e comunicação, ou seja, de máquinas hoje capazes de nos “ver” e reconhecer e diz:

A luta por reconhecimento é, portanto, luta por uma máscara, mas esta coincide com a “personalidade” que a sociedade reconhece em cada indivíduo (ou com o “personagem” que, com a sua conivência, por vezes, reticente, ela faz dele). Não espanta que o reconhecimento da própria pessoa tenha sido por milênios a posse mais zelosa e significativa. Os outros seres humanos são importantes e necessários, antes de tudo, porque podem reconhecer-me (AGAMBEN, 2015, p. 78).

Tal engenhosidade no projeto de Fernando Pessoa denota-se, a partir da leitura de Agamben, do desejo de ser reconhecido pelos outros, algo inerente à natureza humana. “Não se trata, de fato, simplesmente de satisfação ou de amor próprio: ou melhor, é somente através do reconhecimento dos outros que o homem pode constituir-se como

pessoa” (AGAMBEN, 2015, p.77). Paradoxalmente, esse buscar-se nos outros revela a própria natureza de se estar só no mundo, como indivíduo isolado em sua própria inteligência e existência particular:

Cada um de nós têm, a sós consigo no seu silêncio de ser um ser, uma personalidade inexprimível, que nenhuma palavra pode dar, nenhum gesto interpreta, que o mais expressivo dos olhares não interpreta, nem inclui o mais [...] dos gestos. Por essa personalidade extra-social, extra-humana mesmo, cada qual é um eterno isolado, crucificado eternamente no seu próprio não-ser-os-outros (PESSOA, 2005 p. 550).

Pessoa. Arquipélagoilha. O *desconhecido* espelhamento de águas que se encontram e se misturam. Cada topografia, a terra de suas criações-criaturas, como território-ilha, por terras que se visitam, por gentes que se afirmam tão humanas quanto extintas. Chega-se ao Pessoa como se chegam às insurgências. Todo isolado escapa pela palavra, pelo o que de algum modo muito próprio comunica. Depois, volta-se ao silêncio, como um corpo que mergulhou fundo em suas próprias águas.

Em busca de tal reconhecimento, não o de sua pessoa-máscara a priori, mas o de sua arte, o poeta articula a heteronímia como possibilidade de obra universal, de estar com e entre todos, e de se constituir como uma unidade, mas particular, longe de ser uma totalidade, mas, antes, um esfacelamento: “o que se passa em Pessoa não é a multiplicação do mesmo em outros, mas o desencadeamento de uma alteridade tal que a volta ao Um se torna impossível” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p 29-35).

Lendo Max Müller, Cassirer enfatiza que o que chamamos de mito é algo que se constitui através da linguagem e que mitologia significaria o poder da linguagem sobre o pensamento, estabelecendo, assim, a importância da ficção para a constituição dos mitos, da arte e da própria ciência, por gerar através dela – a linguagem – um mundo próprio e significativo (CASSIRER, 2013, p. 18-22). O próprio Fernando Pessoa irá nos alimentar a imaginação acerca de seu projeto, que chamará também de “confeção de pessoas-livros” (PESSOA, 2005 p. 84), afirmando-se na figura de um profissional, um trabalhador científico cuja especialização é a literária. Mesmo com este árduo trabalho científico, o poeta não deixa de frisar que ele não ter uma opinião filosófica sobre os heterônimos não deve induzir-nos a crer que ele seja um cético.

Tal passagem é importante para ressaltar duas questões: a primeira, de que ela propicia os contornos sobre o cálculo da composição deste artista e aponta para seu

desenho de invenção: a poesia dramática como projeto literário, ou como nomeou José Augusto Seabra (1991, p. XXI), o poetodrama, onde: “A multiplicidade dos sujeitos poéticos – o poetodrama – é aqui a condição da realização do lirismo dramático – do poemodrama”. A segunda, que aproxima esta colocação de uma certa e, eu diria, particular crença de que a mitologia, como a definiu Campbell, é mesmo a religião dos outros. “O imaginário do mito é a língua, uma língua franca que expressa o básico sobre nossa humanidade mais profunda” (CAMPBELL, 2008, p. 49). Humanidade esta que Fernando Pessoa desdobrou em diversos “eus” ou “outros de si”, como Alberto Caeiro, que realiza uma composição através da tradução das sensações, uma poesia que busca se despir das roupas pesadas das escritas dos homens:

Procuro encostar as palavras à idéia  
E não precisar dum corredor  
Do pensamento para as palavras  
Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.  
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado  
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

(PESSOA, 2007, p. 77).

Fernando Pessoa nos aponta que “uma invenção é uma ideia nova realizada” e que há nela dois elementos: “a ideia, e os meios por que se realize” (PESSOA, 2005, p. 221). Há para ele, na invenção, uma fusão do instinto com a inteligência, que resulta no “instinto intelectual”, ou seja, “uma qualidade do espírito que transforme operando. [...] A invenção é um ato, e um ato que transforma o que há” (PESSOA, 2005, p. 222).

O poeta ainda irá distinguir três formas de invenção: a invenção prática “que procede do instinto intelectual da utilidade” – quando uma pessoa está doente e, mesmo não tendo fome, sabe que deve comer para melhorar –, a invenção científica, “que procede do instinto intelectual da verdade”, a investigação de um tema guiada à luz dos fatos e na procura de se provar uma teoria que possa ser factível a ajudar a ver uma realidade e a invenção artística, “que provem do instinto intelectual (da intensidade)” (PESSOA, 2005, p. 222), capaz de transformar diversos materiais e saberes em obras de valor, por recolocá-los, ressignificá-los aos olhos dos homens e no interior de seus desejos, de suas buscas ou de suas descobertas.

O projeto dos heterônimos de Fernando Pessoa pode explicar essa ideia de invenção do autor, visto que é uma ação realizada que renova a questão da heteronímia,

desde de seu surgimento, e segue surpreendendo leitores e pesquisadores pela sistematização e êxito no desenvolvimento do projeto, pela linguagem própria e vida que deu o autor aos seus heterônimos, mesmo que traços de um ou outro possam, em raros lances, transparecer pelos poemas – unindo-os.

E já que se fala dos tipos de instintos que pesam na balança da composição pessoana, é preciso dar atenção ao que ele chamou de “instinto dramático” (PESSOA, 2005, p. 65), que são atitudes literárias sentidas intensamente por seus heterônimos, criadas e compartilhadas em suas obras distintas e o “instinto cênico”, que é a influência moderna à arte de representar e criar “uma ilusão cada vez maior de naturalidade e de inevitabilidade” (PESSOA, 2005, p. 277).

Sobre seu projeto de composição, a esse respeito, Fernando Pessoa dirá em carta enviada a João Gaspar Simões – “Crítica à crítica psicanalítica de João Gaspar Simões” – datada de 11 de dezembro de 1931:

Sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. [...] Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir (PESSOA, 2005, p. 66).

Abrir lentamente todas as fechaduras de sua expressão, como nos fala Fernando Pessoa ainda levaria, como bem coloca Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 28), a abrir uma porta que levaria à outra indefinidamente: “Nenhuma lhe permitirá ultrapassar o limiar do ‘verdadeiro’ Pessoa, porque ele nunca estará em casa”. Em diversas passagens de sua *Obra em Prosa*, o poeta chama a nossa atenção para o grau de despersonalização que atingiu, segundo ele, no seu processo de criação, o poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 – 1616). Massaud Moisés (1998, p.186), a esse respeito, dirá: “ao estudar os graus da poesia lírica, leva a empatia com o dramaturgo inglês ao extremo, ou, se preferirmos, ao fundo do seu ‘caso’ – a heteronímia –, pelo menos de sua própria perspectiva”. Cabe destacar, aqui, a passagem referida por Massaud Moisés:

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido à dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu (PESSOA, 2005, p. 275).

E se Fernando Pessoa é um poeta dramático, sua obra é feita para inaugurar um tipo novo de teatro, que ele nomeia de “Teatro Estático” (PESSOA, 2005, p. 283):

Chamo Teatro Estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade.

A revelação das almas através das palavras é a vida de que se constituiu os heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis e quantos mais projetos heteronímios Pessoa se tenha disposto a criar. Essas almas dialogam em monólogos que se entrelaçam numa peça maior, no grande livro de “drama em gente”:

Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha. Trata-se, contudo, simplesmente, do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em atos e ação, dramas em almas (PESSOA, 2005, p. 92).

Drama em almas num teatro humano de ideias. A multiplicação do eu ocupando palcos e textos diversos. O encenador abre e encerra as cortinas, é ele também o contrarregra, o iluminador, o sonoplasta, o bilheteiro, o próprio ator e sua plateia.

Dentro deste projeto inventivo, Fernando Pessoa estabeleceu como norte a criação de um mestre, um mestre cuja leitura de mundo impactaria nas criações de seus outros, o mestre Caeiro.

Li hoje quase duas páginas  
Do livro dum poeta místico,  
E ri como quem tem chorado muito.

Os poetas místicos são filósofos doentes,  
E os filósofos são homens doidos.

(PESSOA, 2007, p.57).

O poeta místico, capaz de fazer rir muito Caeiro, mesmo após pouca leitura (“duas páginas”) torna a esclarecer, em parte, a natureza de sua poesia e lança-nos em seus paradoxos e refinada contradição, já que podemos dizer que o poeta tece-se como crítico e pensador, pois sua linguagem procura pelas imagens essa humanidade mais profunda de que falou Campbell (2008) e faz filosofia, mesmo negando-a ou criticando quem a faça, pela própria natureza singular que possui de interpretar o visto e dando-lhe o sentido exato do que venha a ser, o que, por si, já sensibiliza o saber.

Porque os poetas místicos dizem que as flores sentem  
E dizem que as pedras têm alma  
E que os rios têm êxtase ao luar.

Mas flores, se sentissem, não eram flores,  
Eram gente;  
E se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram pedras;  
E se os rios tivessem êxtases ao luar,  
Os rios seriam homens doentes.

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios  
Para falar dos sentimentos deles.

(PESSOA, 2007, p. 57).

Caeiro exprime-se, portanto, como mestre de poesia, na sua pedagogia de aprender a desaprender (“É preciso não saber o que são flores e pedras e rios / Para falar dos sentimentos deles. ”). Como aquele capaz de trazer ao chão da linguagem a constituição de uma jornada única: uma nova forma de dizer (-se). E não é assim uma das formas que melhor define e marca a vida de alguém que tenha existido, criado?

Massaud Moisés (1998, p. 181) dirá que “Alberto Caeiro é o filósofo por ser guardador de ideias/sensações. Ser mestre, por isso, é decorrência natural de sua condição de filósofo, pastor de pensamentos/emoções”. O poeta e ensaísta E. M. de Melo e Castro

(1988, p. 33), na busca em diferenciar o poeta do filósofo perante a linguagem, dirá por sua vez:

O poeta trabalha com as palavras que recobrem as coisas, mas não se preocupa realmente com as coisas: elas estarão lá ou não, mas são inertes. O poeta vê-as e escreve-as. São as pedras e os rios e o vento de Alberto Caeiro. É o ocultismo inútil de Fernando Pessoa ele próprio. O filósofo, por seu lado, preocupa-se com as coisas ou com as ideias que as palavras recobrem. Para o poeta as palavras podem criar as coisas. Para o filósofo as coisas, por existirem, é que motivam a criação das palavras que as representam.

Creio ser mais poético do que teórico este trecho, de sorte que a inversão de lugar entre os termos poeta e filósofo produziria também uma razoável possibilidade de tese. Sim, o poeta vê e descreve coisas, a poesia de Caeiro é toda essa ação. E da mesma forma que, através das palavras, o poeta cria coisas, o filósofo também pode fazê-lo. Da mesma forma que os poetas, por saberem das existências das coisas (e esta existência pode referir-se a algo que exista de fato ou a algo criado pela imaginação) pode também *renomeá-las* – algo que poderia ser apreciado numa análise de neologismos e formas e palavras-valises inventadas por Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Joyce, Cummings, Mallarmé, Haroldo de Campos e tantos outros. Assim, essa intersecção entre poesia e filosofia permeia mais intensamente as obras, tanto poéticas quanto teóricas, desses artistas-críticos; além de pertencer, em alguns casos, às obras de poetas que não necessariamente tenham desenvolvido trabalhos no campo da teoria, do ensaio, da crítica.

Em carta a Adolfo Casais, de 13 de janeiro de 1935, aponta Fernando Pessoa que havia decidido fazer uma “partida ao Sá-Carneiro”, inventando assim um “poeta bucólico, de espécie complicada”. Nascia então Alberto Caeiro, reconhecido de imediato por Pessoa como seu mestre (PESSOA, 2005 p. 96). Além do próprio Pessoa, Caeiro será o mestre também dos outros heterônimos, Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

Em “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, Álvaro de Campos irá apresentar seu contato com o poeta:

Conheci o meu mestre Caeiro em circunstâncias excepcionais — como todas as circunstâncias da vida, e sobretudo as que, não sendo nada em si mesmas, hão-de vir a ser tudo nos resultados. Deixei em quase três quartos o meu curso escocês de engenharia naval; parti numa viagem ao Oriente; no regresso, desembarcando em Marselha, e sentindo um grande tédio de seguir, vim por terra até Lisboa. Um primo meu levou-

me um dia de passeio ao Ribatejo; conhecia um primo de Caeiro, e tinha com ele negócios; encontrei-me com o que havia de ser meu mestre em casa desse primo. Não há mais que contar, porque isto é pequeno, como toda a fecundação (PESSOA, 2005 p. 107).

Friso a palavra fecundação, pois, dela extrai-se o que de fato Caeiro há de ter provocado nos demais heterônimos. Se Fernando Pessoa tinha por meta ser o criador de mitos, estava lançada, com Caeiro, a possibilidade de extremar-se em outros tomando como o mestre aquele cuja poesia tangenciava a simplicidade e dela suscitava um desdobramento de cores e vertigens, de sensações e emoções, capazes de atrair leitores e entusiastas da nova poesia, bem como, de sustentar-se, pela forma dos versos, ideias e palavras cristalinas, ante o fervor dos poetas que dele se apartassem pela delineação estética. Não é à toa que Álvaro de Campos será o exemplo mais contundente da teoria do Sensacionismo, impregnado das lições de seu mestre.

Já a Ricardo Reis ficou o desafio de prefaciar a obra do mestre, tendo recebido de parentes do mesmo o seu livro completo e os poemas dispersos do autor – Alberto Caeiro –, definindo-se como o único a quem o destino permitiu considerar-se discípulo do poeta (PESSOA, 2005, 111):

Pesa-me que a razão me compila a dizer estas nenhuma palavras (este pouco de palavras) ante a obra do meu Mestre, de não poder escrever, de útil ou de necessário, mais que disse, com o coração, na Ode (...) do Livro I meu, com a qual choro o homem que foi para mim, como virá a ser para mais que muitos, o revelador da Realidade, ou, como ele mesmo disse, «o Argonauta das sensações verdadeiras» — o grande Libertador, que nos restituiu, cantando, ao nada luminoso que somos, que nos arrancou à morte e à vida, deixando-nos entre as simples coisas, que nada conhecem, em seu decurso, de viver nem de morrer; que nos livrou da esperança e da desesperança, para que nos não consolemos sem razão nem nos entristeçamos sem causa; convivas com ele, sem pensar, da necessidade objetiva do Universo (PESSOA, 2005 p. 116).

Ainda sobre a questão do mestre e seus discípulos, é importante notar que Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Fernando Pessoa *ele mesmo*, não reproduzem o saber do mestre. Eles aprendem com Caeiro a lição de produzir seu próprio saber (MARTINS, 2017, p. 232). Carlos Felipe Moisés (2005, p. 150-151) dirá, por sua vez, que Caeiro ensina uma atitude, onde seus discípulos “aprendem com ele a *desaprender* o que lhes tenha sido transmitido ou imposto pela educação convencional. [...] Caeiro ensina que a

autêntica educação é a auto-educação”. Neste sentido, diz ainda o autor que essa individualização, entre os heterônimos, é marcada nos próprios versos (2005, p. 157).

José Gil anotará que Caeiro é mestre por ter sido “o primeiro heterônimo autêntico, completo, que aparece” (2020, p. 190). E que, antes de mais nada, surgem os poemas dos heterônimos, suas obras: “Os traços físicos, psicológicos, o estatuto social e a formação cultural da personagem são compostos depois da obra e de acordo com ela” (2020, p. 186). Ou ainda, para melhor prover a questão, o próprio Fernando Pessoa nos revela: “Foi dos poemas que tenho escrito, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver” (PESSOA, 2005, p. 97).

Assim, José Augusto Seabra colocará que “a aparição de Alberto Caeiro só é verdadeiramente corporizada com a escrita dos seus poemas, embora o projeto da sua concepção lhes seja (infecundamente) anterior” e acrescenta, explicitando sua teoria do poetodrama e do poemodrama, que os heterônimos são criados através da composição de suas obras, existem, ou passam a existir, de fato, em decorrência de suas obras e não o seu contrário, a obra em decorrência de suas existências (SEABRA, 1991, p. 14-15) – algo, pode-se dizer, factível a qualquer poeta; algo que caracteriza, nos heterônimos, a condição de suas individualizações através de seus versos (MOISÉS, 2005, p. 157).

A forma de composição de cada um, na busca de uma linguagem que os distingam entre si, é que marca a essência do projeto heteronímico em cada poema e da prosa que alguns vieram a compor, suscitando uma trama de encontros de vozes que se conversam, se justificam, se tencionam (explicitando diferenças), que são partilhas também para se fazerem autênticas as suas existências (pessoas-livros).

Para Massaud Moisés (1998, p. 179-180), o poeta português Mário de Sá-Carneiro foi a grande inspiração para a criação de Alberto Caeiro, ou melhor, este seria o avesso daquele – por um ser bucólico e o outro cosmopolita – e observou semelhanças como a origem do nome, pela proximidade de Carneiro e Caeiro. Já Leyla Perrone-Moisés, em “Caeiro Zen”, apresenta um paralelo entre o zen-budismo e os poemas de Alberto Caeiro: “A experiência Zen, como a do mestre Caeiro, não exige circunstâncias especiais: é apenas um modo de viver o real cotidiano sem complicá-lo com ideias; simplicidade que, na verdade, exige uma intensa aprendizagem” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 155). Essa intensa aprendizagem também se torna elemento fundante que o caracteriza como mestre e isto se revela pela sua forma de ver as coisas e a vida, através de sua poesia quase prosa.

O meu olhar é nítido como um girassol.  
 Tenho o costume de andar pelas estradas  
 Olhando para a direita e para a esquerda,  
 E de vez em quando olhando para trás...  
 E o que vejo a cada momento  
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
 E eu sei dar por isso muito bem...  
 Sei ter o pasmo essencial  
 Que tem uma criança se, ao nascer,  
 Reparasse que nascera deveras...  
 Sinto-me nascido a cada momento  
 Para a eterna novidade do Mundo...

(PESSOA, 2007, p. 20).

