



BARBOSA, Luiz Guilherme. **Poema novo no velho: poesia concreta e escrita dialética.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Volume 15, Julho 2014. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

<https://doi.org/10.35520/diadorim.2014.v15n0a4015>

POEMA NOVO NO VELHO: POESIA CONCRETA E ESCRITA DIALÉTICA

Luiz Guilherme Barbosa¹

RESUMO

O ensaio revisita os textos de Augusto de Campos e Roberto Schwarz motivados pela publicação do poema “pós-tudo (1984)”, procurando confirmar a hipótese de que o processo de redemocratização esteve vinculado a uma revisão da atitude vanguardista nas intervenções de Augusto de Campos no campo cultural, acompanhando à sua maneira a iniciativa de seu irmão, Haroldo de Campos. A leitura do poema empreendida por Roberto Schwarz seria, para além da sua atitude polêmica, uma estratégia de deslegitimação cultural de tal mudança de postura, de modo a preservar a interpretação do poema “pós-tudo” de acordo com os princípios estilísticos da poesia concreta, e assim flagrar-lhe uma nota de atraso cultural. Por fim, o debate trouxe à tona, a nosso ver, dois projetos estilísticos para a cultura brasileira, um fundamentado na prosa de Machado de Assis, e o outro, na crença (não sem ironia) no valor utópico das semelhanças casuais entre os significantes da língua, reformuladas poeticamente pelos procedimentos advindos da poesia concreta. Sem residir nem em um nem em outro, o Brasil – se puder ser nomeado – parece oscilar entre os projetos e descansar em seus intervalos.

PALAVRAS-CHAVE: poesia concreta; escrita dialética; pós-tudo.

RESUMÉN

El ensayo retoma los escritos de Augusto de Campos y Roberto Schwarz motivados por la publicación del poema “pós-tudo (1984)”, tratando de confirmar la hipótesis de que el proceso de redemocratización se vinculó a una revisión de las intervenciones de la actitud de vanguardia Augusto de Campos en el campo cultural, viendo su manera a la iniciativa de su hermano Haroldo de Campos. La lectura del poema a cargo de Roberto Schwarz, más allá de su actitud polémica, es una estrategia de deslegitimación cultural de tal cambio de postura, con el fin de preservar la interpretación del poema “pós-tudo” de acuerdo con los principios estilísticos de la poesía concreta, y así atraparle una nota de atraso cultural. Por último, el debate planteó, en nuestra opinión, dos diseños estilísticos para la cultura brasileña, una

1. Luiz Guilherme Barbosa é professor do Colégio Pedro II e doutorando em Teoria Literária (UFRJ). [luizguilhermebarbosa@hotmail.com.]

basada en la prosa de Machado de Assis, y el otro, con la creencia (no sin ironía) en el valor utópico de similitudes casuales entre significantes del lenguaje, poéticamente reformulada mediante la derivación de los procedimientos de la poesía concreta. Ni en uno ni en el otro, el Brasil – si si puede ser nombrado – parece oscilar entre los proyectos, y descansa en sus áreas de distribución.

KEY WORDS: poesía concreta; escrita dialéctica; pós-tudo.

1. Introdução

Em 1987, Roberto Schwarz publica, pela recém-inaugurada Companhia das Letras, o livro *Que horas são?*. Entre os títulos de seus livros, este talvez seja o mais lembrado para fazer as vezes de fórmula crítica entre seus leitores. Caracteriza uma ironia peculiar, pois, vindo de quem vem, não se propõe a interrogar o seu tempo histórico exigindo-lhe definição. Antes questiona o próprio gesto de procurar delinear o tempo, como quem já remetesse o leitor ao ensaio “Marco histórico”, que integra o livro e começara uma polêmica com um poema de Augusto de Campos publicado em jornal em 1985, ou ainda, de lambuja, remetesse à insistente impropriedade com que as ideias europeias são enunciadas no Brasil, de acordo com a formulação em 1977 de “As ideias fora do lugar”, primeiro capítulo de *Ao vencedor as batatas*.

