

**QUEM SÃO OS OUTROS?  
POROSIDADE SÍGNICA, ABISMO E SILÊNCIO NA POESIA PÓS-UTÓPICA  
DE AUGUSTO DE CAMPOS**

José Eduardo Gonçalves dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto que ora apresento tem como objetivos trazer à baila uma leitura do livro *Outro*, de Augusto de Campos (2015), de modo que se observe o caráter intersemiótico na organização da obra, assim como quais são as vozes outras, nesse percurso abissal de sua trajetória poética, que subjazem ao livro. Salienta-se, ainda, que este trabalho visa colaborar, do ponto de vista teórico-crítico, com a compreensão de uma produção literária que, não com pouca ocorrência, caminhou à margem da margem, no duplo do silêncio: aquele operado pela crise da escrita, aquele operado na angústia por meio da multiplicidade de vozes.

**Palavras-chave:** Poesia; Intersemiose; Abismo; Silêncio.

Chamo de poesia pós-utópica a compreensão de Haroldo de Campos acerca do fim da vanguarda. Para ele, a tônica da poesia de vanguarda esteve diretamente atrelada à utopia, de modo que o obscurecimento político e a atenuação das reivindicações em torno de um projeto de coletividade, levam à produção vanguardista ao nível da desilusão com o futuro, corporificando poemas em *presentidade*, de modo a compreender que essa produção “não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade” (CAMPOS, H. 1997, p. 268). Várias são, anteriores e posteriores à perspectiva haroldiana, os prenúncios de fim da produção de vanguarda: ora pelo esgotamento formal, ora pela impossibilidade contextual de se fazer arte engajada em torno de um múltiplo, quando os momentos políticos diversos pediam o retorno ao individual, ao plano subjetivo. A exemplo, tomo a posição de Rancière (2009, p12), haja vista o seu pensamento acerca da crise da arte como um contínuo com as desilusões políticas: “é no terreno estético que prossegue uma batalha antes centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história<sup>2</sup>”, diz-nos. Este pensamento aqui é citado, também, por sua interface conceitual em relação à perspectiva do fazer de vanguarda, no Brasil, uma vez que as relações estético-políticas para a produção de *partilhas do sensível*, ajuda-nos a ler o mo(vi)mento de vanguarda como atuação artística de ganho permanente, como forma de se fugir ao lugar comum de fulminação militar de quem está à frente, de se fugir da noção de vanguarda enquanto

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras Português pela Universidade Federal de Pernambuco, mestrado pela mesma instituição em Teoria da Literatura, com bolsa concedida pelo CNPq. Contato: [eduardo\\_goncalves\\_santos@hotmail.com](mailto:eduardo_goncalves_santos@hotmail.com).

<sup>2</sup> Obra em que Jacques Rancière responde algumas questões colocadas pelos filósofos Muriel Combes e Bernard Aspe acerca da interface política e estética, ou uma “certa estética da política”.



produções artísticas sob o signo da efemeridade. Segundo aponta o filósofo, ainda que para ele a noção de vanguarda não seja suficiente para pensar a multiplicidade artística do século XX – e aqui consoa-se com tal pensamento, ainda mais quando se lança olhares à concepção de poesia pós-utópica –, a potência da arte de vanguarda está em criar espaços emergentes à sensibilidade da invenção, estando “ao lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma *vida por vir* (*Idem*, p. 43, **grifo meu**)”. Liames resistentes se podem estabelecer, agora, entre a perspectiva filosófica e o pensamento crítico do próprio Augusto de Campos para quem – bem como Rancière – jogos discursivos movem a vontade de transitoriedade da arte de vanguarda, numa envergadura que é tanto mais política quanto estética. Contra esse perspectivismo da fulminação, o poeta lança:

O que é preciso é distinguir os aspectos contingentes da vanguarda, como tática de combate e propagação de ideais novas – e isso tem a ver com movimentos e manifestos, de fins polêmico-didáticos, arregimentações coletivas para redirecionalização de caminhos – e seus aspectos mais duradouros, que dizem respeito às novas obras, de teor não convencional, mas de cunho permanente, por ela produzida (CAMPOS, A. 2015, p. 292).

