

**Augusto de Campos: poesia de invenção
e metamorfose do signo**

***Augusto de Campos: invention poetry
and sign metamorphosis***

Renata Sammer

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro /
Brasil

renatasammer@me.com

Resumo: Este artigo busca ampliar o conceito de “invenção” a fim de analisar a teoria do signo difundida pelas poéticas de invenção no Brasil, em particular pela poesia de Augusto de Campos. Para tanto, partimos de algumas teorias da metáfora, questionando o modelo clássico de representação, como fizeram Benjamin, Blumenberg e Ricoeur, para então, incidindo sobre o signo tal como veiculado pela poética de invenção, demonstrar como a sua teorização, voltada a seu valor metamórfico, sugere ainda uma teoria da ficção. Mostrar-se-á como a poesia de invenção não se limita a relação lúdica de códigos sógnicos diversos, mas atua no limite da linguagem, nomeando o novo, exprimindo, como é marca dessa poética, o inefável. Isso porque a dimensão concreta da linguagem é recuperada, sem que para tanto seja preciso restringir a poesia de invenção à poesia concreta, como pode ser visto em alguns poemas de Augusto de Campos.

Palavras-chave: metáfora; poesia de invenção; teoria do signo; poesia concreta brasileira; Augusto de Campos.

Abstract: This article is focused on expanding the concept of “invention” in order to analyze the theory of signs spread by the poetics of invention in Brazilian poetry, particularly in the poetry of Augusto de Campos. Therefore, we initially consider some metaphor theories, questioning the classical model of representation, as did Benjamin, Blumenberg and Ricoeur, to demonstrate – as we approach the sign as understood by the poetics of invention – that a theory that emphasizes the metamorphic qualities of the sign

suggests a theory of fiction. We will show that the poetry of invention does not limit itself to the play between different sign codes, but acts on the limit of language naming the new, expressing, as it is characteristic of this poetry, the ineffable. This because the concrete dimension of language is restored, although it does not restrain poetry of invention to concrete poetry, as can be seen in some poems of Augusto de Campos.

Keywords: metaphor; poetry of invention; sign theory; brazilian concrete poetry; Augusto de Campos.

Recebido em: 28 de junho de 2016.

Aprovado em: 24 de outubro de 2016.

Considerações iniciais

Toda metáfora remete a si mesma e à origem da linguagem. Além de anteceder a ordem conceitual, metáforas dão origem ao novo, rompendo com a própria ordem que lhes dá origem. Essa característica da metáfora, essa ambivalência constituinte, faz dela um tropo particularmente caro a uma reflexão filosófica sobre a linguagem. Benjamin, Blumenberg e Ricoeur dedicaram trabalhos importantes à metáfora.¹ Seu valor inventivo, caro às poéticas de invenção, foi, contudo, pouco cultivado e o tropo, distanciado da filosofia, sofreu inúmeros ataques, sendo, por fim, descartado como ornamento desnecessário ao discurso lógico-filosófico. A dimensão filosófica, “inventiva”, da metáfora será, portanto, aqui explorada de modo a enriquecer o conceito de “invenção”, que, como veremos, acompanha parte da poesia e da prosa brasileira, de Sousândrade a Augusto de Campos.² Desse modo, consideramos nas linhas seguintes a teoria do signo veiculada pela poética de invenção no Brasil (em

¹ Cf. BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, originalmente publicado em 1925; BLUMENBERG. *Paradigmes pour une métaphorologie*, originalmente publicado em 1998; BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, originalmente publicado em 2007; RICOEUR. *La métaphore vive*, trabalho de 1975.

² “Quando só se falava em ‘pós’, na inflação de palavras do pós-modernismo, Augusto, muito augustamente dizia-se um ex-pós-tudo, mudo e de mudança”, escreve Marília Librandi-Rocha. Como sugere a autora, é possível estabelecer “uma linha da poesia de invenção no Brasil que vai do ‘pré-tudo’ Sousândrade ao ‘pós-tudo’ Augusto de Campos.” LIBRANDI-ROCHA. *Maranhão – Manhattan*, p. 35.

particular, na poesia de Augusto de Campos), aproximando-a, ao notar o caráter metamórfico do signo dessa poética, de uma teoria da metáfora.