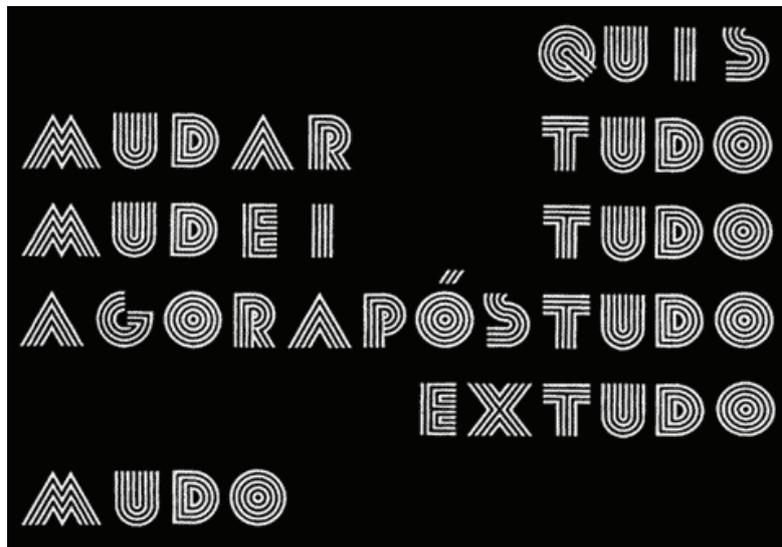
Numa leitura simplória, seria o caso de lembrar que na época vivia-se momento de transição política no Brasil, e logo em fevereiro de 1987 instalou-se a Assembleia Constituinte, que trabalharia até meados do ano seguinte na formulação da nova constituição. Momento experimentado diretamente pela ensaística de Schwarz, que, em texto de 1982 dedicado a intervir na plataforma política do Partido dos Trabalhadores, defendia: “a conquista de uma cultura democrática hoje não depende só de lutas econômicas e políticas” (SCHWARZ, 1987, p.84), na medida em que o campo da cultura, autônomo em relação às decisões políticas, deveria antes experimentar uma abertura democrática em seus processos – já que, quanto ao conteúdo, “este é assunto de produtores e entendidos” (SCHWARZ, 1987, p.85). Assim, a pergunta – “que horas são?” – extraída da situação mais banal de quem, sem relógio no pulso, busca informar-se com base no relógio do outro, ecoa, a um tempo, o lugar fora de lugar da cultura brasileira, o momento político da redemocratização e a plataforma interventiva para o Partido dos Trabalhadores em prol de uma cultura democrática.

Com um toque da técnica cara à poesia de Francisco Alvim, a frase como que recolhida na rua inscreve uma nota dissonante à adesão à democracia como valor em si: na democracia recém-renascida, é hora de quê? Como quem quisesse lembrar, como quando lê a poesia de Alvim, que “o passado não passou, embora já não ajude – como ainda outro dia – a inventar o futuro, que não está à vista”

(SCHWARZ, 2012, p.136). Pois é como se o sentido das palavras, desde aquelas escolhidas para título, revertesse o senso comum de cada morfema e carregasse a tensão entre duas forças da cultura – o presente e o atraso, a sereia e a desconfiança, as ideias e a localização, a mestria e a periferia. O enunciado crítico, que guarda sempre um sentido positivo, *dito pela* palavra, é como que traído pela enunciação crítica, que guarda sempre um sentido negativo, *dito apesar da* palavra. É por isso que a pergunta *Que horas são?* não clama por uma resposta positiva, definitiva e que encerre o caso, e sim põe em questão o próprio ato de se desejar saberem as horas no contexto em que se lhes pergunta. Ou seja, pede uma resposta carregada de negatividade, que mantenha a indagação suspensa e a eleja como a própria questão a ser pensada. O estilo de Roberto Schwarz procura imprimir à língua portuguesa uma significação à brasileira, de maneira que o texto crítico enuncie com clareza o caráter problemático da cultura em cada morfema, expondo a especificidade do sentido da experiência histórica enquanto experiência do Brasil. Fazer crítica dessa maneira é como descobrir uma língua mais adequada a dar conta da experiência, e quem, fazendo crítica, ruma contra essa contramão, fala uma língua estrangeira, e não tem conversa.

