

Por uma ecologia poética

Luciano Barbosa Justino*

O objetivo deste ensaio é mostrar como “Anticéu” (1994, p. 33), de Augusto de Campos, sugere um receptor ativo e problematiza os pressupostos recepcionais não apenas da literatura, mas da arte e da mídia. Para tanto, é necessário introduzir o autor como leitor e buscar os pressupostos de recepção que estão na base da própria feitura do objeto. A abordagem se propõe a eleger uma dominante metodológica, dentro das inúmeras possíveis: a problematização do estatuto semiótico do poema impresso e a correlata redefinição do papel do leitor.

“Anticéu” contém 8 versos:

cego do falso brilho
das estrelas que escondem
absurdos mundos mudos
mergulho no anticéu
brancas no branco brilham
ex estrelas em braille
palavras sem palavras
na pele do papel

Quatro versos são inscritos em azul e quatro em amarelo; estes últimos, abaixo do amarelo quase ilegível, repetem-se em braille. Há uma particularidade que aqui será tomada muito a sério: as marcas de

* Doutor em Letras e Linguística (UFPE).

uso e de leitura fortemente visíveis na superfície branca do papel. Na tentativa de seguir a sugestão de leitura do braille, a superfície da página é rasurada por *rastos de leitura* que com o contínuo uso encobrem a página, mormente o espaço inferior, onde estão escritos os versos em braille. No ato de ler, que aqui também é tocar, o leitor deixa sempre algo, cada visita é uma nova inscrição. Como se cavasse ou talhasse no papel, não palavra ou frase, mas situações de leitura. A página incorpora uma duração. Ao olhar, o leitor se sente olhado pelas marcas deixadas por ele mesmo. No entanto, o braille, e sua intersemiose com as palavras e as cores, azul, amarela e branca, não se presta às mesmas implicações do uso comum. Ele ressignifica, se desloca à medida que desloca o sentido do ato poético: o habitat habitual da poesia literária, a página inerte, se transforma em um espaço processual, no qual, ao lado de outras *outridades*, estão as inscrições do leitor, a historicidade de sua leitura tornada signo. Devem-se ler essas marcas, verdadeiros vestígios. A textualidade ultrapassa a mensagem que nele está escrita inicialmente e assume o ambiente, as mãos, sujas de tinta ou molhadas, que o leram, mais até do que naqueles poemas aos quais sempre voltamos desde que os lemos pela primeira vez. Uma poética da vida cotidiana.

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

Toma-se um poema de João Cabral de Melo Neto, *Antiode* (1975, p. 332), ao qual o texto de Augusto de Campos remete explicitamente, para se descortinar como a *poiesis* de Campos nasce de um hábito crítico de leitura, nesse sentido, da própria poética de João Cabral. O poeta pernambucano foi o poeta contemporâneo brasileiro a quem a Poesia Concreta quis chamar atenção entre seus pares nacionais; naquele momento é sobretudo o poeta do tríptico de 1947-1949 que influencia Noigandres. Mas o que aprofunda o diálogo de João Cabral de Melo Neto com Noigandres são também as reflexões críticas do poeta pernambucano sobre a relação entre a poesia e a sua audiência, sobretudo em *Joan Miró* (1998, pp. 17-49), texto de crítica que aborda a recepção de arte instituída pelo Ocidente moderno a partir do Renascimento, situando nela a ruptura do pintor catalão.

A leitura que João Cabral de Melo Neto empreende tem fortes pontos de contato com a *Teoria da Poesia Concreta*. Não que os textos apontem uns aos outros diretamente; trata-se, contudo, de observar a coerência de um projeto poético-político, ou uma verdadeira tradição antitradicional da poesia da língua portuguesa, que pôs em jogo dois dos mais importantes poetas do século XX no Brasil a partir do vetor da recepção.

O João Cabral do tríptico – *Psicologia da composição, Fábula de Anfião e Antiode*, de 1947-1949 (1975) – é o interlocutor que, desde os manifestos do início da década de 50, os concretistas vêm sinalizando como o poeta do pós-guerra a levantar as questões mais instigantes para a *poiesis* contemporânea, tanto em seus poemas quanto em seus textos críticos. “Anticéu” dialoga em profundidade com *Antiode*, como aqui se tentará mostrar, levando a desconstrução cabralina da “poesia dita profunda” a um patamar teórico-poético raras vezes encontrável na poesia contemporânea, brasileira e internacional. É na arte conceitual e na arte performática que “Anticéu” encontrará pares fecundos, no que permite articular de uma crítica do uso tradicional do texto poético e chamar atenção para os aspectos institucionais, ideológicos, que sustentam as formas de recepção e, por conseguinte, o valor de uso dos objetos culturais.

