



# miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 11, número 1, jan.-abr. 2022

## AUGUSTO DE CAMPOS, POETA DA RECUSA



## AUGUSTO DE CAMPOS, POET OF REFUSAL

Rafael Ferreira PASSOS

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)  
RECEBIDO EM 14/07/2021 • APROVADO EM 21/03/2022

---

### Resumo

---

A poética de Augusto de Campos – desde a fase ortodoxa da poesia concreta ao período participante, em que há a abertura intersemiótica para os diálogos com a música popular, por exemplo – se insere no campo da invenção, isto é, no campo da pesquisa em termos de linguagem poética, mirando a oxigenação desta. Para tal, o poeta paulistano se valerá, em termos teóricos, de uma perspectiva poética sincrônica (CAMPOS, 1977), no sentido de que o que vale na história da literatura não é certa ordenação em dinâmica temporal linear, mas a novidade, a radicalidade ou a autenticidade formal. É a partir desse acorde dominante que Campos passará a investir nas novas mídias, levando a cabo o projeto mallarmaico de tensionamento do verso nas esferas da materialidade da linguagem. O presente trabalho tratou de investigar, portanto, a interação do fazer artístico do poeta, crítico e tradutor Augusto de Campos com o suporte computador – sobretudo na produção disponível em sua página do instagram: @poetamenos – e as implicações éticas e estéticas de tal incursão. Para tal, valemo-nos da chave interpretativa da recusa para analisar os poemas “LULALIVRE” e “SEXTILHA FANOMELOGOPAICA em –aica e em –aico”, publicados no livro-manifesto Lula livre/Lula livro (2018), organizado por Marcelino Freire e Ademir Assunção. A leitura foi realizada no sentido de pontuar a plasmação dos aspectos semânticos dos poemas com as suas estruturas sintáticas, em lúdico jogo verbivocovisual, operando uma recusa à redução da arte poética ao mero utilitarismo político-ideológico.

Augusto de Campos' poetics – since the orthodox phase of concrete poetry until the participating period, in which there is an intersemiotic opening for dialogues with popular music, for example – is inserted in the field of invention, that is, in the field of research in terms of poetic language, aiming at its oxygenation. To this end, the poet from São Paulo will use, in theoretical terms, a synchronic poetic perspective, in the sense that, what counts in the history of literature is not a certain ordering in linear temporal dynamics, but innovation, radicality or formal authenticity. It is from this dominant chord that Campos will start to invest in new media, carrying out the Mallarmaic project of tensioning the verse in the spheres of the language materiality. Therefore, this present work looked up to investigate the interaction of the artistic crafting of the poet, critic and translator Augusto de Campos, with the computer support – especially in the production available on his instagram page: @poetamenos – and the ethical and aesthetic implications of such incursion. To do so, we use the interpretive key of refusal to analyze the poems “LULALIVRE” and “SEXTILHA FANOMELOGOPAICA em -aica e em -aico”, published in the manifesto-book Lula livre/Lula livro (2018), organized by Marcelino Freire and Ademir Assunção. The reading was carried out in order to resolve the plasmation of the semantic aspects of the poems with their syntactic structures, in a ludic verbivocovisual game, operating a refusal of reducing poetic art to mere political-ideological utilitarianism.

---

**Entradas para indexação**

---

**Palavras-chave:** Poesia concreta. Sincronia. Mídias. Estética. Recusa.

**Keywords:** Concrete poetry. Synchrony. Media. Aesthetics. Refusal.

---

**Texto integral**

---

*Valéry defendendo Mallarmé: “o trabalho severo, em literatura, se manifesta e opera por meio de recusas; pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas”.*  
AUGUSTO DE CAMPOS.

**Introdução**

Pretendemos neste trabalho realizar a leitura de dois poemas do poeta, tradutor e ensaísta Augusto de Campos. Os poemas estão presentes no livro *Lulalivre - Lulalivro*, publicado em julho de 2018 e organizado pelos também poetas Ademir Assunção e Marcelino Freire. O livro – cuja tônica já está sugerida em sua capa, que traz, em fundo vermelho, a inscrição em perfil do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, além de duas palavras em fonte serifada aproximadas por paronomásia e compostas por justaposição, quer dizer: Lulalivre e Lulalivro – é um compêndio, uma reunião de manifestos, poemas, contos, produções visuais (quadrinhos, charges), cartas etc., de cunho sobretudo político dada a urgência provocada pela prisão de Lula ocorrida no dia 7 de abril de 2018. Nas palavras dos próprios organizadores no texto de prefácio:

O propósito deste livro, portanto, é o de unir as vozes destes autores aos movimentos nacionais – e até mesmo internacionais –

contra a farsa da prisão do ex-presidente Lula, e contra a continuidade do golpe antidemocrático representado por sua exclusão do processo eleitoral de 2018. (ASSUNÇÃO; FREIRE, 2018, p. 10).

O livro apresenta produções de 90 autores das mais variadas áreas (jornalismo, música, literatura etc.). Na leitura aqui proposta dos poemas de Augusto, veremos que os contornos políticos envolvidos na produção do livro-manifesto permeiam a escritura no campo referencial do poema, isto é, no âmbito da semântica, ao mesmo tempo em que há a plasmação da sintaxe, da estrutura do poema em lúdico jogo verbivocovisual<sup>1</sup> visando a desautomatização do olhar do leitor, operando uma negação à redução da arte poética ao mero utilitarismo político-ideológico. Além disso, trataremos de discutir as renúncias, as rupturas estéticas de algumas poéticas da modernidade (sobretudo as vanguardas do século XX) e o lugar da crítica de poesia nesse momento. Para tal, atentaremos especialmente às contribuições do poeta e crítico Octavio Paz, para quem a tradição moderna da poesia ocidental trama conflitos com o próprio cerco temporal que lhe antecede, de modo que esta se afigura como uma narrativa composta pela bricolagem de períodos históricos consequentes. Em termos metonímicos, é como se a câmara que filma a história da arte sofresse, por parte da montagem, certos impulsos de ruptura, de corte abrupto de uma cena a outra.

