Volume 21 Issue 26
Originally issued as A6



Global Journal of human-social science: A
Arts & Humanities - Psychology
Volume 21 Issue 6 Version 1.0 Year 2021
Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal
Publisher: Global Journals
Online ISSN: 2249-460X & Print ISSN: 0975-587X

Nobody Reads You – Once Again: Signature, Erasure, Poeture

By Thiago Castañon
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Abstract- Ulysses' cunning consists in erasing his own name to become another. The pretender Nobody, a miniature prototype of mimesis, makes Odyssey the paradigm of every literary journey. Ulysses is the secret model behind recurring themes in Augusto de Campos' poetry. The shadow that permeates the Mallarmean motifs of the shipwreck and the elocutory disappearance of the subject singularizes the poetics of the ovonovelo author. Oútis is the mask that the concrete poet chooses as a paradigm of the linguaviagem to which he has been launching himself for seven decades, in search of opening pores in the aporia of poetry. That is why the Odyssey never ends. Each reader gives a new face to the faceless mask. That is why it has always been the book that Nobody reads, again.

Keywords: visual poetry, painting, mimesis, performance, translation.

GJHSS-A Classification: FOR Code: 410199



Strictly as per the compliance and regulations of:



© 2021. Thiago Castañon. This is a research/review paper, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Noncommercial 3.0 Unported License http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/), permitting all non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Nobody Reads You – Once Again: Signature, Erasure, Poeture

Ninguém Te Lê – De Novo: Assinatura, Rasura, Poesura

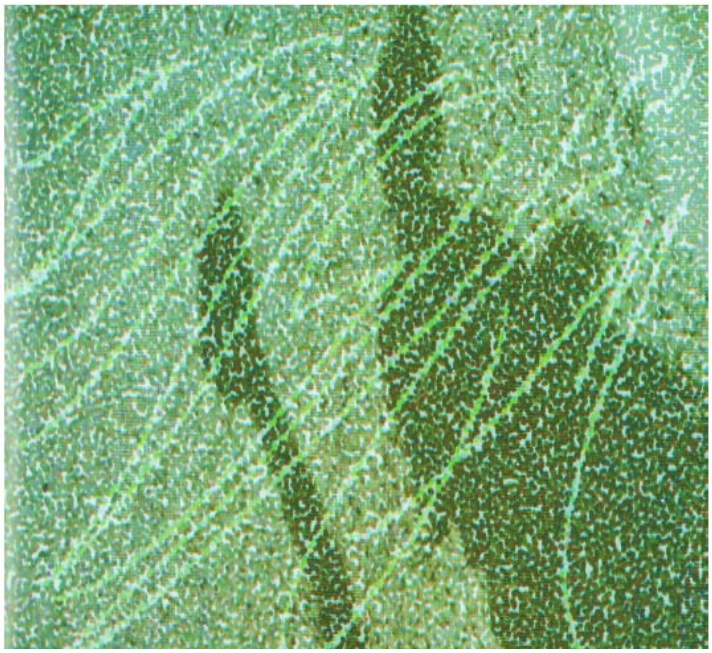
Thiago Castañon

Resumo- A astúcia de Ulisses consiste em apagar o nome próprio para tornar-se outro. O fingidor Ninguém, protótipo em miniatura da mímesis, faz da *Odisseia* o paradigma de toda viagem literária. Ulisses é o modelo secreto por trás de temas recorrentes na poesia de Augusto de Campos. A sombra que perpassa os motivos mallarmeanos do naufrágio e da desaparição elocutória do sujeito singulariza a poética do autor de ovonovelo. *Oútis* é a máscara que o poeta concreto elege como paradigma da linguaviagem a que vem se lançando há sete décadas, em busca de abrir poros na aporia da poesia. É por isso que a *Odisseia* não termina nunca. Cada leitor dá um novo rosto à máscara sem rosto. É por isso que ela é, desde sempre, o livro que Ninguém lê, de novo.

Palavras-chave: poesia visual, pintura, mímesis, performance, tradução.

Abstract- Ulysses' cunning consists in erasing his own name to become another. The pretender Nobody, a miniature prototype of mimesis, makes Odyssey the paradigm of every literary journey. Ulysses is the secret model behind recurring themes in Augusto de Campos' poetry. The shadow that permeates the Mallarmean motifs of the shipwreck and the elocutory disappearance of the subject singularizes the poetics of the ovonovelo author. Oútis is the mask that the concrete poet chooses as a paradigm of the linguaviagem to which he has been launching himself for seven decades, in search of opening pores in the aporia of poetry. That is why the Odyssey never ends. Each reader gives a new face to the faceless mask. That is why it has always been the book that Nobody reads, again.

Keywords: visual poetry, painting, mimesis, performance, translation.



Fonte: CAMPOS, Augusto de. Não. São Paulo: Perspectiva, 2008 (1ª ed. 2003).

Figura 1: Fotopoema οὔτις (1953-2003).

Aos 90 anos de Augusto de Campos

I. Nome ~~Falso~~ De Ulisses

Quanto mais o ouvido desconhece uma palavra, mais contornos de fantasma sonoro ela assume. Se o nome é entreouvido em uma língua morta, o assombramento é ainda mais intenso. A essas duas noites do som e do sentido a imagem acústica de οὔτις acrescenta uma escuridão a mais. Mesmo sem saber o que ela significa, o som da vogal longa de timbre velar

Author: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. e-mail: thiagocastanonloureiro@gmail.com

© 2021 Global Journals

em *oútis* (úutis) reverbera um halo de coisa sombria, que contrasta com a luminosidade da rasura na página verde. À fantasmagoria do ouvido responde, no além do nome, a fantasmatização do olho, que o traço retorcido torna opaco quanto mais formas se entrevê nas dobras e curvas de cada letra.

Antes da imaginação tomar a rédea da letra, no intervalo entre a fala visível (*esto visibile parlare*, *Purg*. X.95) e o grafo obscuro (*queste parole di colore oscuro*, *Inf*. III.10), a imagem imprime no olhar a consistência granulosa de uma mancha pontilhada em verdeglauco que designa para o olho um lugar preciso e ambíguo que dá a ver a própria cegueira. O leitor encontra-se aí ao mesmo tempo na posição de cego e vidente. O glaucômmato é o efeito da divisão do olho no onomatograma.

O título da peça de abertura do livro *Não* (2003), de Augusto de Campos, supõe, para começo de leitura, que consultemos um dicionário, a fim de esclarecer, se é esse o primeiro obstáculo, a única pista que o poeta oferece para pôr em movimento a mímesis do poema.[1] Mesmo que não tenha Homero na ponta da língua, o leitor encontra facilmente em um dicionário grego[2] a referência ao canto 9 da *Odisseia*, onde o termo é empregado por Ulisses para enganar o ciclope, na famosa frase "meu nome é *Ninguém*" (*Od*. 9.366). O estratagema garante sua sobrevida, quando ele já era praticamente um homem morto.

No relato homérico o nome-máscara funciona em dois tempos: primeiro, torna anônimo seu portador, no diálogo entre Ulisses e Polifemo, quando o herói é feito prisioneiro na caverna do ciclope, introduzindo um efeito de engano (*Od*. 9.364-370); em seguida, o pseudônimo é citado, repetido e traduzido no diálogo dos ciclopes, pela variante *mḗ tís*, sinônimo de *oú tis*, "não alguém", permitindo a fuga de Ulisses no momento em que sua assinatura aparece inscrita em eco no epíteto *mḗtis* (astúcia), que completa o efeito de logro (*Od*. 9.403-411), como explicita o herói: "Ri em meu coração, pois meu nome o enganara, e minha astúcia" (*Od*. 9.413-414).