Nessas duas poéticas, que têm nesse objeto-signo de Augusto de Campos seu ponto máximo de contato e de diferença, tudo aponta para a historicidade como componente inalienável do tecido poético. Embora pedra de toque em outras manifestações artísticas como a arquitetura, não é um hábito de poetas no Brasil, muito menos projeto inscrito no próprio texto poético. *Poiesis* como projeto é semiose como leitura histórica, pois não há projeto sem a atenção à dialética passado-presente; pois projeto é futuro e futuro possível, logo, inserido na ambiência dos possíveis da historicidade. Ligadas aos valores platônicos e à dicotomia bastante acentuada entre o interior e o exterior, entre a profundidade e a superfície, dicotomia tipicamente cristã e pequeno-burguesa, a tradição da poesia nacional e uma certa prática crítica não podem ver positividade nas “poéticas projetivas”, na consciência histórica que, praticando a *poiesis* como pesquisa no presente da tradição, a projeta para o futuro, como leitura, sim, crítica do presente.

A “interioridade”, da ordem do vago, do divino, do profético, não pode intervir ativamente na ação do signo, pois ele já nasce pronto, de Deus, da inspiração ou do inconsciente. Logo, intervir, através da *poiesis*, nos meios de transmissão simbólica contemporâneos – inter-

venção nunca de natureza totalmente poética ou estética, mas fundamentalmente política e técnica – é impensável para o “clube dos líricos” (a expressão é de João Cabral). Diante do computador e da televisão (problema colocado indiretamente pela *poiesis* de Campos desde 1953), a poesia de “expressão interior” não pode ser produzida a não ser se entregue à mão de um técnico, separando nitidamente o poeta da execução do seu trabalho, aprofundando o papel apenas ancilar do poeta no nosso tempo.

Não se trata de defender uma corrida dos poetas aos novos meios. Trata-se antes de levar em consideração: 1) a própria história da *poiesis*, que demonstra ter estado sempre em diálogo, uso e problematização com os sistemas de transmissão de seu tempo; 2) no plano interno, quebrar um certo hábito de identificar *poiesis* com poesia-interiorização, emotividade, profundidade; buscar a história de tudo isso no Ocidente e como a ela aderimos; 3) toda nova dominante semio-midiática ressignifica a anterior e possibilita sobre ela uma problematização que antes da nova dominante o hábito não permitia (cf. Pignatari, 1998, p. 9; McLuhan, 1998, p. 12). João Cabral inicia uma nova relação, que a Poesia Concreta e ainda mais o que pode ser chamado de um pós-concretismo, a *poiesis* de Campos a partir de 1964 (*Popcretos*), aprofunda.

Racionalidade, geometrização, denotação, despoetização etc., pontos a que a fortuna crítica de João Cabral chegou, são patentes na poética cabralina e representam muito dentro da complexidade e da riqueza da poesia do poeta pernambucano. No entanto, resta abordar sua poesia indo além do interesse poético-literário, pois se são verificáveis estes núcleos na obra, muito se perde quando a abordagem não ultrapassa o plano propriamente poético. Os problemas fundamentais para a poética contemporânea colocados por João Cabral desde a década de 40 ficam restritos ao nicho das letras. Sua poesia e prosa crítica representam as primeiras discussões mais propriamente intersemióticas de que se tem notícia no Brasil e assumem ares quase de programa. João Cabral refletiu de maneira extraordinária sobre a prática da poesia com os olhos voltados para as outras artes e as novas mídias, especialmente o cinema e o rádio. Muito da singularidade da obra do poeta pernambucano nasce dessa reflexão sobre problemas específicos de outras artes, que o poeta transpõe para a sua poesia, criando essa dicção única que de claro se reconhece nele. Questões que pintores, cineastas, arquitetos, jornalistas vivenciavam instigam a poética cabralina e sua ruptura de imediato com a “geração de 45” e a tradição nordeste-

tina dominante. Pode-se dizer que Cabral coloca para a poesia no Brasil, como nenhum outro poeta havia feito até então, problemas de natureza tecno-semióticas; régua, esquadro, cálculos não são metáforas, embora a mesma crítica, fecunda e de alto quilate, que viu nela a despoetização e a denotação, não tenha explorado estas palavras como não-poéticas de fato. O poeta não evoca longinquamente problemas que dizem respeito aos arquitetos, para usar uma referência comum, que no poema apareceriam como metáforas desmetaforizadas. Nele, o poeta trabalha as palavras como superfícies opacas, poderíamos dizer, como manchas de tinta mesmo, só que prenhes de hábito, ou seja, de historicidade. De veículo ou receptáculo, a mancha de tinta precisa ser encarada também como índice, e é na atenção ao *indício* mais do que literário de outras textualidades que o texto impresso pode fazer nascer uma outra semiose possível. Sem essa dialética com os materiais, com o aquém do signo, o poeta é um ser passivo vulnerável aos ideogramas lírico-sentimentais:

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

Nesse sentido, a poética cabralina, ao colocar a crítica da metaforização no centro de seu projeto, se propõe como desconstrução da relação ingênua entre metáfora e identidade e pode ser encarada como o marco zero de uma *poética das relações*, figura sonora que possibilita diferentes relações de identidade e de pertença que não se subsumem ao metafórico. A metáfora pressupõe uma identificação prévia entre dois significados pacificados pela conotação. João Cabral, sobretudo em *Antiode*, se aproxima da paronomásia, que só se presta a uma lógica das relações, nesse caso, a dialética entre o aparato formal, matérico mesmo da palavra poética, e seu sentido, seu imaginário, seu projeto humano, o significado não pode ser exterior à sua configuração formal: a flor só pode extrair seu sentido na posição que ocupa dentro do jarro de flores: “é uma explosão / posta a funcionar, / como uma máquina, / uma jarra de flores”, como está em *Antiode* (1975, p. 336). E o Concretismo pode ser definido como uma poética das relações, tanto da *poiesis* com a música, a arquitetura, a matemática, as artes visuais, quanto pela consciência crítica do espaço limítrofe

da página no poema impresso, que aproxima o grupo do ideograma e do pensamento oriental. Escreve Augusto de Campos em 1956:

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

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

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

a presença intelectual do objeto desenvolveu-se à custa da utilização sensorial da superfície. Porque o aperfeiçoamento na representação do objeto terminaria por passar do desejo de obter a ilusão do relevo do mesmo objeto – já lograda, aliás, anteriormente ao Renascimento – ao desejo de obter a ilusão do ambiente em que ele se situava. Isto é: a pintura desenvolveu-se em outra dimensão. Em profundidade (o que é mais do que relevo). Desenvolveu-se em profundidade: esse aparente enriquecimento da superfície vinha, na verdade, limitá-la. Por exigências da terceira dimensão, se anulava na superfície a possibilidade de receber o tempo ou uma grafia qualquer que

exigisse para sua contemplação um ato não estático do espectador. A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é percebida (1998, p. 18).

As questões críticas que percebe na pintura de Miró são de certa forma as mesmas que o tríptico apresenta: “Flor é a palavra / Flor, verso inscrito / No verso, como as / Manhãs no tempo” (1975, p. 336). A literalidade aponta para a palavra-coisa no espaço da página. Como se abrisse mão de todo exterior e de todo interior ideal para se apresentar em sua opacidade de coisa sobre o papel. Mas as questões que importam à pintura de Miró não podem ser transpostas para a escrivaninha do poeta sem antes passar por um deslocamento. Se a pintura de Miró abandona a representação tradicional e busca a exploração das possibilidades dinâmicas da linguagem pictural, João Cabral não pode transpô-la para a poesia. Se a pintura caminha para a abstração, ou seja, para abandonar os objetos rumo aos suportes, a *poiesis* deve correr em sentido inverso: do subjetivismo individualista e abstrato para a concreção da palavra de pedra. Se lá, afasta-se do objeto; aqui, trata-se de reencontrá-lo. Daí mais de uma vez ter se falado de objectualismo na poética de João Cabral. Mas há bem mais que isso. A desagregação da metáfora, seu desvestimento estético-ideológico, operado em *Antiode*, remete a um compromisso com a história da poesia. Contra o “disponível”, dirá o poeta em outro lugar, a poética negativa desconstrói a poesia literária brasileira ao dissecar o ornamento da flor, “flor-virtude – em disfarçados urinóis”, para incluir nela a flor-palavra, feita de “ovários” e “intestinações”. A contingência, as “fezes vivas” da matéria presente, contra o simbólico da palavra rara, do belo ideal romântico, velha senhora da tradição poética nacional. Poesia ética é ética da palavra poética: o que antes era resíduo, produto da criação misteriosa, transplantado à superfície mineral da folha em branco, é a natureza própria das coisas – quando em estado de palavras – e das palavras em estado de coisas (Nunes, 1974, p. 54).