Logo no início do poema II, de *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro imprime a luminosidade de seus versos e imagens. Luz que lhe é familiar porque lhe adentra, visita e se transforma, por fim, quando ele comparte, em poesia, sua experiência de ver e sentir. Nítido olhar, como um girassol, Caeiro procura a luz por onde se coloque. Não se refuta aos caminhos. Antes, busca conhecê-los bem, olhando-os em todas as direções. Conhecer, ver de fato, não lhe tira o espasmo essencial, ao contrário, o coloca ao moto-contínuo da “eterna novidade do Mundo” daquele que se descobre vivo e redescobre a vida que segue.

Além de inaugural, pelo ver e sentir, Caeiro nos convida de imediato à experiência de expor-se, para que também nós, como diz o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman (2010, p. 34):

abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.

Este escape, que é a própria vida, ou o tempo, ou a experiência estética, ou a chance ao novo, ou o encontro da chave certa a uma fechadura misteriosa, ou seja, o presente, é trazido por Caeiro como, quase imperceptivelmente, um chamado ao sensível, aos sentidos, e é por isso que o olhar (a visão) lhe é caro e uma das principais vias para exprimir o Mundo – em maiúscula, como coloca o autor – chamando-nos a atenção e, de certa forma, nos solicitando a compreender que estamos todos no mesmo plano frente ao

“criador” ou entre as criaturas. Lembrando que, o “criador” de que fala o poeta é a própria Natureza, o poder maior:

Toda a paz da Natureza sem gente  
vem sentar-se a meu lado

(PESSOA, 2007, p. 17),

Para que é preciso ter um piano?  
O melhor é ter ouvidos  
E amar a Natureza

(PESSOA, 2007, p. 40),

Só a natureza é divina, e ela não é divina...

(PESSOA, 2007, p. 56) etc.

O ceticismo de Caetano ou, na melhor forma que lhe define o espírito, seu paganismo, é a marca que rege seus sentidos, seus versos-ideias:

Não acredito em Deus porque nunca o vi.  
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,  
Sem dúvida que viria falar comigo  
E entraria pela minha porta dentro  
Dizendo-me, Aqui estou!

(PESSOA, 2007, p. 27).

Antônio Mora, filósofo-heterônimo de Fernando Pessoa, chamará o paganismo de “a mais natural das religiões”, por estar mais próxima à Natureza, por ser uma religião politeísta, da mesma forma como a natureza é plural, cercando-nos com a ressalva de que exista, sim, um conjunto para tudo chamado Universo. Diz ainda que se trata de uma religião política e humana (PESSOA, 2005, p. 174-175), o que acrescenta semelhanças aos poemas de Caetano, quando o poeta critica a igreja, a fé cega dos fiéis e um modo de vida submisso ao catecismo católico, por exemplo, através de um dos poemas mais famosos de *O Guardador de Rebanhos*, o poema VIII (PESSOA, 2007, p. 31), onde colocará a visão de Jesus Cristo descendo à terra como uma criança:

Num meio-dia de fim de primavera  
Tive um sonho como uma fotografia.  
Vi Jesus Cristo descer à terra.

Veio pela encosta de um monte  
 Tornado outra vez menino,  
 A correr e a rolar-se pela erva  
 E a arrancar flores para as deitar fora  
 E a rir de modo a ouvir-se de longe.

Essa alegria do menino-cristo, a “rir de modo a ouvir-se de longe”, é exemplo do que eu falava sobre o *escape*, que aqui também será chamado por Caeiro de fuga:

Tinha fugido do céu.  
 Era nosso demais para fingir  
 De segunda pessoa da Trindade.

(PESSOA, 2007, p. 31).

Ou seja, claramente questionando-se à ideia do cristianismo, religião monoteísta, cujo Deus reúne-se de três pessoas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo (MATEUS, 1: 1-25, 1998). As outras duas pessoas também são criticadas, no melhor requinte das blasfêmias, no que se segue no poema:

O seu pai era duas pessoas  
 Um velho chamado José, que era carpinteiro,  
 E que não era pai dele;  
 E o outro pai era uma pomba estúpida,  
 A única pomba feia do mundo  
 Porque não era do mundo nem era pomba.

(PESSOA, 2007, p. 31).

E, não poupando nem sua mãe, refuta-se daquela vida fruto de imposições:

E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.  
 Não era mulher: era uma mala  
 Em que ele tinha vindo do céu.

(PESSOA, 2007, p. 31-32).

As críticas que tecerá o menino-cristo sobre a divindade, sobre Deus e sobre a Igreja, aparecem em versos que cativam os leitores pela ironia e inocência blasfêmica construídas quando se têm uma criança por detrás do discurso:

Diz-me muito mal de Deus.  
 Diz que ele é um velho estúpido e doente,  
 Sempre a escarrar no chão  
 E a dizer indecências.  
 A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.  
 E o Espírito Santo coça-se com o bico  
 E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.  
 Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.

(PESSOA, 2007, p. 33).

Talvez seja, penso eu, uma das mais ricas e paradoxais provocações de Fernando Pessoa, ter no seu pagão maior, o mestre Caeiro, este poeta que, – tendo vivido de 1889 a 1915 (PESSOA, 2005 p. 97) –, ressuscita (pela sua poesia) como o Cristo que retorna da terra dos mortos (CORÍNTIOS 1: 15-4): “Caeiro já estava morto (morte de que ressuscitará poeticamente, escrevendo até 1930 textos que se publicaram como *Poemas Inconjuntos*)” (BERARDINELLI, 2016, p. 308-309).

Volto agora a uma estrofe anterior do mesmo poema, para seguir o raciocínio tramado pela importância das coisas vistas e que, conseqüentemente, evoca o Sensacionismo.

A mim ensinou-me tudo.  
 Ensinou-me a olhar para as cousas.  
 Aponta-me todas as cousas que há nas flores.  
 Mostra-me como as pedras são engraçadas  
 Quando a gente as tem na mão  
 E olha devagar para elas.

(PESSOA, 2007, p. 32-33).

Este modo de ver de Caeiro, que se descortina em uma forma de se fazer poemas inovadora para seu tempo, faz o leitor cercar-se de um mundo próprio para a apreensão de sua obra e da realidade que ele exprime a cada verso. Isto faz com que o relacionamento com esta obra desloque o olhar (imaginação) do próprio leitor para compreender que os objetos de que se vale Caeiro sejam resguardados do contexto dos objetos de uso comuns e, desta forma, assumam seu caráter ímpar, artístico (ARENDDT, 2010), ou como diz Seabra (1991, p. 95), Alberto Caeiro dá vida, através de seus poemas, às próprias coisas.

Iluminar elementos, mesmo indefinidos, como “cousas que há nas flores”, ou definidos, como “pedras” e tantos outros que percorrem *O Guardador de Rebanhos* é uma maneira que Alberto Caeiro encontra para a “memorabilidade” do poema. Hannah Arendt chamará a poesia de “a mais humana e a menos mundana das artes” (2010, p. 212),

definindo a “memorabilidade” como o ritmo que o poema possui, entre outras qualidades, para fixar-se na lembrança do leitor. Para ela, a proximidade com a lembrança viva é o que permite que o poema conquiste durabilidade mesmo fora da página escrita ou impressa, ou seja, como uma possibilidade de ficar permanentemente fixado na lembrança da humanidade. E não é isto, de certa forma, o que alcançou Fernando Pessoa com o seu projeto da heteronímia? Não é isto que Alberto Caeiro realiza adotando uma escritura que nos chama a atenção para as coisas de fácil apreensão, aparentemente palpáveis, tangíveis, e dizendo de forma simples o que, com a nossa perspicácia e inquietação, se realizará detentora de uma complexidade admirável, mas suave, quase imperceptível, na nossa fruição com sua obra? Aproveitando esse raciocínio de Hannah Arendt, Caeiro pode já ter nascido com a certidão da “imortalidade”, senão pelo Tempo, ao menos para o seu criador, Fernando Pessoa, já que é nascido como mestre de si mesmo e de sua própria obra, como da obra de tantos outros que, até hoje, são influenciados por sua poética.

Ao analisar esse poema, Carlos Felipe Moisés (2005, p. 144) dirá que Alberto Caeiro assimila a “ciência do ver” através dessa estadia com o menino Jesus (mesmo que tecida de um sonho, essa estadia não é menos *real* do que qualquer outra realidade ficcionada nos poemas do mestre). De posse dessa “ciência do ver”, Caeiro então a transmite para os seus discípulos, ensinando-os a dar clareza ao modo de ver as coisas.

O que nós vemos das cousas são as cousas.  
 Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?  
 Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos  
 Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,  
 Saber ver sem estar a pensar,  
 Saber ver quando se vê,  
 E nem pensar quando se vê  
 Nem ver quando se pensa.

(PESSOA, 2007, p. 53).

Como se estivéssemos em uma exposição de um grande mestre da pintura, Alberto Caeiro lança em seus poemas, cores, planos, texturas. Instiga-nos o *ver mais atentamente*, demorar-se o necessário para despertar as nuances do ver, para a surpresa do encontrar: o que evoca conceitos, ideias, naquele que observa suas obras. Ao aproximarmos-nos de suas imagens e ora nos afastarmos para a melhor apreciação de seus elementos, deste jogo

– obra e leitor – o poeta pinta em nós paisagens e sensações. Trago essa aproximação entre poesia e pintura, neste momento, como um dos inúmeros recursos possíveis para a análise da obra de Caeiro e da investigação sobre seu método de composição.

Para o crítico Ivor Armstrong Richards (1971, p. 123-124) os “processos que constituem a leitura de um poema podem ser facilmente modificados a fim de representarem o que acontece ao olharmos uma pintura, uma estátua ou edifício, ou ao ouvirmos uma peça musical”, bem como indica que “íntimas analogias podem ser descobertas através de uma cuidadosa análise entre todas elas”. Mais, e é este um dos principais pontos em que evoco o autor, para Richards (1971) o esforço para tais observações e analogias não se tece em detrimento de uma arte legislar sobre a outra, mas trata-se de uma das formas que permitem e também preservam a autonomia de cada uma delas, claro, via a sensibilidade do crítico que as distingam.

Quando Caeiro nos estimula a *saber ver*, há claramente um chamado para a acomodação do olhar do leitor em seus versos e sobre as imagens que ele compõe. A isto, Richards dá o nome de imaginação cinestésica, ou seja, a acomodação do foco ao olhar objetos em distâncias distintas. Ou ainda, as sensações que temos de distâncias distintas pelo simples fato de aproximarmos ou distanciarmos o nosso olhar/foco sobre uma imagem (RICHARDS, 1971).

Isto reforça a ideia de termos que adentrar a obra de Alberto Caeiro potencializando os sentidos, de nos *movermos* por seus versos, *reconhecendo* as sensações que suas imagens evocam, como àquele que nos convida a vivenciar a essência – a nossa, ou a das coisas, a da Natureza. Desta forma, a imaginação cinestésica encontra conforto nos poemas de Caeiro já que ele, com seus versos, nos faz querer sentir o nosso corpo (a vida) sob uma nova perspectiva, a da presença – mais uma prova do mestrepagão que nos desvela sua *fé-filosofia* através do que sentimos em nosso próprio corpo e que, dependendo de cada nível de leitura, também toca nosso espírito.

O filósofo espanhol José Ortega y Gasset nos dirá que para ver um objeto temos que acomodar de uma maneira certa o nosso olhar, pois caso essa acomodação seja inadequada corremos o risco de não vermos o objeto ou vê-lo mal.

Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su

través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas massas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes (ORTEGA Y GASSET, 2004, p. 357-358).

Nos dirá Ortega y Gasset (2004, p. 358) que o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real e que, portanto, a maioria das pessoas não consegue acomodar o seu olhar no vidro e em sua transparência, ou seja, a obra de arte. Elas se lançam diretamente à realidade além-vidro, uma realidade que lhes assemelha palpável e decodificável: humana.

É interessante notar que quando Caeiro nos lança imagens do mundo real, conhecida de todos, como “estrelas” e “flores”, que aparecerão na estrofe seguinte, a última, do mesmo poema citado anteriormente, ele as lança por detrás de um vidro revestido da transparência mais cristalina. Ele nos permite atravessá-lo com nosso olhar sem nos darmos conta do mesmo, de início, para nos familiarizarmos com os elementos da Natureza e sua “realidade”, mas, no fundo, entendo que ele nos exige, de fato, olhar, distinguir o vidro que compõe a obra com o risco de nos acidentarmos nele se avançarmos desatentamente sobre suas paisagens.

Como cada um que mira os elementos de uma composição o faz de forma muito peculiar e através de realidades diferentes e repertórios que permitem – por força de sua imaginação criadora – acessar o poético, Alberto Caeiro recorre ao simples, seja nas comparações e metáforas, seja na concepção das imagens e na construção de uma linha filosófica que salta do niilismo para o seu avesso por potencializar a vida que eclode de quando percebemos coisas tão corriqueiras como se fosse a nossa primeira vez. E é, se pensarmos que Caeiro não define, não nomeia que tipo de flor, por exemplo, ele está se referindo. Cada um em si chamará flor a imagem que melhor lhe *corresponda*.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),  
 Isso exige um estudo profundo,  
 Uma aprendizagem de desaprender  
 E uma sequestração na liberdade daquele convento  
 De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas  
 E as flores as penitentes convictas de um só dia,  
 Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas  
 Nem as flores senão flores.

Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.

(PESSOA, 2007, p. 53).

Wassily Kandinsky, dará maneiras de se compreender o que venho colocando. Para ele – e estará falando sobre a pintura – nossa imaginação, ou o que ele chama de visão do espírito, nos permite aferir que o número de cores e de formas é infinito, e que o exterior de uma forma possui também um interior que solicita externar-se. Logo, verifica-se que do elemento material também subsiste o elemento abstrato (KANDINKY, 2015).

Quando Caeiro nos fala de flores e estrelas, e embora saibamos o que sejam esses elementos materialmente, nossa imaginação completará o quadro poético da imagem com toda a consciência e mesmo devaneios que tais figuras que criaremos tomem – as formas e cores, tamanhos e o odor, no caso das flores, que nos convenha.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),  
Isso exige um estudo profundo  
uma aprendizagem de desaprender.

Alberto Caeiro nos alerta para o perigo de se pensar demais e sentir de menos. Ou sentir errado, pondo apenas a visão do que é nosso, da nossa pulsão interior, nas coisas: “De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas”. De termos o olhar (ou a alma) sob um véu que nos impede a liberdade de saber as coisas como as coisas são, simplesmente. Desaprender, para saber sentir e ver o essencial, é uma das lições que Caeiro exigirá de seu leitor. Lançando inúmeros exemplos aparentemente contraditórios, expressões paradoxais e enigmáticas, o poeta nos medeia em sua extensa galeria pelo o que diz e desdiz, pelo que nos mostra de pronto e pelo que nos oculta numa camada outra de suas tintas-texturas de escritura.

Se às vezes digo que as flores sorriem  
E se eu disser que os rios cantam,  
Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores  
E cantos no correr dos rios...  
É porque assim faço mais sentir aos homens falsos  
A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes  
À sua estupidez de sentidos...  
Não concordo comigo mas absolvo-me,

Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza,  
 Porque há homens que não percebem a sua linguagem,  
 Por ela não ser linguagem nenhuma.

(PESSOA, 2007, p. 61).

Contra a estupidez de sentidos dos homens falsos, que não conhecem ou enxergam a Natureza em sua plenitude, o mestre Caeiro prostra-se, às vezes, rebaixando-se ao nível de linguagem destes para poder tocar-lhes. Isso indica que a própria escolha da linguagem da poesia do mestre é uma escolha calculada e uma construção alicerçada no *fazer sentir*. A arquitetura deste *fazer sentir* se dá pelo acesso, ou troca de emoções que o poeta suscita.

Kandinsky (2015) usará a imagem de um triângulo para explicitar camadas onde existam mais ou menos artistas capazes de ler e transformar a realidade de seu tempo em obras que despertem sentimentos, entusiasmos, que façam de alguma forma movimentar outras pessoas, tirá-las de seus marasmos ou de suas formas cristalizadas de ver a realidade, a arte, os desejos, os mistérios, a vida. Esse triângulo seria uma forma de compreender o mundo espiritual, com seus tempos férteis de artistas inventores e suas passagens estéreis, pobres de talentos, tempos de decadência. Esse mundo espiritual, que não tem a ver com seres especiais, mas com àqueles que têm fome de iluminação, que resistem na busca incansável de criar, é o que, como uma lanterna, reacende formas do passado, clareia o presente e projeta uma luz emanada de elementos, formas e história para o futuro. Quanto mais próximo da base, a voz do artista alcançará um maior número de famintos do “pão espiritual que convém às suas necessidades” (2015, p. 36), assim como, na ponta do triângulo, há de haver um artista solitário cuja visão de mundo que o distingue se iguala em força à sua infinita tristeza (tristeza essa de saber-se distante da multidão, cuja voz já não toque ou se faça compreender a tantos). E é justamente este desgarrado, que avança pelas camadas do triângulo, capaz de olhar além dos limites que o circunda ou daqueles que, momentaneamente, estejam em seu mesmo espaço, torna-se “um profeta para os que o cercam” (2015, p. 36).

Penso em Caeiro, como um dos que passam a ocupar esse status, de mestre profeta. Como aquele que sempre surge, “um de nós, em tudo semelhante, mas que possui uma força de ‘visão’ misteriosamente infundida nele” (KANDINKY, 2015, p. 31).

Nos primeiros ensaios sobre o Sensacionismo, datados, mas sem muita exatidão, de 1916, Fernando Pessoa irá diferenciar a mudança, a passagem do politeísmo do mundo grego e romano para o surgimento e ascensão do monoteísmo que adentrou as almas: “a

longa doença chamada cristianismo” (PESSOA, 2005, p. 424), onde, segundo ele, deixou perturbada a clareza da sensação. O que antes era encarado como um todo – alma, corpo, sensações – passa, via esta nova crença, à segmentação: “a noção de alma, concebida como diferente do corpo e superior a ele, começa por tornar menos importantes ao espírito as cousas. A noção de Deus substituía-se ao conceito do conjunto das cousas, a que se chamava a Natureza” (PESSOA, 2005, p. 425).

Não fica difícil entendermos o paganismo de Caeiro, que busca retomar uma essência mais antiga que a concebida pelo cristianismo, por um retorno à Natureza como o caminho do ser de se saber no mundo e na vida, em comunhão com as *coisas*. Pessoa, assim, reevoca a lucidez da atenção e nos apresenta três princípios que regem o Sensacionismo: “1) Todo objeto é uma sensação nossa. 2) Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto. 3) Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA, 2005, p. 426).

Para Fernando Pessoa, o poeta Cesário Verde é o “percursor inconsciente” do movimento, mas:

Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso [...]. Tornou-o, logicamente, neoclássico o Dr. Ricardo Reis. Modernizou-o, paroxizava-o – verdade que descrendo-o [?] e desvirtuando-o – o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos. Estes quatro – estes três nomes são todo o movimento. Mas estes três nomes valem toda uma época literária. [...] Caeiro criou, de uma vez para sempre, a poesia da Natureza a única [?] poesia da Natureza (PESSOA, 2005, p. 427).