Sob a máscara de "ninguém" (*oútis*), não se reencontra o nome, mas o renome (*mḗtis*). A manobra é invalidada, contudo, quando a vaidade do herói decide revelar o verdadeiro nome de Odisseu Laércio (*Od*. 9.502-505), cometendo a *hýbris* pela qual será punido, numa trama de perseguição entre o mar e o nauta que dá início à interminável viagem de retorno. A começar pela condição que será imposta: terá que realizar "outra viagem", de descida ao inferno, ao reino das sombras, a fim de encontrar "o mel do torna-lar" (*Od*. 11.100).[3]

Momento decisivo, pois é no canto 11 que a sombra de Tirésias profetiza ao herói a morte que virá do mar salino. O relato grego, como se sabe, nada mais informa. Mas é pelo que não diz, por não revelar como termina a estória de Ulisses, que a sombra infernal põe em marcha o terceiro tempo da viagem, só de ida, e para além de Homero. O gesto infinda a *Odisseia* e dá início ao recomeço sem fim do relato, desde a aparição do herói na cena da descida ao inferno. Dessa vez, o de Dante. No canto 26 da *Divina Comédia*, Ulisses retorna como labareda falante, para responder à pergunta que não cessou de ser colocada desde os gregos: como Ulisses morre, afinal? O poeta visionário aproveita o diálogo forjado por ele mesmo para simular a revelação do mistério e sacia a curiosidade dos leitores.

Numa das cenas mais famosas do livro, Dante põe um ponto final na odisseia que Homero deixou inacabada na imaginação. A discussão teria encerrado ali se o relato que declara onde a lenda termina não produzisse o inesperado: ao contar sua "última viagem", Ulisses escapa do fim, mais uma vez. Tomando a palavra para contar como se dera o encontro com a morte, torna-se narrador póstumo, morto-vivo. A imagem da língua de fogo que insiste em fazer sombra fica gravada nos olhos de Machado e Dostoiévski. Mas é na obra de Augusto que a sombra de Ulisses vai encontrar o espaço propício para desdobrar a força demoníaca do seu nome e de seus renomes: Ulisses, Odisseu, Ninguém, *polýmētis*, *polýtlas*, *polymékhanos, poikilómētis, aiolómētis, polýtropos...*

A astúcia de Ulisses consiste em apagar o nome próprio e tornar-se outro, como estratégia de engano que o permite escapar da morte. O fingidor Ninguém, protótipo em miniatura da mímesis, faz da *Odisseia* um paradigma para toda viagem literária. Mas, para Augusto, o modelo é mais do que isso. Ulisses é a encarnação humana da *mḗtis*, "jamais lhe faltam expedientes, *póroi*, para livrar-se de todo tipo de embaraço, *aporía*" (Vernant e Detienne, 2008: 25). Nesse sentido, os cantos 9 e 11 prefiguram o drama do poeta contemporâneo no enfrentamento da anunciada "morte da arte" e das inúmeras tentativas de matar precocemente a vanguarda, quando o poeta continua vivo e ativo, levando adiante e renovando sua atitude de vanguarda.

[1] Este ensaio integra o projeto de pós-doutorado "Mínima mímesis" que analisa a poética de Augusto a partir da concepção de mímesis como "produção de diferença", desenvolvida por Costa Lima (2000). A primeira parte da pesquisa foi publicada no artigo "Ninguém te lê: um poema anônimo de Augusto de Campos" (Castañon, 2020). Agradeço a Maluh Guimaraens e Dau Bastos do PPGLEV, por tornarem o projeto possível, e a Augusto de Campos, Luiz Costa Lima e Júlio Castañon pelo diálogo proporcionado durante a pesquisa. Agradeço especialmente a Carolina Quintella e Marcelo Neder pela leitura dos originais, que contribuíram com críticas preciosas para a segunda versão do texto.

[2] Para este estudo, consultamos as obras de Bailly (1952) e Malhadas et. al. (2006).

[3] Cito a tradução de Trajano Vieira (Homero, 2011).

© 2021 Global Journals

Ulisses – ou melhor: sua astúcia – é o modelo secreto por trás de vários temas recorrentes na poética de Augusto, a começar pelo tema mallarmeano do naufrágio e da desaparição elocutória do sujeito. O Ninguém é a máscara que o poeta elege, no momento inaugural da poesia concreta, como paradigma da linguaviagem a que vem se lançando há sete décadas, em busca de abrir poros na aporia da poesia.[4]

Leitor aplicado das duas odisseias, a de Homero e a de Joyce, o poeta incluiu na sua "Miniantologia", anexa ao *ABC da literatura*, a título de tradução de Homero, uma passagem do canto 11 da *Odisseia* que coincide com o canto 1 da epopeia poundiana, por sua vez, paráfrase da versão latina de Andrea Divus (1538). Tradução da tradução da tradução. Por aí se vê que, antes de se chamar Ninguém, o herói de muitas faces já se chamou Oútis, Necquem, Nobody, Noman, Leopold Bloom. Vale lembrar que "os *Cantos* são o que Odisseu vê, assim como a *Waste Land* é o que Tirésias vê" (Campos, 1985: 36). Sendo Ulisses uma das famosas *personae* de Pound, portanto, o Ninguém também já se chamou Pound, Joyce, Dante, Pessoa, Mallarmé. Inclusive Homero. É por isso que a *Odisseia* não termina nunca. Cada leitor dá um novo rosto à máscara sem rosto. É por isso que ela é, desde sempre, o livro que Ninguém lê, de novo.

Mas o que vê Ulisses na terra devastada do Hades? Quando a invocação é feita, o herói se depara com a visão pavorosa de sombras que o deixam "verde de medo", conforme a frase-moldura que abre e fecha a cena de descida ao inferno, numa estrutura de *ring composition*: "o medo verde me tomou" (*Od*. 11.43; 11.633). Exatamente assim a sombra verde aparece sob a tradução de *oútis* – termo que retorna insistentemente, como baixo contínuo, no 1º dos chamados Cantos Pisanos, que equivale ao canto 74 de Pound.

Diante do nome rasurado nas sombras, na abertura do livro *Não* o leitor é transportado ao início da *Divina Comédia*. Uma palavra obscura (*Inf*. 3.10) ecoa a advertência inscrita no pórtico do inferno de Dante, em letras garrafais: *LASCIATE OGNE SPERANZA VOI CH'INTRATE* ("deixai toda esperança, vós que entrais", *Inf*. 3.9). O prenúncio de que o livro não vai ser fácil é o "ponto de ignição" para dar a partida que põe o poema em movimento. Antes de soar no ouvido, o nome-fantasma propõe uma geografia para o olho: a entrada se faz pelo anticéu. É exatamente de uma descida ao submundo que se trata. Para penetrar o inframundo da palavra, basta uma só.

A única indicação de leitura, dada pelo título, assinala que o nome em português, NINGUÉM, é uma tradução do pronome grego, que contém um inseparável harmônico literário, identificando, de saída, o nome falso de Ulisses a todas as suas citações. É preciso não esquecer que, mesmo depois morto, Ulisses continua a falar, tendo suas aventuras, nome e pseudônimo citados e "imitados", de Dante (*Inf*. 26) a Pound (*Canto* 74: "I'm noman"), do epigramático "I'm Nobody" de Emily Dickinson à paródica travessia do *Ulysses* de Joyce. Do *Ovonovelo* de Augusto ao *Finismundo* de Haroldo de Campos.

As quatro letras finais dão a segunda indicação de leitura. Ouvida em grego, a palavra-poema contém três maiúsculas e quatro minúsculas: NIN (= νιν, pronome de terceira pessoa: "ele próprio") e ςυξμ (SYXM). A terminação "yx" cercada das iniciais SM eleva a página coberta de gramas (*grámma*: letra e número) à potência do céu estrelado, formando, com sete letras, a constelação da Ursa Maior. A constelação do "carro". Ulisses embarca na viatura de Mallarmé. A labareda de Dante dá a partida. E começa a viagem.

II. Poesia, Risco e Performance

A escolha de uma "língua morta" e a grafia idiossincrática na língua materna, sobrescrita à imagem de duas figuras indeterminadas (algo e alguém), tornam o título grego (οὔτις) e o texto em português (NINGUÉM) "ilegíveis" num primeiro momento, propondo o poema como uma espécie de *trobar clus*, uma obra "escura" ou "fechada" (oclusa), como sugerem as sombras no fundo. No entanto, o poema é quase translúcido: *oútis* significa "nada" e "ninguém", literalmente traduzidos no texto e na fotografia, de forma indicial (Peirce) e constatativa (Austin). Como se explica essa contradição performativa?