Ainda em termos de análise, dialogaremos com alguns estudiosos de diferentes vertentes teóricas – inclusive os que se situam fora das perspectivas estruturais da língua e da linguagem, haja vista o nosso interesse em estabelecer um pensamento gestado não pelo encontro em via-única de conceitos e olhares teóricos afins, mas a partir do conflito, das a-sintonias, da polêmica – no sentido de circunscrever a produção de Campos no panorama contemporâneo da poesia brasileira, no qual a chave de discussão será a recusa sob ponto de vista ético e estético. Torna-se fundamental para nós, ainda, trocar figurinhas com pensadoras e pensadores que discutiram a arte na era do suporte tecnológico, na medida em que parte da poética a que nos propusemos a analisar interage intimamente com os avanços fornecidos pelo ciberespaço<sup>2</sup>.

## 1 A recusa ao verbo na poesia moderna

“Pensar profundamente é pensar o mais longe possível do automatismo verbal” (VALÉRY, 1998, p. 243), disse-nos certa vez o poeta simbolista Paul Valéry. A contundente frase serve de farol, de guia para o que aconteceria a partir dos anos 50 com a crítica estruturalista no afã de retomar os estudos de Saussure – no que ele chamou de Semiologia – para ler obras literárias atentando para os problemas do signo de maneira abrangente. Nesse momento, percebe-se que a lógica verbal como que cerca a capacidade do signo estético de suas potencialidades no campo da

---

<sup>1</sup> Trata-se do termo elaborado por James Joyce utilizado por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos para contemplar a formulação estrutural do poema em três unidades integradas: a visualidade, a semântica e os aspectos sonoros.

<sup>2</sup> Referimo-nos ao conceito do filósofo tunisiano Pierre Lévy exposto em seu livro *Cibercultura* (2010).

invenção artística. Como se sabe, as estruturas de grande parte das línguas ocidentais estão condicionadas às relações de hipotaxe, em que as proposições (e os símbolos, isto é, as letras) são regidas por subordinação. “As línguas ocidentais, chamadas não-isolantes, são de natureza digital; as línguas orientais, como o chinês e o japonês – chamadas línguas isolantes – são de natureza analógica” (PIGNATARI, 1982, p. 19). É percebendo essa distinção que Ezra Pound teoriza e incorpora em sua poética o ideograma chinês – em que os símbolos se aproximam a partir de relações paratáticas de analogia, tornando a apreensão do significado aberta, na medida em que o interpretante precisa projetar a sensibilidade nas partículas da língua, que são dispostas umas sobre as outras, para formar a imagem final de significação –, aplicando, pois, lances de analogia numa língua digital, o inglês. As contribuições ensejadas na produção crítica e criativa do poeta (sobretudo em *Os Cantos*) influenciarão diversos artistas da linguagem, sobretudo os que estavam antenados com os aspectos de iconicidade do signo verbal. No Brasil, Pound fará parte do *paideuma*<sup>3</sup> do grupo concretista, formado por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos.

Antes do linguista suíço, no entanto, o matemático norte-americano Charles Sanders Peirce, considerado o pai da semiótica por dispor os conhecimentos na área como uma ciência fenomenológica (não-metafísica, portanto) independente da linguística, já havia levado a cabo uma teoria dos signos verticalizada publicada de maneira fragmentada em jornais e revistas, na qual as categorias semióticas apresentam relações triádicas, ou, como refletiu Lúcia Santaella:

Segundo Peirce, o signo não é uma relação triádica simples, mas um complexo de relações triádicas e só entranhando essas relações podemos captar a dinâmica radicalmente dialética entre o signo e a mente interpretadora. Ao mesmo tempo que o signo é um mediador entre o homem e o mundo, o homem é um mediador entre um signo e outro signo. Nesta medida, o que chamamos consciência comparece como um locativo, lugar onde se opera a passagem que leva à mudança de um signo em outro. É isso que faz Peirce dizer: “a consciência não é o homem, ela está no homem”. (SANTAELLA, 1996, p. 30).

Apesar de suas reconhecidas contribuições para os campos de atuação cuja pedra fundamental é a representação (que é onde reside a arte), Peirce não viu as suas obras serem publicadas em livro enquanto esteve vivo, talvez um dos motivos pelos quais os seus estudos não obtiveram tanto reconhecimento na época em que foram produzidos.

Pois bem, o problema das investigações icônicas em poesia conflui com as mais diversas semióticas geradas pelas revoluções industrial e tecnoindustrial, dada a multiplicação de códigos e de linguagens a que a sociedade capitalista se submeteu a partir dos influxos gerados pelos avanços nos setores da Comunicação e da Tecnologia da Informação.

---

<sup>3</sup> Expressão corrente no vocabulário crítico poundiano, que corresponde à seleção ou organização do conhecimento de modo a catalogá-lo, afim de proporcionar às gerações posteriores um encontro mais facilitado a essas informações. O *paideuma* é, portanto, uma espécie de inventário.