Com isto, fica mais nítida a compreensão dos versos que abrem o poema III de *O Guardador de Rebanhos*:

Ao entardecer, debruçado pela janela,  
E sabendo de soslaio que há campos em frente,  
Leio até me arderem os olhos  
O livro de Cesário Verde

(PESSOA, 2007, p. 22).

Ambos, Caeiro e Cesário Verde, poetas que observaram a vida cotidiana e os lugares de suas experiências vividas – mesmo que vividas pela força do imaginário que tece realidades.

Sabendo, Fernando Pessoa, que estava delineando um novo movimento literário, trata de apresentar o Sensacionismo como descendente de outros três movimentos mais antigos: o simbolismo francês, o panteísmo transcendentalista português e a junção, do que chama de “salganhada de coisas sem sentido e contraditórias” advindas do futurismo e do cubismo. Mas encerra esta passagem afirmando ser uma descendência mais próxima ao espírito do que propriamente da letra deles (PESSOA, 2005, p. 430).

Ressaltar o espírito sobre a forma (*letra*), me faz novamente aproximar a teoria pessoana da visão de composição de Kandinsky (2015, p. 76), para quem:

O artista é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, extrai da alma humana a vibração certa. *É evidente, portanto, que a harmonia das formas deve basear-se no princípio do contato eficaz da alma humana.* Esse princípio recebeu aqui o nome de *Princípio da Necessidade Interior*.

As teclas de que fala Kandinsky neste exemplo são as de um piano. Por isso evoca a imagem-sonora “vibração certa”. Pelo *Princípio da Necessidade Interior*, o artista poderá fazer uso das formas que melhor lhe convier para provocar a exata sensação ou emoção que deseja o seu interior. Nos dirá ainda que, o artista que cria em plena consciência, recorrendo aos seus sentidos, sensibilidade e inteligência, poderá ir além da simples representação ou reprodução, o que dará *expressão* ao seu objeto artístico (KANDINSKY, 2015, p. 77), entendido aqui, como uma pintura, uma fotografia, uma música, um poema, por exemplo.

A escolha, portanto, do objeto *real* é essencial. Dela, partirá o artista da aparência “literária” à composição. Afinal, seja o objeto uma criação da natureza ou humana, é um ser dotado de vida própria e detentor de uma infinidade de efeitos. Da criação da natureza a natureza da criação humana, percorre-se a incessante vibração de mudanças contínuas, de transformações constantes, mutações. Isso ocorre, por exemplo, com cada palavra que é pronunciada, escrita (estrela, pedra, janela, árvore – extraídas da obra de Caeiro), que provoca no leitor uma vibração própria de um universo singular que a imaginação do mesmo complementa da obra oferecida pelo artista. O que não impõe como contradição ser a intuição a essência primeira, ou necessidade indissolúvel à composição, já que ao artista ou ao leitor, exige-se o acesso ao estado máximo de sensibilidade possível (KANDINSKY, 2015).

De certa forma, o que Kandinsky nos diz é resumido quando Pessoa (2005, p. 441) afirma que “a finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana”. Consciência esta que lhe permite ser contraditório, de poder dizer

Não concordo comigo mas absolvo-me,  
 Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza,  
 Porque há homens que não percebem a sua linguagem,  
 Por ela não ser linguagem nenhuma.

(PESSOA, 2007, p. 61).

Que linguagem nenhuma seria essa? Uma vez linguagem, os sentidos se desdobram. Não se pensar no que se fala, ou o que fala naquilo que se vê, não deixa de conter, mesmo inconscientemente, uma pulsão para uma inquietude que se desperta por um sentir, mesmo estranho, incompreensível, que nos toma de assalto a *segurança* dos nossos códigos, das nossas normas, das nossas leis, estruturas, certezas. Mas, para isso, é preciso um choque, uma tensão, algo que nos entorte as articulações. Por isso, Kandinsky (2015, p. 31) também nos alerta: “*Compreender é educar o espectador, induzi-lo a compartilhar o ponto de vista do artista*”.

Se a isto possa soar um sentido restrito, cerrado, ao contrário, a escritura no projeto pessoano, como nos diz E. M. de Melo e Castro (1988, p. 70) se alicerça

a favor de uma concepção de escrita aberta, e essa sim, produtivamente fragmentária e prismática: verdadeiramente interseccionista<sup>46</sup> e sensacionista, em que não existe contradição entre o  *fingidor* que o poeta é e o  *dizer exacto do que se sente*, como se sente: a visão fotográfica mas auto-transgressiva.

Impossível não sentir o desejo de citar “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa *ele mesmo*:

O poeta é um fingidor.  
 Finge tão completamente  
 Que chega a fingir que é dor  
 A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,  
 Na dor lida sentem bem,

---

<sup>46</sup> “Interseccionismo: o sensacionismo que toma consciência do fato de que toda sensação é realmente várias sensações misturadas” (PESSOA, 2005, p. 442).

Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.

(PESSOA, 2016, p. 60).

A visão fotográfica é toda ela a sequência de telas que pinta Caetano, nas cores das sensações que transgridem hábitos e convenções. Fotografias não estáticas (fílmicas? Dípticos, trípticos, murais?), porque em trânsito do mestre ao mundo; em trânsito do particular ao universal. Imagens nitidamente *fingidas* e não menos vívidas do que a que se revela em sua frente nesta leitura. Para Michel Hamburger (2007, p. 206) “Os disfarces de Pessoa não prejudicam sua veracidade porque ele os usou não para enganar os demais, mas para explorar a realidade e estabelecer a identidade plena de seus eus múltiplos e potenciais”.

A feitura do ser se tece pelas palavras, assim como as coisas. Na poesia de Caetano, os elementos concretos tendem a dissolver-se por uma agarrada do imaginário até *recriarem-se* abstratos. O poeta chama a realidade exterior para dentro de suas necessidades interiores, que por sua vez, devolvem uma nova realidade, como um nervo da palavra tocado pelo poético, que se faz sentir no coração (comboio de corda) do leitor.

Veja-se o que diz Kandinsky (2015, p. 49), a este respeito:

A palavra é um som interior. Esse som corresponde, pelo menos em parte (e talvez principalmente), ao objeto que a palavra serve para designar. Se não se vê o próprio objeto, se apenas é ouvido o nome, forma-se dele no cérebro do ouvinte uma representação abstrata, o objeto desmaterializado, que não tarda a provocar uma vibração no “coração”. Assim é que a árvore da campina, verde, amarela, vermelha, constitui apenas um “caso” material, uma forma fortuita, materializada, da árvore que sentimos em nosso Íntimo quando ouvimos pronunciar a palavra árvore. O emprego judicioso de uma palavra (segundo o sentido poético), a repetição interiormente necessária dessa palavra, duas vezes, três vezes, várias vezes seguidas, não amplificam apenas sua ressonância interior: podem ainda revelar outros poderes dessa palavra. Uma palavra que a gente repete, brincadeira com que a juventude gosta de se entreter e que esquece em seguida, acaba perdendo toda a

referência a seu sentido exterior. O valor, que se tornou abstrato, do objeto designado desaparece; apenas subsiste o “som” da palavra<sup>47</sup>.

Essa vibração, o som que fica em nosso íntimo, como um eco de uma voz que contenha lembrança, a memória da familiaridade de algo sabido, mesmo que agora não tão nitidamente definido, é uma das formas da abstração das sensações, o campo aberto das criações. Para José Gil (2020, p. 39), esse é um dos principais percursos de composição de Fernando Pessoa, para quem é preciso “intelectualizar” as sensações, ou seja, abstração no sentido de “tornar ‘carnal’ a visão, tocar o objeto exterior com a vista e apropriar-se dele, integrando-o no espaço ‘interior’ do corpo, como um objeto tocado ou cheirado, é trabalhar o terreno sensorial mais primitivo de modo a prepará-lo para um tratamento literário”.

A relação com o objeto passa a ser íntima. Se há a particularidade, por exemplo, no modo de ver e transmitir o visto nos versos de Caetano (e isso haveria em qualquer outro poeta), nele isso se intensifica e muito à essa forma de intelectualizar as sensações, que pode ser compreendida como método de trabalho. Um verdadeiro operário poético, é que é Caetano. Cujas oficinas se dá a céu aberto, ou nos cômodos de sua casateliê onde vivia com a sua tia velha, tia-avó (PESSOA, 2005, p. 97). Por isso coloca Carlos Felipe Moisés (2005, p. 43) que “a naturalidade de Caetano é falsa, porque fruto de um requintado artifício, a reflexão”. Logo, o seu viver ingênuo é forjado como um bom mestre que impacta com suas obras, e que esconde ou desvia nossa atenção das estruturas que as sustentam.

No fim, somos nós que transgredimos cada imagem do poeta, querendo tê-lo, em certa medida, também como o nosso mestre.

A eficiência do projeto heteronímico de Fernando Pessoa é justamente a sua natureza líquida. Também o líquido se agarra, se retesa e se absorve pela pele. Ele se molda no choque conosco, mas, também nós o moldamos e desviamos ou redirecionamos seu curso<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Kandinsky, neste trecho, fala sobre a poesia de Maeterlinck. Mas o exemplo, entendo, bem coube à poesia de Alberto Caetano e caberia a muitos outros poetas e escritores.

<sup>48</sup> Entre tantas ideias que esta imagem evoca, cabe aqui lembrar da passagem que, em certa medida, condensa a ideia presente em *Modernidade Líquida*, de Zygmunt Bauman (2001, p. 8-9): “Os fluidos se movem facilmente. Eles ‘fluem’, ‘escorrem’, ‘esvaem-se’, ‘respingam’ ‘vazam’, ‘inundam’, ‘borrifam’, ‘pingam’; são ‘filtrados’, ‘destilados’; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontram, se permanecem sólidos, são alterados – ficam molhados ou encharcados. A

Esclareço. No ensaio “A Noção das Coisas”, Fernando Cabral Martins nos coloca, acerca de Caeiro, que:

Está a tentar encontrar a linguagem capaz de representar a natureza sem a intermediação do pensamento, dizer as palavras de antes dos discursos. Ou as palavras de antes da retórica. É este o seu paradoxo último, e é esta a sua ilusão característica, a de que recusa os exercícios de estilo e de pensamento como se fossem artifícios de que se exime. Ou melhor, é esta a sua aposta impossível de ganhar, a de que o acesso à realidade é possível *no interior das palavras* (MARTINS, 2005, p. 254).

E ainda: “As palavras não exprimem a sensação, nem são um dos seus efeitos, mas a sensação é uma emissão espontânea de palavras, é uma coisa que os sentidos captam e que os versos formulam” (MARTINS, 2005, p. 256).

Uma leveza profunda, como um rio sereno que encanta e esconde seus perigos. Os perigos de Caeiro: sendo ele mestre, conduzir de maneira fluida os seus discípulos sem parecer que o faça – uma condução *natural*, não pensada para conduzir, mas por clarear o caminho, encaminhar – mantendo-os cada vez mais distantes das margens em suas águas, sem barco, remo, boia, colete; deixando com que a necessidade de se despirem das roupas que pesam pelas águas que as encharcam os coloquem em contato direto com o líquido que passa e os circundam, que é a linguagem e, ao mesmo tempo, que é silêncio, que é nado, esforço, câimbra, apneia, resistência, respiração.

É a plenitude da imagem que nos trouxe Ortega y Gasset (2004) sobre a acomodação do olhar na paisagem ou no vidro. Por isso, dizer que Caeiro “recusa os exercícios de estilo e de pensamento como se fossem artifícios de que se exime”, seria aceitar que todo o projeto literário de Pessoa não tenha sido desenhado, planejado, calculado a ponto de lançar-se distintamente dos demais escritores e poetas de seu tempo.

E o poeta sabia bem o que buscava, ser o *supra-Camões*. De modo que, há também uma arquitetura na composição que nos faz parecer espontânea, uma construção criada para ser orgânica, apreendida pelos nossos sentidos sem que necessariamente precisemos

---

extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de ‘leveza’”. Ou ainda, pela voz de Gilberto Gil, em entrevista de 1987 (34:28) no programa “Roda Viva”: “Eu tive sempre na vida a tendência de caminhar taoisticamente, vamos dizer assim, como caminham as águas. Contornando obstáculos quando eles surgem, provocando quedas, caindo em abismo quando o espaço para cair está lá, correndo tranquilamente nos terrenos horizontais, empoçando quando é necessário, quando cercada, quando obrigada por contornos a ser empoçada. Enfim, eu me identifico muito com a água e o movimento de minha vida tem sido muito esse”.

dissecar a pintura até chegarmos aos esboços, ou vermos a planta baixa para podermos apreciar o edifício. Não adotar determinados exercícios de estilo, se é que podemos dizer isso de Caeiro, já é, ao meu ver, a criação de um estilo novo, que outros o virão nomear posteriormente, imitá-lo. Ou, ao menos, a busca consciente por uma escrita, poética, distinta. Mas que no caso de Fernando Pessoa, traça-se de uma só vez: Pessoa desde o princípio delineia um projeto em que o pensamento é meio à vazão das sensações e sentimentos. Ele procura atingir os leitores, sejam eles seus heterônimos ou o leitor externo a si, por meio de um jogo de espelhamento onde teorias e poemas se constituem a suscitar imagens que articulam e deformam a natureza das coisas e dos seres. Deve-se observar também que boa parte das teorias de Fernando Pessoa constituem obras artísticas desenvolvidas em *suportes* de ensaios e textos críticos.

Assim como Caeiro o faz, Fernando Cabral Martins também nos instiga a ver a mesma imagem por diversos ângulos. Se antes ele destacava a sensação como “uma emissão espontânea de palavras”, mais à frente vem nos dizer que “Caeiro não produz essas imagens apenas, antes desenvolve a argumentação que as subtende, bem como a pedagogia que dela se infere” (MARTINS, 2005, p. 257). Para ele, o Sensacionismo tem como símbolo o ver. A visão é a ciência do mestre Caeiro e, por isso, as imagens visuais se tornam as mais frequentes em sua obra, que nos provocam a ver, como a pintura, a arte em si e o seu conceito (MARTINS, 2005).

Para Aristóteles, o desejo de conhecer das pessoas é manifestado mais intensamente pelas sensações visuais e destaca que “os animais são dotados de sensação, mas, nuns, da sensação não se gera a memória, e noutros, gera-se” (ARISTÓTELES, 1984, p. 11). Das memórias, pode-se dizer, advêm o arcabouço das emoções. As sensações visuais que despertam os poemas de Caeiro passam a acessar e/ou formar memórias – nossas e das ofertadas pelo poeta – desencadeando emoções, proximidades que nos façam ver além do visto, além do lido, além dos sentidos. “Os poetas cantam as cousas indiretamente, vendo-as já através da sua emoção” (PESSOA, 2005, p. 425). E a qualidade da emoção em Caeiro-Pessoa é a qualidade de saber ver e pintar o visto à nossa frente, do concreto ao abstrato, do objetivo ao subjetivo, do exterior ao interior. Se parte Caeiro da aparência “literária” do objeto, como poderia dizer Kandinsky (2015, p. 78-85), seu caminho de composição, pelo seu *Princípio da Necessidade Interior*, o fará conquistar o “subjetivo através do objetivo”, para extrair, então, a expressão mais exata, aquela expressão que nem se supunha haver no cerne do objeto observado. Porque não há em Caeiro uma imitação da natureza, ele a cria, a descobre, a revela.

Ainda assim, sou alguém.  
 Sou o Descobridor da Natureza.  
 Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.  
 Trago ao Universo um novo Universo  
 Porque trago ao Universo ele-próprio.

(PESSOA, 2007, p. 78).

“Ainda assim, sou alguém”. Quem refutaria esse verso de Caeiro? Quem não veria mais humanidade na sensibilidade desse poeta do que na de tantos outros.

Quando se pensa no audacioso projeto de criação dos heterônimos de Fernando Pessoa, a utopia fica estremeçada, pela dinâmica de fazer surgir universos inteiros que possam ser tomados, em certa medida, como reais, porque imaginados pela força do possível.

Observar o heterônimo Alberto Caeiro, a partir de sua obra *O Guardador de Rebanhos*, considerado o mestre nas criações pessoanas, ao passo que se mostram possíveis as aproximações da poesia com outras artes, não possibilita uma aproximação confortável a um pensamento utópico comum, visto que a obra pessoana, cética por natureza, flertou em ridicularizar os sonhos dantescos dos homens para dar um amplo panorama da natureza humana e de seu tempo.

Ceticismo que não exclui a importância dos sonhos, afinal, o próprio Sensacionismo embasa-se no princípio de ser a sensação a realidade para o poeta, uma sensação que passa a ser investigada pela consciência dessa sensação, que lhe imputa um valor, um senso estético, e que num próximo estágio, da consciência dessa consciência da sensação (processo de intelectualização) resultará num “poder de expressão”, quando a arte consegue formular uma resposta estética onde a realidade exterior e a realidade interior (que incitam sensações) despertam sensações abstratas, que já não significam exatamente o que essas sensações primeiras sugeriram e que resultam em emoções a exprimir (PESSOA, 2005, p. 448-449).

José Gil (2020, p. 47-48) dirá que, para Fernando Pessoa,

o sonho constitui precisamente a técnica de aprendizagem da transformação das palavras em conteúdos sensíveis e das sensações em língua literária. Sonhar é aprender a sentir com as palavras, é manter-se constantemente nessa fronteira extremamente estreita (e que é preciso tornar cada vez mais estreita) entre as palavras, por um lado, e as imagens e emoções, por outro.

Do ceticismo à utopia do devir, agora em um fazer múltiplo que tende a multiplicar estéticas, formas, vozes, vidas, o projeto literário de Pessoa, em si, poderia ser pensado como uma dilatação do termo *utopia*: da criação de uma sociedade ideal para a criação de vidas não ideais, mas possíveis, para se criar em máxima potência os desdobramentos de um ser em múltiplos. “Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha” (PESSOA, 2005, p. 92). A criação de uma *comunidade* tensiva, que choque com suas criações particulares de cada membro inventado<sup>49</sup>, uma forma de vanguarda não na ideia da estética da unidade, mas uma união de diferenças que ampliem uma presença em presenças, onde a ficção do real seja tão nítida e aceitável quanto o próprio real. O que me provoca a questão: viver o outro, ou melhor, dar de viver, como o fez Fernando Pessoa com seus heterônimos, poderia ser uma forma de utopia moderna? Parece-me uma investigação curiosamente possível de ser feita.

Michel Foucault (2013), em uma conferência radiofônica proferida em dezembro de 1966, *O corpo utópico*, nos diz que o corpo é o ponto de origem de toda utopia, que nasce dele e, talvez, contra ele retorne. Neste sentido, as utopias precedem o próprio termo, como os sonhos de corpos imensos, de Prometeu a Gulliver. Para Foucault (2013, p.8):

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal.