Mas a poética negativa de João Cabral funda-se enormemente na visão. O que isso implica? Duas coisas: 1) como poeta literário por excelência, por construir sua poesia inserida como nenhuma outra no espaço e no dispositivo técnico que a contém, Cabral é o poeta da escrita e sua concreção é a concreção da palavra, concreção no máxi-

mo metafórica, pois sendo escrita é signo de convenção no mais alto grau, o signo genuíno, signo simbólico por excelência, por mais concreto que queira ser, apenas evoca; 2) um direcionamento contínuo à pintura; sua poesia torna-se, por isso, poesia plástica, onde, mais que o mundo instaurado como presença, se tem uma configuração quase sempre geométrica dele. É aqui que o caminho entre os dois poemas, ou entre as duas poéticas em questão, deixa de ser comum.

Em Augusto de Campos, os índices importam mais, a densidade do objeto é buscada para além das palavras, embora nunca abra mão destas. O processo semiótico não se reduz à palavra, reiterativa, durável, sempre lá dizendo e compondo o mesmo quadro; depende de uma montagem por parte do leitor para expandir sua forma sempre provisória, palavra apagando, mancha nascendo, aberta a novas visitas, novas inscrições. São signos-esculturas. Mesmo que se diga com propriedade que Augusto de Campos é um poeta plástico, trata-se de dois usos distintos das cores, das formas e dos volumes, bem como da relação das palavras com tudo isso. Cabral está sempre na palavra, ela é seu material, seu “minério” (a expressão é dele), a partir de onde ele busca uma solidez de pedra. Cabral é um leitor “intolerante” de Mallarmé, pois dele descarta o simbolismo, pelo menos a partir do tríptico, e retém do poeta francês a concretude da palavra-coisa. Mas a concreção nele é sempre da palavra, porque sua poética analítica, de que *Antiode* é o exemplo maior, tem na ferramenta da razão, a escrita, o médium que lhe permite “desvestir” (Nunes, 1974) toda a tradição poética de índole petrarquiana e platonizante, poético-subjetiva, base conceitual da nação desde 1822 tanto na prosa quanto na poesia. Pode-se com isso dizer que João Cabral é o precursor de Mallarmé e do Machado de Assis das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pois se estes problematizam o fechamento da letra, dialogando com o cinetismo do jornal diário, em Cabral uma ética da escritura o impele a nunca abrir mão da palavra, sendo sua crítica da literatura uma defesa apaixonada dela. A presença do deserto e da desertificação pode ser vista como a consciência da imagem do vazio que é a letra. Desertificado não é apenas o canto, exposto em todas as suas impurezas, é também o material bruto que o poeta manipula, a palavra escrita inerte e esvaçada do vestígio das coisas. Recuperar esse vestígio é a única possibilidade de permanência. No “cultivar o deserto como um pomar às avessas”, de *Psicologia da composição*, está também esta falta fundadora que é a escritura, esta imagem de uma ausência, como a expôs Jacques Derrida:

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

O poeta da literatura teria muito a dizer ao filósofo da escritura. Cabral não busca uma abertura da *poiesis* para além da escrita, é o seu poeta por excelência; dela não abdica mesmo quando precise desabitá-la ainda mais, desertificá-la de toda presença que não esteja pressuposta no enunciado, diagrama possível do objeto no escrever:

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

Retirar-se, deixar o “clube dos líricos”, expressão irônica do próprio Cabral, será próprio ao contexto brasileiro, parte que é de uma tradição maior do ocidentalismo. Por isso que nele se escreve contra o silêncio, numa poética como a sua, sempre um possível próximo. O desvelamento que é *Antiode* é uma arqueologia não apenas do texto, mas do próprio processo de construção do herdado e do presente. A forma atingida é a forma desenrolada do processo que gera o enunciado. Reflexão radicalmente destrutiva: *secura* que gera a língua aguda que, ao destruir as florações do vocabulário antigo, necessita chamar atenção para um novo estatuto conceitual da palavra. O objeto-signo, ao refletir sobre seu processo e sobre sua história, não atinge a deposição da poética como um todo, como até o próprio João Cabral sempre afirmou. É necessário esvaziar a voz autoral para perceber que a palavra poética permanece nele, só que agora expõe sua natureza de símbolo na escritura. Doar densidade à palavra, habitá-la do cimento e do cálculo, tarefa do engenheiro, esteve sempre implícito no projeto do autor de *Antiode*. Mas sempre palavra, genuína porque assumida enquanto corpo no espaço que a circunscreve: escrita, escritura, escrituração, inscrição.