É nesta esteira político-histórica que o poeta localizado no terreno dessas drásticas mudanças nas ciências se torna antes um *designer* da linguagem do que um artesão, imagem cara às esquerdas brasileiras dos anos 60, impulsionadas por um realismo-marxista que propunha a oposição clara entre a arte burguesa-industrial e a arte-verdade-anti-industrial. A belicosa discussão impulsionada pela leitura apressada da própria história da arte em tensão com os avanços e consolidação das sociedades liberais burguesas no Ocidente, em que se distingue as manifestações artísticas ditas engajadas nas lutas políticas de maneira direta e o que se convencionou chamar de “arte pela arte”, suscita, em tons de sutil autoritarismo, um lugar único para o artista inserido nessa era: quer dizer, o de participação política direta, de articulação panfletária com os ideais da revolução. A pulsão do engajamento esquece, inclusive, as dinâmicas específicas do objeto artístico, isto é, os seus métodos e procedimentos. Cabe aqui evocar o clichê Maiakóvskiano, para quem a arte revolucionária pressupõe a adoção de uma forma revolucionária. Nesse sentido, o engajamento se dá nas vias da linguagem, nas camadas profundas do signo estético, na construção de sintaxes que, em contexto tecnoindustrial, interagem com os novos suportes e mídias. Daí o diálogo com o filósofo alemão Walter Benjamin e o seu pensamento acerca do panorama das artes na era da reprodutibilidade técnica se torna inevitável:

relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano. [...] Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. (BENJAMIN, 1994, p. 167-168).

A possibilidade de reprodução técnica da obra redimensionou o contexto artístico no que se refere à recepção do fenômeno estético, dada a circulação em massa que a reprodutibilidade proporcionou (hoje a *Guernica* de Pablo Picasso ou uma peça de Villa-Lobos pode ser acessada por qualquer pessoa a partir de uma pesquisa simples numa ferramenta de busca online), além de invalidar ou deslocar os ideais clássicos de classificação estética: belo ou feio, erudito ou popular, virtuoso ou profano. A jogada agora é outra: quer dizer, a obra de arte saiu dos museus, das salas de concerto, dos livros e passou a invadir as brechas cedidas pela(s) mídia(s), tornando o tecido artístico atual quase que iminente intermidiático e intercultural. A publicidade, portanto, torna-se peça chave para compreendermos o panorama das artes na era da reprodução técnica, haja visto a incorporação que o campo irá fazer de alguns procedimentos típicos do setor artístico para impulsionar os seus anúncios. As já citadas investigações das informações não-verbais dispostas em ideograma serão amplamente utilizadas em banners e peças publicitárias, por exemplo. As fusões e confusões das linguagens parece concretizar exatamente a função do devir-arte – de modo que o que se institui é um processo, um vir-a-ser –

nos moldes do que foi elencado pelo apresentador Chacrinha<sup>4</sup> quando, ao tentar uma definição do seu programa, estabelece um prognóstico da arte-mídia, isto é: “meu filho, eu estou aqui para confundir, eu não estou aqui para explicar”.

Nos terreiros da poesia propriamente, a apropriação das tecnologias por parte dos poetas faz nascer novos parâmetros de produção e de apreciação estética, dado que o corpo do poeta, do poema e do leitor transitará em extratos eletrônicos, tornando as linguagens híbridas, dispersas simultaneamente em um meio, configurando, nos termos de Pignatari, a destituição do enredamento cultural do gueto, da tribo – não sem antes operar o que ele chamou de mecanização do homem e da cultura. Nesse sentido, o poeta que dialoga com as mídias interage diretamente com a teia global:

Bem antes que Francis Picabia, o gênio Dada, pintasse suas máquinas inúteis, que são verdadeiros retratos do artista quando-sempre-inútil, Thomas Carlyle pintava um admirável retrato do processo de mecanização do homem e da cultura – menos notável pela nostalgia do artesanato, talvez, do que pela visão que teve da máquina enquanto processo e não enquanto coisa – da máquina enquanto lógica-visor que comanda a apreensão das coisas: [...] “A máquina não manipula só o que é externo e físico, mas também o que é interno e espiritual”. (PIGNATARI, 2004, p. 87-88).

É importante, pois, a reflexão acerca da incidência dos novos suportes nas sensibilidades e nas construções subjetivas dos sujeitos, bem como os impactos gerados pela velocidade com que as informações repercutem na sociedade e nos signos estéticos. Em termos de linguagem, pensamos que é fundamental investigar o que há de possibilidades criativas no sentido de desarticular as linguagens mercantilistas, trata-se, portanto, de transformar o computador ou a televisão, por exemplo, em suportes capazes de ativar sintaxes humanistas, e detratar ou sabotar a “linguagem da fábrica”, que está pautada numa expressividade aberrante, como bem exemplificou o célebre ensaísta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini:

A linguagem da fábrica é por definição uma linguagem puramente comunicativa: os “lugares” onde é produzida são aqueles onde a ciência é “aplicada”, isto é, lugares de pragmatismo puro. [...] Existe apenas um caso de expressividade – mas de expressividade aberrante – na linguagem puramente comunicativa da indústria. É o caso do *slogan*. De fato, para impressionar e convencer, o *slogan* deve ser expressivo. Mas sua expressividade é monstruosa porque se torna imediatamente estereotipada e se fixa numa rigidez que é o contrário da expressividade, que é eternamente mutável e se oferece a uma interpretação infinita. A falsa expressividade do *slogan* é assim o ponto extremo de uma língua técnica que substitui a língua humanista. É o símbolo da vida linguística do futuro, isto é,

---

<sup>4</sup> Chacrinha (José Abelardo Barbosa de Medeiros) foi o apresentador de um popular programa de auditório da televisão brasileira – que teve a sua estreia no dia 6 de março de 1982 e se encerrou em 2 de Julho de 1988. Utilizamos o bordão do personagem em termos simbólicos para caracterizar a natureza multimodal da escritura em diálogo com as novas possibilidades de linguagem oportunizada pelas novas mídias e suportes.

de um mundo inexpressivo, sem particularismos nem diversidade de culturas, perfeitamente padronizado e aculturado. De um mundo que para nós, últimos depositários de uma visão múltipla, magmática, religiosa e racional da vida, parece ser um mundo de morte. (PASOLINI, 2020, p. 42-43).