Vindo de um estrangeiro que chega ao país aos quatro meses de vida, o estilo parece prestar contas ao fluxo migratório marcado pelo sentimento de exclusão familiar do país de origem, a Áustria, refundando na língua portuguesa a familiaridade com o mundo através da compreensão deste outro lugar, o Brasil, sem no entanto correr qualquer risco de agir em prol da mesma exclusão que levou à migração da família em momento muito inaugural da vida. O estilo marca, portanto, um duplo distanciamento à língua materna, como deve ser se concordarmos com a máxima proustiana segundo a qual fazer literatura parece com escrever em língua estrangeira. Clarice Lispector, que nasceu na Ucrânia durante a migração da família para o Brasil, fala do amor difícil que nutre pela língua portuguesa, pois, “como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e alerteza” (LISPECTOR, 1999, p.100). Se o trabalho do pensamento se faz contra ou apesar da língua, então no caso brasileiro seria preciso considerar ainda que uma língua brasileira não se fez profundamente o suficiente para o pensamento se lhe contrapor. E o estilo de Schwarz trabalha para a construção da língua brasileira desde uma perspectiva da significação das formas linguísticas, pois pressupõe que, sem que haja a necessidade de inventar propriamente outra língua, com uma gramatiquinha própria ou uma neologia incessante (como para Mário de Andrade ou Guimarães Rosa), seja necessário buscar, para a língua portuguesa, um modo brasileiro de significar. É como se se tratasse de afinar o instrumento linguístico à matéria brasileira. Coisa que, mais do que nenhum outro, inaugurou Machado de Assis no percurso de sua obra.

2. Poema novo no velho: “pós-tudo (1984)”



Fonte: CAMPOS, 1993

É a crítica a uma espécie de falsa língua da poesia o que motiva Roberto Schwarz a, em março de 1985, publicar no jornal *Folha de S. Paulo* análise do poema “pós-tudo (1984)” de Augusto de Campos dois meses depois de este ter sido publicado no mesmo jornal. E o título do ensaio – “ensaio” por força de expressão e por sugestão do autor, pois sub-intitulou (ou foi a editora? – mas não importa) o seu livro como *Ensaio* –, “Marco histórico”, procede à maneira do título do livro: verifica que o poema de Augusto de Campos “é concebido como um marco” (SCHWARZ, 1987, p.57), o que não quer dizer que o seja. Trata-se, portanto, de uma interrogação; ou melhor, trata-se de uma afirmação cujo sentido é eclipsado pelo próprio ensaio, uma afirmação ao contrário, como se o ensaio fosse mesmo um procedimento de esvaziamento semântico do sintagma “Marco histórico” tal qual significado pelo poema a fim de, *in absentia*, indicar o peso semântico de um marco histórico *de facto*. Se não há marco histórico, então que horas são? O poema apresentava, à sua maneira, uma resposta.

O poema foi incluído em *Despoesia*, publicado em 1994, e encerra a primeira seção do livro, “EXPOEMAS”, que reúne textos produzidos entre 1979 e 1984. O título da seção provém, por sua vez, de uma publicação de 1985 – mesmo ano da publicação em jornal de “pós-tudo” – que reuniu uma série de poemas num álbum serigráfico preparado pelo poeta junto com o artista visual Omar Guedes. Na capa do álbum, a disposição gráfica das letras sugere como título apenas o prefixo “EX”, reservando a “POEMAS”, devido à redução do tamanho da fonte e à mudança de linha, o atributo de subtítulo identificador da natureza dos textos da obra: “EX: POEMAS (1980-1985)”.

A ênfase no prefixo “ex-” não apenas dirige a leitura à linha do poema “pós-tudo” em que se lê “EXTUDO”, como também remete à ambiguidade do prefixo, já que o seu sentido de negação (“deixar de ser algo”) é muito recente – século XIX – em comparação com a noção de “movimento para fora”, que remonta à preposição grega *ex* (HOUAISS). Por outro lado, a junção do prefixo à palavra seguinte, formando o compósito “EXPOEMAS”, sugere a palavra-valise formada pela abreviação “EXPO-” (“EXPO-” + “POEMAS”), evidenciando a dimensão pública e a disposição vertical requerida pelo suporte dos poemas que se dão à *exposição* na galeria ou no jornal, além de confirmar o sentido etimológico do prefixo, presente no vocábulo “exposição”.