Antes de ler o nome falso de Odisseu, toda a dificuldade se concentra nos pontos verde-claros que formam *linhas aparentemente contínuas* retardando a identificação de *letras* de uma palavra escrita em português, semelhante a caracteres gregos em traços fantasmagóricos. Em vez da epifania, a resistência do legível produz a aparência gráfica de um *risco* que cobre toda a imagem. O efeito não se confunde com um vago "ilusionismo" (*trompe-l'œil*),[5] caso em que a primeira impressão cessaria com o reconhecimento do sentido "real", a saber, que "o risco é, na verdade, uma palavra". Ao contrário: aqui, os sentidos sucessivos se acumulam, formando um mosaico constelado.

[4] Por "aporia", designamos o ponto de partida indemonstrável de uma formação discursiva – no caso, a "poesia" – conforme a acepção de "discurso" elaborada por Luiz Costa Lima em *História. Ficção. Literatura* (2006). Um terceiro ensaio em preparação vai tratar da presença de Ulisses em obras iniciais da poesia concreta e apontar a centralidade da *Odisseia*, especialmente a figura do Ninguém, em poemas concretos de Augusto que até agora não foram interpretados e continuam aguardando que Ninguém os leia.

[5] Como supõe equivocamente, noutro contexto, K. D. Jackson, tomando ao pé da letra a expressão "realismo absoluto", empregada pelo poeta em 1955 (apud Süssekind &Castañon, 2004, p.12).

© 2021 Global Journals

No enunciado aparentemente constatativo "ninguém", que descreve a ausência literal de sujeito na fotografia, sobrepõem-se: (a) um ato performativo de *rasura* (na forma visual do risco que cancela o resto de presença do sujeito à sua imagem, à sua "sombra", negada enquanto metáfora da representação "fotográfica" realista); (b) um ato performativo de *assinatura* (na forma de um manuscrito que evoca a presença do sujeito à sua expressão escrita, que a palavra "ninguém" entretanto apaga, que a *caligrafia*, "bela escrita" em grego, borra numa *cacografia* ilegível e a descontinuidade das letras, interrompendo o risco contínuo, autodesnuda como falsificação da assinatura de um outro); por fim, (c) um ato performativo de *tradução* desse "nome outro", diferindo de si mesmo já em grego (que cita o canto 9 da *Odisseia*, introduzindo a forma da *persona* no lugar do sujeito rasurado), que constitui a imagem do poeta-Ninguém.[6]

A sobreposição da palavra-poema e da forma gráfica do risco nos traços pontilhados em verde-claro produz a metáfora visual "poesia é risco", que cita o poema homônimo de Augusto de Campos, inscrevendo *oútis* numa *poética da rasura, do corte e do menos*, mas também *do risco, do perigo e do fracasso*, que remonta a Mallarmé, encapsulada na fórmula-rima (literatura/rasura) do poema "Toute l'âme résumée" (1895), cujo dístico final: "*Le sens trop précis rature* / *Ta vague littérature*",[7] pode ser aproximado das palavras do poeta em carta a Eugène Lefébure, de 27 mai. 1867: "je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination*" ["não criei minha Obra senão por eliminação"] (Mallarmé, 2004: 717).

Com variações em acrílico (1986), holografia (1986), projeção a laser (1991), videopoema (1993), audiopoema (1995) e impressão em papel (1996), a obra multimídia que dá título ao CD *Poesia é risco* (1995)[8] compõe-se da sobreposição da frase-tema com um risco modulado em diversas formas: vertical (acrílico, holograma), horizontal (impresso), rasura (laser) e ruído (áudio). A "intradução em série"[9] da metáfora mallarmeana *littéRATURE est RATURE* recria em português a "rima visual" entre as palavras "poesia" e "risco", no triplo sentido: de contenção verbal (riscar), ousadia experimental (arriscar) e estado de alerta ante o perigo iminente de forças que ameaçam a arte na época de sua reprodutibilidade técnica (periclitar).

[6] A sobreposição também se produz na leitura em grego: a escrita (*grámma*) do nome (*ónoma*) *oútis* é uma *grammḗ*, risco, traço, linha; um *kakōsgráphein*, rasura, apagamento; uma *diagraphḗ*, um "risco através" da imagem e uma *hypographḗ*, subscrição, inscrição e contorno, "pintura dos olhos". O *hypográphō* é a assinatura, escrita que se acrescenta ao já escrito, e também a escrita do que é dito por um outro. O duplo sentido tem equivalente visual: "pintura de uma coisa sob a outra" e também o que se "põe sob os olhos", o que mostra e faz ver.

[7] Na tradução de AC: "Ser mais preciso rasura / Tua vaga literatura" (Campos, A. et al., 1974).

[8] A primeira versão do poema (que hoje conhecemos em acrílico) surgiu como suporte físico da versão holográfica, realizada em parceria com Omar Guedes e Moysés Baumstein tendo arte-final de Julio Plaza. Foi necessário montar quatro placas de serigrafias verticais, preparadas por Omar Guedes a partir do layout criado por Augusto, originalmente em vidro, para ser filmadas com laseres e aplicar o efeito "rainbow" do holopoema. A peça foi apresentada na Exposição *Triluz*(1986) e na mostra*ldehologia* (1987), cf. https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2002/06/99_ARTES-PL%C3%81STICAS.pdf. Tendo gostado do protótipo em vidro, o poeta encomendou depois cópias em acrílico, com letras prateadas, que passaram a integrar suas exposições. Na segunda versão, o poema-laser foi projetado na Avenida Paulista em 1991, recebendo variação no formato videoclipe, com o audiopoema sobreposto à filmagem. Na terceira versão, o videopoema integra o documentário *Poetas de campos e espaços*(1993), de Cristina Fonseca, cf. https://www.youtube.com/watch?v=VTfOQHILw8g. A quarta versão, acústica, consta no CD *Poesia é risco*(1995). A quinta versão, impressa, publicada na *RevistaA Cigarra*, ano 14 – n° 29– nov/dez 1996, é última da série, quando o poema concebido fora do suporte-livro chega finalmente ao papel.

[9] Conforme a expressão do autor, a "intradução" se distingue da tradução convencional com o prefixo negativo indicando uma tradução reduzida (de partes ou poemas mínimos) e visual, que propõe criar um novo poema, de "autoria" do tradutor-poeta, integrável como *ready-made* ao lado dos poemas autorais.

© 2021 Global Journals



Fonte: imagens da internet.

Figura 8: Reprodução de versões da obra "poesia é risco". Respectivamente: dois ângulos do poema-escultura em acrílico (1986); poema-holograma (1986); poema impresso na *Revista A Cigarra*, ano 14, n° 29, nov/dez 1996; sequência de 12 fotogramas do poema-laser (1991), *printscreens* selecionados a partir do clip-poema incluído no documentário *Poetas de campos e espaços* (1993), dirigido por Cristina Fonseca para a TV Cultura.

No manuscrito a laser, as palavras "risco" e "poesia" são suturadas pelo "é", que tem um brilho mais intenso, como se fosse riscado duas vezes. A linha entre a letra e o acento agudo converte o verbo de ligação no "ser" das palavras que liga, ele próprio metáfora do poema inteiro. Em dois momentos o verbo se sobrepõe à palavra "poesia", produzindo uma rasura dentro da palavra, semelhante ao "G" do NIN[G]UÉM, que desfigura em "S" dentro o texto de *oútis*. No poema-laser, a linha contínua e mais brilhante do "*é*" opera a metamorfose da letra em "estrela" e "sêmen", contidos nos poema-constelação de Mallarmé, onde os *ee* minúsculos em itálico assumem a forma de espermatozoides que fecundam a página de *Un coup de dés*, conforme a interpretação tipográfica de Pignatari em *Semiótica e literatura* (2004).