Nesses termos, a nossa defesa da exploração que Augusto de Campos – e toda uma tradição de poetas e poéticas visuais, representantes diretos dos desdobramentos da poesia concreta – realiza do universo digital e seus mecanismos se dá no sentido de perceber nesta poética um potente sopro criativo nesse mundo assentado no baixo-astral da linguagem instrumental. Em último caso, o nosso trabalho se orienta a partir do radical compromisso com a vida, expresso na linguagem inventiva de Campos.

### 1.1 A poesia da recusa

A tradição moderna de poesia, como aponta Octavio Paz, é uma tradição da ruptura. Em *Os filhos do barro* (1984), o poeta mexicano argumenta que na história da poesia no Ocidente existe uma espécie de regularidade ou variável comum identificada como culto ao novo. Nessa toada, e substituindo o caráter de novidade pela ruptura, Paz comenta que:

O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma. (PAZ, 1984, p. 20).

Interessante pontuar que é nessa modernidade apontada pelo autor de *Piedra de sol* que eclode a geração de poetas que são também críticos, quer dizer, escritores que se interessam pela discussão de poesia. Nesse sentido, percebemos a interação entre o trabalho criativo e a apropriação crítica das teorias poéticas e da metalinguagem. Entre estes, uma voz significativa é a de Stéphane Mallarmé – elencado como poeta-fetice dos movimentos de vanguarda do século XX –, considerado por alguns o mais moderno entre os poetas modernos, especialmente em seu conhecido poema-constelar *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado em 1897 na revista *Cosmopolis*. Para Augusto de Campos, é o “Primeiro poema funcionalmente moderno, futuro-demais para sua época, equação poética que vale por si só todo o vozerio das vanguardas reformadoras de alguns anos depois” (CAMPOS, 1974, p. 177).

O lance de dados mallarmaico, ocasionalmente lembrado pela linhagem de poetas de invenção, joga com a probabilidade, com a incorporação, por parte do poema, do acaso, do risco sobre o “o Abismo / branco / estanco / iroso”, no sentido de que as palavras, como que pinçadas fortuitamente, estão à revelia da melodia proposta pelo poeta francês, numa sinfonia marítima (o campo semântico ligado ao mar, às ondas, ao naufrágio e às profundezas é recorrente), cuja bruma traz a sentença final do poema, indicação da própria natureza humana: “Todo Pensamento

emite um Lance de Dados” (natureza não acatada por Einstein anos depois, diga-se. Em carta escrita no ano de 1945, o físico afirma que “Deus não joga dados com o universo”). A disposição gráfica do poema – em que os versos se projetam para fora da espacialidade da página, recusando a mecanização do olhar do leitor e, sobretudo, a forma estanque do poema – revela a não-linearidade das informações, dispostas em mosaico, como que de maneira constelar, num universo diverso de paronomásias verbais e icônicas, de lances tipográficos inovadores (utilização de fontes variadas, em diferentes tons, tamanhos e texturas – em negrito, itálico etc.). Essas novidades garantem ao poema a formulação estrutural, em diálogo comparativo com os músicos interessados na disposição sonora serial, tais como Schoenberg e Webern:

É esse sentido de estrutura, em contraposição à organização meramente linear e aditiva tradicional, o elemento básico da nova ordem expressiva da formulação poética, que repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens. (CAMPOS, 1974, p. 178).

Vertendo a atenção para o problema da crítica ou, como pontuou o poeta mexicano, o problema da idade crítica, vemos também em Mallarmé algumas contribuições importantes. Existe um texto seu hoje já conhecido entre os herdeiros das vanguardas e neovanguardas intitulado *Crise de vers*<sup>5</sup>, no qual o poeta expõe sob forma de excertos alguns pensamentos acerca da poesia e de sua própria experiência poética. Para ele, a literatura sofre uma crise fundamental devido a morte de Victor Hugo, que teria amalgamado toda a história, a filosofia e a prosa em versos. É a partir desse momento, portanto, que a estrutura do verso passa por um processo de ruptura, à medida em que, para o poeta de *Un coup de dés*, há a morte do verso nos moldes operado por Hugo, isto é, “de um certo uso do alexandrino, ancorado na tradição solene da rima e da métrica, que combinaria com brindes em recepções elegantes e com o aparato das festas cívicas” (SISCAR, 2010, p. 108).

A crise, pois, não representa a morte da estrutura do verso, mas de uma forma de versificação pautada especialmente numa visão de poesia idealizada para grandes momentos, para o requinte dos salões de festa. Mallarmé dinamita esse tal olhar e propõe imperativo que “verso há tão logo se acentue a dicção, ritmo, desde que estilo”. Quer dizer, a proposição que se coloca é a da expansão, do tensionamento do verso, ampliando as suas possibilidades estéticas. A dicção – palavra ligada à maneira de dizer, de pronunciar, relaciona-se com a poesia falada – do poeta é o que estabelece o verso. Em *Um Lance de Dados*, por exemplo, o uso da espacialização da página converge exatamente para a modulação, para a ampliação do verso, que incorpora o branco, o vazio, o silêncio (“COMO SE / Uma insinuação / ao silêncio”). Na leitura do poeta e crítico Marcos Siscar (2010), essa espacialização se revela ao olhar do leitor como uma espécie de função musical, noção para a qual o ritmo do verso é composto pela dinâmica entre música e silêncio. Essa interação verbivocovisual influenciará a poesia concreta brasileira que, assim como Mallarmé, será alvo da polêmica envolvendo a dissolução do verso. O que se propõe, no