Escovando a história do tropo a contrapelo, lembramos que, enquanto Descartes, Locke e Hobbes baniam a metáfora do discurso filosófico, no oeste do Mediterrâneo, o *conceptismo*, ressaltando o valor cognitivo da metáfora, resistia à redução do tropo à mero adereço (possivelmente justificada pelo modo como a leitura renascentista da *Poética* aristotélica subsumiu a arte do poeta aos critérios do verdadeiro-semelhante). O *conceptismo* é, sob muitos aspectos, uma reflexão sobre a metáfora de invenção. Entre os *conceptistas*, encontramos Luis Góngora (1561-1627), Giambattista Marino (1569-1625), Baltasar Gracián (1601-1658) e os poetólogos Matteo Peregrini (1595-1652), Emmanuele Tesauro (1592-1675), Sforza Pallavicino (1607-1667) e Giambattista Vico (1668-1744). Esses entendiam, a partir de uma passagem da *Poética*,³ que nem toda a metáfora recorre à analogia, bem como metáforas inventivas, segundo o que Aristóteles defende amplamente na *Retórica*, geram “surpresa” pela apresentação de algo “novo” e “inesperado”.⁴

Enquanto as poéticas renascentistas, bem como as poéticas quinhentistas, viam na metáfora um recurso útil à imitação do poeta (desaconselhável, contudo, aos silogismos filosóficos), as poéticas do seiscentos, tendiam a aproximar a metáfora do engenho, evidenciando, assim, a produção de conhecimento pela inventividade. A poetologia seiscentista, vinculada aos herdeiros italianos e espanhóis da cultura humanista, contrapunha-se, assim, à poetologia quinhentista, em expansão ao norte do continente europeu, avessa aos abusos do discurso e às artes da linguagem. Para Mazzeo, ambas as poetologias se baseiam nas questões postas por Aristóteles na *Poética* e na *Retórica*. A seiscentista concentra-se no terceiro livro da *Retórica*, no qual Aristóteles diz que a metáfora transmite “algo novo”,⁵ reconhecendo-a como tropo produtor de conhecimento, enquanto a quinhentista, concentrada na *Poética*, vê a metáfora como ornamento.⁶ Próxima à poetologia seiscentista e igualmente voltada ao terceiro livro da *Retórica*, Mazzeo, identifica uma “poética da correspondência”, distinta da “poética clássica”,

³ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, p. 6-33.

⁴ ARISTÓTELES. *Retórica*. 1400b 27 e 1401a6-7.

⁵ ARISTÓTELES. *Retórica*. 1410b13 e 1412a25-27.

⁶ MAZZEO. A Seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry.

na qual metáforas caracterizam uma escrita de forte teor imagético. Tais metáforas, por incidir sobre os limites do código verbal, não são traduzíveis. Elas beiram o inefável, transmitindo algo novo, sugerindo a intercessão entre os códigos sígnicos verbais, sonoros e visuais, e, por fim, entre os sentidos. É importante ressaltar esse aspecto das metáforas de invenção, pois, enquanto alegorias não-conceitualizáveis, elas colocam questões à representação e, ao questionar a oposição usual entre significante e significado na ordem das ideias e das coisas, ao signo linguístico.⁷

A “poética da correspondência”, cara à tradição crítica a qual os *conceptistas* se vincularam, teria alcançado Marvell e Donne na Inglaterra e, mantida oculta, teria sido transmitida a Baudelaire e a Yeats por Swedenborg.⁸ “A poética das correspondências”, pontua Mazzeo,

implica a crença subentendida na cognição e na conexão de todas as coisas. Tal visão simplifica a assimilação de todos os tipos de imagens pouco usuais na poesia, pois tal universo – diferente do universo de Samuel Johnson e de outros críticos neo-clássicos – não tem classe de objetos que possa ser considerada “não-poética”.⁹

Como escreve o próprio Baudelaire nos *Ensaio sobre Victor Hugo*, comparações, metáforas e “epítetos são gerados no inexorável fundo da analogia universal (*l’inépuisable fonds de l’universelle analogie*), e não podem ser gerados em outro lugar”.¹⁰ A metáfora de invenção, portanto, abarca uma teoria da não-conceitualidade, e justifica o interesse dos *conceptistas* pelo engenho, pela poética das correspondências e pela dimensão concreta da linguagem.¹¹

É conhecido o interesse do poeta Augusto de Campos pela poesia de invenção, e pelo modo como essa questiona o signo. O termo “invenção” é, portanto, aqui adotado como conceito a ser mobilizado na

⁷ Cf. BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*; BLUMENBERG. *Paradigmes pour une métaphorologie*.

⁸ MAZZEO. *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, p. 59.

⁹ MAZZEO. *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, p. 58, tradução minha.

¹⁰ BAUDELAIRE. *Ensaio sobre Victor Hugo*, apud MAZZEO. *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, p. 57-58.