Procedimento similar de rasura aparece no poema "preoposições" (1971-1995), do livro *Não*, que constitui, como observou Júlio Castañon, o "simulacro de um rascunho, de um processo de redação" (2004: 84). Composto de uma lista de preposições riscadas, a única admitida (não riscada) é a que se identifica ao próprio risco: a preposição "contra".

© 2021 Global Journals



Fonte: CAMPOS, Augusto de. Não. São Paulo: Perspectiva, 2008 (1ª ed. 2003).

Figura 9: Poema "preoposições" (1971-1995).

No poema datiloscrito "não" (1990), que dá título ao livro, o risco é substituído pela frase-rasura "ainda não é poesia", repetida no final de cada quadro. Cada vez que a frase cancela aquilo que "não é poesia" ("meuamordor", "amarvivermorrer", "escrever", "calarfalar", "rimas", etc.), o quadrado datilografado sofre um corte e perde uma coluna, até reduzir-se a linha vertical, formada por cinco letras. O que sobra, admitido como poema, é o risco verbal. Depois de ter perdido as colunas do verso, o poema ganha uma outra coluna, de letras-vértebras. Sem que chegue a formar uma palavra, o traço guarda um resto de lembrança daquilo que reduz: "oesia" é o "signo de pé", palavra vertebral, dotada de medula e osso. A obra "não" é o poema com sinal de menos, feito de corte e subtração, num gesto que enquadra citações Mallarmé, Drummond e João Cabral dentro da moldura evocativa do *Quadrado negro* (c.1914-15) de Maliêvitch, impresso em negativo:



Fonte: imagensda internet.

Figura 10: "Quadrado negro"(c.1914-15) de Maliêvitch e última página do poema "não" (1990) de Augusto de Campos.

Sem deixar de ser uma tradução do nome-máscara de Ulisses, *oútis* integra a série de intraduções de Mallarmé, modulando a metáfora "poesia é risco", que assume sua forma mais radical, concentrada numa única *palavra-risco*: NINGUÉM. Sendo o "risco" análogo do significante "não", a palavra-rasura é

© 2021 Global Journals

simultaneamente um "não-poema" *e o próprio "não" (risco) metamorfoseado em poema*.[10]

A versão impressa na *Revista A Cigarra* (1996) também emprega o tipo manuscrito, a caligrafia e a assinatura como formas de expressão que o poeta cancela com um risco, porém relacionados à forma do verso, receptáculo privilegiado do eu lírico, parodiado na repetição insistente do mesmo "não-verso". Vimos que *oútis* opera uma série de deslocamentos semelhantes: em vez da caligrafia, uma cacografia; em vez de assinatura, um nome anônimo; no lugar do manuscrito (original), uma citação (cópia) e uma tradução, identificados na forma visual da *rasura*, enquanto "instrumento de transformação dos textos", conforme a sugestiva expressão de Pierre-Marc Biasi (apud Castañon, J., 2004: 83).

Se a obra multimídia "poesia é risco" cita Mallarmé, *oútis* sobrepõe a essa referência a evocação de Ulisses para compor um monograma em que o "desaparecimento elocutório do sujeito" (*Crise do verso*) não exclui a possibilidade de figuração de outras vozes, senão que se afirma como condição de ficcionalização da voz poética, cujo modelo é dado, entre nós, pelo "autor póstumo" de Brás Cubas, avô do poeta morituro.

Não é apenas o nome falso de Ulisses que lemos sobre a imagem. O minipoema também remete a outras ocorrências literárias. Desde logo, à 8ª Ode Pítica de Píndaro, em cujos versos finais o poeta tebano associa o termo *oútis* à "sombra" (*skiás*) efêmera do humano:

ἐπάμεροὶ· τί δέ τις; τί δ' οὔ τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθροπος.

Criatura fugaz:
o que é alguém?
O que é ninguém?
Sonho de uma sombra: o homem.[11]

Os conhecidos versos de Píndaro, convertendo *oútis* em metáfora da condição precária do vivente humano ("o homem é nada", "criatura efêmera", "sonho de uma sombra"), já eram evocados em outro poema de Augusto de Campos, "bio" (1993), incluído em *Despoesia* (1994): "que bio/sou eu/micro ou macro/ clown ou clone/ sombra/ simulacro/ a sonhar/ insone". Retomada uma década depois no fotopoema publicado em *Não* (2003), a citação basta para evocar toda uma tópica da efemeridade, fundadora do gênero lírico,[12] compondo um poema breve da brevidade em que a reflexão sobre a morte e o tempo surge como ponto de contato privilegiado com o passado literário.

Em seguida, não é apenas a palavra "ninguém" que podemos ler nessa imagem. A camada verbal do texto manuscrito cita o nome falso de Ulisses e a máxima gnômica de Píndaro. A ela se acrescenta a camada não-verbal do fotoscrito, em que também se pode *ler* a expressão "fotografia" (*photo-gráphein*) traduzida em signos visuais: luz/poste de luz (*phôs*), sombra de um mortal (*phṓs*), grama – escrita/pintura (*grámma*, *gráphō*) e rasura (*grammḗ*).

Para apreender como as duas camadas e operações de tradução distintas entram em relação é preciso notar uma assimetria entre elas: ao contrário do reconhecimento da palavra "ninguém" como tradução de Homero e Píndaro, marcada no título, não saber que se trata de uma foto é um dado que importa (por sua ausência) na leitura do poema, sendo claramente buscado através da edição digital e da omissão de ficha técnica. Podendo apenas supor a fotografia como uma possibilidade técnica, entre outras que o poeta teria à disposição para produzir a imagem das sombras ao fundo, *o leitor fica livre, desde logo, para supor que o poema pode ser uma pintura*. Trata-se, como se vê, de um equívoco estrutural.

III. Epigrama E Skiagrafia

Do mesmo modo que a dimensão visual do manuscrito NINGUÉM desdobra outras camadas de escrita (assinatura, rasura, tradução) e que a foto original de 1953, em preto e branco, contém, inscrita no texto visual, a palavra "fotografia"; a imagem trabalhada em computador em 2003, acrescida do *texto sobrescrito* e da *granulação em pontos verdes*, finaliza o poema com um suplemento de duas novas camadas metafóricas em que o poema *faz* aquilo que, visualmente, *diz*.

O texto "escrito na grama", formado de uma palavra só, que cobre toda a imagem, é literalmente um "sobrescrito" (*epígramma*), que cita a técnica poética grega de concisão e brevidade, designando

[10] Forma-se a seguinte cadeia: a palavra "ninguém" é (como) um "risco" que é (como) um significante da negação, metáfora visual do "não", contido na própria palavra "*nin*-guém", que significa literalmente: "não-alguém" (*oú-tis*>*nec-quem*). Lida simultaneamente em caracteres gregos e latinos, pela técnica do hipograma, com as letras finais UEM equivalendo às minúsculas gregas **νεμ** (= "nem"), a palavra contém uma dupla negação: NIN / NEM; as três iniciais correspondem ao grego **νιν**, pronome de terceira pessoa, sinônimo de *autón*; do mesmo modo que o advérbio de negação *oú* (não), no título grego, contém, por homonímia, um pronome de terceira pessoa: *hoû*, "si", "se"; enquanto *tis*equivale a "algo", "alguém", "qualquer um", "cada um", mas lido com acento tônico, *tís*, contém um pronome interrogativo: "quem?".

[11] Versos 95-96 na edição de Snell-Maheler (1987).Tradução de Trajano Vieira (Píndaro1996).

[12] Sobre as relações do *tópos* da efemeridade com o nascimento da mélica grega e a formação da lírica latina, cf. respectivamente Fränkel (2004, p.137 e ss.) e Achcar(1998, p.57 e ss.).

© 2021 Global Journals

originalmente a "inscrição [...] sobre uma lápide sepulcral do nome do morto" (Paes, 1995: 118). Conforme a explicação antropológica de Vernant, o gênero epigrama associa-se historicamente à ereção de um *sêma*, um túmulo, e à construção de um *mnêma*, um memorial, destinados a assegurar a memória do morto e celebrar, como o canto épico, sua "glória imperecível" (*kléos áphthiton*), recordando aos homens porvir, através da exemplaridade, o brilho de seu nome, seu renome e de suas façanhas, os valores coletivos que o indivíduo encarnou em vida (2007: 70).