A ambiguidade marca algumas construções presentes no poema, e faz lembrar, só que num outro registro, os procedimentos estilísticos de Schwarz. A começar pelo já citado “EXTUDO”, um trocadilho com a expressão “eis tudo” e ainda, no contexto do poema, com o verbo/substantivo “estudo”. Eis tudo: ex-tudo, então nada. Ou ainda a última palavra do poema, “MUDO”, entre mudança e emudecimento – me transformo e fico mudo. Ou então a inusitada flexão do verbo “MUDAR”, na segunda linha, cuja leitura, prosseguida na vertical, resulta na forma do futuro do pretérito “MUDAR/I/A”, que é vocalizada em tom de pergunta pelo poeta na versão gravada em *Poesia é risco* (1995). Precisamente esta flexão no futuro do pretérito, cuja leitura exige que o olhar quebre a linearidade horizontal da combinação das letras, pendendo noventa graus para baixo e sugerindo, assim, a própria quebra de linearidade do tempo que este tempo verbal formula, foi enfatizada na resposta de Augusto de Campos ao ensaio de Schwarz como um esquecimento sintomático por parte do crítico.

É fundamental frisar a semântica precisa e instável do poema para não se incorrer numa leitura intransigente. E, ao fazê-lo, reconhecer que o gesto do poeta ao mesmo tempo se aproxima e se distancia do de seu irmão, Haroldo de Campos, que em outubro de 1984, poucos meses antes da publicação de “pós-tudo”, divulgou na mesma *Folha de S. Paulo* o ensaio “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, ao final do qual se lê: “Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS, 1997, p.268). As condições de possibilidade de cada poética do presente devem, segundo a lição de Haroldo, ser confrontadas com uma tradição plural, o que as torna móveis em relação à tradição. Assim, à tarefa da tradução atribuída ao final do ensaio como “dispositivo crítico indispensável” ao poema pós-utópico, o irmão Augusto de Campos contrapõe uma espécie de silenciamento, um emudecimento que se expõe em “expoema” e, posteriormente à vanguarda, se realiza num poema que recusa a si próprio – em lugar de recusar o outro poema, anunciando, por exemplo, o fim do ciclo histórico do verso, como no “plano piloto para poesia concreta” (1958). É como se nesse momento a atitude cultural da vanguarda fosse introjetada como procedimento estético no poema, com o efeito colateral

de dar por encerrado o ciclo histórico do poema – ao menos na obra do próprio Augusto de Campos. Vale lembrar, a título de aprofundamento dessa ideia, que o subtítulo do primeiro livro de poemas de Augusto de Campos, *VIVA VAIA: poesia (1949-1979)*, alça-se a título no livro seguinte, de 1995, só que negado pelo prefixo, *Despoesia*, ao que, ainda no livro de 2003, muda para *Não: poemas*, sendo este resultado de um procedimento semelhante ao álbum serigráfico de 1985, *EX: POEMAS*. Dessa maneira, “pós-tudo” aproxima-se do texto de Haroldo pelo que tem de interventivo e pela familiaridade evidente devido à proximidade das publicações, à argumentação de ambos os textos e à formulação de um termo-chave (pós-utópico, pós-tudo); distancia-se, no entanto, por ser poesia.

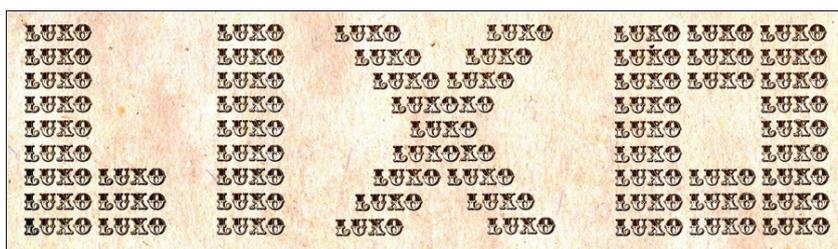
Não que Haroldo de Campos não tenha composto os seus poemas representativos dessa mudança de fase da poesia em sua obra, nem que Augusto não tenha elaborado os seus ensaios que marcassem essa mudança. No caso de Haroldo, o seu livro de poemas justamente publicado em 1985, o ano de publicação de “pós-tudo”, estampava um pequeno poema significativo em relação ao do irmão, composto, no entanto, segundo indica o autor no índice, em 1982. Trata-se de “Minima moralia”, que contém apenas dois versos separados por um espaço branco que corresponde a duas linhas vazias: “já fiz de tudo com as palavras /// agora eu quero fazer de nada” (CAMPOS, 1985, p.35). O que parece se repetir em ambos os poemas, de cada irmão, é, além da insistência na palavra “tudo” referindo-se ao tempo passado, a noção de que a poesia passa a ser marcada sobretudo pela negatividade (“fazer de nada”, “mudo”), deixando-se de insistir numa direção ou num valor histórico quanto a isso. Um valor histórico, claro, predeterminado, como na atitude vanguardista.