Para situar no debate a especificidade de “Anticéu”, um problema inicial se coloca: o que se quer abordar, o objeto, na universalidade duradoura que adquire enquanto texto impresso, verbal e braille?

Ou esse objeto particular, esse que já não é o Objeto, mas uma superfície-suporte de um leitor situado em seus rituais privados? Em uma poética da pesquisa, como a de Augusto de Campos, este objeto-signo obriga a uma abordagem que supere a interpretação que sobrevoa o meio ambiente, que opera, numa espécie de autoritarismo das origens e do princípio de autoria, sem situar a dinâmica histórica das situações de recepção, das convenções de leitura, visando sempre à significação como algo que já está nele potencialmente, sempre além e anterior à mediação que o constitui. Uma teoria da recepção em “Anticéu” só será adequada se a abordagem abandonar as generalizações, as abstrações e tomar o signo como acontecimento, evento ativo de re-construir, um vir a ser: texto, processo; recepção que é invenção, intervenção no texto como “dado mundado”, objeto-quase, em movimento,

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

Histórica por excelência, a poética proposta por “Anticéu” é anti-aristotélica, pois não pretende enunciar “verdades gerais”, como na famosa definição do filósofo grego, mas inscrever o particular, a leitura como portadora dos efeitos da circunstância histórica: “o texto não atinge algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém” (Iser, 2002, p. 115). Separar-se ou estar acima da história e do histórico não é mérito para o poeta contemporâneo. À supremacia do nome e das essências, vértices do universal, a incorporação do gestual, do texto como criação contínua e vivencial.

“Anticéu” representa muito nessa poética acusada de fria e racionalizante. Os “pequenos instantes eternos” em que se transforma a recepção desse objeto, instantes eternos inscritos na *pele do papel*, permitem chamá-lo de o poema concreto por excelência, pois transforma, por um momento incômodo, todos os poemas literários em passivos, frios, autoritários do ponto de vista da recepção; e a *poiesis* retorna, na diáspora para fora do literário, à escultura, à caligrafia, ao cromatismo: exílio e retorno dos signos. Uma edição de 1994, adquirida nos finais de 1995, passados 11 anos de uso – às vezes contínuos, às vezes com largos intervalos –, convida este leitor, cada vez que tenta

abordá-lo, a incorporar, no ato interpretativo a que ele comumente remete, uma espécie de história, pequena história privada, desses atos de recepção, inscritos como rasuras, sujeiras, marcas de cinzas de cigarro.

Em “Anticéu”, ao inscrever-se enquanto situação, o sujeito se dobra na recepção, que atesta a densidade do texto, em sua situação de página-papel, e a posição-intervenção de um corpo externo, o leitor. Personalização sendo des-personalização, nunca se está imóvel diante da *poiesis* de Campos. Estranha presença numa poética objetiva e concreta, a subjetividade exige essa presença singular, esse acontecimento único e incessante, só estabelecido na intervenção do leitor numa ocorrência particular, um objeto-signo que o intérprete manipula em uma situação irrepetível a cada vez. “Anticéu” se aproxima dessas fecundas produções contemporâneas que abandonam o produto em busca do processo, e essa processualidade enquanto tal será melhor abordada se tomarmos o modelo, limitado desde a origem, é preciso reconhecer, da experiência própria, pessoal, como um dos construtos possíveis que a *abertura* radical deste verdadeiro *ecograma* permitiu formar.

A *poesia da palavra* de João Cabral, que desloca a si mesma e quebra sua narrativa dominante, defesa da poesia contra a poesia, permanece literária. Augusto de Campos rompe justamente com o literário; se um implode a poesia para dentro de si mesma, o outro a explode rumo às outras artes e às linguagens cotidianas. Em duas poéticas da concisão, o sentido do silêncio, tema recorrente em ambos, difere acentuadamente. A redução das palavras, seria melhor dizer do palavroso, em Augusto de Campos se deve ao fato de o texto sempre significar em volta. “Anticéu” não é a supremacia de um dispositivo técnico-semiótico, o literário por excelência da escrita fonética; esta significa em torno, com as outras semioses com que dialoga: as cores, os caminhos de leitura (da direita para a esquerda, em diagonal, de cima para baixo, de baixo para cima), uma certa geometria da forma visual, a dimensão sonora, a situação de recepção, os espaços de exposição etc. Acostumado a só ver as palavras, o olhar literário, tendo um dispositivo como centro unificador, pode não perceber que a textualidade nesses objetos se dá no *em torno*, na relação de signo ante signo, linguagem ante linguagem, dispositivo ante dispositivo. Ao contrário de Cabral, em quem o silêncio é transitório, é estágio para uma nova configuração da poesia enquanto arte da palavra, em Augusto de Campos a afasia silenciante é constitutiva, logo, sempre presente, uma espécie de mitema que direta ou indiretamente acompanha a ação do signo em sua poética. É a fissura da palavra enquanto semiose privile-