---

<sup>5</sup> Para os propósitos deste estudo, valemo-nos da tradução do texto mallarmaico por Luiz Carreira e Álvaro Faleiros, que se encontra disponível em ambiente MOODLE da Universidade de São Paulo.



entanto, é o interregno, o entrelugar da poesia, o estrangeiro da língua e da linguagem. É tendo esse horizonte em vista que Augusto de Campos se interessará pela sintaxe visual, pelo diálogo com outras formas de arte, pela escrita hipertextual (na qual uma informação se abre para a outra, como que numa espécie de *link*) etc., o que não resulta na implosão do verso, mas uma recusa à rigidez e ao baixo astral do trabalho formal apenas ligado ao verbo, como já explicitamos no item anterior deste texto.

Tratando do novo contemporâneo da poesia brasileira, podemos tramar que a poética de Campos se insere na tradição da menoridade, linhagem de João Cabral de Melo Neto, de cuja faca só interessa a lâmina, o corte seco e preciso: poesia da recusa, da escolha quase matemática das mínimas partículas do poema; menos inspiração, mais transpiração. Condensação, minimalismo, antirretórica, eis a pedra augusta – é como se o poema estivesse em busca de resolver-se num *haikai*. Para tal, nada de aforismos sentimentais, projeção exacerbada do “eu” subjetivo do sujeito autor, de modo que, em termos éticos, é como se essa extração poética estivesse em vias de confronto com a própria lógica egocêntrica ocidental, na medida em que há um descentramento da voz do poeta, algo como o que nos diz o pós-estruturalista Gilles Deleuze, para quem:

A literatura só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... [...] A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o ‘neutro’ de Blanchot). (DELEUZE, 2011, p. 13).

Assumindo o projeto mallarmaico de expansão da linguagem poética para outros suportes que não o livro, o autor de *Viva Vaia* (1979) parte para a experimentação nos campos da computação, da holografia e do vídeo, visando visagens absolutamente concretas: a materialidade do signo verbal. Nas palavras dele próprio:

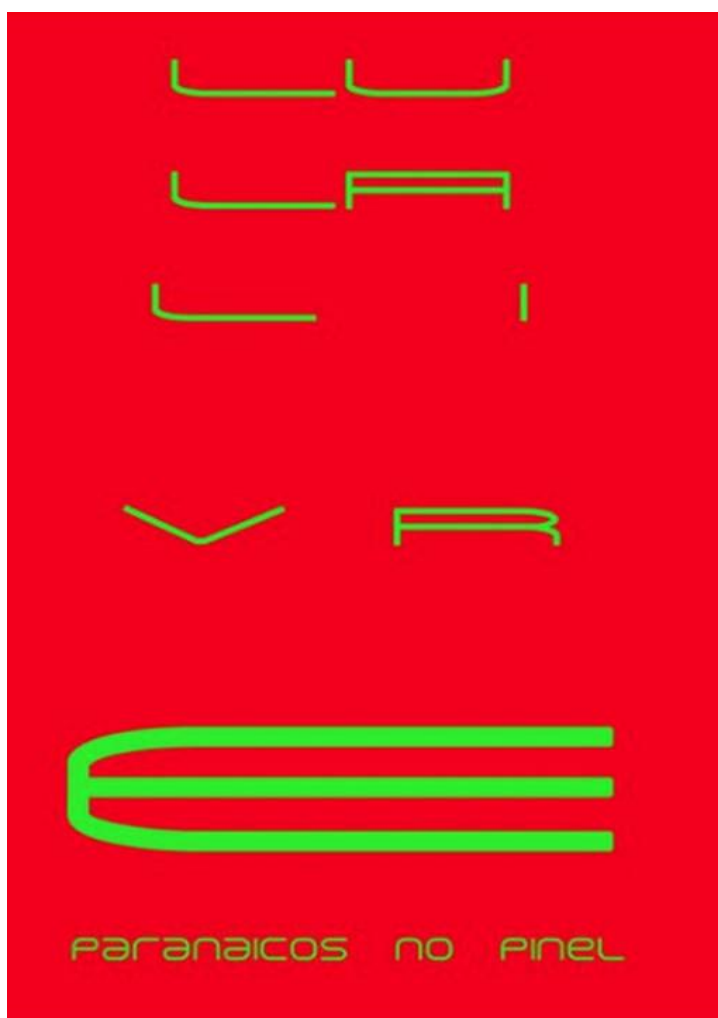
Almejava-se, num primeiro momento, estruturar uma linguagem congruente com os novos meios de comunicação, àquela altura balizados pelo cinema e pelos primórdios da TV, pré-cor e pré-vídeo, e instituir uma sintaxe espaçotemporal, um parolibrismo não palavroso mas funcional, onde a materialidade da palavra tivesse a primazia e onde o texto se libertasse graficamente, acooçando um polidirecionamento de leituras [...] Nesse universo, a poesia concreta ou, adotando uma fórmula mais generalizante, as poéticas “verbivocovisuais”, vieram encontrar um espaço, a meu ver, congenial de desenvolvimento e expansão. Em minha experiência pessoal tive, em 1984, uma primeira e breve incursão no mundo digital ao participar da elaboração do “clip-poema” PULSAR, construído com recursos computacionais e, a seguir, animado e sonorizado em transposição para vídeo e TV. (CAMPOS, 2015, p. 316-318).