Como pode-se perceber, a perspectiva de Augusto de Campos, acerca do fim da vanguarda, passa pelo teor de continuidade sincrônica: os ganhos do trajeto o interessa mais. Este pensamento habita sua obra posterior ao fim da poesia concreta, enquanto ação coletiva. Uma pergunta, no entanto, é-se lançada: a poesia concreta morreu mesmo? Melhor: como pode-se conceber a produção de Augusto de Campos, passado ao fim histórico da arregimentação vanguardista? Penso, e aqui socializo, que as flutuações categóricas lançadas à poética de Campos, como poesia pós-concreta, pouco dizem dessa poesia marcada pela coerência. Vem daí, então, o pensar essa produção como pós-utópica, ainda que minha defesa venha no sentido de pensa-la como uma obra contemporânea: afinal, quem além de Augusto de Campos faz poesia pós-concreta? Isolar uma produção poética parece ser um risco de lança-la à solidão que – antes de ser a essencial, da qual nos fala Blanchot (2011)<sup>3</sup> – pode ser a solidão da clausura, de um ostracismo que não a faz dialética com outras poéticas, ainda que de invenção. Esta é uma tendência que, no espaço de multiplicidade que habita o contemporâneo, segue viva e isso os organizadores

---

<sup>3</sup> Refiro-me ao ensaio de abertura do livro *O espaço literário*, intitulado *A solidão essencial*. Nele, existe uma exaltação da solidão como espaço criativo; aqui, essa solidão estaria marcada com o signo da clausura, de modo a isolar a obra de interações possíveis com o seu momento.

da importante obra acerca da atuação poética de Augusto de Campos – Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães (2004, p. 7) – acenam quando mencionam que a obra

responde, igualmente, de soslaio, a um movimento surdo, pseudoconsensual, de rejeição cultural à tradição da vanguarda e às práticas artísticas experimentais, perceptível na vida literária de hoje.

Ainda em reuniões antológicas, mesmo as menos conhecidas que fazem menção à atuação em multiplicidade, na contemporaneidade, apresentam-se segmentos que prestam tributos e continuidade aos ganhos da vanguardas, como é o caso da desconhecida *Concerto a quatro vozes* (FILHO, D. 2006, p.16)<sup>4</sup>, na demarcação de quatro tendências na organização do contemporâneo, de modo que uma delas – a terceira – marca os *ecos das vanguardas dos anos 50/70* e apresenta que “para além dessas vanguardas, de que foram marcadas lideranças, alguns poetas assumiram seus projetos individuais”.

Esclarecido, portanto, o que seria a poesia pós-utópica e a militância que este texto marca para se pensar a recente obra de Augusto de Campos como poética aberta ao fluxo de invenção na contemporaneidade, passo à obra que contextualizará as reflexões em torno das relações intersemiótica, do abismo e do silêncio, nessa produção. *Outro*, coletânea de poemas lançada em 2015, vem à tona como forma de atenuar as pesquisas do poeta em torno da música de invenção. São desses estudos que ele retira, inclusive, o título da obra:

Achei curioso e ao mesmo tempo estranho o uso dessa palavra [outro] em discos americanos e custei a me dar conta de que se tratava de um termo musical, uma palavra-valise que sai do “in” para o “out”, revertendo o sentido de INTRO (CAMPOS, A. 2015, p. 11).

Obra apresentada como um *bônus*, uma faixa extra à poética porosa *aos signos em rotação* de Augusto de Campos, o *outro* traz em si uma concreção poética que tenciona a abertura do verso, mesmo que no seguimento da tônica fractária, e de genuína interpelação para o enfrentamento, por meio de pesquisas, às novas tecnologias: “os poetas teriam que se tornar especialistas em grafias e diagramas para enfrentar o desafio das novas tecnologias” (*Ididem*), diz-nos, como forma de superar os filtros amatórios com os quais lidavam as vanguardas, com relação à nova materialidade para a circulação de textos literários. Isto aparece no **NÃOfácio** (CAMPOS, A. 2009, p. 11), quando o poeta ainda