¹¹ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*.

leitura de alguns poemas de Augusto de Campos, em que se evidencia a tarefa de tradução sígnica cara à “tradição”, ou ao *paideuma*, “aqueles dos quais se pode aprender”, na formulação de Pound, dos poetas inventores. Não limitamos a invenção poética à definição poundiana. A categoria com a qual operamos – “invenção” –, vincula-se a uma compreensão específica da metáfora – como expomos acima –, e é ela que orienta a seleção do *paideuma* que, apenas em parte, segue a definição poundiana.¹²

Da poesia concreta à poesia de invenção: o signo como nó de relações

De início, é importante distinguir a poesia concreta da poesia de invenção, pois a ideia de que os concretistas limitaram-se ao questionamento do verso é enganosa e já foi devidamente questionada. Todavia, como bem nota Siscar, os concretistas fizeram da crise do verso um “blefe produtivo”.¹³ Um blefe que suscitou, como esperado, reações adversas. No ensaio “Mário Faustino, o último ‘verse maker’”, publicado em 1967, Augusto de Campos estabelece os limites de uma prática reconhecidamente “provisória”, na expressão de Haroldo de Campos, prática cujo intuito não é combater o verso, mas ampliar o círculo de suas relações com os demais aspectos, visuais e vocais, do poema.¹⁴ O blefe dos concretistas não foi supérfluo, “[a]o contrário”, reconhece Haroldo,

ensinou-me a ver o concreto na poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o “ismo” aqui não faz sentido).¹⁵

Este modo “concreto” de compreender a poesia, “um processo global e aberto de concreção sígnica”, vale frisar, não se reduz ao

¹² POUND. *A arte da poesia*.

¹³ SISCAR. A crise do livro ou a poesia como antecipação, p. 131.

¹⁴ Cf. CAMPOS. *Verso, reverso, controverso*, publicado originalmente em 1978; CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p. 264.

¹⁵ CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 269.

concretismo, toca a estrutura do signo e caracteriza a poética da invenção. Isto é, o signo, bem como a metáfora de invenção, aproxima-se do não-conceitualizável, do inefável, desafiando os limites do código que lhe dá origem. Por isso as poéticas de invenção incorporam com facilidade a dimensão concreta da linguagem, aproximando-se, assim, de uma teoria do signo. Trata-se, portanto, de uma ampliação da linguagem pela incorporação de sua dimensão concreta, mas também da formulação de uma teoria da representação que confronta diretamente a estrutura dualista do signo, observada de Platão a Peirce. São, portanto, inventores da linguagem os *conceptistas* do seiscentos, bem como de Matos, Rosa, Oswald, Cabral, Sousândrade e Kilkerry, selecionados por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, esses também inventores.¹⁶

Em uma entrevista concedida a Gabriella Toppani, Borges notava sobre o espanhol: “creio ser um idioma muito menos elaborado do que os outros. O espanhol, se se quer elaborá-lo em demasia, resulta alexandrino no sentido pejorativo da palavra. Fica rebuscado...”¹⁷ Lembrando o poema de múltipla leitura de Paz, “Blanco”, citando Huidobro, Vallejo e Cortázar, que, apesar da limpidez da escrita, constrói, com as cartas de Oliveira e de La Maga, “ilhas líricas” na narrativa de *Rayuela* (1963), Haroldo busca desconstruir o “paradoxo borgeano do *aticismo* (‘transparência’ do signo)”, atribuindo ao castelhano e à sua poesia, não raro sinônimo de mau gosto, uma teoria do signo, onde o “rebuscado” não é descartável, mas, ao contrário, tem o mérito de apresentar a dimensão concreta da linguagem.¹⁸ Em um trabalho de difícil acesso, “Joyce y los neologismos” (impresso em *Sur*, n. 62, nov.1939), Borges resenha *Finnegans Wake*, de James Joyce, lançado no mesmo ano, indicando como possíveis antecedentes para os “monstros verbales” joyceanos, Laforgue, Groussac, Rabelais e Mariano Brull. “O panegírico, no seu vôo então irreprimido, termina com a afetuosa adoção, por Borges”, comenta Haroldo, “a propósito de Joyce, das ‘*decentes palabras*’ de Lope de Vega sobre Góngora: ‘Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero’”.¹⁹ Digna de nota é, aqui, a palavra *ingenio*, que Lope de Vega reconhece em Góngora e, indiretamente, Borges em Joyce, pois ela adjetiva a metáfora de invenção (*ingenium* ou *euphyia*) cara aos *conceptistas* espanhóis.

¹⁶ PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS. *Teoria da poesia concreta*.

¹⁷ BORGES *apud* CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 190.

¹⁸ CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 194.

¹⁹ CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 197.

O “rebuscado” estilo espanhol que Borges destaca pode então ser compreendido como forma de abordagem inventiva da linguagem, como forma de escrita imagética. Os excessos tingidos de misticismo de Góngora (1561-1627), metáforas que articulam sistemas sígnicos diversos, podem ser vistos na intradução de Augusto de Campos da estrofe XXIV de “Polifemo y Galatéia”, realizada em homenagem aos 450 anos do poeta que cavalgava “o mito em pelo”, como sugere o verso de Murilo Mendes.