Desenhado o projeto, a medula e os ossos da aventura da poesia concreta no Brasil, resta-nos roer a carnadura de uma estética hoje pós-concreta (“QUIS / MUDAR TUDO / MUDEI TUDO / AGORAPÓSTUDO / EXTUDO / MUDO”), que vislumbra nas redes digitais e nos percursos intersemióticos o acorde dominante de uma poética plugada no riso fortuito-forçoso da invenção, que encontra nas paragens inconstantes do risco o luminoso brilho difuso da poesia. Salientamos, ainda, para fins de dissonância na frequência musical concreta, que tais insurgências vez por outra resvalam no esgotamento das possibilidades da linguagem poética, cabendo ao poeta apenas às inferências no suporte utilizado, de modo que o trabalho passa a ser antes o da virtuose tecno-computacional do que o da sensibilidade e da poesia.

## 2 LULALIVRE: poética política

O índice do menos em Augusto de Campos está expresso já em seu nome de usuário no *Instagram* – @poetamenos, título de sua coletânea de poemas publicada no ano de 1953 –, rede social que desde 2018 abriga as postagens do escritor paulistano e de onde nos servimos para a realização da leitura crítica a que este trabalho se propõe. Na contracorrente da velocidade com que os usuários da rede passam de um perfil a outro em suas linhas do tempo, consumindo lampejos de informações descartáveis ou de consumo imediato, os poemas deste poetamenos parecem exigir do leitor certa demora, um cuidado às partículas mínimas e máximas da experiência poética. O próprio ato, por parte do leitor, de oferecer a si mesmo um período de suspensão no que diz respeito a lógica habitual do aplicativo, na qual o tempo de atenção a uma experiência na linguagem expressiva (criativa, anticomercial) é mínimo, conduz à interação corpo-do-leitor-corpo-do-poema, de modo que o diálogo se dá em vias de performance, de *poíesis* (isto é, de fabricação, de ação, de criação), enfim. Essa leitura se potencializa quando analisamos com mais cuidado o poema a seguir (figura 1), intitulado “Contrapoema LULALIVRE”, publicado no *Instagram* do autor em 23 de Abril de 2018.

Figura 1 – Contrapoema LULALIVRE



Fonte: página de Augusto de Campos no *Instagram*<sup>6</sup>.

A disposição gráfica dos termos na folha/tela causa logo algum estranhamento ao leitor. As palavras dispersas, as cores vibrantes e a fonte fantasia utilizada aproxima o poema de um *banner* publicitário. O leitor – que passa a ser um manipulador (interpretante) – precisa, depois do primeiro susto, organizar as informações apresentadas em composição ideogrâmica e, a partir de suas próprias vivências subjetivas e das leituras que carrega, interpretar ou assumir tal ou qual significado.

Em leitura linear, em que o olho caminha de cima para baixo e da esquerda para a direita, somos confrontados com as seguintes sentenças: LU / LA / LI / VR / E / PARANAICOS NO PINEL (consideraremos, para fins de análise, que cada célula que isolamos corresponde a um extrato do poema). Notamos, ainda, a partir do terceiro extrato (que é onde se encontra a partícula “LI”, como consta na figura 2), um deslocamento das letras do eixo central da tela até esbarrarmos na letra “E”, cujas estruturas do tipo estão dispostas de maneira alongada, iconizando ao mesmo

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bh7T-WMBW4T/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

tempo uma grade ou prisão e, em leitura não-linear (visto da maneira disposta na figura 3), algo como uma tumba. Dialogando com essas entradas, podemos elencar que os impactos iniciais gerados pelo poema operam no mínimo um movimento duplo, dialético: o da liberdade das letras, tensionadas para fora do espaço central da tela, e, por outro lado, certa pulsão de cárcere e de morte, representada iconicamente pela letra-lápide “E”.

Figura 2 – Partículas isoladas do terceiro extrato do poema



Fonte: página de Augusto de Campos no *Instagram*<sup>7</sup>.

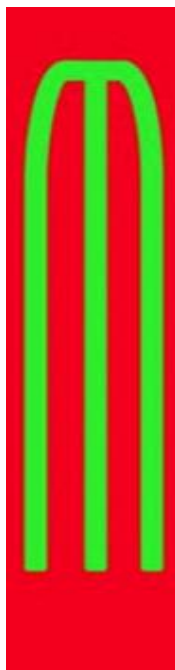
Quando nos detemos aos aspectos semânticos, podemos perceber movimento similar aos mecanismos estruturais do poema. As palavras transitam entre a liberdade – análoga aos movimentos de soltura do ex-presidente Lula, que teve a sua prisão perpetrada pelo golpe jurídico-político implantado pela paranoica justiça paranaica, como podemos inferir a partir dos diálogos vazados pelo *The Intercept Brasil* em publicações intituladas *Vaza Jato*, cujos objetivos escusos eram, como acabou acontecendo, retirar o petista da disputa presidencial de 2018 – e a prisão no pinel. A expressão “paranaicos no pinel” aponta para o nome do médico psiquiatra Philippe Pinel,

introdutor do enfoque moderno na abordagem da alienação mental, especialmente pela publicação da “Nosografia Filosófica, ou o Método de Análise Aplicado à medicina” (1798) e do “Tratado Médico-Filosófico sobre a alienação mental, ou A mania” (1801) [...] O trabalho por ele desenvolvido junto aos loucos internados nas duas maiores unidades do hospital geral de Paris inaugurou o campo do alienismo, em plena efervescência da Revolução Francesa. [...] Pinel reorganizou o espaço institucional de Bicêtre e aplicou suas ideias acerca da abordagem dos alienados e do tratamento moral. Além disso, implantou medidas de cunho humanitário. (OLAVO, 2019).