Talvez por isso se possa considerar o ensaio de Roberto Schwarz menos como uma certa implicância crítica – o que seria ridículo – ou como uma avaliação do sentido da poesia concreta a partir da análise de um poema tardio em relação ao movimento, e muito mais como um flagrante sensível de um momento-chave na obra dos irmãos Campos – Décio Pignatari propôs outra coisa e escapa a esse diálogo na década de 1980 – no qual o paradigma da vanguarda enquanto intervenção cultural que se quer decisiva num campo específico deixa de operar. Ora, é justamente aí, onde ambos os poetas desejam descolar-se da expressão “poesia concreta”, que Roberto Schwarz incide sua argumentação acerca do poema de Augusto de Campos, notando principalmente um descompasso entre a construção do poema e aquilo que ele se propõe a nomear (o sujeito, o “tudo”, o “pós-tudo” etc.).

Descompasso que começa a ser destacado em visadas irônicas que tendem a ler o poema à revelia dele próprio, como é o caso, logo no início do ensaio de Schwarz, da sugestão de um traço regressivo simultâneo à disponibilidade generosa do poema publicado numa página de jornal em letras “estudadas”: “O poema aspira ao monumento e à inscrição na pedra” (SCHWARZ, 1987, p.58). Comentário que pode denotar um paradoxo, na medida em que o monumento, que tende à escultura – no

sentido tradicional, um volume de matéria talhada à feição de uma figura –, compete com o grafito, inscrição na pedra que tende ao texto verbal – sulcado na matéria. O cheio e o vazio, a escultura e o grafito, ambos no entanto convergindo para o campo semântico da sacralidade.

Outra marca antiga é reconhecida pelo ensaísta na mensagem verbal do poema, ignorando-se a técnica poética. “Lido como se fosse prosa” – “[e]ntretanto não se trata de prosa” – a mensagem se avizinharia a versos de Vicente de Carvalho; a passagem representa claramente uma provocação, independentemente da adequação do argumento. Afinal, a figura beletrista se choca com a figura vanguardista, embora se reconheça assim, graças ao procedimento de comparação, a cota de retórica inerente aos poemas de Augusto de Campos. Não que essa retórica já não fosse evidente, sobretudo a partir dos poemas da década de 1970, que retomam a sintaxe coloquial só que iludida pelo arranjo gráfico das letras, em *trompe l'oeil*. Tal procedimento reconfigura os poemas de Augusto de Campos, encaminhando a sua obra rumo a um desenho mais pessoal, ao mesmo tempo em que o mais radicalmente afeito aos preceitos da poesia concreta mesmo ao buscar superá-la.



Fonte: CAMPOS, 2001

Pois é justamente quando se atém aos mecanismos formais do poema que Roberto Schwarz é mais esclarecedor e menos provocativo em sua argumentação. A começar pelo trecho em que analisa o procedimento formal do poema, quando argumenta que “a preferência pelas relações fisionômicas ou elementares entre as palavras, em detrimento das relações sintáticas” é responsável pela “pouca especificação” e pela “imprecisão intelectual” (SCHWARZ, 1987, p.59). O interessante é que nessa passagem, central para a argumentação do ensaio quanto à técnica do poema, o ensaísta exemplifica com um poema antigo de Augusto de Campos e remete o leitor, em nota de rodapé, à interpretação que faz Haroldo de Campos do mesmo poema em ensaio publicado na coletânea organizada pelo próprio Roberto Schwarz em 1983 (*Os pobres na literatura brasileira*). Pois o privilégio das coincidências formais entre as palavras organiza a própria feitura do poema “LUXO” (1965), que em dois breves períodos é caracterizado por Schwarz com base no contexto político quando de sua publicação (“possivelmente seja uma resposta à ditadura e ao sentido da riqueza no novo regime” (SCHWARZ, 1987, p.59)) e com base

no discurso que a relação entre as duas palavras que organizam o poema produz (“um lugar-comum do moralismo acanhado” (SCHWARZ, 1987, p.60)). Assim, embora se reconheça, pelo contexto, uma semântica de atrito histórico, a mensagem resultante, segundo a qual o acúmulo de luxos desmonta e inverte o seu valor, tornando-o lixo, recairia em problema análogo ao do poema “pós-tudo”, o qual, com a escolha do verbo “mudar” e do pronome “tudo” para organizar-se formal e semanticamente, termina por generalizar o seu conteúdo e exigir, assim, do leitor, certo exercício de imaginação para adivinhar o sentido.