Salamandra do sol vestido estrelas,
latindo o cão do céu estava quando,
pó os cabelos, húmidas centelhas,
se não ardente aljófar ressudando –
chegou Ácis; e de ambas luzes belas
doce ocidente vendo ao sonho brando
deu sua boca e seus olhos, mais que tudo
ao sonoro cristal, ao cristal mudo.²⁰

Atrelado a esse estilo controverso, encontramos uma teoria do signo voltada à sua não-transparência, disposta a celebrá-la em impensadas alegorias. Como o próprio Pound não deixaria de notar, há um tipo de conhecimento (*sort of knowing*) na escrita “imagética, como oposta à escrita lírica”.²¹ Também no célebre poema de Mallarmé, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1897), espaços dispostos entre as palavras e os versos desafiam a linearidade do verso e, portanto, o aticismo do signo. Embaralhar os códigos, mas também os sentidos, é o que faz o poeta inventor que, adepto da poética das coincidências, interessa-se pelo que no signo não é signo, como sugerem os versos do poema de Pignatari, “Interessere”:

em tudo interessa o que não é tudo,
no signo interessa o que não é signo,
em nada interessa o que não é nada.²²

Walter Benjamin, no estimado *Origens do drama trágico alemão*, apresenta uma teoria do signo que, por intermédio das alegorias barrocas, caracteriza-se pelo anulamento do clássico dualismo que o constitui e

²⁰ CAMPOS. Intradução: Salamandra de Gôngora.

²¹ POUND. *A arte da poesia*, p. 120.

²² PIGNATARI. *Poesia pois é poesia*, p. 24.

pela apresentação de uma terceira via. Via esta na qual uma “poética do agora” recorre à invenção e ao engenho a fim de transmitir, pela linguagem e na linguagem, o que, contudo, não é linguagem.²³ Na poética da invenção, a intenção é produzir, recorrendo à expressão de Gumbrecht, um “efeito de presença”.²⁴ No diálogo de traços cômicos, no qual Platão confronta a tese que diz ser a linguagem uma convenção (*thesei*) a teses que dizem ser a linguagem natural (*physei*), Crátilo, Sócrates diz em um dado momento haver o “som” (*phonè*), o entendimento desse som ou seu “esquema” (*schêma*), e a “cor” (*chrôma*). Certo, *chrôma* não é apenas “cor”, mas tudo aquilo que, relacionado à dimensão concreta da linguagem, não pode ser apreendido por seus esquemas, embora dela participe ativamente. Por isso, é importante notar esta importante intuição do “signo como nó material de relações”, nos termos de Aguilar,²⁵ característica da poesia de invenção. O signo “verbocovisual”, nota Pignatari, ao ser compreendido à luz do ideograma, revê e refaz os “laços lógicos da linguagem”, pois é “preciso que nossa inteligência se

²³ Cf. BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*. A expressão, “poética do agora”, é retirada de um conto de João Guimarães Rosa, “Pirlimpisquice”, *Primeiras histórias* (1962), onde, no contexto de uma apresentação teatral, os envolvidos veem-se diante de uma situação tão inesperada quanto irrepitível, de uma irrupção na representação: “esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais” (Cf. LIBRANDI-ROCHA. “Pirlimpisquice” e o teatro impossível de teatro). Nesse sentido, a expressão benjaminiana, *Jetztzeit*, na tradução haroldiana, “agoridade”, é também uma opção, embora esteja mais intimamente relacionada às teses apresentadas no livro *Sobre o conceito de História (Über den Begriff der Geschichte*, 1940) do que àquelas apresentadas na *Origem do drama trágico alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1925). De fato, a poética do agora, tal como a compreendemos, aproxima-se do conceito benjaminiano de “origem” (*Ursprung*), que, além de significar “nascente”, “fonte”, “origem”, evoca um salto (*Sprung*) “primordial” ou “originário” (*Ur-*), contrasta com a gênese (*Entstehung*), e, posteriormente, nas teses *Sobre o conceito de história*, com o *desenvolvimento (Entwicklung)*. A leitura que fazemos do “agora” é uma particularidade das poéticas da invenção, de suas metáforas, que têm na produção da surpresa pela apresentação do inesperado o seu traço mais marcante.

²⁴ GUMBRECHT. *Produção de presença*.

²⁵ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 176.

habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente”.²⁶

Por compreender o signo no conjunto e na variedade de suas relações, a poesia de invenção se interessa pela dimensão material da linguagem, logo, pela fusão do verso e do ideograma como unidade de sentido. Tal interesse afina-se ao interesse manifesto nas poéticas de invenção pelo hieróglifo. Pois, como nota Aguilar, “[o] signo como resto material, ruína, adquire o caráter de um hieróglifo ou uma pedra inerte, à qual o poeta trata de insuflar vida ou sentido”. E continua, recorrendo a Sarduy, “esse sentido não provém de uma garantia externa (o sujeito), mas se trata de ‘uma produção de sentido que vem antes, ou procede de fora do sujeito’”.²⁷ Assim, conclui, uma teoria do concreto alcança uma teoria do signo: “O impulso mimético em direção à construção de semelhanças e analogias não está orientado ao que essas palavras referem, e sim à materialidade desses signos”.²⁸ É parte dessa empreitada “considerar o signo em um campo autônomo e em uma perspectiva anti-referencial”.²⁹ Mas não se trata apenas de verificar o “significante do significante”, como diz Aguilar, mas sim de, ao ampliar o código verbal pela interseção com os demais códigos, por traduções, transcrições e intraduições, confirmá-lo. Isso porque não é o código verbal que se amplia como tal, mas, ao relacionar-se com outros códigos, é a sua habilidade de tatear o inefável, de exprimir o inexprimível, que se acentua consideravelmente.