E se há para Foucault uma utopia feita para apagar os corpos, como a múmia, grande corpo utópico que atravessa o tempo, ou as máscaras de ouro da civilização micênica que eram usadas nos funerais dos reis, a utopia de seus corpos solares, gloriosos; tem na utopia do mito da alma, que pode escapar pelos olhos, sonhos e depois da morte do corpo, a utopia mais potente em que o corpo em si desaparece. Mas não é esta utopia mágica, feérica, que me interessa para traçar o paralelo com o projeto literário de Fernando Pessoa e seus heterônimos.

Interessa-me, sim, quando Foucault nos diz deste corpo utópico, aberto e fechado para si mesmo e para o mundo. Corpo visível e ao mesmo tempo invisibilizado, corpo

---

<sup>49</sup> “Cada heterónimo é um poeta com um eu suficientemente diferenciado e verosímil” (MELO E CASTRO, 1988, p. 26).

que vejo em parte e sinto em todo. Uma das imagens que Foucault usa é a do dorso, que o sentimos através da pressão do colchão quando repousamos. Corpo fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e de forma fragmentada, se nos retorçemos.

Para ele o corpo é o ponto zero do mundo e está em parte alguma, onde caminhos e espaços se cruzam, “este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino” (FOUCAULT, 2013, p. 14). Dois elementos asseguram um espaço ao corpo utópico: o espelho e o cadáver. As crianças, por exemplo, não sabem que têm corpo até que o compreendem através do espelho. E a finitude, o cadáver, materializa o corpo através da imagem definitiva, sua forma, contorno, peso, sua presença. Espelho e cadáver dariam a dimensão de um corpo que não seja “pura e simples utopia” (FOUCAULT, 2013, p. 15).

Se por um lado há os espelhos que projetam a imagem de corpos e objetos deste mundo, de outro lado existem os espelhos da imaginação, onde se refletem universos possíveis. Onde cadáveres, reais e imaginários, se igualam. E vidas, reais ou inventadas, transitam com igual liberdade. “Não há necessidade de uma alma ou de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*” (FOUCAULT, 2013, p.11).

Fernando Pessoa dá forma e presença aos corpos necessários para fazer a transformação no universo literário de seu tempo – de todos os tempos. Traça as características físicas e as obras peculiares de cada um dos seus heterônimos, funda espaços e tempos. Como diante de espelhos diversos, cada heterônimo toma a forma que o distingue e, mesmo os dados de seus nascimentos e mortes, buscam alargar suas *presenças*:

[...] «*O Guardador de Rebanhos*» e outros poemas e fragmentos do (também, e do mesmo modo, falecido) Alberto Caeiro, que nasceu próximo de Lisboa em 1889 e morreu onde nascera em 1915. Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja (PESSOA, 1966, p. 97).

Se por um lado Pessoa afirma falar “de quem nunca existiu” (Caeiro, no caso), por outro lado, na sequência, põe à prova a sua própria existência física, ou mesmo a de outras coisas, como a sua terra Lisboa. Assim, equivale-se Pessoa ao nível ficcional do próprio heterônimo, numa sugestão de apagamento de seu próprio corpo, ou no seu

oposto, em certa medida, de tentar *materializar* seu heterônimo no tempo-espaço, como a ele lhe é factível *existir*. Jogo irônico em que o projeto heteronímico de Fernando Pessoa, penso, encrava-se num processo de reconhecimento. Lembro-me de Agamben (2015, p. 77): “é somente através do reconhecimento dos outros que o homem pode constituir-se como pessoa”. De certo modo, essa ideia também já aparecia na teoria do corpo utópico de Foucault, quando ele a exemplificava pelas metáforas do espelho e do cadáver – o espelho, como autorreconhecimento, inclusive dos *fantasmas* (partes do corpo que não vemos, mas que estão lá) e o cadáver, quando há pela visão dos outros a nossa derradeira e imutável imagem.

O que Fernando Pessoa nos diz, na passagem acima, amplia essa questão não apenas para a própria existência dos seres, como também das coisas, onde há, para existir, a necessidade de reconhecer (-se). É como se o ceticismo pessoano fosse, ao mesmo tempo, a charada por onde essa utopia do corpo se constituísse à espera de ser revelada. E para isso, nada melhor que haver um mestre para nos guiar ou nos confundir apresentando-nos pistas para caminharmos em labirintos. Como diria Carlos Felipe Moisés (2005, p. 49): “Em Caeiro, tínhamos a utopia do homem identificado com o mundo, e, portanto, com os outros homens – utopia porque ele próprio se encarrega de demonstrá-la, por demonstrá-la, absurda”. Homem este, nosso semelhante. Alguém cuja *vida* nos foi dada a ver (reconhecer) quando Pessoa o apresenta com suas características físicas, biográficas, “que nos permitem visualizá-lo em carne e osso” (SEABRA, 1991, p. 91), além das especificidades de sua obra poética.

Por volta de 1915, dizia Pessoa: “Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas” (PESSOA, 2005, p.81). Começava assim sua “consciência da pluralidade”, sua intersecção de vozes, vidas, obras, seu desdobrar-se além de si mesmo, sua multiplicação de espaços-tempos – corpos como espaços e o tempo destes corpos. E parte o poeta em busca de suas pátrias sensíveis, seus interlocutores e críticos, seus mais severos engenheiros de sonhos e de obras. Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, tantos, cada qual um território móvel no universo, uma biblioteca própria no espólio.

Ouçõ sussurrar a voz foucaultiana de outrora: “para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*”.

Tornando-me assim, pelo menos um louco que sonha alto, pelo mais, não um só escritor, mas toda uma literatura, quando não contribuísse

para me divertir, o que para mim já era bastante, contribuo talvez para engrandecer o universo, porque quem, morrendo, deixa escrito um verso belo deixou mais ricos os céus e a terra e mais emotivamente misteriosa a razão de haver estrelas e gente. Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de gênio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura? Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou quando menos, os seus companheiros de espírito? (PESSOA, 2005, p.83).

Por este corpo que nunca está *aqui*, espaço-tempo outro, utópico, que requer o toque amoroso de alguém para se presentificar e estar fora de toda a utopia – Foucault nos diz que fazer amor “é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro” (2013, p. 16) –, no plano utópico, talvez se possa pensar que toda a criação artística seja um encontro amoroso que materializa um *corpo* (obra), seja esta palpável, como uma escultura, ou impalpável, como qualquer heterônimo de Pessoa.

Imagino se Fernando Pessoa tivesse levado ao extremo seu experimento artístico. Se ele tivesse jamais revelado o seu projeto literário dos heterônimos, e se para além da “confeção destas pessoas-livros” (PESSOA, 2005, p.84), tivesse o poeta mantido os indícios, além das obras, das existências de fato de tais *pessoas*. Talvez falássemos hoje desses autores com a mesma incerteza de que falamos sobre a existência de Homero, sem jamais duvidar da importância de suas obras, sem nunca deixar de facultar-lhe a existência.

Pelas leituras das cartas do autor, um trecho de uma delas materializa essa minha incursão. Em 4 de outubro de 1914, escrevia Fernando Pessoa (2005, p. 48) ao seu amigo, o também poeta e escritor Armando Cortes-Rodrigues:

Duas notas curiosas e engraçadas, ambas com respeito ao mesmo assunto:

Há dias passava eu de carro na Avenida Almirante Reis. Levanto os olhos por acaso, leio no *cabeçalho* de uma loja: *Farmácia A. Caeiro*.

A outra é melhor. Como a única pessoa que podia suspeitar, ou, melhor, vir a suspeitar, a verdade do caso Caeiro era o Ferro, eu combinei com o Guisado que ele dissesse aqui, como que casualmente, em ocasião em que estivesse presente o Ferro, que tinha encontrado na Galiza “um tal Caeiro, que me foi apresentado como poeta, mas com quem não tive tempo de falar”, ou uma coisa assim, vaga, neste gênero. O Guisado encontrou o Ferro acompanhado de um amigo caixeiro-viajante, aliás. E começou a falar no Caeiro, como tendo-lhe sido apresentado, e tendo trocado duas palavras apenas com ele. “Se calhar

é qualquer lepidóptero” disse o Ferro. “Nunca ouvi falar nele ...” E, de repente, soa, inesperada, a voz do caixeiro-viajante:

“Eu já ouvi falar nesse poeta, e até me parece que já li alguns uns versos dele”. Hein? Para o caso de tirar todas as possíveis suspeitas futuras ao Ferro não se podia exigir melhor. O Guisado ia ficando doente de riso reprimido, mas conseguiu continuar a ouvir. E não voltou ao assunto, visto o caixeiro-viajante ter feito tudo o que era necessário.

Vê-se que a plena consciência de seu projeto heteronímico também dava a Fernando Pessoa a possibilidade de questionar a existência, da forma que a entendemos convencionalmente aceitável. Ter revelado ele, os heterônimos, como um projeto literário, não creio que diminua a relevância à sua iniciativa primeira em confundir os leitores de seu tempo, apresentando-lhes seus corpos utópicos em “pessoas-livros”. Se havia a diversão desta partida por um lado, de outro, era inegável que sua consciência se gerava múltipla como propósito sério de alargar as possibilidades de criações teórico-poéticas<sup>50</sup>.

Como não pensar que a confecção de “pessoas-livros” seja criar um lugar utópico dentro de um lugar real? Talvez seja esta a mais ousada resposta à ideia de corpos utópicos, e Caeiro, a chave mestra que explicita a autodisciplina de Fernando Pessoa em unificar harmonicamente em si as suas divergentes criações (PESSOA, 2005, p. 53) cujo propósito seria:

Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins de minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. E por isso o meu próprio conceito puramente estético da arte subiu e dificultou-se; exijo agora de mim muita mais perfeição e elaboração cuidada. Fazer arte, rapidamente, ainda que bem, parece-me pouco. Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito (PESSOA, 2005, p. 54).

As tramas entre as criações dos heterônimos dão pistas deste entrelaçar da realidade que acomete a consciência do poeta-crítico Pessoa, ao passo que, gradualmente, ele recolhe-se às suas criações, numa vertiginosa empreitada que o leva a si mesmo – essa biblioteca aberta de “pessoas-livros”:

---

<sup>50</sup> Vale destacar que apenas Alberto Caeiro não escreveu em prosa.

Regresso a mim. Alguns anos andei viajando a colher maneiras-de-sentir. Agora, tenho visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade (PESSOA, 2005, p. 54-55).

Trabalhar arduamente para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade, de algum modo, por trabalhar no alargamento de sua própria consciência, em seus múltiplos que, pela conquista do mundo também contribuem para o progresso da civilização, por serem críticos atentos de seus tempos e da vida em sociedade, bucólica ou citadina.

Alberto Caeiro, mestre das varreduras da vida, para clarificar o dia e a existência, em sua pedagogia de ensinar a aprender a desaprender, teve no discípulo Álvaro de Campos mais que um aluno, alguém que a obra, em muitos pontos, passa a limpo as ideias do Sensacionismo, ecoa o projeto heteronímico e a missão da arte que é sua e, neste ponto, a intersecção com os *outroseus* pessoanos, como se “a passagem das horas” fosse o encontro no mesmo espaço-tempo destes corpos utópicos para

Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

(PESSOA, 2016, 165).

Para Carlos Felipe Moisés, traria em si, Caeiro, “A utopia do homem que a si próprio se basta e consegue, assim, sentir-se identificado com o mundo”, substituindo a realidade pela consciência. Da eliminação desta distância – entre a consciência e a realidade, surge o homem ideal, perfeitamente integrado à realidade, capaz de guardar em si o centro de um universo possível (MOISÉS, 2005, p. 146-152).

Temos em versos de Caeiro essas paisagens do homem integrado ao seu universo, um modo de isolar-se, para tomar posse dessa consciência e apreender uma realidade só sua, porém, que não perde de vista, intrinsecamente, os seus semelhantes:

No cimo dum outeiro,  
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéias,  
Ou olhando para as minhas idéias e vendo o meu rebanho,  
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz

E quer fingir que compreende.

(PESSOA, 2007, p. 19).

Da minha aldeia vejo o quanto da terra se pode ver no Universo...  
 Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer  
 Porque eu sou do tamanho do que vejo  
 E não do tamanho da minha altura...

(PESSOA, 2007, p. 30).

Procuro despir-me do que aprendi,  
 Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
 E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
 Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,  
 Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,  
 Mas um animal humano que a Natureza produziu.

(PESSOA, 2007, p. 77).

Da rasante no horizonte, do alto ao solo, o ver as coisas, seres e ideias (do rasteiro ao sublime, sem imputar-lhes distinção), Caeiro, como um sábio que recupera Sócrates – “só sei que nada sei”, traz também, das paisagens, a forma em que pode, o leitor, ajustar seu olhar para apreender a realidade que se desenha, vendo além do outeiro, da aldeia, o poeta Caeiro, camuflado nessas paisagens (versos) como o “animal humano que a Natureza produziu”. Seu corpo utópico confunde-se, por vezes, nas tintas de suas próprias observações, pois só a um *corpo*, uma presença é dada o poder de observar e transformar o visto, de sensação às sensações, *repintando* sentidos e acessando e dando a acessar emoções.

De certo modo, este estado de espírito de Caeiro e sua forma de composição explicitam o que José Gil (2020, p. 125) define como “a transparência da tradução das coisas em palavras, tradução que constitui toda a poesia de Caeiro”. Para estar atento às coisas, para lapidar sua visão, torná-la a mais humana possível, é necessário o duplo aspecto da existência: o de saber-se parte de um todo e de ser reconhecido e o de recolher-se, para tomar consciência de uma existência que não carece de um reconhecimento externo, que se basta, pela capacidade de reconhecer a si própria e as coisas que a circundam:

Meto-me para dentro, e fecho a janela.

Trazem o candeeiro e dão as boas noites,  
 E a minha voz contente dá as boas noites,  
 Oxalá a minha vida seja sempre isto:  
 O dia cheio de sol, ou suave de chuva,  
 Ou tempestuoso como se acabasse o Mundo,  
 A tarde suave e os ranchos que passam  
 Fitados com interesse da janela,  
 O último olhar amigo dado ao sossego das árvores,  
 E depois, fechada a janela, o candeeiro aceso,  
 Sem ler nada, nem pensar em nada, nem dormir,  
 Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito.  
 E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme.

(PESSOA, 2007, p. 81).

Ricardo Reis, dirá de seu mestre que “A vida de Caetano não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida. Em tudo mais não houve incidentes, nem há história” (PESSOA, 2005, p. 115). O corpo utópico se corporifica, portanto, nos *corpos* dos seus poemas, através de sua linguagem, nas ficções dos outros heterônimos que lhe constroem a *intangível* presença e na *crença* à vida que damos a essas “pessoas-livros”.

Em 1967, convidado pelo “Círculo de estudos arquiteturais” de Paris, Foucault (2013) apresenta, em sua conferência, a sua teoria que propõe uma ciência que denomina “heterotopologia”. Essa ciência distinguiria as utopias (ou *não-lugares*) das heterotopias (os *outros-espacos*). São diferenciadas, as heterotopias, por Foucault, em algumas categorias como biológicas (uma “parte alguma” necessária para se realizar o que não se pode no lugar de origem, como as núpcias que, tradicionalmente aconteciam em lugar diferente da casa da jovem que não poderia ser “deflorada” em sua própria casa – ideia ainda mantida por uma parcela da sociedade, ou prostíbulos, onde se costumavam se dar as iniciações sexuais de jovens); as heterotopias de desvio (como as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões); e heterotopias que são ligadas ao tempo (quando esse tempo se acumula ao infinito, como os museus e as bibliotecas, lugares que tentam encerrar todos os tempos e ser uma espécie de arquivo de uma ou várias culturas).

Em geral, nos dirá Foucault (2013, p. 24) “a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”, e exemplifica com o teatro, que reproduz em seu espaço cênico “uma série de lugares estranhos”; o cinema, capaz de numa realidade, em sua tela bidimensional, projetar novos espaços tridimensionais, mundos e seres fantásticos; o

jardim, lugar utópico dentro de um ambiente objetivo, como uma espécie de espaço mágico, idílico.

Se admito haver o corpo utópico nas “pessoas-livros” de Pessoa (os *não-lugares*, porque passam a estar em toda a parte), talvez seja possível vê-lo, Pessoa, como a heterotopia (o *outro-espaço*), a biblioteca-de-pessoas-livros e seus espólios, as obras de seus heterônimos, os seus lugares reais que visitamos como a um teatro, um jardim. Suas obras saltam do impossível da arte ao espírito utópico que move muito do mundo e das nossas emoções, mesmo que tenham sido forjadas, no caso do projeto pessoano, às voltas com o ceticismo. Tomo aqui a liberdade de ver o corpo como espaço-tempo – lugar móvel, esse corpo real de Pessoa que se desdobra em corpos utópicos e pode ser ele próprio uma heterotopia, no sentido que nos descreve Foucault (2013, p. 27), dela ser “um livro aberto, que tem, contudo, a propriedade de nos manter de fora”. Pessoa, uma biblioteca-de-gentes, mas também, uma grande obra para ser sempre revisitada.

Um livro em si existe quando do encontro. É preciso haver um leitor. Então o livro se abre à vida. Estas “pessoas-livros” de Pessoa abriram-se ao mundo. Puseram-se, presença e mistério, através de suas obras. Causaram-nos sensações reais, emoções, (ainda causam). Por isso, talvez, o próprio Pessoa tenha sido, ele mesmo, em parte, um de seus heterônimos. Talvez, por isso, em certas passagens com tons confessionais de sua obra, ou movimento seu, no jogo que inventou as regras para tensionar a realidade, deixasse sutilmente uma abertura à utopia do devir, de fazer e de fazer-se, como aquele que se desdobra para provar o valor do que vive: “Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, divino em todos os três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir” (PESSOA, 2005, p. 55).

Longa jornada esta, a da arte, de inventar mundos e pessoas.