---

<sup>4</sup> Organização de Domício Proença Filho, Editora Record, 2006, traz os poetas Adriano Espíndola, Antonio Cicero, Marco Lucchesi, Salgado Maranhão, pretendendo ser “uma amostra de linhas significativas, entre muitas outras, nos rumos da *dispersão*”, p. 17.



nos faz sentir esse encanto com a produção mediada pelas novas mídias: “grande parte do que tenho feito em poesia migrou para o universo digital animado – a poesia em cor e movimento, que sempre me *fascinou* e que agora está ao alcance dos meus dedos”. Observa-se, desde já, que enquanto aquele faz a menção de enfrentamento ao desafio das novas tecnologias – ao modo da qualificação das quantidades de explosões sígnicas, já anotadas nos *popcretos* – esse apresenta o caráter de assimilação para a ampla adesão ao novo, guinando os poemas ao mo(vi)mento tecnológico e fazendo deles corpos livres do livro, *esta embalagem inelutável*. Isto dito, ainda que deva ser lido por meio do abissal percurso projetual que Augusto de Campos forjou para sua obra, o *outro* parece inaugurar uma organização poética que está ausente nas produções anteriores, de modo que dele, sem hoje presumir uma obra organicamente contemporânea, sairá – de uma atenta leitura – um *novo lance de invenção*, ou uma obra quase contemporânea.

Logo, um ponto é preciso ser posto: além de palavra-valise, que alude às pesquisas em música do poeta, o *Outro* é, também, concreção poética de homenagem aos inventores da poesia concreta: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino e Ronaldo Azeredo. Ao lado dos *Profilogramas*, que são

coisas meio inclassificáveis – poemas (às vezes sem palavras), que tentam ser também biogramas. Retratos poéticos que têm a ver com a personalidade daqueles em que se inspiraram: interpretações gráficas que podem ter como tema seja uma frase pessoal do homenageado ou um poema de minha autoria, seja a tradução de algum trecho autorreferencial, ou até fotos do autor-tema (CAMPOS, A. 2011, s/p)<sup>5</sup>,

compõe esse movimento de aceno às alteridades que integraram uma trajetória poética, que esteve em sintonia não só com as produções literárias de vanguarda como com as produções, também de vanguarda, no campo das artes visuais e da música. Assim, para que melhor possam ser postos os objetivos deste trabalho, apresento a leitura do poema *fratura exposta* (CAMPOS, A. 2015, p. 24-25<sup>6</sup>): o preto da página, o fino branco; o magro branco expondo as suas fraturas e a relação com o *João/agrestes* (CAMPOS, A. 2016, p. 76-77)<sup>7</sup>, de modo que – se rasurarmos as escrituras fraturadas e expostas, como a um palimpsesto que abriga escritos sobre outros – chegaremos ao poema presente em

---

<sup>5</sup> Por se tratar de uma publicação não convencional, que não usa o livro, não existe marcação de página. A citação referida se encontra na Introdução aos *Profilogramas*.

<sup>6</sup> Conforme consta na obra *Outro*, o poema é uma produção do ano de 2006.

<sup>7</sup> Poema-resposta, de Augusto de Campos, composto em 1985, ao poema-oferta, de João Cabral de Melo Neto, intitulado *A Augusto de Campos*, que abre o seu livro *Agrestes*, de 1985.

*Despoesia*, não sem que se passe pelo (quase) completamente silencioso *ãõ*<sup>8</sup>. Sexto da série *Outro-poemas*, *fratura exposta*