O epigrama arcaico possui estreita afinidade com a epopeia, que comparece citada no texto de uma palavra só. Precursor do *tombeau* mallarmeano, nele a *psykhé*[13] do morto assume por vezes a primeira *persona* do próprio epitáfio, a exemplo dos epigramas de elogio do "belo morto" de Simônides de Céos, em que ouvimos frequentemente a voz do defunto dirigindo-se aos vivos que passam.

A técnica grega de condensação e laconismo também se associa ao nascimento da poesia visual em Alexandria, no séc. III a.C., criada como subgênero do epigrama por Teócrito, Dosíadas e Símias de Rodes, cujo "ovo" foi homenageado por Augusto no ato de nascimento oficial da poesia concreta, com a série *Ovonovelo* (1954-1960). Mais tarde essa linhagem será novamente aludida na intradução "Eco de Ausônio" (1977), em que o escritor latino, criador da expressão *tekhnopaígnion* (jogo de arte) que nomeia o epigrama visual alexandrino, assume a *persona* da deusa Eco e dá voz ao poeta contemporâneo do abstracionismo para lançar um desafio ao pintor figurativo: "se puderes, pinta o som".

Vemos que a palavra "ninguém" identifica-se ao nome e ao gênero do epigrama em pelo menos quatro sentidos, todos "literais" (lidos "ao pé da letra" na performance): sobrescrito (*epi-grámma*), poema breve (levado ao limite de uma palavra só), poema visual (na linha dos *tekhnopaígnia*, exacerbando o limite entre pintura e poesia) e poema da brevidade (na linha fúnebre do epigrama lapidar, enquanto poema do/sobre o morto na condição de "sombra", "imagem", "fumaça", "visão de sonho", sinônimos do não ser).

De sua parte, a imagem das sombras na grama, formada de uma só cor pontilhada, é literalmente uma "pintura com sombras" (*skiagraphía*), que cita a técnica grega da pintura em uma cor, "largamente atestada no final do século V a.C. (e, de fato, frequentemente equiparada ao nascimento da pintura)" (KEULS, 1975: 1), conhecida por ter sido a "descoberta" que permitiu superar a cerâmica e a pintura de vasos como principal expressão pictórica grega. Estabelecendo a distinção entre pintura (*graphikḗ*) e desenho, a skiagrafia teria possibilitado uma exploração inédita de aspectos de luz e sombra, visando efeitos de volume e profundidade, que esboçam pela primeira vez na história da pintura grega a noção de perspectiva.

Para explicar que a invenção não se confunde com o nascimento da ideia de realismo em pintura, conforme a célebre acusação platônica dirigida contra a skiagrafia, E. H. Gombrich cunha a expressão "criptograma relacional". Por ela se explica que, mesmo que quisesse, "o artista não pode[ria] copiar um gramado banhado de sol, mas pode sugeri-lo", utilizando sistemas de contraste entre figura e fundo, luz e sombra, cheio e vazio, mais luz e menos luz, "sim" e "não" (2007: 33-37). Sobre o procedimento pictórico, geralmente (erroneamente) confundido com um suposto efeito de *chiaroscuro*, escreve Eva Keuls (id. ibid.):

> a técnica lançava mão de *patches* [fragmentos, manchas] de cores fortemente contrastadas, que se intensificavam umas às outras quando vistas em *close-up*, mas misturavam-se num efeito luminoso quando vistas de uma distância apropriada. Em outras palavras, a skiagrafia era uma técnica impressionística, usando divisões de cores brilhantes e contando com o fenômeno da fusão ótica de cores.

Da inovação atribuída a Apolodoro, o *skiágrapho*, e desenvolvida por Zêuxis e Párrasio, não temos nenhum testemunho senão o que sabemos por citação de Platão, Aristóteles e Plínio, o velho. Todos dão a entender que a skiagrafia se caracteriza como técnica pontilhista que opera pela mútua intensificação de tons contrastantes e sua fusão ótica na retina, vistos a uma "distância apropriada", produzindo um mosaico de pontos de diferentes tonalidades da mesma cor. O incremento de verossimilhança destacado pela crítica de Platão, vem acompanhado, bem entendido, da consciência do seu caráter artificial enquanto produto técnico do *pseûdos*.

As sombras fictícias de *oútis* identificam-se ao nome e à técnica da skiagrafia, igualmente, em quatro sentidos, que respondem ponto por ponto à dimensão performativa do poema-epigrama: enquanto "pintura com sombras" (*skia-graphía*), monocromo pontilhado (que leva ao limite da literalidade a imagem "feita com sombras", em vez de introduzir efeito ilusionístico), pintura escrita ("sombra grafada", objeto de uma leitura visual) e metáfora do morto (*skiás*, como sinônimo de *eídōlon*, *psykhé* etc.).

Assim como o epigrama "ninguém" se distingue dos caligramas greco-latinos ("poemas em forma de..."), em que a dimensão visual do texto integra uma modalidade ornamental de *imitatio*, as sombras na grama não compõem uma skiagrafia à moda antiga: não há gradação de cor com volume e profundidade. Divergindo da prática de *trompe l'œil* a que a skiagrafia

[13] Sem correspondência com a ideia cristã de "alma" ou a noção moderna de "sujeito" autocentrado, no vocabulário homérico *psykhé* pertence à mesma categoria que imagem (*eídōlon*), sombra (*skiás*), fumaça (*kapnós*), visão de sonho (*óneiros*) e fantasma (*phásma*).

© 2021 Global Journals

se associa desde de Platão, *oútis* tematiza um par de sombras rasurado que cancela a metafórica platônica. Nada se conforma à expectativa de um realismo "normal": a palavra manuscrita na grama, ademais legível através das sombras como um sobrescrito luminoso, impede que a representação se conforme às leis da percepção. No lugar desta, afirma-se a imagem poética.

Um paralelo com a semiótica ajuda formular a diferença, a ser transposta no vocabulário de Augusto e Costa Lima, onde ganha o sentido que cabe à imagem poética. Peirce chama "índice" ao signo que mantém uma relação física, causal, com o objeto representado – não por relação de semelhança (motivada) ou de convenção (imotivada), que caracterizam o "ícone" e o "símbolo", mas por *verificação*: o índice comprova aquilo que indica ter estado lá. Esse é justamente o caso da sombra, da fotografia, da assinatura, do manuscrito e do risco, ou seja, todos os signos visuais que compõem *oútis* – exceto a grama.

Também se classificam como índice certos "símbolos" convencionais (que Peirce chama de índices degenerados), como o sinal de trânsito, o nome próprio e pronomes com função dêitica. É o caso da palavra "ninguém", indicativa de uma ausência. Todos esses signos – sombra, foto, pronome e risco – são deslocados da função de índice e convertidos em ícones (ou hipoícones): imagens e metáforas, à medida que *oútis* opera uma *iconização do índice* (sombra, fotografia, rasura) *e do símbolo* (nome, pronome, palavra), empregando, em todos os níveis, dois sistemas de escrita, duas "gramáticas" simultâneas: fonético e ideográfico, indicial e icônico, fotográfico e pictórico, caligráfico e poético.

Enquanto a *fotografia* e o *manuscrito* – formas de base da composição – operam no registro dos signos que testemunham aquilo que contêm, como *cópia* e *expressão* de um referente real reproduzido e da marca intransferível da pessoa, a conversão da *fotografia* (escrito com luz) em *skiagrafia* (pintura com sombras) e a metamorfose da *assinatura* (subscrição) em *epigrama* (sobrescrito), mediadas pela rasura (instrumento de transformação do texto), cancela o realismo evocado pela metáfora da sombra enquanto duplo de uma presença que atestaria a verdade da representação. Nesse processo, realiza-se o que Costa Lima chama de "mímesis da produção" (2000): uma produção de significados metafóricos pela performance da palavra despragmatizada.