## 6. DE COMPOSIÇÃO

*a prosa mesmo*

*porosaminada*

*quebrada*

*em linhas*

*como versos*

*ainda não*

*é poesia*

*nem quando*

*dispersa*

*no branco da página*

*e ainda*

*a teoria da não teoria*

*que tudo abarca*

*e nada*

*(talvez.) grafa*

*é*

*marca*

*de pluma*

*ou chumbo*

*no tecido*

*da vida*

*do texto*



*a beleza*

*desta desteoria*

*se há*

*é fazer*

*o leitor vibrar*

*numa crítica-obra*

*cuja estética*

*seja tão cara  
quanto a lógica  
como se  
a busca  
pela essência  
só  
pudesse se dar  
pela oferta  
da essência  
de uma nova  
experiência  
numa confusão-profusão  
de sentidos  
de prazeres  
ter até  
nas contradições  
os percursos  
do des  
aprender*



*em prosa  
não se realiza  
o poem  
a palavras  
as mesmas  
têm valores  
distintos  
ao poet  
a e ao  
não poeta  
mas  
na tensão conjunta*

*é possível  
manter o poético  
assim  
o leitor  
acostumado a pôr  
em prosa  
se vê envolto  
numa linguagem  
pulsante  
que foge  
menos ao poema*



*a linguagem  
no poeta  
e no  
    crítico  
    tem que pegar  
delírio  
febre nem romântica  
nem mórbida  
de ferver sangue  
de queimar corpos  
capaz de contágio  
    experiência  
que não (se)  
ensina  
mas requer  
aprendizado*



*a respirar*

*se assemelha  
ao pulmão  
do atleta  
no ápice  
ao do monge  
no nirvana*



*há  
no hibridismo  
das formas  
a própria natureza  
múltipla  
do uni  
verso*



*é preciso  
achar a voz  
dentro dos ecos  
do espaço  
a humana  
voz  
que ressoa  
nos labirintos  
da história  
como pérola  
lavada  
em onda e areia  
no mar dos timbres  
mínima  
paisagem*

*máxima*  
*potência*  
*nos tímpanos*  
*sensíveis*  
*articula*  
*a luz*  
*chacoalha*  
*sóis*  
*ritmos*  
*palavras*



*a pa*  
    *lavra*  
*o fóssil*  
*a terra*  
*a origem*  
*uma parti*  
    *tura*  
*prenhe*  
*entre*  
    *silêncios*  
*em*  
*viagem*



*dirão*  
*caminho errado*  
*direi*  
    *errante*  
*a língua*  
*tece a pátria*

vagamundos  
na viagem  
da invenção  
olhos de ver  
ao longe  
dentro do detalhe  
de um grão  
a miragem  
do horizonte  
as formas  
do tecelão



e dirão ainda  
loucura  
des  
teoria  
de não  
mas  
nisto  
porei moldura  
a dúvida  
é delírio  
no faminto  
é procura



sentado  
ao pé da  
palavra  
espera-se  
que ela diga e

*nada a  
palavra solta  
vaso  
sem planta  
terra  
sem adubo  
vive  
de si mesma  
mesmo  
tacimoribunda  
mas  
no encontro  
palavras  
tudo  
se arisca  
o risco  
do silêncio  
entre elas  
tensão que  
funde e funda  
tesão  
amoremorte  
miscelânea  
in  
conclusa*



*mas não  
pense  
as fórmulas  
mágicas  
demais  
a palavra*

*brilha e pulsa  
desde anos atrás  
o desuso  
está  
para o cerne  
do étimoarqueólogo  
voltar  
os olhos para além  
das im  
purezas  
da matéria  
e da pro  
cura  
muito de acidente  
a vida  
como rebento  
grita  
as fórmulas  
óvulos e  
espermas  
têm  
tantas formas  
as combina  
ções como sóis  
e sombras  
as metri  
ficam  
na história*



*cabe  
um flash  
no silêncio*

*sentidos*  
*um quadro*  
*claquete*  
*uma colagem*  
*xilo*  
*um estribilho*  
*pulso*  
*brilho*  
*de explosão*  
*de cores*  
*dança*  
*carvão*  
*régua*  
*pincel*  
*compassos*  
*verniz*  
*amores*  
*nesse vagão*  
*cotidiano*  
*estético*  
*esse*  
*silêncio*  
*poético*



*todas as técnicas*  
*de rembrandt*  
*a duchamp*  
*de da vinci*  
*a miró*  
*de caravaggio*  
*a patti smith*  
*de safo*

*a picasso*  
*de pollock*  
*a pagu*  
*de camille claudel*  
*a arnaut daniel*  
*de mallarmé*  
*a niemeyer*  
*de matisse*  
*a adonis*  
*de sherazade*  
*a lina bo bardi*  
*de tarsila*  
*a tarkovski*  
*dos lumière*  
*aos iluministas*  
*de klimt*  
*a kilkerry*  
*de bashô*  
*aos da baixo augusta*  
*de kurosawa*  
*a muhammad ali*  
*de tarantino*  
*ao tango*  
*da tarantela*  
*ao tecnofunk*  
*dos castrati*  
*a pina bausch*  
*de dante*  
*a haroldo*  
*e dele*  
*a goethe*  
*há tant&s*  
*outr&s*  
*pessoa poe pound paz*

*drummond rimbaud omar khayyam baudelaire*

*cage lorca mozart dalí*

*joão cabral camões frida valéry*

*há tant&s*

*outr&s*

*fique*

*com o britto*

*de paulo henriques*

*lance ao lixo*

*a produção*

*de romero*

*tenho dito*

*todas*

*as técnicas*

*não*

*qualquer*

*arti*

*sta*

*as formas*

*não têm*

*culpa*

*sejam cultas*

*banais ou kitsch*

*importam*

*o conteúdo*

*a alma*

*a arquitetura*

*fique com*

*homero*



*fala-se*

*do belo*

*falácia*  
*do gosto*  
*o que*  
*toca*  
*fogo*  
*ou gelo*  
*queima*  
*como punhal*  
*de cicatrizar*  
*corpo*  
*em combate*  
*mas*  
*o b*  
*elo*  
*é p*  
*ouco*  
*ao*  
*eru*  
*dito*  
*e ao*  
*leigo*  
*emb*  
*ora*  
*ao*  
*sábio*  
*o b*  
*elo*  
  
*prazer*  
  
*é*  
*igual*  
*o feio*



*o corpo*  
*utópico*  
*do poeta*  
*o poeta pensado*  
*público*  
*o poeta que pensa*  
*privado*  
*noutro espaço*  
*os poemas*  
*a utopia das formas*  
*inventivas*  
*sempre novas*  
*velharias redivivas*  
*corpo f r a g m e n t a d o*  
*nos espelhos*  
*das leituras*  
*corpo palpável*  
*de palavras*  
*e de etéreos*  
*lastros de*  
*línguas mortas*  
*pesa*  
*a engrenagem crítica*  
*os dentes gastos*  
*da mecânica*  
*a saliva espessa*  
*das teorias*  
*na biblioteca*  
*ambulante*  
*incompleta*  
*ínfima*  
*para tantas*  
*obras*  
*corpos*

*espaços de crises*  
*anseios*  
*tensões*  
*ensaios*  
*e a vã*  
*guarda*  
*do futuro*



*o que é um poema*  
*de que tecido*  
*se reveste*  
*o nervo*  
*da palavra*  
*o que é o verso*  
*na disritmia*  
*da prosa*  
*do ensaio*  
*da crise*  
*o que é o poeta*  
*na urgência*  
*da vida*  
*face da história*  
*escrita no retrato*  
*dos livros*  
*palavra escapada*  
*do dicionário*  
*toda uma*  
*vida*  
*por uma*  
*única*  
*palavra*  
*poesia*

*o que é  
então  
a poesia  
na fila  
do pão  
miserável  
faminta  
sedenta  
a poesia  
órfã  
nessa pátria  
ainda de  
pouca  
leitura*



*como pintura  
ou cena  
no istmo do movimento  
a palavra  
ilha primata  
gênese e partilha  
subscreve solar  
traço da escrita  
a mais alta  
densa  
tecnologia  
assalta  
assombra  
inquieta  
modifica  
o que move  
olhar de quem*

*fica*

*fixa*

*fere*

*se*



*a palavra*

*nunca*

*está parada*

*sua pá*

*sempre*

*cava*

*o silêncio*

*tão largo*

*profundo*

*até que se*

*sinta*

*da contínua*

*lavra*

*a água*

*ou magma*

*o indício*

*talvez início*

*da viagem*

*osso frágil*

*sustenta a carne*

*que se*

*aventura*



*utopia do devir*

*futuro não*

*há*

*qualquer coisa*  
*que agora*  
*seja*  
*fazer pois*  
*há sim*  
*agora*  
*o*  
*agora*  
*nada*  
*mais*  
*poiésis*  
*vezes*  
*estar*  
*presente*  
*sempre*  
*poético instante*  
*no pulsar*  
*cósmico*  
*terrestre*



*indecorosa estrutura*  
*essa*  
*de versos*  
*de uma só*  
*palavra*  
*contraste amoroso*  
*do que só se*  
*basta*  
*coração exposto como*  
*práxis im*  
*provável*  
*sol do som*

*silêncio da chuva  
própria do  
poético*



*dizem  
o corte segue  
a respiração  
do poema  
quando  
muitas vezes  
o poeta  
o faz em apneia  
como quem  
pra levantar mais peso  
prende o fôlego  
ou mais fundo  
se o corte é  
na pele  
prende-se  
o ar  
na tentativa momentânea  
de suspender  
a dor  
mas  
toda palavra  
eterna  
estrangeira  
de si mesma  
sente  
a emoção latente  
daquele que se  
corta  
quando solta*

*o ar*  
*sopro*  
*suspiro*  
*grito*  
*fogo*  
*do que já não cabe*  
*conter*  
*a dor então*  
*é de outra ordem*  
*a da resistência*  
*do ritmo*  
*ou ritmos*  
*mesmo arrítmicos*  
*que se multiplicam*  
*na oficina*  
*dos versos*  
*ora numa*  
*certa prosa*  
*dinâmicas*  
*des*  
*continuidades*  
*das montagens*  
*des*  
*automatizam*  
*percepções*  
*vidas que ficam*  
*singulares*  
*pinturas*  
*partituras*  
*ensaiadas tintas*  
*na passagem da cola*  
*na mudança*  
*de plano*  
*acidentado*

*da escrita*



*simplifique  
em tese  
as procuras  
dos poetas  
talvez reste  
apenas  
a artéria  
por onde passa  
a renovação  
da linguagem*



*devir que é  
fazer  
no agora  
utopia  
do devir  
contemporânea  
mastigando*

*pacientemente*

*o futuro*



*work in*

*caos*

*progress*



*a máquina  
do poema  
é uma  
cabeça pesada  
reclinada ao branco  
ao multicolor  
da sacada  
a máquina  
do poeta  
é uma  
cabeça rachada  
miolos à mostra  
toda a engenharia  
dissecada  
a máquina  
é também  
uma farsa  
gira em falso  
futuro movimento  
o povo é  
que liga ou  
desliga  
a máquina  
a máquina  
é um  
prolongamento  
do corpo  
heterotopia  
que máquina  
poema  
poeta  
povo  
a máquina  
é vida*

coração  
do ritmo  
à lágrima  
a máquina  
é  
só  
uma palavra  
para analisá-la é  
preciso  
desmontá-la  
a máquina  
musa erótica  
analítica  
do mundo  
animal arte  
                    ficial  
emociona  
nascem d  
ela  
novas criaturas  
memórias  
invenções  
naturezas  
a morte  
da máquina  
a máquina  
não para



a dúvida  
criadora  
se trans  
                    forma

*na forma*

*adota nome*

*social*

*se trans*

*figura*

*na figura*

*que in*

*forma*

*a nova*

*matéria*

*a erótica*

*inventiva*

*ofício de vida*

*forma*

*matéria*

*gesta*

*matéria*

*forma*

*vida*

*o nome*

*uma escolha*

*sem escape*

*à crítica*

*à tensão*

*conjunta*

*ciência também*

*sensível*

*corte se*

*sutura*

*se costura*

*no cuidado*

*precisão que*

*marca*

*o ponto*

*da fratura  
e a trans  
form  
ação  
nem todos  
suportam  
os traumas  
ser  
é muito  
além  
ameaça  
ao hábito*



*obra  
complexa  
natureza  
raro repertório  
jogo de linguagem  
densa voz  
composição precisa  
sensível  
da mais íntima  
necessidade*

*liberdade*



*trabalho  
diá rio  
a escrita*

*necessita*  
*garimpar palavras*  
*arar imagens*  
*lavrar sentimentos*  
*saber sempre*  
*incompleto*  
*o que seja*  
*venha*  
*a ser*  
*poesia*  
*arte*  
*de ofício*  
*aspira*  
*o ócio*  
*o impossível*  
*contra*  
*qualquer*  
*burocracia*  
*melhor fazer*  
*e fazer*  
*e refazer*  
*do que morrer*  
*como*  
*uma página*  
*em branco*

*veste esquecida*  
*de um corpo*  
*ausente*  
*a palavra*  
*que não*  
*vibra*  
*verbo*  
*que não*  
*dança*

*corpo*  
*que não*  
*se presente*  
*fica*  
*no intelecto*  
*nada é*  
*nada*  
*e sobre*  
*ele*  
*fazer*  
*a poesia*  
*corpo*  
*que o sustenta*  
*se edifica*  
*torna*  
*ruína*  
*de cor*  
*textura*  
*som*  
*aroma*  
*língua*  
*emoção*  
*a*  
*poesia*  
*para além*  
*do corpo*  
*é*  
*algo*  
*que sobre*  
*vive*



*tensões*

*entre sentidos*  
*para um múltiplo*  
*sentir*  
*a composição*  
*coração do*  
                   *poético*  
*do espírito*  
                   *crítico*  
*da essencial*  
                                   *solidão*  
*como desmedida*  
   *da escrita*  
*a escritura*  
                                   *cíclica*  
*revela*  
                   *o mais que humano*  
*um achado*    *tão ímpar*  
*nunca como*   *um algo dado*  
*fácil*            *de composição*  
*mas no difícil*   *do im*  
*provável*        *onde só*  
*o poema*        *é poema*  
*passagem*      *de uma vida*  
*à outra*         *invenção*  
*de todas as coisas*



*estratégia*  
                   *de leitura*  
*o texto*                    *plural*  
*exige*  
*poéticas possíveis*  
                   *concisa*  
                   *expansiva*

*cética*

*mística*

*erudita*

*marginal*

*límica*

*concreta*

*experimental*

*sempre*

*inventiva*

*quando*

*p*

*r*

*o*

*f*

*u*

*n*

*d*

*a*

*m*

*e*

*n*

*t*

*e*

*crítica*



*vasto*

*desdobrar do universo*

*o desconhecido*

*nunca tem fim*

*a viagem*

*talvez*

*sim*

## 6.1. FIM INFINITO

Escrever é o interminável, o incessante.

(BLANCHOT, 2011, p. 17).

A opção por se trabalhar com poetas-críticos extremamente inventivos também revela a busca por um certo *contágio*, por uma aprendizagem que se tece, ou tenta se construir, ao abrir diálogos: tempo-espaciais, sonoros, por imagens, por teorias litero-filosóficas, de experimentações, de inquietudes, sempre em busca da *reabertura* cíclica da invenção: da poesia, do pensar poesia e o estar no mundo (entre eles, com eles).

Por isso, no início da jornada, tantas *voces* que foram cedendo seus *ecos* para as que de fato, pelo tempo e a necessidade das escolhas, permanecessem – não como as mais potentes, necessárias, mas como as que, nessa roda de conversa evocada, acabaram por reunir na mente e no coração deste que se prestou à mediação traçar um (ou alguns) dos tantos possíveis desdobramentos dos encontros.

No vasto universo da linguagem, o poeta se desdobra. A língua já não lhe cabe à poesia, é preciso todas as linguagens. Onde resultará esse vagar pelo desconhecido é o próprio motivo da viagem. Nenhuma certeza, senão a de que é preciso seguir, entregue a todos os riscos. Na língua o poeta apenas descansa, estrangeiro de si mesmo, visitante de passagem – por isso, talvez, nenhuma lhe baste e a sua própria ressoe mais terna como a apreensão de uma utopia.

*Leitor* compulsivo, o poeta deve ser o tradutor cultural, muitas vezes, de uma cultura que ainda não havia surgido, é leitor dos *tempos* e de seu tempo aquele que marca o espaço, mesmo que seu trânsito exija uma desterritorialização – para só depois, reterritorializar-se como quem funda um novo sítio. O reterritorializar-se não se concretiza pela *leitura*, mas pela feitura crítico-poética, sua obra e em alguns casos, sua própria vida. Geralmente não encontra o poeta um lugar idílico, mas entre ruínas (que às vezes ele próprio ajudou surgir), o poeta restabelece o habitat em que, quanto mais desenvolvido, mais outros *seres* se aglutinam.

Há no cerne deste ofício, o amor. A poesia, mesmo que não seja amorosa, requer uma entrega para além das forças que pareciam as maiores. Ninguém cria sem estar arrebatadamente em busca do prazer – este que só acontece no encontro. E porque há tantas formas de o sentir e de se fazer sentir, o poeta acaba por perder-se neste fim infinito que é inventar: o que se ama, o que se amar, o que não poderá sequer ser nomeado.

Se tudo o que olhamos nos olha de volta (DIDI-HUBERMAN, 2010) e se pudesse expressar o sente, o que devolveria ao poeta a página em branco? Ainda seria a melhor metáfora à criação poética entre tantos estímulos que o poeta deve filtrar, traduzir, reexpressar? Fato é que as *coisas* poéticas não são puras, geralmente o trabalho do poeta é o de restaurar alguma novidade que se assemelhe com a *gênese* da coisa (que pode ser inclusive inventada nesse processo). Ainda assim, não será pureza o resultado, mas algo que a ficcione em direção a uma *verdade* a uma dada *realidade*. De modo que a cor (branca) é apenas uma outra imagem no imaginário cultural do poeta e faz a vez da personificação de um início – ou mesmo término, quando o fim é a metacriação: o branco que explora a si próprio, porque *branco* mesmo nunca o fora no coração do poeta. Assim, o branco da *página* ou o preto da *página* guarda o verbal que espreita o momento oportuno para atacar a célula do icônico. Se devolve algo ao poeta – a *página* – é a própria crise que se instaura perante um desafio: vendo a si mesmo refletido no sólido da cor, caberá tudo naquele espaço, porém, o preço cobrado é tão alto que o poeta vacila, percebe-se como uma existência frágil – a história o comprova – e sua criação passa a oscilar entre a potência e a extinção. Neste momento, a página deixa de ser espaço, é tempo. Devolve ao poeta a pulsão do silêncio. Sem saída, o poeta sabe que não poderá haver equilíbrio, nada que não seja minimamente revolucionário apaziguará a relação. Nada que não seja minimamente uma luta (possivelmente sem vencedor) poderá, no seu oposto do embate, ser o corpo a corpo amoroso, a pausa do conflito que só ocorre quando se *reconhece* o *outro*, quando se *perde* no outro o que restará desta simbiose, o *único* do poema. Por isso a poesia não se faz súbita, nem com palavras nem com ideias, mas no instante inapreensível em que o poeta se reconhece e o *algo* que lhe também pertenceu a esse momento se faz prova de que sua vida e sua morte é um exercício diário. Um ofício que passa a maior parte do tempo imperceptível, ao menos a quem não é capaz de lidar com o *silêncio*. Mas há todo um infinito antes de seu fim. Assim como poderá haver um outro infinito ainda mais preciso quando o corpo do poeta for apenas a presença de sua obra. Talvez por isso, enquanto é presença, o poeta é um transeunte entre gentes, lugares, culturas, é uma viagem contínua de observação – não só do presente –, corpo que se permite à deriva para ter sempre uma perspectiva de que é algo que se multiplica. Porque quando se viaja, mesmo sozinho, nunca se está só: um *mapa* (mesmo que se teça pelo espontâneo do vagar) é sempre uma *reescritura* da história, é sempre um defrontar-se com o outro: um outro eu e o próximo. E essa história é apenas uma fissura do poético, aquele verso essencial que vale um poema todo.