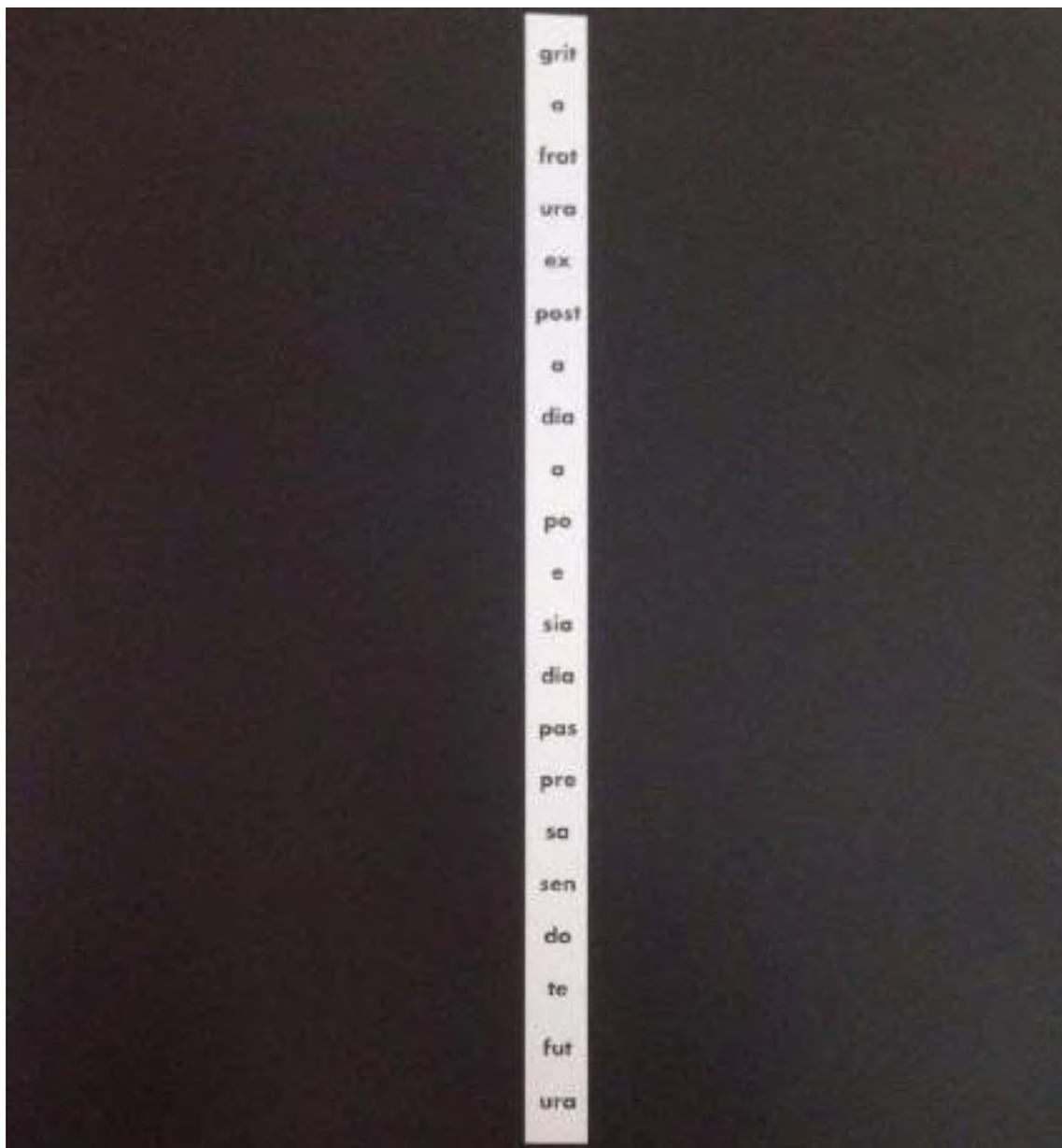


Figura 13: *fratura exposta*, Augusto de Campos, 2006.

aparece aqui como tentativa de quebra com uma análise linear, na vontade de se fazer sincrônica: unidas pela presença, sinuosa ou não, do *osso* mítico que forma o defunto, ou que sai do corpo, futuro-defunto, para formar outra vida, também à espera da morte. Início abissal: *grit/ a*, para contrapor-se ao imperativo *ou/ ve*, do poema *ãõ*, tomando como título

<sup>8</sup> Poema de 1994, presente no livro *Não*, de 2003, p. 52-53.