No caso do poema, o sobrenome do médico é utilizado na função de substantivo concreto, representando o lugar onde se trata os loucos (hospício). Paranaicos refere-se ao berço da operação Lava-Jato, força-tarefa deflagrada pela polícia federal e que teve no estado do Paraná uma equipe de procuradores que simboliza no poema certo signo paranoico, daí a aproximação paronomástica se faz flagrante: *paranaicos paranoicos*.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bh7T-WMBW4T/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Figura 3 – Visualização da letra “E” em leitura não-linear do poema.



Fonte: página de Augusto de Campos no *Instagram*<sup>8</sup>.

Outro aspecto importante é a não-utilização do verbo em uma tomada de leitura na qual a palavra “livre” é assumida em função adjetiva, orientando o poema para o diálogo transversal ente Oriente-Occidente, dado o vício verbal pelo qual a lógica ocidental é acometida, o que garante ao poema o que poderíamos denominar de montagem substantiva. Ainda soando esse mesmo acorde, percebemos que a espacialidade das letras – que revela o uso criativo do espaço da página (informação verbal e icônica, som e silêncio, linha e vazio jogando juntos na encruzilhada poética) como um todo produtor de significados-significantes – nos transporta mais uma vez para o diálogo com o Oriente, como explica Julio Plaza (1987, p. 183): “Em toda arte visual da China, o espaço negativo, o vazio é tão importante quanto a própria linha”.

A verbivocovisualidade do poema se expressa na articulação não-hierarquizada entre os elementos temáticos, visuais e musicais, este último presente na letra “E” esparramada, por exemplo, sugerindo ao leitor, em leitura de cima para baixo, que o próprio som da letra seja estendido, numa espécie de grito libertário – manifestação política no que se refere à prisão de Lula e, no caso específico da poesia, ensejo para a libertação da folha de papel e do livro como lugar unidirecional para as experimentações poéticas.

Assumindo o posto de lápide, a letra compõe em diagrama a situação poética pós-utópica, cujo ícone é a morte, como salientou Haroldo de Campos quando sela o encerramento dos movimentos de vanguarda em texto ensaístico intitulado *Poesia e modernidade*, assumindo a morte das perspectivas utópicas dos anos 60 (a utopia do comunismo, do amor livre; o desaparecimento de movimentos artísticos

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bh7T-WMBW4T/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

totalizantes, como foram as vanguardas históricas, tais quais o ultraísmo, o dadaísmo, o futurismo etc.). Para Haroldo,

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. (CAMPOS, 1997, p. 268).

Retomando o ensaio do autor de *Galáxias*, Siscar (2014) dirá que a narrativa segundo a qual os movimentos de vanguarda teriam morrido e, portanto, caberia aos contemporâneos apenas a descrição dos heroísmos do passado, trata-se de algo como uma reverência ou homenagem ao período tido como concluído, de modo que o registro se dá em vias de saudações póstumas, caracterizado pelo crítico como uma espécie de *tombeau* (túmulo) das vanguardas. O processo se dá, pois, nos termos da monumentalização dessa lápide, e é nesses termos que ela se apresenta no poema na leitura aqui manifesta.

No que se refere aos aspectos estruturais, o poema joga com as cores verde e vermelha, referência aos antagonismos políticos de um Brasil profundamente polarizado desde o afastamento de Dilma Rousseff do cargo presidencial, “destituída através de uma manobra orquestrada por setores políticos, jurídicos e midiáticos, a pretexto de prosaicas e já esquecidas “pedaladas fiscais” (ASSUNÇÃO; FREIRE, 2018, p. 9).

Em leitura de baixo para cima, a sentença “paranaicos no pinel” – disposta justificada na folha/tela, em tamanho de fonte menor do que as outras expressões verbais do poema – sugere ao leitor a própria prisão/compressão destes paranaicos pela letra-grade “E”, ao passo que as outras informações localizadas nos demais extratos do poema estão, como já expressamos, libertando-se da forma do poema em moldes tradicionais, vetorizando-o para o pluridirecionamento de leituras à medida em que o olhar do leitor não está preso apenas a uma dinâmica de encontro com a obra. Por parte do poeta, a escritura em união com a apropriação expressiva do suporte computador configura a incorporação do “ZEN das ‘três perfeições’ (Poesia-Pintura-Caligrafia), [...] desvelando a imagem no texto (poema) e o texto na imagem (teoria)” (PLAZA, 1987, p. 8).

A partir dessas inferências no Contrapoema LULALIVRE, podemos dizer que ele sintoniza o vigoroso estudo formal com os elementos conteudísticos, lançando ao leitor informações de impacto imediato – sentenças políticas atuais no momento histórico em que nos encontramos (meados de 2021) –, ao mesmo tempo que desestabiliza a percepção do participante da viagem na linguagem com sacadas sintáticas que fornecem ao poema camadas variadas de interpretação e fruição.

### 3 A resistência heroica da poesia

Em “SEXTILHA FANOMELOGOPAICA em -aica e em -aico” (figura 4), alguns elementos referenciais se assemelham ao poema anterior. O campo semântico próximo às esferas da poesia e da política estão presentes (“poesia mallarmaica”, “injustiça paranaica”, “resistência heroica”), bem como a interação entre as cores da

fonte e o objeto-imediato para o qual a linguagem verbal remete ou sugere – nos versos “a grande mídia farisaica” e “a classe média mesozoica”, por exemplo, as cores utilizadas parecem coincidir com os próprios extratos da sociedade aos quais o poema se refere, quais sejam: “grande mídia” e “classe média”, setores que assumiram as cores verde e amarelo como ícone da pátria brasileira. Há, portanto, um ataque aos efeitos visuais via tipografia expressiva, que se prostra, ainda, na fonte fantasia utilizada, causando algo como uma amplitude do signo verbal, o que não seria possível somente com a informação semântica:

Além da carga cultural e linguística associada a cada palavra, é possível olhar a tipografia e a composição ideogramática como agentes de internacionalização, uma vez que levam o texto do domínio verbal para o domínio visual. Como os efeitos visuais funcionam em retroação com a camada semântica da palavra, o domínio verbal puxa de novo o macrossigno visual para o seu contexto discursivo e social particular. (SANTOS, 2020, p. 519).