IV. Despintura E/Ou Despoesia

Como ocorre com o nome grego da técnica fotográfica (*photo-gráphein*) em 1953, a camada não-verbal da montagem de 2003 *prismatiza os nomes* de duas técnicas gregas correspondentes ao gênero pictórico da skiagrafia (*skia-graphía*) e ao gênero mélico do epigrama (*epi-grámma*). Estas assimilam a camada visual (fotográfica) e a camada verbal (caligráfica) respectivamente a "pintura" e "poema", pela "divisão prismática da ideia" (Mallarmé). O diálogo remete ao célebre fragmento de Simônides (2013), precursor do tópos *ut pictura poesis*:

> Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. ἃς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γιγνομένας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ συγγράφουσιν.
>
> Mas Simônides chama à pintura poesia silenciosa e à poesia
> pintura falante. Pois as ações que os pintores representam como se estivessem a acontecer, as palavras narram-nas e descrevem-nas em pormenor depois de terem acontecido.[14]

Segundo Detienne, a poesia de Simônides marca "o momento em que o poeta [...] se reconhece através do seu discurso, cuja especificidade ele descobre por intermédio da pintura e da escultura" (2013: 117). O trabalho de Augusto marca, ao contrário, o momento em que o poeta não mais se reconhece através do seu discurso, cuja especificidade põe em questão pelo paralelo entre a despintura e a despoesia, que situam a arte em relação à técnica e aos meios de comunicação de massa.

Desenha-se, desse modo, um horizonte de referências gregas, situadas ao mesmo tempo no campo da poesia (Homero, Píndaro, Simônides, Símias) e da pintura (Apolodoro, Zêuxis, Párrasio), que encontra paralelo rigoroso no campo das artes plásticas e da poesia de vanguarda. Se a skiagrafia coincide com o nascimento da pintura representativa e o epigrama com o nascimento da poesia visual, na outra ponta, a pintura em uma só cor remete à abolição da figura pelo pintor moderno (Maliêvitch) e o poema de uma palavra só à crítica do sujeito (expressão) e da representação (realismo) na poesia visual moderna (Mallarmé).

Poder-se reconhecer aí o ponto em que o desenvolvimento técnico interfere na história recente da poesia e da pintura. Como notou Walter Benjamin, o avanço da tipografia, das técnicas de imprensa, a difusão do jornal e do anúncio publicitário (reclame), influindo na forma de fazer poesia, manifestam seus primeiros sinais inequívocos no *Lance de dados* (1897) de Mallarmé. Numa época em que "a escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso [...] viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico", em que "antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas", como "nuvens de letras-gafanhotos" (apud Campos, A. et al., 1974, p.193-4), escreve o analista:

[14] Fr. 47 b PMG (*testimonia*), Plutarco, *De gloria Atheniensium* 3.346f. Tradução de Luísa Nazaré Ferreira.

© 2021 Global Journals

> Como se vislumbrando, no âmago da cristalina construção de sua escritura certamente tradicional, a vera imagem do vindouro, Mallarmé no *Coup de dés* reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita (*Schriftbild*) [...] a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetais. Nesta escrita icônica (*Bilderschrift*), os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos em grafia, somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico (*Revisor de livros juramentado*, 1926, trad. Haroldo de Campos e Flávio Kothe).

No campo da pintura, a invenção do daguerreótipo precipita consequências mais drásticas e imediatas que a mudança correlata na escrita poética, como observa agudamente o ensaísta: "muito se escreveu, no passado, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*" (Benjamin, 1996: 176, grifo meu). Décio Pignatari sublinha o efeito da invenção sobre a *tekhnḗ* pictórica: "a fotografia é a principal responsável pela crise da figuração que abalou a pintura do século XIX, gerando o impressionismo e o pontilhismo (que conduziriam à abstração)" (Pignatari, 2004: 98).

Percebe-se que *oútis* relê tanto a história da poesia e da pintura, como, num nível biopoético, a trajetória do próprio poeta visual, retomando seus pontos de partida. Do lado pictórico, o quadro "verde sobre verde" se mostra como citação dos monocromos de Maliêvitch (*Branco sobre branco*, 1918) e Ródtchenko (*Negro sobre negro*, 1918), ressaltando em particular a evocação dos quadros de vultos sem rosto, pintados "como que de costas para o espectador", como tradicionais "retratos de família", compostos por Maliêvitch nos anos 30, após a ascensão do realismo socialista, com que *oútis* guarda estreita afinidade. Nas palavras de Augusto: "para mim as não-caras falam. Os que sobreviveram foram descaracterizados [...]. Estes o stalinismo não fez questão de matar. Fez ainda pior. Humilhou e despersonalizou. Ou intimidou e calou" (2006: 76).



Figura 13: Acima os quadros: "Branco sobre branco" (1918) de Maliêvitch; "Negro sobre negro" (1918) de Ródtchenko; embaixo: "Camponesa" (1930), "Três figuras femininas" (1930) e "Esportistas" (1930/31) de Maliêvitch. Fonte: imagens da internet.

Em contraste com os monocromos de Maliêvitch e Ródtchenko, *oútis* parece dar um passo atrás, resgatando a figura em seu estado elementar, como "sombra", metáfora por excelência da representação como duplo da coisa, conforme a definição platônica: "Chamo imagens (*eíkona*), em

© 2021 Global Journals

primeiro lugar, às sombras (*skiás*); em seguida, aos reflexos (*phantásmata*) nas águas, e àqueles que se formam em todos os corpos compactos, lisos e brilhantes [i.e., espelhos]" (*Rep*. 509 e-510 a). No entanto, a sombra rasurada performatiza o gesto de recusa à representação dos seus precursores no construtivismo russo. Ressignificando o ato, este se converte em ponto de partida de outra forma de representação mimética, que se quer nem referencial (mera assinatura ou retrato-sombra), nem abstrata (pura rasura ou cor-luz), mas resgata o caráter produtor de diferença sobre o fundo de semelhança da imagem poética.

Do lado da chamada antipoesia, destaca-se a familiaridade de *oútis* com a prática mais radical do miniepigrama moderno, desde os célebres poemas de Pound "Numa estação de metrô" *(The apparition of these faces in a crowd / Petals on a wet, black bough*) e, sobretudo, o polêmico "Papyrus" (*Spring*... / *Too long*... /*Gongula*...),[15] passando pelo "Mattina", de Ungaretti, composto de praticamente duas palavras ("*M'illumino/ D'immenso*"), até o poema-minuto de Oswald de Andrade: "amor/humor".

No caso de Ungaretti, segundo Haroldo de Campos, "o título [...] faz parte integrante da peça e mesmo a propõe à expectativa do leitor" (1977: 80), de modo que o tradutor de Safo e Mallarmé para o italiano "procede a uma súbita e sábia confluência de concisão japonesa e de laconismo mélico [...] para se situar no plano da modernidade criativa" (id., 81). Pound já havia assimilado a técnica do hai-cai à "logopeia sintética dos epigramas greco-latinos", oferecendo em seu "Papyrus" um verdadeiro "hai-cai grego" (Campos, A. et al., 1985: 25-26), que Augusto traduziu e respondeu com outro minipoema: "pseudopapiros" (1973/1992), incluído em *Despoesia* (1994), uma brilhante intradução de Safo através da restituição de dois fragmentos inteiramente fictícios em forma de epigramas bilíngues, como um mosaico de diversos fragmentos sáficos dispostos em montagem ideogrâmica.

Diversamente do poema instantâneo de Oswald, que opera uma tradução paródica dentro da mesma língua, *oútis* estabelece uma relação de tradução entre línguas que realiza performativamente (sob a aparente literalidade da tradução "constatativa") uma ideia de inspiração poundiana, de que "toda tradução criativa é uma espécie de 'persona' assumida pelo tradutor". Como escreve Augusto (1988, p.7) no prefácio a *Verso, reverso, controverso* (1978):

> tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*.