os (ad)versos, do poema-resposta a Cabral, na exclusão do *tão*. Colhendo, então, essas flutuantes marcas iniciais, caminho sob o signo hipotético de que aqui, diferente da ode ao silêncio contemplativo em *ã*o, tem-se a presença do silêncio enquanto angústia, numa vontade de que se faça falar aquilo que está quebrado e que, por isso, não deveria se resignar ao campo da mudez; diferente, também, da organização visual e vocal do *João/agrestes* – onde quatro finas colunas somam-se para formar o poema – em *fratura exposta* a única coluna apresentada é quase que totalmente construída por cortes a fim de fazê-lo monossilábico, o que poderia justificar o descarte do *tão*. Aqui, diferente de lá, as palavras se fragmentam para fazer formar aquele som gago de todo: ao modo do telegrama, que se pode encontrar em *dia dia dia*, poema que fecha o *poetamenos*: que apresenta em sua inscrição seis vozes, representada por seis diferentes cores e que ganha – na oralização quase musical feita por Caetano Veloso – as evidências fonéticas como construtoras do sentido: do som, ao ritmo; destes, aos efeitos semânticos. O conflituoso *eu*, aqui quase apagado, dá espaço para que se fale uma poética angustiada, talvez pela constante silenciosa; e é a angústia a marca fundante da obra de Augusto de Campos (2014, p. 9-13): *Onde a Angústia roendo um não de pedra*, do primeiro poema d’*O rei menos o reino*; do quinto poema

ANGÚSTIA: *eis a flor marcada a ferro*  
*Que um vento solitário, o DESESPERO,*  
*Incrustou numa pedra nua, o TÉDIO.*

ANGÚSTIA: *eis a flor cortada a serra.*  
*A flor? A outrora flor. A redondezas*  
*Aromas alva sedas flor? Outrora.*

*Um vento sem pousada trabalhou-a,*  
*Recortou com mais calma suas linhas*  
*E desdobrou esta ferida: ANGÚSTIA<sup>9</sup>.*

Esta que segue *exposta*, agora como *fratura* requerida a *gritar*. Mas quem é o *eu* que a ordena ao grito? Eduardo Sterzi (2006), ao refletir acerca da desconstrução do *eu* na lírica da modernidade tardia – mesmo antes, em Arnaut Daniel –, elucida-nos a pensar nas problemáticas acerca de quem é o *eu*, quando se diz *eu* no poema. Habitando no abismo, entre o silêncio e o vozerio, a poética recente de Augusto de Campos “mostra-se quase eufórica” (Cf. STERZI, E. 2006, p. 111), de modo que em *fratura exposta* a euforia vem

---

<sup>9</sup> Lançando, originalmente, em 1951, os poemas compõem o livro VIVAVAIA, em sua 5ª edição. O quinto poema, p. 13, foram citadas as três primeiras estrofes, das oito que o compõem.



como forma de querer saltar do silêncio ao grito. O eu, quase mudo, fala para fazer falar uma poesia afetada pelos novos meios de produção; melhor, para fazer gritar o grito que não grita: “o *eu*, aqui, é algo – um *que*, antes que um *quem* – situado, a um só tempo, aquém [...] e além do indivíduo” (*Idem*, p. 111-112).

Ao se tomar, portanto, essa diluição do *eu* como uma saída encontrada para combater a crise de/do verso, em contextos de novas tecnologias, o poeta – já que o

seu trabalho não é somente reproduzir, mas também produzir realidade: seus poemas contêm uma ou várias das respostas possíveis para a questão do que é o sujeito de hoje, do que será amanhã e depois de amanhã (STERZI, E. 2004, p. 101).