Além disso, no campo da visualidade o poema oferece a folha/tela na cor preta e um fecho de luz branca no centro, elementos que podem apontar para o ponto luminoso poundiano (o poeta estadunidense é citado de maneira indireta no título do poema, que traz o termo composto por aglutinação “FANOMELOGOPAICA”. Esta expressão corresponde aos três níveis da linguagem poética para Pound: fanopeia, componente visual; melopeia, componente musical; e logopeia, componente intelectual), noção para a qual:

Trata-se de fazer incidir o olhar para os detalhes de um texto literário, como se tratasse da delapidação de um diamante. O olhar cultivado deverá captar o brilho da essência do detalhe e transmitir a sua singularidade. [...] Cabe ao poeta detectar o Detalhe Luminoso e apresentá-lo, sem que seja necessário tecer qualquer comentário. Esta abordagem proporciona uma maior latitude à resposta individual face ao texto. Intensifica a dimensão sensorial dos intervenientes no texto, pelo que o leitor/perceptor adquire um estatuto de artista também ele, já que intervém activamente no processo de moldagem das palavras. (VELOSO, 2011, p. 197).

O brilho poético encontra na relação entre as linguagens verbal e não-verbal o seu brio. Em termos formais, a estrutura da camada verbal está disposta numa sextilha (estrofe composta por seis versos). Os efeitos sonoros operados pelas rimas externas, as assonâncias e aliteraões compõem o ritmo da produção. A interface poesia/política permite ao leitor realizar inferências de cunho ideológico na medida em que o próprio poema fornece mecanismos para tais incursões. A aproximação paranomástica *mídia média* talvez lance luz sobre os medianeiros médios meios de comunicação de massa, que assumiram acriticamente a cobertura do golpe político-jurídico perpetrado pela (in)justiça paranaica contra o presidente Lula da Silva – amplamente apoiado por certa classe média ancorada numa nostalgia “mesozoica”. O silêncio da câmara anecoica contrasta com o moroso emudecimento da câmara dos deputados no que se refere à articulação arbitrária do processo movido pelo ex-juiz Sérgio Moro e sua equipe de procuradores. Nesse contexto de entrelaçamento

câmara-grande-mídia-classe-média visando a retirada de um líder político amplamente favorito da disputa presidencial, a resistência foi e será sempre heroica.

Na outra margem de análise do poema, os termos “média” e “mídia” apontam para o futuro do que Haroldo de Campos (1997) chamou de “poéticas possíveis”, isto é, poéticas moventes e movidas sob signo da invenção, da experimentação, da criação em novos suportes e espaços – como o fez Mallarmé ao recusar a linearidade da lógica discursiva e efetivar em termos de procedimento uma lógica analógica em seu Lance de Dados, conduzindo os versos ao espriamento constelar, projetando no olho e na sensibilidade do leitor uma complexa montagem verbivocovisual.

Figura 4 – Sextilha FANOMELOGOPAICA em -aica e em -aico



Fonte: página de Augusto de Campos no *Instagram*<sup>9</sup>.

Nesses termos, a resistência heroica é também dos poetas e dos poemas, ao recusarem a diluição, o prazer do fácil e dos cacoetes linguísticos silogísticos, no sentido de que estes estabelecem como parte de sua poética uma ética do rigor, mesmo que os hebdomadários e suas críticas os coloquem à margem da margem:

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. (CAMPOS, 1987, p. 116).

---

## Referências

---

ASSUNÇÃO, A.; FREIRE, M. (org.). *LULALIVRE LULALIVRO*. São Paulo: Autores, 2018.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BhZ9x7yg18B/>. Acesso em: 10 maio 2020.



- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOS, H. de; CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, H. de; CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- OLAVO, M. Pinel e o nascimento do alienismo. *Estudos e pesquisas em psicologia*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 540-560, jul. 2019.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- PIGNATARI, Décio. *Informação linguagem comunicação*. 10. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- SANTOS, T. Design e tipografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos. *ARS (São Paulo)*, [s. l.], v. 18, n. 40, p. 508-584, 2020. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160035. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/160035>. Acesso em: 5 jul. 2021.
- SISCAR, M. O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 421-443, jul.-dez. 2014.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VELOSO, M. A teoria dos detalhes luminosos de Ezra Pound e a teoria das cores e da vibração de Wassily Kandinsky: novas possibilidades exegéticas e tradutivas. *POLISSEMA – Revista de Letras do ISCAP*, [s. l.], n. 11, p. 189-214, 2019. DOI:

10.34630/polissema.v0i11.3095. Disponível em:  
<https://parc.ipp.pt/index.php/Polissema/article/view/3095>. Acesso em: 1 jul. 2021.

---

### Para citar este artigo

---

PASSOS, Rafael Ferreira. Augusto de Campos, poeta da recusa. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 11, n. 1, p. 207-224, jan.-abr. 2022.

---

### O autor

---

**Rafael Ferreira Passos** é graduando em licenciatura em letras - língua portuguesa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Possui experiências de pesquisa nas áreas de teoria/crítica de literatura e cinema, campos nos quais desenvolveu pesquisas em nível de Iniciação Científica. Atualmente, integra o projeto de pesquisa "Literatura e cinema em diálogo: a produção brasileira contemporânea", sob orientação da professora Dra. Jaqueline Castilho Machuca. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7289-3739>.