“escrever é sempre estrear-se”, diz o verso infinito de João Cabral de Melo Neto (2007, p. 172). O *novo* tanto pode ser a busca para o poema como para o poeta. O poeta inventa, mas *reinventa* mais quanto mais se reinventa. Dentro das formas que cria, a árdua tarefa do poeta é traçar a coerência que interligue os seus pontos de partidas e de chegadas, que faça mais precisas as suas dúvidas, não necessariamente explícitas – as melhores invenções encontram certezas tardias, se é que as encontram. Isso escancara a porta de saída, ou de entrada, da invenção: o impasse: lugar onde se reserva a chave para uma possível, mais urgente e abrangente intencionalidade: onde a verdade conduz o desejo ou o prazer desnuda a verdade. Prazer que até ser *obra* também é medo e agonia.

Beleza ou horror, já não importam, o poeta parece, dispersado o ponto de impasse, mostrar os *deslimites* da linguagem. Isto geralmente melhor se revela quando ele consegue fazer de sua existência imperfeita (ou de sua obra), umas das raras motivações para se estar vivo. Se houvesse perfeição ao poeta ou à sua obra, não haveria a crítica ou o crítico. Houvesse a tal perfeição, ainda, não haveria decerto nem poeta, muito menos poema.

É a sua necessidade, mas também sua responsabilidade com aqueles que nem sequer ainda saibam o quanto o poema, o poeta, é necessário, que faz com que o poeta impulsione com o próprio sangue essa imperfeição que desloca o horizonte do impasse para o campo estratégico, galáctico, revolucionário, das possibilidades.

#### LE DON DU POÈME

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)

(CAMPOS, H., 2013b, p. 48).

Os primeiros versos de Haroldo de Campos para o poema “*Le don du poème*”, me faz pensar em duas questões que Maurice Blanchot apresenta em seu ensaio *O espaço literário*.

A primeira questão diz respeito a essa passagem, de quando o que era projeto se presentifica, torna-se obra. É quando, segundo Blanchot (2011, p. 13), o escritor escreve um livro: “o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”. Voltando aos dois primeiros versos do poema de Haroldo, também o poema (cada poema, então, pensado aqui como obra) só pode de fato começar por onde ele termina: uma vez o poema *pronto*, ele inicia-se. Desprende-se das intenções do poeta e ganha vida própria (ou vidas) a cada leitor que o *principia*. O *ser* do poema ou o *ser poema* carece de um outro que o continua, ou melhor, que o reconheça. Por isso ele também começa por onde se encerra, no branco próprio da página (página-cabeça). E aquilo que escapa desta página-cabeça, do poeta, acaba por ser um fim em si mesmo, um fim-início de algo que se prolonga do poeta para o outro – que muitas vezes nem suspeita que anima o *ser*, a poesia. O poeta tem, por sua vez, não uma obra concluída, mas a que achou um ponto de emancipação “que exige estas linhas do branco”, linhas que só podem ser ao outro: o território conquistado pelo próprio poema, onde lhe visita o leitor, onde segue construindo – o poético – novos espaços inventivos, com a ajuda dos (bons) críticos.

Decorre desta outra presença necessária a segunda questão: esse outro também é o *eu* do poeta transfigurado, muitas vezes *anulado* para que a obra seja *algo* próprio.

Essa *obra* guarda a essência do tempo da solidão do poeta (ou escritor), ou “a solidão essencial”, para tornar a falar com Blanchot (2011, p. 19):

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra.

O poeta, ciente dos perigos de suas escolhas, deve então assumir uma conduta ética de desdobrar-se em outros. O que lhe trará possibilidades infinitas e o alto custo de

constantemente ter que se reinventar. Esta reinvenção é exigência da própria escrita, reinvenção da linguagem, ou ainda, mais amplamente, da comunicação, que pode se dar por outras formas.

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, 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 (BLANCHOT, 2011, p. 25-26).

A necessidade de escrever, diz Blanchot (2011, p. 48), quando escapa às possibilidades infinitas é algo que requer controle, que precisa ser domada pelo escritor, do contrário, correrá o risco de tornar-se tão ampla que ocupará o espaço do irrealizável. Dentro dessa responsabilidade do poeta encontrar e definir os limites que dará à sua obra, também ele submete seu ofício aos momentos de silenciamentos. Esses momentos abrem espaços para uma apreensão mais sensível e profunda das mais inquietantes e luminosas necessidades interiores. Ana Hatherly (2001, p. 331) diria que “qualquer autêntica evolução tem de ser precedida duma autêntica perturbação interior”. Assim como é fundamental ao poeta *fazer*, como fazê-lo torna-se a incessante procura. O que fazer, isto sim, fica muito mais próximo à viagem infinita das possibilidades.

O poeta carece de um vagar entre memórias, suas e das coisas. É neste tempo alargado – mesmo que resultado de um instante fugaz, de um lampejo – que o poeta apreende o transitório, dele capta a essência do poético, algo nem sempre nítido, mas que pode ser pressentido como uma pulsão, como quando se sente um outro coração batendo pela aproximação dos corpos – essa aproximação, tão íntima, capaz de suscitar uma palavra que fica suspensa, esperando a emoção certa para a entonação mais adequada. É um mistério, mas concreto, que o poeta pode traduzir de formas variadas.

Como os percursos são distintos, cada poeta passa a elaborar a complexa natureza de suas composições, “resultado de uma série de operações lógicas e sensíveis” (GONÇALVES, 2011, p. 235). É preciso fazer aqui uma distinção. Foi Jorge Luis Borges que observou que independente do estilo do poeta ser elaborado ou simples, o que importa é saber se a sua poesia estará viva ou morta (2000, p. 95). Além do tempo, grande juiz da memória ou do silenciamento – e é bem verdade que suas *sentenças* neste sentido não são *eternas*, podem ser refutadas por outras vozes –, o leitor de cada época passa a ser um importante articulador, um socorrista da frágil vida (sempre em perigo) do poeta, do

poema. A capacidade de reinventar o mundo, a arte, é que dará ao poema, ao poeta, sua sobrevida. Ao poeta então cabe conformar-se, senão com a certeza de um futuro para sua obra, com a entrega à incessante tentativa de superar-se, de superar os iniciáticos diálogos em direção a uma (sua) distinção.

No seu jardim feito de tinta  
 com insólita serenidade  
 o poeta percorre as áleas da memória  
 e caminhando por entre signos  
 contempla a distração nula do tempo  
 o paradoxo incrível do ser  
 a ferida íntima da alma

Ponte pensada  
 arquitecto do não-útil  
 por entre o cosmos e o caos  
 o poeta olha o mundo  
 e reinventa-o  
 no seu jardim feito de tinta

(HATHERLY, 2004, p. 212).

Fina flor de tinta tinge o chão do poema: a palavra, que por si dá sentido à toda uma floresta. A criação segue as regras próprias do poeta, nelas, a organização de todo o ecossistema que, quanto mais diverso, rico. Quanto mais completo, protegido. Quanto mais complexo, vivo.

Um dos perigos da selvalinguagem é o do poeta se perder entre os caminhos, grutas, vales, sombras, seduzido pela *beleza* de uma *total* imagem, verso ou ideia espontânea. Paul Valéry (2011, p. 176) advertiria: “O espontâneo, mesmo excelente, mesmo sedutor, nunca me parece muito *meu*”. E embora tenha sido esta a tônica dos poetas modernos (poeta por ofício, *artesão* da palavra), há sempre casos na poesia contemporânea de quem se diga “poeta do espontâneo”. Mas até que ponto? Se não conhece, domina, o terreno por onde transita, como prolongar a vida? Me parece que ainda, o mais seguro para o poeta *proteger-se*, é imprescindível que ele trace o itinerário, para que qualquer distração ou surto de selvageria louca, doentia, ou êxtase em rompante não tome posse de sua consciência mais do que ele permita. O que não significa afastar-se do instinto primitivo, o que sustenta, em parte, a sua sobrevivência. Na selvalinguagem há predadores vorazes, por isso ao poeta todo cuidado é pouco, sua voz deve ser potente a ponto de dispersar qualquer tentativa de ataque inimiga. Ele não deve acomodar-se

*encantado* com seu canto que, se muito repetido, acaba por entregar qualquer que seja seu esconderijo. Os fáceis prazeres servem a todos? Mesmo no mais lírico de Maiakóvski, em que muitos versos parecem ser a expressão mais natural possível, por fim provam que são forças arquitetadas no limite que precede esse *encantamento*.

Mas eu  
                   me dominava  
   entretanto  
 e pisava  
                   a garganta do meu canto.

(MAIAKÓVSKI, 2017, p. 221).

Domar o próprio canto é reconhecer que há um duplo, ou vários, vozes que surgem na necessidade das criações, cada uma exigindo uma constelação de saberes, cúmplices e, por vezes, já inventando ou reivindicando críticos, leitores, um território, uma comunidade.

Dominar essa voz, submetê-la a um princípio ético para um propósito exige clareza e muita destreza para o poeta pôr em prática seu projeto, sem que isso lhe seja sentido como uma violência, embora saiba o poeta que muitas vezes essa *outra voz* já seja por ele produzida para uma disputa: a *outra voz* que pode tornar-se a expansão de suas multiplicidades, capacidades, conquistas.

Octavio Paz (1993, p. 140) dizia ser a poesia a *outra voz*:

Sua voz é *outra* porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas. Poesia herética e cismática, poesia inocente e perversa, límpida e viscosa, aérea e subterrânea, poesia da capela e do bar da esquina, poesia ao alcance da mão e sempre de um mais além que está aqui mesmo. Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a *voz outra*. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Nada distingue o poeta dos outros homens ou mulheres, salvo esses momentos – raros, embora frequentes – em que, sendo ele mesmo, é outro.

O poeta dedica-se à pluralidade, mesmo que sua produção se apresente sob uma forma ou um conteúdo mais econômico, seu ofício exige uma observação profunda sobre as estruturas sociais, ao desenvolvimento das culturas, às manifestações poéticas por artes variadas, aos seres e coisas que possam de algum modo impelirem a sua criatividade.

O poeta é atravessado por estímulos diversos, seus estudos também perfazem apreensões de acasos. Mas para serem *acasos*, os fenômenos devem ser percebidos pelo poeta, pelo artista, de modo que, os mais significativos não aconteceriam “por acaso”, diria Fayga Ostrower. Já a própria existência de certo modo é o grande acaso, ela lembra, porém, tratando-se dos fenômenos que servem à arte, seriam os acasos manifestações ou descobertas “já esperadas”, uma espécie de expectativa latente (2016, p. 23-25). Lembrome de uma história que ouvi de E. M. de Melo e Castro. Ele contara que um de seus poemas havia participado de um “acaso necessário”. Ao iniciar a escrita do poema, em certa altura o poeta se viu sem luz, a queda de energia somada a sua visão já cansada, talvez o fizesse cessar, mas, decidindo prosseguir a escrita, o poema foi sofrendo *acidentes* na grafia, palavras acabavam por tomar outras letras que até então não a pertenciam. Recuperada a “luz”, lendo os achados pelos acasos, o poeta percebera que não havia erro algum, que aquelas eram novas palavras, novas formas, novas imagens por ele inventadas à luz da escuridão criadora. Infelizmente minha memória me impede de precisar de qual poema se tratava, verdade é que nem me recordo ao certo se o poeta chegou a citar o poema, mas o episódio me ficou guardado por traduzir o que mais tarde leria nos pensamentos da artista Fayga Ostrower (2016, p. 28-29), de que os acasos significativos surgem na maior parte das vezes de um contexto de busca interior, de um acúmulo de experiências, da maturidade no uso e no desenvolvimento de técnicas, logo, a assinatura personalíssima do criador. Houvesse cessado sua escrita, Melo e Castro teria interrompido um processo que do acaso passou a imperar uma nova espécie de poema, agora já não pelo acaso, mas para além dele, construído, constituído, pela apreensão sensível do fenômeno que passou a ser retrabalhado garantindo a justa adequação ao propósito final e maior do poema: revelar que as fraturas, trocas, rasuras, perdas, alterações nas palavras, nas sentenças, não impediriam a manifestação do poético por aquela forma – mesmo estranha – de comunicação. Acaso e necessidade, portanto, constitutivos das potencialidades de uma pessoa através daquilo que ela viva, como diz Fayga: “uma orientação interior e de certas prioridades afetivas; jamais, porém, num sentido determinista ou de predestinação” (OSTROWER, 2016, p. 29).

Melo e Castro dissera que, ao tomar ciência do que o acaso lhe havia sugerido, passara então a trabalhar o poema absorvendo aqueles “princípios”. Há, neste momento, a passagem do poeta do ponto do acaso ao da criatividade. Já havia, de certo, a criatividade presente no momento da escrita “no escuro”, mas de posse da consciência do

acaso, o poeta se colocou, no trabalho da reescrita, na presença de outra forma de elaboração criativa de sua obra.

Fayga diz que se os acasos “podem ser caracterizados como momentos de elevada intensidade existencial”, por sua vez, a criatividade estaria “estritamente vinculada à sensibilidade do ser”. Da junção destes dois fenômenos a que o artista estaria comprometido e por serem “de caráter afetivo e ligados à memória, e essencialmente abstratos, os acasos podem ser transpostos de qualquer incidente para qualquer linguagem” (OSTROWER, 2016, p. 31). De posse, então, da consciência do acaso, Melo e Castro dotou aquele poema de uma verdadeira intencionalidade artística, dando ao acaso um propósito, uma finalidade. Isso me faz pensar em uma passagem de Paul Valéry (2011, p. 213) em que o poeta-crítico reflete sobre os sonhos e os devaneios que, não sendo necessariamente poéticos, são capazes de gerar imagens que podem vir a sê-los. Mas interessa-me a síntese de sua discussão: “figuras formadas *ao acaso*, somente *por acaso* são figuras harmoniosas”. Caberá ao poeta harmonizar as figuras, montar, colar, criar a partir das imagens (ou por meio de outros estímulos) as combinações que façam sentir – ao leitor – o poético.

Falar sobre acasos e não pensar em Mallarmé e em seu *Un Coup de Dés* seria, para mim, impossível. Então, mesmo que fugaz, pelo quanto que já foi defendida a importância e a influência deste poema e deste poeta para tantos modernistas, vanguardistas e contemporâneos, reservo a breve passagem de um dos ensaios de Haroldo de Campos, que muito ancora os diálogos entre os autores que venho estabelecendo, em que diz:

*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 (CAMPOS, H., 2013c, p. 190).

Ideia de poema-verso infinito se instaura em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (MALLARMÉ, 2013, p. 149) e no verso final: “Todo pensamento emite um Lance de Dados” (MALLARMÉ, 2013, p. 173). De certo modo, eles reconduzem ao que Fayga

Ostrower (2016, p. 55) diz haver nos acasos: “um trampolim para darmos um salto adiante – salto este que de alguma maneira nós já queríamos dar porque estávamos prontos”.

Multiplicam-se os acasos como as probabilidades nos lances de dados. O inventor, mesmo inconscientemente, é solicitado a aventurar-se e aparentando um súbito estado de alerta, arma seu salto sobre a obra, para além dela, e então percebe que a força necessária já havia sido por ele preparada pelas experiências precedentes.

Acaso, descoberta, invenção são potencialidades interiores que o poeta – o artista de forma geral – lida após fazer despertar algo que vibre mais vivamente dentro do contínuo de seu ofício. O acaso lido por Haroldo na forma com que Mallarmé estruturou o seu poema *Um Lance de Dados* encontra paralelo no que pensava João Cabral de Melo Neto (1998, p. 135) a respeito da composição: “poesia como exploração emotiva do mundo das coisas, e como rigorosa construção de estruturas formais lúcidas, lúcidos objetos de linguagem”. Olhando para os poetas atuais, na antologia *Na virada do século: Poesia de Invenção no Brasil*, organizada por Claudio Daniel e Frederico Barbosa (2002), diz Claudio Daniel (p. 27) que

Os poetas atuais não comungam de um mesmo credo, mas têm como princípio básico a noção do poema como um elaborado processo de linguagem – e não apenas isso. O meticuloso artesanato das palavras soma-se à investigação de novos repertórios simbólicos e culturais do Ocidente e do Oriente, da escritura e de outros códigos de expressão, de um passado remoto ou da atualidade – como *resistência*.

A lida com o poético nessas vozes apresentadas na antologia, em uma reflexão maior sobre o contexto atual da poesia brasileira, diz ainda Claudio Daniel (p. 28), pertence ao fluxo de interesses pelos estudos das vozes poéticas do passado, das vanguardas, para que, de posse também desses estímulos advindos desses outros repertórios, possa o poeta contemporâneo “recuperar o que houve de instigante, inquieto e desafiador nas vozes mais densas de nossa poesia”. Essa “nossa poesia” aqui considero de forma desterritorializada, ou seja, a poesia de todos os povos que não sucumbiram ao tempo e ainda podem ser acessadas. “Esta conversa inteligente entre poéticas de diferentes tempos históricos, sem vocação conformista, não intenta o retorno da múmia, mas do ideal de inovação e rebeldia, pois tem saudade do futuro, da utopia que ainda não houve, a construir”, completa Claudio Daniel (2002, p. 28).

Por sua vez, recuperando o conceito de Ezra Pound de inventores, Augusto de Campos (2015, p. 290) coloca que “sempre existiram e existirão artistas que, por

temperamento e curiosidade, preferem experimentar com novas formas, novas linguagens, com a informação ainda não codificada ou convencionalizada”. É nesta esteira que se teceu meu trabalho, com vozes plurais, altamente inventivas, que requereram ao longo do tempo moderno, contemporâneo, o que Luiz Costa Lima (2005, p. 124) denominou de “crítico inventivo” – passagem que vale ser lembrada:

Ao contrário da obra de arte, que só pode ser inventiva, a invenção é uma modalidade da crítica. Ao passo que a invenção na arte se afirma (ou se nega) por sua própria textura, a invenção crítica depende de um encaminhamento demonstrativo. Já por aí, a crítica mostra dispor-se na metade do caminho entre a arte e a reflexão filosófica. Como arte, ela precisa de um veio *poiético*. Como a reflexão filosófica, este veio se apoia em uma rede de conceitos.

O “ideal de inovação e rebeldia”, como afirma Claudio Daniel, é uma das chaves de leitura para os autores cujos diálogos entre obras e pensamentos busquei aproximar, direta ou indiretamente. Também estes foram responsáveis pela elaboração de uma “crítica inventiva” que ajudou e ajuda novos poetas e escritores a decifram ou recifram os caminhos da composição da chamada poesia moderna e da poesia contemporânea.