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

Cabral convive *contra* o silêncio, sempre volta ao significado; Campos está nele, o habita como princípio de uma poética que vá além da dominante escrito-impressa, que precisa, como problemática do contemporâneo, dar conta do múltiplo que é toda significação, sem contudo abrir mão da palavra. O silêncio em “Anticéu” não é uma falta, mas um excesso, é o intervalo pleno de possíveis. Quebra do divórcio ocidental entre o lingüístico e o ótico, entre o mundo como palavra e o mundo como imagem, de que falava Michel Foucault (2001, pp. 246-63). É ainda ir além do verbal e do retiniano, ir além da própria dicotomia foucaultiana para incorporar o signo indicial inscrito no/pelo gesto de leitura do braille.

Partindo-se da hipótese de que o leitor não vá fechar os olhos para ler (embora possa fazê-lo), o braille perde o caráter de signo simbólico e se transforma em linguagem textural, ambiência, superfície/mãos que tocam. Está em “Anticéu” como linguagem de ação, metonímia da ancestralidade do trabalho humano, e o cego, a que se refere o primeiro verso, representa uma cegueira pelo excesso (“do falso brilho das estrelas”). Cego da tradição poética? Dos estatutos do papel do poeta contemporâneo? Embora recorrente na tradição poética ocidental, o tema da cegueira em Augusto de Campos é singular, a exemplo do papel do silêncio em sua poética: cego aqui é sinônimo de anti-retiniano, crítica da supremacia da visão.

Cego e afásico, “Anticéu” transforma o braille num diagrama da faticidade das linguagens, do cruzamento entre os níveis de simbolização e os níveis de realidade. Ação do signo em ação no signo. Cegueira, silêncio: depuração.

A poética da pesquisa é cega e muda ao que encontra no caminho da facilidade, atenta, no convite à intervenção, a uma tradição seletiva, tradição, ou antitradução, de compromisso total perante a linguagem; linguagem que não é texto, pois a escrita fonética se transforma num objeto percussivo: papel, pele, tambor, braille: linguagem musical, convergência sinestésica. Silêncio cheio, visão dos cinco dedos,

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

Referências bibliográficas

- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. Augusto de. “Ponto-periferia-poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FOUCAULT, Michel. “Isto não é um cachimbo”. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1974.
- PIGNATARI, Décio. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

Resumo

Os objetos-signo de Augusto de Campos produzem uma verdadeira mudança de paradigma. É inerente a eles um *outro inconsciente semiótico*, em que o signo não se esgota na mensagem nem na eficácia da comunicação, pois excede o “significado” para colocar seus lugares irredutíveis, os suportes e os circuitos sem os quais nenhuma semiose é possível. Os objetos-signo de Campos não dizem respeito apenas à língua, à poesia, à literatura. Trata-se de uma *poética do índice*: signo ou ação que não pode ser separada do ambiente imediato que a tornou possível. O “ambiente imediato” é *meio*: espaço-suporte e espaço em torno (meio ambiente) do signo. *Poiesis*: problematização da mensagem, do veículo, da relação. Neles, há rumores além da letra e do livro.

Palavras-chave: poesia · midiologia · semiótica · ecologia

Abstract

The sign-objects in Augusto de Campos produce a real change of paradigm. *Another semiotic unconscious* is inherent in them, in which the sign does not exhaust itself either in the message or in the efficacy of the communication, as they surpass the “signification” to position their inflexible places, the supports and the circuits without which any semiosis would be possible. Campos’s sign-objects do not speak only of language, poetry and literature. They refer to a *poetics of index*: a sign or action which cannot be separated from the immediate surroundings which have made it possible. The “immediate surroundings” are the environment: support space and the space around of the sign. *Poiesis*: formulation of the topic carried by the message, the vehicle and the relation. In them, there are murmurs which go beyond the letter and the book.

Keywords: poetry · médiologie · semiotic · ecology