Concentrada nessa única palavra-máscara: "ninguém", vêm coincidir, no mesmo gesto de escrita, os atos de *tradução*, *criação* e *fingimento.* A tradução literal de *oútis* por ninguém se apresenta como poema inteiro à medida que a palavra não é tomada em "estado de dicionário" pelo "tradutor" (autor ou leitor), mas em estado de mímesis, como imagem (*eikṓn*). Sobredeterminada por citações de Homero, Píndaro, Simônides, Dante, Mallarmé, Joyce, Pound (e os demais entrevistos), que desdobram a leitura em relação a diversos sistemas de referência simultâneos, os "choques" entre as múltiplas referências criam zonas de indeterminação (conforme Iser, "lugares vazios") a ser suplementadas pela atividade interpretativa do leitor.

É nesse sentido que a estranheza extrema de *oútis* oferece o análogo verbal do *choque* que as pinturas de Maliêvitch e Ródtchenko provocam nos hábitos picturais do observador. Tendo como ponto em comum o caráter performativo da mímesis, na poesia como na pintura, o diálogo entre o "mais antigo" e o "mais moderno" contrasta o "nascimento" e a "morte" das ideias de poesia fonética[16] e pintura representativa, como pano de fundo contra o qual se realiza o poema fotodigital.

Citadas no contexto da poesia eletrônica, as formas do poema breve e visual (epigrama, ideograma) e da pintura em uma só cor (skiagrafia, abstração construtivista) abrem o espaço de um questionamento sobre os limites históricos do poema, cuja raiz assenta na problematização do sujeito e da representação no mundo da mercadoria.

A obra mais representativa da poética de Augusto de Campos é a mais obscura e a mais esclarecedora da aporia da poesia. Se não percebemos que se trata de poema, *oútis* se metamorfoseia e dramatiza a aporia do discurso literário: ingressa no estado de *anonimato discursivo* que concretiza, pelo avesso, a performance do poema. Quanto menos sabemos lê-lo, mais atua como poesia. Quanto mais o leitor recusa ou ignora a diferença do seu discurso, mais a mímesis expõe o impensado da literatura. A astúcia do Ninguém consiste na estratégia de fingir de morto, que defende e afirma a autonomia do poema.

[15] Respectivamente traduzidos por AC, como: "A visão destas faces dentre a turba / Pétalas num ramo úmido escuro" e "Domingo.... / Tão longo... / Gôngula..." (in: Campos, A., 1985).

[16] Com a expressão inusual proponho assinalar, não uma poesia de "fonemas", mas a *concepção fonocêntrica* de poesia predominante na tradição ocidental que concebe o texto como representação de uma modalidade de presença e ignora o caráter de imagem gráfica (ao lado da imagem verbal-metafórica) e os valores não-verbais da tessitura sonora e vocal das palavras (restringindo-se ao fonético-linguístico), enquanto potencialidades miméticas passíveis de ser autonomizadas, como mostra a poética de Augusto de Campos.

© 2021 Global Journals

V. Ponto De Vista Do Sepulcro

Podemos associar a semântica da máscara e do anonimato a um desbravamento *épico* dos novos meios de comunicação na "fase heroica" do concretismo e inserir o "poema de uma palavra só" no pano de fundo da poética elaborada pelo autor em mais de cinco décadas, como *registro biopoético* de uma "impressionante coerência de percurso" (Siscar, 2006: 115). Mas também se pode, sem confundir os gêneros, contextualizar a leitura da palavra-poema NINGUÉM no pano de fundo de uma linhagem *lírica* – assinalada pela conjunção do tópos da efemeridade e do *ut pictura poesis* relacionados aos epigramas fúnebre e visual.

A conjunção *fúnebre e visual* ressalta a diferença que singulariza a posição de Augusto dentro do concretismo e atravessa sua obra, antes e depois do movimento, como notou um de seus melhores intérpretes, referindo-se à polêmica em torno do poema "pós-tudo":

> uma observação de Roberto Schwarz sobre "pós-tudo" (1984) pode ser estendida a praticamente toda a obra de Augusto de Campos: "o poema aspira ao monumento e à inscrição na pedra". Mas Schwarz, que só conseguiu ver em Augusto, equivocadamente, uma tola positividade, não percebe que a pedra a que o poema aspira é a lápide. O epitáfio é seu modelo secreto – e às vezes evidente. Augusto confere centralidade e alcance a uma forma poética persistente mas marginal, o epigrama funerário. Com graça intitulou *Stelegramas* a última seção de *Viva vaia*, mesclando "estelas" (no duplo sentido de estrela e inscrição tumular) e "telegramas". Se naqueles poemas o ponto de vista do sepulcro não ficava explícito, mais recentemente ele se tornou ostensivo. Com efeito, "morituro" (1994) foi escrito como um telegrama enviado da tumba (Sterzi, 2006: 16-17).

No caso de "morituro", composto como uma saudação ambiguamente próxima da despedida "na tradição do *salut* mallarmeano", como nota Siscar (id., 123-124), sobrepõem-se os três sentidos de: (1) *saudar* ironicamente os contemporâneos que, segundo Mallarmé, "ne savent pas lire" (jargão retomado em chave satírica no final de *Outro*, num debochado "exame oftalmológico" proposto aos contemporâneos); (2) *saldar* uma dívida promissória, na forma gráfica de um "i", identificando o gesto pelo qual o "céu do futuro" vem colocar os "pingos nos ii" com a ação crítica do poema; (3) e *salvar* do esquecimento (conforme o duplo sentido da palavra *salut* em francês: saudar/salvar). Destaque-se a conclusão lapidar de Sterzi: "como João Cabral [...] Augusto de Campos pratica em sua poesia uma *imitatio mortis* na qual a 'indesejada das gentes' não é apenas o assunto ou tema, mas, sim, a razão determinante da forma" (id., 15).

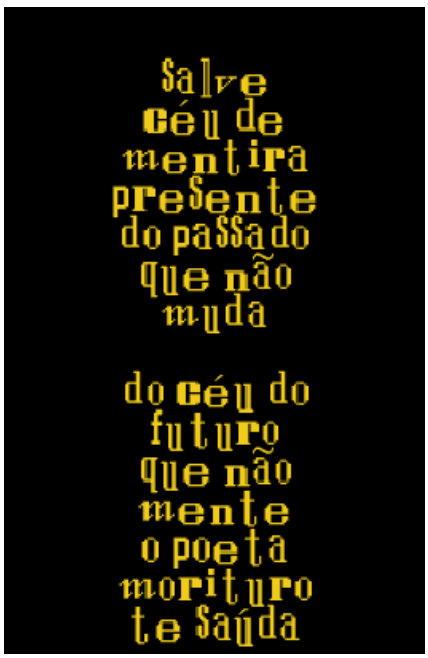


Figura 14: Poema "morituro" (1994)

Fonte: CAMPOS, Augusto de. Não. São Paulo: Perspectiva, 2008 (1ª ed. 2003).

O melhor exemplo do "ponto de vista do sepulcro", mais ostensivo no livro *Não*, com seu riso que não ri, encontra-se no poema "tour" (1999), em que a morte do poeta é apresentada na visão irônico-fantasmagórica da literatura convertida em vasto cemitério, eternamente aberto para o público de leitores-turistas, recebidos com os dizeres festivos, onde os poetas "não dizem o que", mas "fazem" o que fazem. O Ninguém faz sua aparição fantasmagórica na forma do morto-vivo que "*mais perturba* o barulho da festa":

© 2021 Global Journals

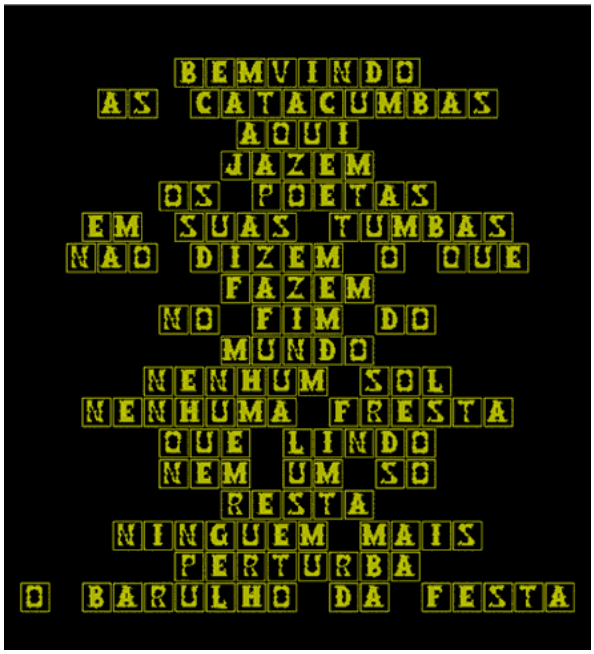


Figura 15: Poema "tour" (1999)

Fonte: CAMPOS, Augusto de. Não. São Paulo: Perspectiva, 2008 (1ª ed. 2003)

Nas palavras de Siscar, "a inscrição, cujas letras verdes estão como que cobertas de musgo sobre pequenos quadrados escuros, se destaca na obscuridade das catacumbas; apenas a fresta da ironia – 'que lindo' – perturba a serenidade dessa visão catastrófica que se apresenta e se identifica com o próprio túmulo da poesia" (id., p.122). Que significa o *rictus* senão que a piada, levada a sério, mudaria de feição?