Embora Augusto de Campos tenha sido o primeiro a adotar, em um artigo, publicado em 1955, a denominação “poesia concreta”, sua escolha é justificada pela relação que estabelece com as artes plásticas e com a música: “em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta”.³⁰ Seria errôneo, portanto, reconhecer na “poesia concreta” a superação do verso, como vimos, pois o que a caracteriza é o interesse pela unidade mínima do poema: Joyce

²⁶ PIGNATARI. *apud* AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 21. Cf. PIGNATARI. *Informação, linguagem, comunicação*.

²⁷ SARDUY *apud* AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 322, grifos meus. Cf. também SARDUY. *O barroco e o neobarroco*; SARDUY. *Rumo à concretude*.

²⁸ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 207

²⁹ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 207.

³⁰ CAMPOS. *Poesia concreta*, p. 87.

aglutina palavras criando novas ilhas significantes, e. e. cummings propõe fragmentações inesperadas que terminam por ampliar vertiginosamente o uso das partículas da linguagem, Mallarmé compõe com os espaços desafiando a linearidade do verso, Pound faz uso de uma escrita imagética. Logo, Augusto teria investido, na expressão de Gonzalo Aguilar, em uma “síntese minimalista”³¹ do poema. Em “Poema Bomba”, de 1987, essa síntese é sentida na ênfase dada aos elementos mínimos do poema: o *a* e o *o*, o *b* e o *p*, o *m* e o *e*. Ao centro do programa, a aproximação dos sistemas de signos verbal, sonoro e visual. Nesse sentido, a poética de Augusto não mais restringe o signo poético à escritura, mas o vê enredado nos processos de recepção, negociação, manipulação e exibição que envolvem outros códigos da linguagem. Produção de presença, naturalmente, mas não apenas: também – e sobretudo – confirmação do primado do código verbal pela ampliação de seu alcance.

Invenção? Não!

Haroldo de Campos reconhece em Gregório de Matos, “transcriador” e “intradutor” de Góngora e Quevedo, um inventor da linguagem.³² Desse modo, Haroldo propõe uma leitura “sincrônico-retrospectiva” da literatura brasileira, em que identifica uma “vocação barroquizante”. Embora a expressão sugerida possa parecer um exagero, ela aponta uma terceira via pela qual podemos alcançar o barroco – entre a categoria histórica, como sugere Wölfflin, e a meta-histórica, contrária e complementar ao classicismo, como sugerem Curtius e Deleuze – e constituir, assim, um *paideuma* que incorpore escritores e poetas brasileiros.³³ Entre os poetas de invenção encontramos João Cabral de Melo Neto (1920-1999), poeta caro aos concretistas, ao qual o grupo se vinculava ressaltando as suas qualidades de “engenheiro”, opondo-se assim à conservadora e sentimental geração de 45. Em um ensaio de 1959, “Um lance de ‘dês’ do *Grande Sertão*”, Augusto de Campos aproxima a escrita roseana da inventividade joyceana, qualificando, assim, Guimarães Rosa (1908-1967) como inventor da linguagem.

³¹ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 271.

³² CAMPOS. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*.

³³ Cf. WÖLFFLIN. *Renasença e Barroco*; CURTIUS. *European Literature and the Latin Middle Ages*, publicado originalmente em 1948; DELEUZE. *Le Pli*.

Oswald de Andrade (1890-1954), a quem foi dedicado o quarto número da revista *Invenção*, representa o intento antropofágico do signo na poética de invenção. Dois poetas, Sousândrade (1853-1902) e Kilkerry (1885-1917), podem ainda ser nomeados. Nos versos do “Guesa” – “Na dourada falua coruscante,/ Horizontes de púrpura e de auroras/ Deles os dias grandeabriam diante”³⁴ a invenção é sentida com notável frequência e variedade (das metáforas aos neologismos). Logo, a crise do verso não supõe o seu abandono e, portanto, não pode justificar o elo entre os autores mencionados, de Sousândrade a Augusto de Campos. A categoria *poundiana* de “invenção”, adotada pelos concretistas, inclui poetas que utilizaram amplamente o verso, como Marvell, Donne, Dante Alighieri e Guido Cavalcanti, entre outros, muitos deles traduzidos pelos irmãos Campos. Se, de fato, o movimento da poesia concreta no Brasil buscou formas além do verso, reduzir suas contribuições ao combate ao verso é destituir-lhe de sua dimensão inventiva, pois a poesia de invenção coloca antes um problema à representação.