A interpretação de Haroldo de Campos não só é mais demorada como também aprofunda-se mais. Encerra a argumentação de “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”, ensaio que inscreve a poesia do irmão numa “arte pobre” na medida em que se faz por supressão de elementos ao “[d]espoetizar a poesia, àquelas alturas do triunfalismo neoparnasiano da Geração de 45” (CAMPOS, 1992, p.229). Ao contexto poético geral, ele próprio evidenciando o conflito estético com o suposto *status quo* (embora a generalização sobre a Geração de 45 mereça revisão), o ensaísta remonta o contexto específico do chamado salto participante da poesia concreta, que, a partir de 1961, passa a se aproximar dos temas que moviam a luta política da esquerda no Brasil. Assim é que o fato de o poema apresentar-se originalmente dobrado e exigir do leitor que se lhe desdobre duas vezes, “numa escansão paródica” (CAMPOS, 1992, p.230), para lê-lo completo, dramatiza a acumulação dos luxos na página, adiando a identificação do termo “lixo” pelo leitor, além de acrescentar um traço de sedução ao texto. Lido na série da tradição literária, o poema figura como “um modelo reduzido do mundo às avessas” (CAMPOS, 1992, p.230), e o tema maneirista encontra aqui algo a dizer sobre o contexto político de 1965. O tema maneirista ecoa ainda no par mínimo fonológico – a mera troca de uma vogal por outra inverte o sentido do vocábulo – e no engano do olho com que o poema ilude o leitor até que este identifique o termo “lixo” – o procedimento do *trompe l’œil*, tão frequente na poesia de Augusto de Campos, assim como nas imagens maneiristas. Por fim, o tratamento dado ao referente do poema, o “luxo” – já que o “lixo” é uma qualificação, neste texto, do “luxo” –, que, repetido à exaustão mas organizadamente, compõe um monte de lixo – e a palavra “lixo” –, é análogo ao princípio estético que organiza o poema e a poesia concreta como um todo. A “despoetização” opera por meio da técnica de exploração semântica e tipográfica do par mínimo lixo/luxo, em construção antidiscursiva do texto (daí a qualificação de “tatuagem intersemiótica” (CAMPOS, 1992, p.230)), e projeta-se ironicamente sobre o sentido do próprio poema enquanto tal e enquanto capital cultural, pois, segundo a ótica concreta, a princípio, tanto mais valor cultural quanto menos material linguístico for mobilizado para a invenção semântica do poema. Ou seja, o isomorfismo do texto confere ao poema neoparnasiano o valor de “lixo” por este se construir por meio de um acúmulo de léxico, sintaxe, rima, métrica etc. luxuosos, de exceção.

Nem luxo nem lixo, o poema concreto trabalha para a limpeza da linguagem do poema, assumindo para isso tarefa contrária à da assepsia, contaminando o texto com técnica e léxico avessos ao contexto neoparnasiano mencionado.

Ao que parece, a discordância analítica de Schwarz incide sobre a mensagem do poema. Mais especificamente, sobre o caráter genérico da semântica do poema. Embora o seu contexto político seja claro, a construção do texto não acompanha os problemas do contexto, já que as meras palavras “luxo” e “lixo” são descontextualizadas pelo próprio poema, que as aparta da história e as mantém em estado de dicionário. A questão, portanto, recai sobre a relação entre a língua e a história através do poema. Enquanto para o poeta concreto essa relação se dava, em 1965, a partir da semelhança arbitrária entre dois signos linguísticos eleita pelo poeta como símbolo da época, e em 1985 a partir do ato de fala do poema que nomeia a sua época (“AGORAPÓSTUDO”), para o crítico de base marxista a relação se dá necessariamente a partir de uma experiência da história elaborada pela forma da obra. Fazendo uma analogia redutora, a posição de Augusto de Campos equivale ao ato de criação de Marcel Duchamp, cujo gesto de expor um objeto ou uma ideia pode compor uma obra, ao passo que a posição de Roberto Schwarz equivaleria ao processo de criação de Picasso, que não abandonou a pintura de representação, seu pressuposto artesanal e sua exigência técnica de imitação da figura humana. É por isso que o crítico pôde concluir no ensaio dedicado a “pós-tudo”: “Em sentido elementar o poema apresenta um déficit de empiria” (SCHWARZ, 1987, p.64). Ao que emenda, na frase seguinte, aludindo à suposta sensação do leitor ao final do poema: “– Mas o que foi mesmo que houve?” Nada se passou, a não ser linguisticamente. E a língua, em sua autonomia, em suas coincidência fônicas, mesmo em seu ato de fala, não representa, para o crítico, um acontecimento. Ao contrário do que faz o poeta.