A própria ideia de crítica, diz Octavio Paz (1993, p. 33-36) é o que inaugura a modernidade, no berço do século XVIII, período de intensas transformações socioculturais, onde se estabelecem novos métodos de pesquisa, criação e ação nas sociedades. De natureza transitória: o moderno, “de uma qualidade que se desvanece tão logo a enunciamos”: o contemporâneo, Octavio Paz enxerga a modernidade como um “híbrido histórico”, filha de um século rico em utopias e projetos de reforma social: “As utopias do século XVIII foram o grande fermento que pôs em movimento a história dos séculos seguintes” (PAZ, 1993, p. 36). Tais revoluções e reformas são mais sentidas, ou melhor identificadas nos projetos, manifestos e produções artísticas das vanguardas que se desencadearam ao longo da Idade Moderna. Vanguardas interrompidas pelo esmaecimento dos ideais utópicos coletivos que foram cedendo espaço às criações mais individualizadas, sem que isso interferisse na busca da densidade de vozes plurais, inventivas, contestadoras. Movimento este, da crise crítica-inventiva, iniciada muitas vezes pelas próprias vozes vanguardistas, caso flagrante de Haroldo de Campos e Ana Hatherly, por exemplo, que ainda em pleno gozo com a Poesia Concreta e a Poesia Experimental, já alçavam outros voos, descolados do *apagamento* autoral do projeto

coletivo, para iniciarem-se em projetos que, mesmo valendo-se muito dos aprendizados de suas vanguardas, eram caminhos escolhidos para um caminhar solitário, dedicados a um outro fazer poético, crítico, dentro do campo de pesquisas de interesses particularizados – por vezes convergentes, como a questão do Barroco para estes dois poetas.

Superadas as expectativas das utopias de vanguardas, para Octavio Paz (1993, p. 53-57) haveria uma distinção entre a poesia moderna e deste tempo, uma passagem da “estética fundada no culto à mudança e à ruptura” para uma estética da convergência.

A estética da mudança acentuou a natureza histórica do poema; agora nos perguntamos: não há um ponto em que o princípio da mudança se confunde com o da permanência?... A poesia que começa neste fim de século – não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso. A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente (PAZ, 1993, p. 56-57).

Foi o que chamou, à sua maneira, Haroldo de Campos (1997, p. 268) em seu ensaio sobre o poema pós-utópico, “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de a *agoridade* ser para os poetas contemporâneos a entrada para a “pluralização das poéticas possíveis”. E que chamo aqui de utopia do devir, assentada na necessidade do fazer, na manifestação mais íntima e pessoal do poeta, não como uma “utopia que ainda não houve, a construir”, como colocou Claudio Daniel, mas uma utopia que já está em curso, junto de parte considerável das inúmeras vozes dessa “pluralização das poéticas possíveis”; utopia que não sumiu do horizonte, mas adaptou-se às novas exigências da vida, dos desafios atuais e que segue na tentativa de assegurar um futuro à poesia, a si própria. A isto, pode-se pensar tratar-se mais de uma sensação do que uma concretude. Talvez, de fato, somente como algo que vive, mas não se captura é que seja possível a liberdade do trânsito incondicional pelos tempos e prover-se de variadas formas de manifestar-se. O que, ao meu ver, tanto vale para a utopia, como para a poesia.

Refletindo sobre essas pluralidades possíveis, utópicas, poéticas, arrisco alguns outros diálogos. Para isso, penso sobre outros pontos, outros timbres das vozes desses poetas que participaram até aqui nesta viagem. Em como é possível, mesmo de universos próprios tão particulares, encontrar pontos luminosos, uma espécie de força motriz que

os tenham conduzido e que se multiplicam e se diversificam ao longo da história da poesia, da literatura, da crítica.

A estrutura deste trabalho, que não deixa de ser um arquipélago de arquiteturas, inicia-se apresentando uma viagem pelas *galáxias pós-utópicas* de Haroldo de Campos, à sua obra aberta, expansiva – cuja força acaba por se tensionar, indiretamente, à voz (ou vozes) de Fernando Pessoa, em que pesa no projeto literário, aqui observado mais precisamente pelo seu heterônimo Alberto Caeiro, um sentido mais de interiorização do poético. Se em Haroldo de Campos o ingresso à viagem pode tender a uma dispersão, exploração do espaço poético ilimitado, em Fernando Pessoa o ilimitado chama o viajante a uma experiência mais concentrada, imersiva num sítio muito próprio, por uma visão capaz de extremos, mas que não viaja de uma galáxia à outra, mas como aquele guia que conduz a um Aleph: “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos” (BORGES, 1999, p. 92).

Entre essas duas ilhas-arquitextuais, outras duas. De Haroldo de Campos o itinerário segue para as aventuras de Maiakóvski, poeta russo da vanguarda cubofuturista. O mais lírico de todos, a ilha dos prazeres? Suas veias revolucionárias e sua voz participante e potente das transformações das artes e das mudanças sociais não permitem à ilha ser apenas de prazer – o que se encontra em todas as demais – mas oferece uma estadia numa paisagem onde transformações significativas na linguagem geraram uma renovação que impactou a produção da poesia e o dia a dia dos poetas operários de várias partes do mundo. Utopista da revolução total, na arte, nas relações humanas e contra a inércia da vida cotidiana (MEI, 2019, p. 95), Maiakóvski buscou acelerar o quanto pôde a chegada do futuro. De dentro de seu espaço, houve ainda tempo para um outro deslocamento, rápido, porém que apresentou outro tipo de paisagem, mais agreste, de entrada controlada: a linguagem faca cabralina, afiada numa outra máquina, mas com a mesma precisão matemática das utilizadas por Haroldo e Maiakóvski. Por fim, mas sem encerrar nada, ao contrário, mostrando que há tanto a se descobrir, tantos horizontes a se vislumbrar: a poesia experimental de Ana Hatherly. Vertente de tantas vertentes, encontro das artes, linguagens que transpõem os limites da linguagem. A poeta que, dentre todos neste arquipélago é a que talvez melhor concentre a liberdade pretendida pela Análise de Tensão Conjunta. Ela, que se autodenominou “criadora de imagens”, que me fez pensar – e todos os demais poetas aqui presentes também – que, quando vemos ou criamos uma imagem de certa forma ela se textualiza, laça memórias de outras imagens, como uma montagem fílmica, uma colagem, aproxima palavras na tentativa de dar conta de

materializar a emoção ou as sensações, nominando-as, familiarizando-as aos guardados de nossos repertórios, enriquecendo nosso arcabouço, nosso simulacro. E o mesmo acontece com o texto, por vezes se guardam suas estruturas, formas, palavras, sensações por meio de imagens inventadas, ou de analogias às imagens reais que deem conta da árdua tarefa de evocar memórias. Das ideias por mim apresentadas à Análise de Tensão Conjunta, científicas, artísticas, se valem algo como *métodos* para se decifrar ou *recifrar* o poético, como diria Valéry (2011, p. 187): “o valor desses métodos (como o da lógica) depende da maneira como são utilizados”

Na Análise de Tensão Conjunta, o papel fundamental é o da crítica poética, que acaba por situar-se no papel do “crítico inventor” desprendido das limitações atrofiantes do “não se pode”, “não se deve” aproximar essa linguagem daquela, mas, se se decidir por aproximá-las em termos comparativos, por exemplo, correr os mais intensos riscos guiado por sua sensibilidade, seu conhecimento e poder de articulações inusitadas – sem que isso seja executado por súbita epifania, devaneio. Todo artista, diz Fayga Ostrower (2018, p. 91), “dispõe de uma bússola, a sensibilidade”. Todo o crítico também, acrescento. “A bússola é ele mesmo, é toda a sua personalidade, seu modo de ser e sentir a vida. As avaliações que então o artista for capaz de formular – inclusive de crítica a seu próprio trabalho – serão sínteses, integrando todos os seus conhecimentos e suas experiências”.

Regressando a Valéry e com ele refirmando, assim como também o fez Maiakóvski em seus ensaios, a Análise de Tensão Conjunta não se pretende como compêndio de regras. Caso, no futuro, alguém sinta o prazer de evoluir a ideia inicial a ponto de dar-lhe aspecto de manual, paciência: “não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia” (VALÉRY, 2011, p. 212), lerei e, provavelmente, me divertirei com o que o hibridismo de nossa época é capaz de suscitar. Há no fundo da Análise de Tensão Conjunta o que o mesmo Valéry (p. 214) disse haver no ofício do poeta: “o poeta transforma o leitor em inspirado”, também este, penso, deve ser o papel da crítica.

Dos quatro poetas centrais aqui tratados, ainda é preciso que se diga, dialogaram entre si diretamente Haroldo de Campos e Ana Hatherly, contemporâneos um do outro, assim como contemporâneas foram a Poesia Concreta e a Poesia Experimental. Fernando Pessoa e Maiakóvski, pelo quanto acabaram por influenciar gerações, tanto por suas obras poéticas quanto teóricas, para aqueles que pretendam fazer poesia ou crítica que valham serem lidas, me fizeram, como já disse, colocar-me como o mediador dessas *conversas*.

Multipliquei-me para me sentir,  
 Para me sentir, precisei sentir tudo,  
 Transbordei, não fiz senão extravasar-me,  
 Despi-me, entreguei-me,  
 E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.

(PESSOA, 2016, p. 166-167).

Quando se fala em multiplicidade, é flagrante que a atenção se volte mais facilmente ao projeto da heteronímia de Fernando Pessoa, talvez onde a multiplicidade seja mais facilmente identificável, porque o próprio Pessoa tratou de nomeá-la. Mas a *outra voz* (ou vozes), é igualmente produzida pelos outros poetas.

Em seus estudos pessoanos, José Gil (2020, p. 215) identifica que para criar um heterônimo é preciso *despersonalizar-se*,

tornar-se uma singularidade plástica (“si próprio”) capaz de se metamorfosear – e metamorfose é apenas uma análise, como migração para a consciência de um outro, de sensações; apenas uma captação de sensações por uma consciência, uma duplicação, acompanhada de cisão, da consciência.

Deste processo, resulta a sua conclusão de que “toda a poesia é, na sua latência, e independentemente da sua expressão particular num ou noutra poeta, heteronímica”.

De posse desta possibilidade de leitura, infiro que a multiplicidade de vozes de um poeta pode ser interpretada pela sua multiplicidade de fases, o que em alguns pode resultar em percursos de relevos acidentados, desníveis, incoerências, com a feitura de obras de forças muito desiguais, estudos e experiências frágeis. Por outro lado, como nos casos apresentados, de Haroldo de Campos, Maiakóvski, Ana Hatherly e Fernando Pessoa, os mesmos relevos acidentados – por conta das alternâncias das qualidades de esforços que solicitam – guardam outros resultados: por vezes exigem dos leitores a conquista de uma alta escalada por onde vislumbrarão um horizonte de possibilidades infinitas, ao passo que também apresentarão as mais vertiginosas descidas, o íngreme, o vertical profundo das criações mais inventivas. Suas vozes atravessam tempos e espaços, mestres de ofícios, suas oficinas guardam ferramentas por muitos desconhecidas. Não escondem, nem trancam seus escritórios, ao contrário, expõem os conteúdos de suas bibliotecas, repartem a riqueza das conquistas, sabem se dedicar à procura da mais humana, solidária e consciente presença no transitório da vida: o saber, o saber-se. Fremem, assim, em suas vozes potentes, o preciso passo para a queda ou voo: o poema.

## Teoria e prática do poema

## I

Pássaros de prata, o Poema  
 ilustra a teoria do seu voo.  
 Filomena de azul metamorfoseado,  
 mensurado geômetra  
 o Poema se medita  
 como um círculo medita-se em seu centro  
 como os raios do círculo o meditam  
 fulcro de cristal do movimento.

## II

Um pássaro se imita a cada voo  
 zênite de marfim onde o crispado  
 anseio se arbitra  
 sobre as linhas de força do momento.  
 Um pássaro conhece-se em seu voo,  
 espelho de si mesmo, órbita  
 madura,  
 tempo alcançado sobre o tempo.

## III

Equânime, o Poema se ignora.  
 Leopardo ponderando-se no salto,  
 que é da presa, pluma de som,  
 evasiva  
 gazela dos sentidos?  
 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.

## IV

E como é feito? Que teoria  
 rege os espaços de seu voo?  
 Que lastros o retêm? 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?

## V

Vede: partido ao meio  
 o aéreo fuso do movimento  
 a bailarina resta. Acrobata,  
 ave de voo ameno,  
 princesa plenilúneo desse reino

de véus alísios: o ar.  
 Onde aprendeu o impulso que a soleva,  
 Grata, ao fugaz cometimento?  
 Não como o pássaro  
 conforme a natureza  
 mas como um deus  
 contra naturam voa.

## VI

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.

(CAMPOS, H., 2008b, p. 55-56).

Poema, poemas. Poeta, poetas. O poema nunca é um, é sempre um múltiplo – assim como o poeta. Talvez venha desta compreensão o desejo posto à prova por tantos autores modernos, vanguardistas, contemporâneos, em buscar o próprio *apagamento* de sua persona, para que apenas a obra sobre-existisse. No caso do concretismo brasileiro, do futurismo russo e da poesia experimental portuguesa, por exemplo, fazia parte dos programas uma criação coletiva, onde os autores faziam composições *sem assinaturas*. É sabido que as forças das vozes dos poetas de maiores destaques desses movimentos sobressaíram-se as tentativas de anonimato. Era premente, na história literária moderna, que se questionasse o autor, uma vez que estava em jogo, na verdade, todo o questionamento sobre o que era arte, como esta era concebida e por quem.

O que me interessa disto é recuperar a ideia de corpo utópico de Foucault que usei para traçar a problemática da utópica pessoana, mais do que seguir pelo caminho já gasto pelo quanto peregrinaram pesquisadores sobre *A morte do autor* anunciada por Barthes (2012), onde se pode ler que “a escritura é esse neutro, composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (p. 57), passagem interessante, no entanto, para se pensar no

quanto Fernando Pessoa, com seus heterônimos, tratou não de perder toda identidade, mas por dar a achá-la em multiplicidades, constituiu seus corpos utópicos.

Por reflexões similares as de Barthes, Michel Foucault (2009, p. 268) escrevera em “O que é um autor?": “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”. Sou estimulado a pensar que, no caso do projeto literário de Fernando Pessoa, por exemplo, o que se pode notar é algo em direção oposta: a *amarração* dos heterônimos em linguagens próprias tratou justamente de fazer emergir os seus autores, mesmo que estes os fossem corpos utópicos. Um pouco mais adiante, no mesmo ensaio, Foucault afirma que “o anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma” (p. 276). Foi desta qualidade de enigma que tratou Fernando Pessoa de arquitetar as suas *confeções de pessoas-livros* e também difundir, tempos depois, as minúcias de seus planos. Ao contrário de sugerir um *apagamento* de cada heterônimo criado por Pessoa, com tal ação ele conseguiu ampliar ainda mais os enigmas por trás de cada autor que multiplicou sua própria personalidade. Um ato de amor extremo e antropofágico que criou e alimentou-se do que criou para expandir-se infinitamente, Pessoa, tornando [quase] utópico seu próprio corpo-poeta-de-si-mesmo. Lembro-me de duas passagens dos *Cahiers* de Paul Valéry (2011b) que valem como ilustração desta *sensação* que tenho no momento, do poeta que precisa devorar-se para estar além de si próprio.

A serpente come a própria cauda. Mas é só depois de um longo tempo de mastigação que ela reconhece no que ela devora o gosto da serpente. Ela para, então... Mas ao cabo de um outro tempo, não tendo nada mais para comer, ela volve a si mesma... Chega então a ter a sua cabeça em sua goela. É o que se chama “*uma teoria do conhecimento*” (p. 103).

... Acostumar-se a pensar como Serpente (*penser em Serpent*) que se come pela cauda. Pois está aí toda a questão. Eu “contenho” o que me “contém”. E eu sou sucessivamente continente e conteúdo (p. 104).

Este devorar-se e estar além do “conhecido”, do já apreendido, o registrou também Pessoa em seus versos antológicos, que para além da ideia de pátria, das águas que circundam o “mar português”, são provas também de que o fácil seria sucumbir por inanição, mas ao poeta, dado a criar ao infinito – consciente de sua finitude e pequenez – não pode senão aventurar-se a ser para além do ser.

Valeu a pena? Tudo vale a pena  
 Se a alma não é pequena.  
 Quem quer passar além do Bojador  
 Tem que passar além da dor.

(PESSOA, 2016, p. 236).

A pluralidade heteronímica de Fernando Pessoa reaparece como *camuflagem* na poesia pós-utópica de Haroldo de Campos, que tanto pode significar esse desdobramento da “pluralidade das poéticas possíveis”, em cada voz (pessoa-poeta) distinta, ou das vozes poéticas capazes de habitarem em um poeta de vasto repertório e recursos inventivos, como o foram Haroldo, Maiakóvski e Ana Hatherly, por exemplo. Não defendo aqui que tenha havido uma estruturação por parte destes poetas de outros “eus” heteronímicos, com identidade própria, biografia – como o fez Pessoa, mas creio ser possível se pensar neles, de suas fases distintas e interesses diversos, a elaboração pragmática tanto no campo teórico como no poético de vozes capazes de ressoarem reconhecidamente “suas” e ainda assim sendo “outras” – algo próximo do que identificou José Augusto Seabra (1991, p. 15-16) no processo de construção criadora de Fernando Pessoa que “não é de nenhum modo fechado sobre si, nem se limita a uma pluralidade finita de sujeitos poéticos: ele é potencialmente aberto e infinito”.

São, por assim dizer, modos de produções solares que possuem um centro que chama as demais formas ou forças a si, ao mesmo passo que as expandem para o infinito: em Pessoa, a figura do mestre Caeiro; em Haroldo de Campos, a poesia concreta, em Maiakóvski, o futurismo, em Ana Hatherly, a poesia experimental. Movimentos que fizeram presença e deslocamento constantes por suas produções, variando, evoluindo para outras espécies poéticas ou sistemas complexos: em Pessoa, cada galáxia heteronímica e um sistema linguístico; em Haroldo, o neobarroco, o poema pós-utópico; em Maiakóvski, as atividades plásticas, teatrais, cinematográficas, textuais que deram vazio a um lirismo de outra ordem, combativo, humanizando o poeta revolucionário e escancarando também suas fragilidades como indivíduo; em Ana Hatherly, também o barroco, mas sobretudo um desdobrar-se por artes em que a escrita pudesse ter dimensões ainda não exploradas, porque ainda não foram descobertas suas tantas galáxias.

A esta ideia da pluralidade solar, recorro a Fernando Pessoa (1968, p. 28):

Todas as coisas adentro do nosso sistema solar são movimentos em torno a outras coisas, como no próprio exemplo do sistema, o dos vários

planetas em torno ao sol. Este nosso sistema solar, obedecendo a essa lei, deve, por sua vez girar, com todos os seus orbes, em torno ao que lhe serve de Sol – ele e outros sistemas solares. Procedendo assim indefinidamente, temos que conceber o sistema do universo como, ao mesmo tempo que tende para um centro cada vez mais centro, tendendo ao mesmo tempo para o infinito.