Após a revista de poesia concreta, *Noigrandes*, Pignatari e os Campos fundam, com outros artistas, a revista *Invenção (Revista de Arte de Vanguarda)*, hoje cinco números publicados entre 1962 e 1967. Já no primeiro número da revista, é clara a intenção do grupo de se dedicar à poesia de invenção, e não apenas à poesia concreta. Em 2003, dando continuidade ao interesse já manifesto pela poesia de invenção, Augusto publica o livro de traduções *Invenção: de Arnaut e Rainbaut a Dante e Cavalcanti* e, quase simultaneamente, o livro de poemas *Não*. Como notou Costa Lima em um breve artigo, o português, em seu uso corriqueiro, atribui ao “não” função afirmativa, como vemos em: “É verdade que você não gosta de verso? – Não, gosto muito, desprezo sim sua facilitação”, e, portanto, os poemas de *Não* tendem a confirmar a experiência do verso em *Invenção*.³⁵ Como formulara o próprio Augusto, não há intenção de combater o verso, mas sim o “agriloamento formal sintático-silogístico”.³⁶ Logo, o diálogo com os códigos sonoro e visual que o poema de invenção estabelece, alivia a saturação silogística facilitada pela linearidade do verso, ainda que, ao fim, seja confirmada a primazia do código verbal. Em suma, conclui Costa Lima,

³⁴ SOUSÂNDRADE. *O Guesa*, p. 23.

³⁵ COSTA LIMA. *Duas aproximações ao não como sim*, p. 119.

³⁶ CAMPOS. *Pontos – periferia – poesia concreta*, p. 16.

o poema explora exclusivamente o código verbal, onde a posição ímpar do semântico é intensificada pelos recursos não semânticos que o sensibilizam, assim rompendo com a convencionalidade do signo. Rua de mão dupla, o semântico e seus meios de construção se retroalimentam.³⁷

As metamorfoses de Augusto: transformações do signo poético

Não é incomum encontrar a poética de Augusto vinculada a uma revisão do sujeito lírico moderno, seja à sua dissolução ou à sua posterior reconstituição fragmentada. “Ad Augustum per Angusta” (1951-52) é o mais citado exemplo dessa intenção:

Onde estou? – Em alguma
 Parte entre a Fêmea e a Arte.
 Onde estou? – Em São Paulo.
 Na flor da mocidade.
 – Nenhuma se me ajusta.³⁸

Flora Sússekind viu em “sos”, de Augusto de Campos, uma resposta bem humorada às “poéticas do eu”, que proliferavam na década de 1970.³⁹ Esta é certamente uma hipótese eficaz para a leitura dos poemas de Augusto e, portanto, não é de todo surpreendente que Aguilár tenha formulado algo semelhante:

Minha hipótese é que a persistência do concretismo como tema polêmico ocultou este retorno do que foi reprimido na fase ortodoxa do movimento: a subjetividade e o expressionismo angustiante de *Poetamenos* retornam nessas espirais (alegorias da caducidade) que impregnam também os poemas em quadrícula desse último período.⁴⁰

O reencontro do “eu” lírico entre os destroços flutuantes do naufrágio, como vemos em “sos”, não lhe devolve o lugar que antes ocupava. O sujeito não é mais o criador e, portanto, elemento privilegiado

³⁷ COSTA LIMA. Duas aproximações ao não como sim, p. 122

³⁸ CAMPOS. *Poesia 1949-1979*.

³⁹ SÚSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p. 19.

⁴⁰ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 275.

na representação poética. Ao contrário, ele participa, enquanto alegoria do “eu”, do intento hedonista que marca o intercâmbio entre os sistemas sógnicos nas poéticas de invenção. Logo, enquanto alegoria, o “eu” lírico é apenas em parte restaurado.

As metamorfoses sentidas entre línguas, nas transcrições e nas intraduzções, e entre os sistemas sógnicos, visual, sonoro e verbal, alcançam, por um gesto de inspiração antropofágica, as metamorfoses do “eu” lírico, porém não mais oscilantes, frutos de sua angústia constituinte, entre o ser e o não-ser, mas entre a voz humana e a voz animal. O eu lírico do poeta, (con)formado pela imagem da amada, portadora da beatitude, na vida ou na morte, dissolve-se enquanto corpo, vê-se apto à metamorfose na materialidade da linguagem, como observado em *Bestiário*,

o
poeta
lagartixa
no
escuro
bicho
inodoro
e
solitário
em
seu
labor
atório
sem
sol
ou
sal
ário.⁴¹