Nesse sentido, compreende-se que *oútis* assume, na imagem do poeta-ninguém e do morto que faz sombra, a forma de uma reflexão sobre a condição do poeta na cena contemporânea, a que corresponde a ausência do próprio poema (ou sua presença residual, espectral, como não-poema), excluído da esfera do consumo, como declara "mercado" (2002), que encerra cronologicamente o livro *Não*, composto imediatamente antes de *oútis*.

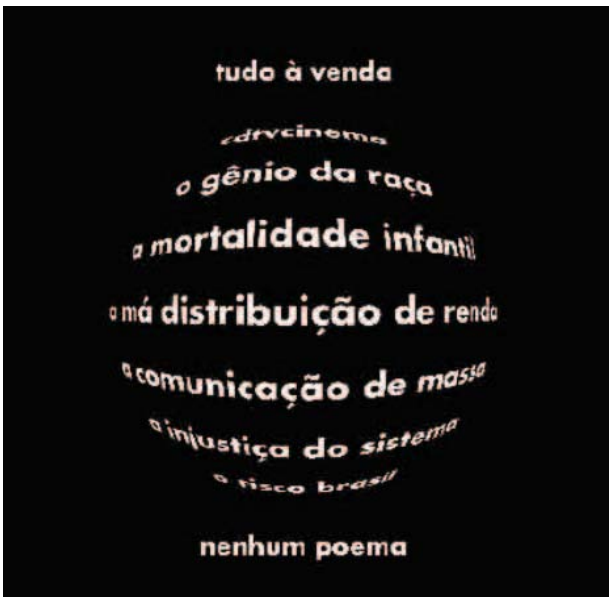


Figura 16: poema "mercado" (2002)

Fonte: CAMPOS, Augusto de. Não. São Paulo: Perspectiva, 2008 (1ª ed. 2003)

O assunto subterrâneo da poesia de Augusto, como nota Sterzi, "é justamente um estado de coisas em que a poesia e o poeta não conhecem ou reconhecem mais seu lugar no mundo" (2004: 103-4). A

© 2021 Global Journals

proliferação de "metáforas do não-lugar do poeta", referida pelo crítico, tem, no poema "mercado", sua raiz precisamente localizada na perversão capitalista que distribui "democraticamente", como a própria morte, as mazelas sociais ("mortalidade infantil", "injustiça", "desigualdade", crise financeira) e os mitos da publicidade ("cdtvcinema", "o gênio da raça", "a comunicação de massa"), fazendo distinção de eleitos na proporção da ficção externa do estado de direito.

Comparando o contexto histórico das pinturas sem rosto de Maliêvitch a seu próprio tempo, Augusto de Campos recorda a geração de Maiakóvski, que esbanjou seus poetas e anota em *Poesia da recusa* (2006: 76):

> Hoje não há decretos nem perseguições. Mas a luta dos poetas continua, em todo o mundo, e outras gerações estão sendo dissipadas, num contexto massificador e imbecilizante, onde os meios de comunicação tendem a nivelar tudo por baixo e a sufocar pelo descrédito ou pelo silêncio as tentativas de fugir ao vulgar e ao codificado.

Do que segue a questão central para o poeta e para o leitor de poesia, hoje: será a arte capaz de manter uma margem de autonomia ante o critério da performance imposto pelo mercado? Como reagir (ou resistir) ao sequestro da arte pelo dispositivo pragmático de controle da sociedade administrada, contrária quer à arte não ornamental, quer à experimentação que não acene com altos lucros?

Pensar a literatura como performance implica que seus efeitos possam não se cumprir – ou não se cumprir como literatura. O difícil anonimato de *oútis*, que o expõe a não ser reconhecido pelos leitores sequer como poema, explicita uma escolha e uma tomada de posição: é preferível permanecer na sombra a trair a autonomia do poema. A via da negatividade escolhida pelo poeta arrisca a redução da esfera de ação do poema, para opor um dique à estetização imposta pelo modo de circulação do texto, a fim de constituir uma reserva (mínima) de mímesis passível de ser reativada noutros contextos – bomba de efeito retardado nos hábitos do leitor.

1ª versão: setembro-outubro, 2019

2ª versão: abril-maio, 2021

Bibliografia

1. ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: EdUSP, 1998.
2. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Ed.34, 1998.
3. BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1952.
4. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp.165-196.
5. CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.
6. _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
7. _____. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
8. _____. (org.) *Ezra Pound: poesia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
9. _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
10. _____. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
11. CAMPOS, A. et al. *Mallarmé. Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
12. CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
13. CASTAÑON, Júlio. "Alguns lances de escrita". In: SÜSSEKIND, Flora.; CASTAÑON, Júlio. (org.) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, pp.75-92.
14. CASTAÑON, Thiago. *Poesia: desafio ao pensamento (estudo sobre as categorias de poesia, mímesis e sujeito)*, Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2017 – Tese (doutorado) Faculdade de Letras, PPGCL, 2017.
15. _____. "Ninguém te lê: um poema anônimo de Augusto de Campos", in: *Revista ALEA: Estudos Neolatinos*, vol.22 n.2, Rio de Janeiro, Mai-Ago.2020, pp.224-239 (E-pub: 7.10.20). Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/alea/v22n2/1807-0299-alea-22-02-224.pdf
16. COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
17. _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
18. DETIENNE, Marcel. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
19. FRÄNKEL, Hermann. *Poesía y filosofia de la Grécia arcaica*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
20. GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
21. HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2011.
22. JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
23. KEULS, Eva. "Skiagraphía once again". *American Journal of Archaeology*, v.79, n.1, 1975, pp. 1-16.
24. MALHADAS, D et. al. *Dicionário grego-português* (5 vols). São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
25. MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. vol. I. France: Gallimard, 2004.
26. PAES, José Paulo. *Poemas da Antologia Grega ou Palatina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
27. PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

© 2021 Global Journals

28. PÍNDARO. "8ª Ode Pítica". Trad. Trajano Vieira. In: *Revista USP*, n.30, 1996.
29. POUND, Ezra. *Os cantos*. trad. J. L. Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
30. SIMÔNIDES de Ceos. Fr. 47 a-b PMG. In: FERREIRA, Luísa Nazaré. *Mobilidade poética na Grécia Antiga: uma leitura da obra de Simónides*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
31. SISCAR, Marcos. "A crise do livro ou a poesia como antecipação". In: Sterzi, E. (org.) *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006, pp.115-135.
32. SNELL, Bruno; MAEHLER, H. (eds.) *Pindarus – pars I: Epinicia*. Leipzig: Teubner, 1987.
33. STERZI, Eduardo. (org.) *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006.
34. _____. "Todos os sons, sem som". In: SÜSSEKIND, Flora.; CASTAÑON, Júlio. (org.) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, pp.95-115.
35. SÜSSEKIND, Flora.; CASTAÑON, Júlio. (org.) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
36. VERNANT, Jean-Pierre. *L' individu, la mort, l' amour*. France: Gallimard, 2007.
37. VERNANT, J.-P; DETIENNE, M. *Métis: as astúcias da inteligência*. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

© 2021 Global Journals