3. Conclusão

Não há acontecimento sem sintaxe, e não há sintaxe sem a combinação de elementos heterogêneos, para o crítico. A visão, que parece privilegiar a prosa em detrimento do poema e concebe este sob o ponto de vista daquela, aplicou-se com clareza à prosa de Caetano Veloso, no ensaio publicado em 2012. Ao comentar o estilo de Caetano em *Verdade tropical* e debruçar-se sobre a frase mais longa do livro, uma que procura interpretar o legado de João Gilberto, Schwarz enfatiza a capacidade de a prosa do compositor-escritor mobilizar conseqüências muito díspares da obra de João numa única frase, subordinando o sujeito da frase a objetos surpreendentes em relação ao sujeito e entre si. O exemplo de “escrita dialética” decorre assim de uma compreensão peculiar do fato estético, a qual é sintaticamente estruturada pelo estilo do autor.

Como é próprio da escrita dialética, o mesmo sujeito de frase [...] comanda verbos muito díspares, que por sua vez comandam objetos (sujeitos) também eles desiguais, pertencentes a domínios separados e às vezes opostos da realidade, que assim ficam articulados por dentro. Tanto sujeitos como verbos atuam em várias dimensões ao mesmo tempo, as quais refluem sobre o seu ponto de partida, que existe através delas e adquire uma unidade ampliada e imprevista, que é o selo da dialética. (SCHWARZ, 2012, p.72)

A conquista da “unidade ampliada e imprevista” do ponto de partida, consequência última da reversão de ponto de vista que o método dialético propicia, pressupõe a mobilização de uma gama de objetos desiguais e contrastantes. A monomania do significante que o poema concreto manifestou na fase heroica é o avesso disso. Mas isso já não acontecia no caso de “pós-tudo”. Nele, as contradições surgem do jogo de significantes, e a argumentação do poema decorre das semelhanças arbitrárias entre os termos. Assim é que o fim do poema, “MUDO”, é uma fusão da expressão “MUDAR TUDO”, da qual se suprime o arremedo de “arte” – “MUD[AR T]UDO” e se evita a repetição da sequência “UD”, restando, numa operação matemática de interseção, “MUDO”. Mudar tudo: nove fora, arte. Resultado: mudo. O poeta, além de planejar o poema letra a letra, prevê o leitor que joga com as letras. Principalmente fala para quem a língua é um acontecimento. A poesia concreta é um elogio à poesia, formalmente falando. Uma homenagem de quem encontrou nas formas linguísticas presentes no poema não a educação sentimental – que pode se encontrar num estilo – mas a superação ritual da afasia – que pode se encontrar num trocadilho. O poema, enquanto ritual, instaura um acontecimento com a sua feitura, atribuindo necessidade estética a um trocadilho arbitrário. Há, nesse caso, uma fé na língua – como se ela constivesse, potencialmente, a chave dos poemas. (Trouxeste a chave? A polêmica no jornal entre Augusto de Campos e Roberto Schwarz é uma releitura da contradição entre os poemas que abrem *A rosa do povo*, de Drummond: a “Procura da poesia” e a “Consideração do poema”). Coisa que muito espanta, pois haveria aí, quanto à polêmica, um “vínculo oculto” (SCHWARZ, 2012, p.289) com o Brasil, ou com o lugar da poesia no Brasil, pelo menos a partir do modernismo. De todo modo, à fé na língua contrapõe-se a desconfiança da língua, e entre o canto da sereia e Ulisses desconfiado estamos todos.

Artigo recebido: 15/01/2014

Artigo aceito: 10/05/2014

Referências

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Augusto de. *VIVA VAIA: poesia (1949-1979)*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: Da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.