As metamorfoses sentidas no ponto de vista do poeta, de sua voz, por fim de seu próprio corpo, evocam as “Metamorfoses”, de Ovídio, sugerindo, desse modo, uma teoria da ficção. Uma teoria da ficção na qual a relação opositiva usual entre ficção e realidade deve ser superada, de modo que a “discussão sobre o fictício” recupere uma “dimensão importante”, pois há no texto “muita realidade que não só deve ser

⁴¹ CAMPOS. *Bestiário para fagote e esôfago*.

identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional”.⁴² Logo, nas metamorfoses, que Augusto promove de uma língua à outra, de um código ou sistema da linguagem a outro, da enunciação do “eu” lírico à sua dispersão, é possível reconhecer uma teoria da ficção onde o fictício não se define por oposição ao real, mas pelo modo como participa da tríade que estabelece com o real e com o imaginário. Isso porque o imaginário não pode se tornar objeto, “não se expressa a si mesmo, mas se desenvolve na interação com outros fatores, que, por sua vez, apresentam diferentes graus de complexidade”.⁴³ Reconhecemos, portanto, nas metamorfoses de Augusto, uma teoria da ficção que não mais opera a partir do dualismo cartesiano – que descarta as “ficções do espírito”, bem como todo conhecimento fundamentado nos sentidos –, mas em uma terceira via, na qual a linguagem amplia-se consideravelmente à medida que reconhece o que não abarca.

Ao menos dois poemas de Augusto de Campos estão construídos em torno de animais: “O sol por natural” (1950-51) e “Bestiário” (1955). “Entretanto”, continua Aguilar,

as metamorfoses de *Bestiário* ocorrem em condições particulares: não se estendem em um sintagma narrativo (como é o caso tradicional de Ovídio) nem, completamente, descrevem o processo das transformações. Nesse conjunto de poemas, o estruturante é a figura retórica que Augusto de Campos relacionou com o barroco: a logodédalia, figura da descontinuidade e do corte abrupto.⁴⁴

Esta “índole fragmentária, alógica, atemporal, descontínua”, é o “método formal adequado para a *mente* contemporânea”, nas palavras de Augusto de Campos.⁴⁵ Não se trata, portanto, apenas de anular a dualidade do signo, cindido entre significante e significado, mas de multiplicar, pela lógica associativa que o conforma, as possibilidades de significação em uma linguagem ampliada, onde as dimensões sonora e visual atuam cotidianamente.

Para identificar um poema de invenção, não basta verificar a presença frequente de metáforas que promovem o intercâmbio entre o

⁴² ISER. *O fictício e o imaginário*, p. 14.

⁴³ ISER. *O fictício e o imaginário*, p. 220.

⁴⁴ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 284.

⁴⁵ CAMPOS. *Verso, reverso, controverso*, p. 192-193.

código verbal e os demais códigos sógnicos, que, por estarem diretamente relacionados aos sentidos, colocam-nos aquém ou além da representação, como vemos no poema “Corsom”, de 1958. Se assim fosse, Cabral, autor de uma poesia adjetivada “seca” e “cartesiana”, não poderia participar dessa poética. Para identificar um poema de invenção, é preciso notar a maneira como ele questiona o signo. A aproximação entre os sistemas sógnicos é apenas parte de uma poética que tem por finalidade a ampliação da linguagem pela resistência que oferece às suas soluções mais fáceis. Essa intenção é bastante evidente no poema “Ad marginem”, publicado em *Não*, em que se lê automaticamente a primeira fileira, enquanto a segunda, nota Costa Lima, “ao contrário, exige o constante deslocamento do olho à primeira margem”.⁴⁶

“Ad marginem”

do nada	do ninguém
inascível	nasce
o difícil	fácil
l	que me ex
pulsa	outra vez
ao	im
possível	fim
do vácuo	do vício
e reverte	ao início
do ninguém	do nada ⁴⁷

Jakobson, refletindo sobre a semiologia de Peirce, notava que a divisão entre *index*, *ícone* e *símbolo* articula variações da tríade estática – *signum*, *signans*, *signatum* – que vê “a essência dos signos, e especialmente dos signos verbais, em sua estrutura necessariamente dupla”.⁴⁸ Por isso, a distinção entre os signos auditivos, dispostos no tempo, e os signos visuais, dispostos no espaço, não satisfaz o conjunto de questões postas pela poética de invenção. De fato, a real inventividade não está em formalizar sistemas sógnicos, mas em confirmar pela produção de um efeito de presença a primazia do código verbal ao reconhecer, de modo paradoxal, o seu limite.

⁴⁶ COSTA LIMA. Duas aproximações ao não como sim, p. 127.

⁴⁷ CAMPOS. *Não*: poemas, p. 12.

⁴⁸ JAKOBSON. *Essais de linguistique générale*, p. 94. Cf. PEIRCE. *Écrits sur le signe*.