Seabra (1991, p. 77-78) anota que a metáfora que melhor espelhará a condição de haver pontos de convergências no sistema da multiplicidade de Pessoa, que sugeriria a interconexão dos heterônimos seria o de uma galáxia, “em que os diversos astros se moveriam segundo órbitas entrecruzadas”. E diz ainda: “Se o todo da galáxia ilumina o mínimo dos astros, estes irradiam a sua luz (própria ou refletida) sobre o todo, e portanto uns sobre os outros (inclusive, indiretamente, sobre si mesmos), numa intersecção sem fim de cintilações recíprocas”. Seabra identifica como possível nebulosa inicial, a força central dos heterônimos, o mestre Caeiro, que atrairia órbitas poéticas diferentes: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Pessoa *ele mesmo*. Desta metáfora é possível aferir que, em Haroldo de Campos, é em função do constructo inventivo cuja poesia concreta é a agente mestra, a nebulosa inicial, em que orbitam entremeadas poéticas diferentes – não que tenha sido a primeira, como Caeiro não foi a primeira voz de Pessoa, mas por ser a que se fixou rapidamente por sua força, intensidade, duração em nosso *ver* a poesia moderna, contemporânea pelo o quanto as iluminam. Tal metáfora poderia acentuar, da mesma forma, a medida da centralidade do experimentalismo em Ana Hatherly. Em ambos, Haroldo e Hatherly, por mais que seus outros astros atingissem distâncias incalculáveis de seus centros, muito daquele brilho que os haviam nutrido desde o início ajudou a constituir as forças dos novos clarões de seus outros astros.

A lógica da multiplicidade criativa, na busca da invenção e um eixo mestre (móvel, flexível, expansivo), transcorre as produções destes poetas. Cada qual, com a conquista de territórios muito próprios no vasto universo da linguagem, extrapolaram os limites da escrita, o que havia se convencionalizado à poesia, à literatura, à crítica.

Sob a égide do que defenderia Kandinsky (2015, p. 126): “a liberdade *integral e ilimitada* do artista na escolha de seus meios”, souberam imputar um outro estatuto à arte: se finita, que seja com tendência infinita, pelo quanto dela fica.



Oh que estranha delícia”

(HATHERLY, 2004, p. 233).

## 7. REFERÊNCIAS

- ADAMS, Robert M.; LOGAN, George M. Introdução a Thomas More. In: MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 13-52.
- AGAMBEN, Giorgio. Identidade sem pessoa. In: \_\_\_\_\_. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Ed. 2015. p. 75-86.
- \_\_\_\_\_. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Ed. USP, 2005.
- ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- ANTUNES, Beatriz; BANDEIRA, João. **De Gatos a Galáxias – trajetória poética de Haroldo de Campos**. São Paulo: Risco Editorial, 2016.
- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARISTÓTELES. **Metafísica** (Livro I e II). Tradução direta do grego por Vincenzo Coeco e notas de Joaquim de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984. (Os Pensadores).
- ASSUNÇÃO, Ademir. **Faróis no caos – entrevistas de Ademir Assunção**. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.
- ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. Organização de Manuel Bandeira. São Paulo: Global, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARBOSA, João Alexandre. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. **Signantia quasi coelum. Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 11-24.
- \_\_\_\_\_. **Alguma crítica**. Cotia, SP: Ateliê, 2002.
- BARBOSA, Frederico; DANIEL, Claudio. **Na virada do século: poesia de invenção no Brasil**. Organização, seleção e notas de Claudio Daniel e Frederico Barbosa. São Paulo: Landy, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BARREIRA, Cecília. Entrevista a Ana Hatherly. In: PIMENTEL, Maria do Rosário; MONTEIRO, Maria do Rosário (Organizadoras). **Leonorana: volume de homenagem a Ana Hatherly**. Lisboa: Ed. Colibri, 2010. p. 9-17.

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mário Laranjeira. Revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1).

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERARDINELLI, Cleonice. Mestre, meu mestre, querido. In: \_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa: antologia poética**. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016, p. 304-317.

BERNARDINO, Lígia. A matéria poética de Ana Hatherly. **eLyra – Revista da Rede Internacional Lyracompotics**, n. 7, p. 117-138, jun. 2016.

BLOCH, Ernest. **O princípio esperança**. Tradução de Nélio Schneider e Werner Fucks. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BONITZER, P.; CARRIÈRE, J. C. **Prática do roteiro cinematográfico**. São Paulo: JSN Ed., 1996.

BORDINI, Maria da Glória. Política e experimentalismo em Ana Hatherly. **Via Atlântica**, n. 11, p. 35-47, São Paulo, 2007. DOI: 10.11606/va.v0i11.50661.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Organização de Calin Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Aleph**. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1999. (Obras completas de Jorge Luis Borges, 1).

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 3, 9 ago. 2014, p. 27-41.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e Transformação**. Org. e prefácio de David Kudler. Tradução de Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia Russa Moderna**. Traduções de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Haroldo. **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. Haroldo de Campos (Organizador). Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.

CAMPOS, Augusto. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. Maiakóvski, 50 anos depois. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski: poemas**. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 253-274.

\_\_\_\_\_. **Poesia antipoesia antropogafia e cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. As Antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 11. ed. Org. e apresentação: Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 9-14.

\_\_\_\_\_. **Viva vaia: poesia 1949 – 1979**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Haroldo. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Organizador: Haroldo de Campos; textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Ed. USP, 1977.

\_\_\_\_\_. **Signantia Quasi Coelum. Signância Quase Céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **O Arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório (Organizadora). **Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005. p. 343-366.

- \_\_\_\_\_. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Xadrez de Estrelas: percurso textual, 1949-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2008b.
- \_\_\_\_\_. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Galáxias**. Organização de Trajano Viera. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. **A ReOperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013b.
- \_\_\_\_\_. Lance de olhos sobre Um Lance de Dados. In: MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. São Paulo: Perspectiva, 2013c. p. 187-192.
- \_\_\_\_\_. **Haroldo de Campos – Transcrição**. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- \_\_\_\_\_. Maiakóvski e o construtivismo. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski: poemas**. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017b. p. 237-246.
- \_\_\_\_\_. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Dobradura Editorial, 2018.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAVALIERE, Arlete. Teatro russo e revolução: experimentalismo e vanguarda. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (Organização). **1917: o ano que abalou o mundo**. São Paulo: Boitempo: Edições Sesc SP, 2017. p. 103-119.
- CLAEYS, Gregory. **Utopia: a história de uma ideia**. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.
- COMBES, Francis. Maiakóvski: o farol que era um poeta. Tradução de Sebastião Paz. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski, vida e poesia**. Tradução dos poemas por Emilio C. Guerra e Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2013. p. 11-23.
- CORÍNTIOS, 1, 15-4. **Bíblia on line**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/1co/15>. Acessado em: 12/05/2017.
- CRUZ, Edson (Org.). **O que é poesia?** Rio de Janeiro: Confraria do Vento; Calibán, 2009.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de pintura**. Edición preparada por Ángel González García. Madrid: Ediciones Akal, 1989.

DERDIK, Edith. **Linha de horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Intermeios, 2012.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUARTE, Pedro. A utopia do pensamento. In: NOVAES, Adauto. **O novo espírito utópico**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. p. 53-70.

ECHAVARREN, Roberto. Galaxias, work in progress, barroco. In: CAMPOS, Haroldo de. **Galaxias/Galáxias**. Tradução ao espanhol e notas de Reynaldo Jiménez. Montevideu: La Flauta Mágica, 2010. p. 5-15.

ECO, Umberto. **Obra aberta; forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo (Org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 163-185.

\_\_\_\_\_. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

FIGUEIREDO, Clara. O construtivismo russo: História, estética e política. In: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim (Org.). **1917: o ano que abalou o mundo**. São Paulo: Boitempo; Edições Sesc SP, 2017. p. 91-101.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Tróíades – remix para o próximo milênio, 2014**. Disponível em: <https://www.troiades.com.br/about-me>. Acessado em 21/04/2018.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FREIRE, Pedro Guilherme Mascarenhas. **Uma Nuvem de Calças ou o amor à própria sorte – versos para a voz em Vladímir Maiakóvski**. 2017. Tese (Doutorado

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2017) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2017. Acesso 2020-11-07.

FUX, Jacques. **Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GALEANO, Eduardo. **La palabra andante**. Con grabados de J. Borges. Buenos Aires: Catálogos S.R.L, 2001.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Introdução à poesia; teoria e prática**. São Paulo: Atual, 1989.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Introdução – Uma lírica nunca dantes praticada. In: PESSOA, Fernando. **Poemas completos de Alberto Caetano**. Comentários e notas de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Ed. Nacional; Lazuli Ed., 2007. p. 7-16.

GASTÃO, Ana Marques. **Ana plurinímica**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2015.

GIL, José. **Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. São Paulo: n-1 edições, 2020.

GIL, Gilberto. **Entrevista Programa Roda Viva**. 1987, minuturação 34:28.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações homológicas entre Texto e Imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. Ut pictura poesis: uma questão de limites. **Revista USP**, n. 3, p.177 – 184, São Paulo, 1989. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25493/27239>. Acessado em: 21/04/2018.

GUELFY, Maria Lúcia F. **Introdução à análise de poemas**. Viçosa, MG: Imprensa Universitária - UFV, 1995.

HAMBURGER, Michel. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HATHERLY, Ana. **Dez poemas mudados para o português - Micro-ladainha desdobrável**. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2020.

\_\_\_\_\_. PO.EX: Do antes ao agora. In: CALLEGARI, Bruna; KHOURI, Omar. (Curadoria). **Poesia experimental portuguesa**. Brasília: Caixa Cultural Brasília - Galerias Piccola I e II, 2018. Catálogo de exposição, 17 de outubro a 16 de dezembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **463 tisanas**. Lisboa: Quimera Editores, 2006.

\_\_\_\_\_. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. **Interfaces do olhar: uma antologia crítica, uma antologia poética.** Lisboa: Roma Ed. 2004.

\_\_\_\_\_. **A mão inteligente.** Lisboa: Quimera Editores, 2003.

\_\_\_\_\_. **Um calculador de improbabilidades.** Coimbra: Quimera Editores, 2001.

\_\_\_\_\_. **A casa das musas.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

\_\_\_\_\_. A Reinvenção da leitura: breve ensaio crítico. Lisboa: Editorial Futura, 1975. In: PORTELA, Manuel. **Revista de Estudos Literários: Literatura no Século XXI.** Vol.2, 2012, p. 441-469.

HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.** Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JACKSON, K. David. A transcrição e o transcriador: Haroldo de Campos, coreógrafo de poesia. In GUERINI, Andréia; MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter Carlos (Orgs). **Haroldo de Campos, Tradutor e Traduzido.** São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 3-19.

\_\_\_\_\_. A educação do sexto sentido: poesia e filosofia em Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Haroldo. **A educação do sexto sentido.** São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 9-12.

\_\_\_\_\_. Viajando pelas Galáxias: guia e notas de orientação. In: MOTTA, Leda Tenório (Org.). **Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos.** São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005. p. 39-53.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas.** Tradução e posfácio de Sônia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

JEAN, Georges. **A escrita: memória dos homens.** Tradução de Lídia da Motta Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

JUNKES, Diana. Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos. **Ipotesi**, v. 12, n. 2, p. 95-105, Juiz de Fora, jul.- dez. 2008.

\_\_\_\_\_. **As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos.** São Paulo: Editora Unesp, 2013.

\_\_\_\_\_. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: MENDONÇA, Julio (Org.). **Que pós-utopia é esta?** São Paulo: Giostri, 2018. p. 50-75.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

LAFER, Celso. O prazer da palavra e a escrita justa: sobre o percurso de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório (Org.). **Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005. p. 113-117.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIMA, Luiz Costa. Haroldo, o multiplicador. In: MOTTA, Leda Tenório (Org.). **Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005. p. 119-130.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer**. Lisboa: Editorial Estampa, 1990. 2v.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski: poemas**. Tradução de Augusto de Campos, Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

\_\_\_\_\_. Como fazer versos? In: SCHNAIDERMAN, Boris. **A Poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2014a. p. 195-238.

\_\_\_\_\_. Intervenção num debate sobre os métodos formal e sociológico. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2014b. p. 261-262.

\_\_\_\_\_. Cinema e cinema. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2014c. p. 323.

\_\_\_\_\_. In: CAMPOS, H. **A ReOperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 49.

\_\_\_\_\_. **Maiakóvski: vida e poesia**. Tradução de Emilio C. Guerra e Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2013.

\_\_\_\_\_. 150.000.000. In: POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e futurismo**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização de Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.111.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Tradução e ensaios de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MARQUES, Ana. Ana Hatherly: programabilidade e criação. In: **Revista Cascais Interartes / Crossroad of the arts**, n. 2, p. 11-17, 2019.

MARQUES, Elisabete. Ana Hatherly e a escrita em cinema. In: **Revista Cascais Interartes / Crossroad of the arts**, n 1, p. 31-41, 2019.

MARTINS, Claudia Mentz. Ana Hatherly e um redimensionamento de postura lírica. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 16, n. 2, p. 274-286, maio/ago. 2020.

MARTINS, Fernando Cabral. **Introdução ao estudo de Fernando Pessoa**. Cotia, SP: Ateliê, 2017.

\_\_\_\_\_. A noção das coisas. In: PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caieiro**. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 241-261.

MATEUS, 1: 1-25. In: **O Novo Testamento**. Traduzido por João Ferreira de Almeida. Nashville: Os Gideões Internacionais, 1998.

MEI, Letícia. “O amor é o coração de tudo”. In: MAIAKÓVSKI, Vladímír. **Sobre isto**. Tradução, posfácio e notas de Letícia Mei. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 7-12.

\_\_\_\_\_. “Posfácio”. In: MAIAKÓVSKI, Vladímír. **Sobre isto**. Tradução, posfácio e notas de Letícia Mei. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 107-142.

\_\_\_\_\_. **Do caos ao universo: uma cosmologia da poética de Maiakóvski**. 2019. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.8.2020.tde-24062020-190445. Acesso em: 2020-11-07.

MELO E CASTRO, E. M. de. **Pessoa: metade de nada**. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

\_\_\_\_\_. **As vanguardas na poesia portuguesa do século XX**. Lisboa: Biblioteca Breve/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

\_\_\_\_\_. **Literatura portuguesa de invenção**. São Paulo: DIFEL, 1984.

\_\_\_\_\_. **Essa crítica louca**. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

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

\_\_\_\_\_. In: ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998b.

\_\_\_\_\_. **O artista inconfessável**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MENDES, Adilson. Impacto e permanência do cinema soviético revolucionário. In: JINKINGS, Ivana; DORIA Kim (Orgs.). **1917: o ano que abalou o mundo**. São Paulo: Boitempo; Edições SESC SP, 2017. p. 121-135.

MIKHAILOV, Aleksandr Alekseevitch. **Maiakóvski: o poeta da revolução**. Tradução de Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MOISÉS, Massaud. **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. São Paulo: Cultrix, 1998.

\_\_\_\_\_. **A criação literária – poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos**. São Paulo: Escrituras Ed., 2005.

NANCY, Jean-Luc. **Demanda: literatura e filosofia**. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e montagem (um estudo sobre a poesia de Georg Trakl)**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NÓBREGA, Thelma Médici. Entrevista com Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório (Org.). **Céu acima: para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005. p. 343-366.

NOVAES, Adauto (Org.) **O novo espírito utópico**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. **João Cabral: a máquina do poema**. Organização e prefácio de Adalberto Müller. Brasília: Ed. UnB, 2007.

OLINTO, Antonio. **Minidicionário Antonio Olinto de Língua Portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2001.

OLIVEIRA, Andrey Pereira. Laocoonte, de Lessing, passagem obrigatória: algumas reflexões sobre palavra e imagem. **Graphos**. v. 12, n. 2, p. 161-172, João Pessoa, dez. 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte y outros ensayos de estética**. Madrid: Austral, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2018.

\_\_\_\_\_. **Acasos e criação artística**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2016.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PESSOA, Fernando. **Presença**, n. 17, Coimbra, dez. 1928. **Edição facsimilada**. Lisboa: Contexto, 1993, p. 250. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2700>. Acessado em 13/04/2017.

\_\_\_\_\_. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, s/d. (1966). Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.

\_\_\_\_\_. **Textos filosóficos. Fernando Pessoa**. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Obras em prosa**. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Poemas completos de Alberto Caieiro**. Comentários e notas de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Ed. Nacional; Lazuli Ed., 2007.

\_\_\_\_\_. **Antologia poética**. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. O teórico e o crítico. **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais. São Paulo, 14 set. 2003. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1409200310.htm>. Acesso 23/08/2018.

\_\_\_\_\_. Cairo Zen. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa – quem do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 147-206.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. Depoimento. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê, 2006. p. 19-20.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização de Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 11. ed. Organização e apresentação de Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **A arte da poesia: ensaios escolhidos por Ezra Pound**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Ed. USP, 1976.

RICHARDS, Ivor Armstrong. **Princípios de crítica literária**. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.

RIPELLINO, Angelo Maria. **Maiakóvski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RISÉRIO, Antonio. **Ensaio sobre o texto poético em contexto digital**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Copene, 1998.

\_\_\_\_\_. O “pós-utópico” em questão. In: MENDONÇA, Julio (Org.). **Que pós-utopia é esta?** São Paulo: Giostri, 2018. p.76-87.

ROMÃO, Luiza. **Sangria**. São Paulo: Edição do autor: Selo do Burro, 2017.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. Prefácio à primeira edição espanhola. In: \_\_\_\_\_. **A educação do sexto sentido**. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 13-17.

\_\_\_\_\_. A micrologia da elusão. In: CAMPOS, Haroldo. **Signantia quasi coelum. Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 127-141.

SANTAELLA, Lucia. **Haroldo de Campos: para sempre**. São Paulo: EDUC, 2019.

SARDUY, Severo. Rumo à Concretude. In: CAMPOS, Haroldo. **Signantia quasi coelum. Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 117-125.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: uma fala só lâmina**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. Conversa com Lília Brik. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakóvski: poemas**. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 247-251.

\_\_\_\_\_. **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/intradição: mimesis, tradução, enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 9-73.

SILVA, Rogério Barbosa da. Os ossos do poema. In: HATHERLY, Ana. **Interfaces do olhar**. Uma antologia crítica. Uma antologia poética. Lisboa: Roma Editora, 2004. p. 25-39.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

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

\_\_\_\_\_. **Haroldo de Campos por Marcos Siscar (Ciranda da Poesia)**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2015.

\_\_\_\_\_. **De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SOARES, R. Telas e janelas, molduras das imagens. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 28, n. 16, p. 31-44, 25 nov. 2001.

STEWART, James. **Cálculo**. Vários tradutores. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2006. v. 1.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros (Claudio Daniel). **A estética do labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.8.2009.tde-08022010-122934. Acesso em: 2020-12-08.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. Posfácio de Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. Tradução e ensaios de Augusto de Campos. São Paulo: Ficções Editora, 2011b.

WOLFF, Francis. **Três utopias contemporâneas**. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

\_\_\_\_\_. As três utopias da modernidade. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O novo espírito utópico**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p. 31-52.