Particularmente instigante é o poema “canção noturna da baleia”, de 1990, no qual Augusto confronta a “brancura do cachalote”, que, como diz Ismael no romance de Melville, produz um “inominável horror”, “misterioso” e “inefável”. A brancura do cachalote não apenas lembra o horror produzido em Mallarmé pela página branca, mas, ao ser aproximada do debate travado no final da década de 1910, entre Ródtchenko e Maliévitch, sobre a brancura do branco e a negrura do negro, alude aos desafios postos ao concretismo pelas impressões proporcionadas tanto pela página branca, que só ganha vida quando é preenchida, como pela página finalmente preenchida, folha-morta, que, porém, ganha vida ao ser lida.⁴⁹ Desse modo, não são apenas as metamorfoses do sujeito que se evidenciam na sobreposição das vozes do poeta e da baleia, representada por uma sequência de “*m*”s que evocam, devido a sua singular tipografia, as ondas do mar. Entre o murmúrio noturno do mamífero marinho lemos:

a brancura do branco
 a negrura do negro
 Ródtchenko Maliévitch
 o mar esquece
 Jonas me conhece
 só Ahab não soube
 a noite que me coube
 alvorece
call me Moby”.⁵⁰

“Em ‘walfischesnachtgesang’”, comenta Aguilar, “o sujeito se transforma em pura intensidade animal. [...] Não há um retorno ao sujeito, porque este não é nunca um ponto de partida, mas sim o espectro que o prisma da palavra poética pode compor”.⁵¹

A representação alegórica, ou metafórica, pode ser, portanto, aproximada de um modelo de conhecimento tópico e inventivo que veicula uma poética própria. A intercessão dos códigos verbal, vocal e visual, é, na poética de invenção, entendida como ampliação e consequente

⁴⁹ SÜSSEKIND. Coro a um.

⁵⁰ CAMPOS. *Despoesia (1979-1993)*, p. 113.

⁵¹ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 306.

confirmação do primado do semântico. De fato, embora participem desta empreitada o espaço, a cor e o som como elementos constitutivos do signo poético na poesia de invenção, não basta reconhecer, como fez Pound, a dimensão imagética visual (fanopéia), sonora e rítmica (menopéia) e significante ideal (logopéia) da poesia embaralhando, de modo lúdico, a profusa variedade de signos. Se tal procedimento é parte do afazer do poeta de invenção, a sua prática não apenas amplia o código verbal pela incorporação de outros sistemas sígnicos, mas o confirma ao reconhecer a sua primazia. À primeira vista, a constatação pode parecer contraditória, uma vez que a ampliação do código verbal termina por, estabelecendo sua primazia, reconhecer os seus limites. Observando-a com maior cuidado, vemos que a constatação favorece o questionamento das distinções, tidas como muito naturais, entre os sistemas sígnicos, e, portanto, entre os sentidos. Logo, a poesia de invenção pode ser identificada pelo tratamento que dá ao signo linguístico, pela concepção metamórfica do signo, que verticaliza a história da poesia rompendo como a sua linearidade.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo Moises. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.
- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Trad. Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CAMPOS. Intradução: Salamandra de Gôngora. *Musa Rara: Literatura e Adjacências*, 3 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/intraducao-salamandra-de-gongora>>. Acesso em: 28 jun. 2016.
- CAMPOS, Augusto de. Bestiário para fagote e esôfago. In: _____. *Poesia é risco: Antologia poético-musical de O rei menos o reino a Despoemas*. Rio de Janeiro: Polygram, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia (1979-1993)*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: ARX, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Não: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas cidades, 1979.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta: memória e desmemória. In: _____. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 70-90.

CAMPOS, Augusto de. Pontos – periferia – poesia concreta. In: PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas cidades, 1975. p. 17-25.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS. Intradução: Salamandra de Gôngora. *Musa Rara: Literatura e Adjacências*, 3 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/intraducao-salamandra-de-gongora>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

COSTA LIMA, Luiz. Duas aproximações ao não como sim. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora. (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; 7 Letras, 2004. p. 116-129.

CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Bollingen Foundation, 1953.

DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale: rapports internes et externes du langage*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. “Pirlimpsiquice” e o teatro impossível de teatro. *Revista USP*, São Paulo, n. 72, p. 121-128, 2007.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. *Maranhão – Manhattan: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

MAZZEO, Joseph Anthony. Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence. *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, New York, p. 44-59, 1964.

MAZZEO, Joseph Anthony. A Seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry. *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, New York, p. 29-43, 1964.

PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe: rassembles, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Paris: Seuil, 1978.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: AMÉRICA Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 161-68.

SARDUY, Severo. Rumo à concretude. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*: Signância quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 117-126.

SISCAR, Marcos. A crise do livro ou a poesia como antecipação. In: STERZI, Eduardo. (Org.). *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006. p. 115-135.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. São Luís: [s.n.], 1979. v. 302-304, p. 23.

SÜSSEKIND, Flora. Coro a um: notas sobre a “canção noturna da baleia”. In: STERZI, Eduardo. (Org.). *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006. p. 49-92.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989.