– refaz o percurso de euforia às linguagens computacionais emergentes à época da explosão da primeira fase da poesia concreta, a fase ortodoxa, e relança a questão do “erro” como forma de construir o que falha, o que se fratura, na poesia. *Terra*<sup>10</sup>, de Décio Pignatari (2004, p. 126), buscou fazer uso do “processo de ‘retroalimentação’ (*feedback*) da cibernética como recurso estrutural do poema (CAMPOS, H. 2014, p. 112)<sup>11</sup>”, de modo que, *fraturado* na sua linha sétima, o poema engendra ao um novo começo, não podendo mais voltar a acontecimento de sua organização inicial: reproduzir, por meio de uma única palavra, um quadro em dois triângulos, constituídos por meio da divisão silábica da palavra *terra*. Aproximado ao funcionamento maquínico, o poema busca – no dizeres de Haroldo de Campos (p. 115) – repelir “a lógica tradicional e seu irmão torto, o ‘automatismo psíquico’”, posto que, para o poeta-crítico, a evidência do erro é assinalada no poema como forma de complexificá-lo ao aproximá-lo à trivial falha de um sistema codificado mecanicamente. *Fratura exposta*, poema compilado na última coletânea de Augusto de Campos, traz em si um caráter de visualidade que, diferente do *Terra* – de Décio Pignatari –, flerta com a condição humana: aqui o “erro” está no fato do osso, visualmente construído, apresentar-se como materialidade quebrada, expondo essa quebra. Com alguma *outra* contundência: até a linha treze do poema, existe uma continuidade relativamente clara, em sua organização: *grit/ a/ frat/ ura/ ex/ post/ a/ dia/ a/ po/ e/ sia/ dia/ pas/ pre* – quando a fratura acontece e, para continuar numa leitura que

---

<sup>10</sup> Poema publicado originalmente em 1958, aqui é citado a partir da coletânea *Poesia pois é poesia*, Ateliê Editorial, de 2004.

<sup>11</sup> *Poesia concreta–linguagem–comunicação*, Haroldo de Campos, publicado, pela primeira vez, em 1957, no “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. Aqui citado a partir da compilação “Teoria da Poesia Concreta – textos e manifestos 1950-1960”, na 5ª edição.



exponha a sua quebra, mas que ainda enfatize o sentido pautado na palavra –, *pas* é combinado ao *sa*, da linha dezesseis, o mesmo que se junta ao *pre* para formar a palavra *presa*. Assim, o poema fraturado, não mais retroalimentado, segue com o *pas/ sa/ pre/ sa/ sen/ do/ te/ fut/ ura*. Naturalmente, essa ênfase na fratura que constitui o poema, em seu todo, não pode deixar de fazer falar as fraturas menores: aquela que as próprias palavras operam em si, fazendo-o um poema *gago*, ressemantizando a gagueira cabralina. Ao fim deste meu intento analítico, chamo a atenção para a bi-semântica do signo *fut/ ura*: ora podendo aludir às instâncias iniciais da Poesia Concreta, que fazia uso da fonte *futura* em seus poemas, haja vista ser essa um marco para a produção da tipografia moderna; ora como sendo a pontuação de uma poética *sob o signo da angústia*, ao passo que – silenciosa – passa sempre como sendo um futuro poético que não encontra escutas em sua época de produção. *Futura, fratura exposta*, silenciosa: ela é chamada ao grito.

Leio, ainda, *fratura exposta* como sendo um poema que ajuda a repensar o percurso poético recente, de Augusto de Campos, haja vista ser uma poesia sempre lida na constante interação com a novidade, com a vontade de tencionar os caminhos da produção literária ao percurso do novo, na utopia de ser acolhida por um futuro hipotético. O vertiginoso silêncio, no poema solicitado ao fim, perfaz memória: a relação com a poética cabralina, o anseio de busca pelo futuro, a fragmentação verbal; perfaz, ainda, um poema que remodela essa memória e apercebe-se na poesia que *passa presa*, ainda como uma incógnita de relance ao futuro. Não querendo recair na pretensão de tomar Augusto de Campos como

o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), [para fazer] dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações (AGAMBEN, 2009, p. 71),

tomo esse poema como o espaço mais recente para se pensar a condição, por vezes angustiante, de ser tomado como poeta do futuro, esta temporalidade que pouco diz. É que, habitando o espaço de poética ao futuro (*futura*), as recusas do presente são facilmente justificadas, assim como as legitimações discursivas que esse lança frente às produções que se inscrevem, temporalmente, em *devenir*. Enquanto que aqui uma percepção de certa angústia – de uma melancolia exposta por um poema silencioso e requerido ao

grito – é-se percebida, no poema *morituro* (CAMPOS, 2009<sup>12</sup>) é a ironia que tece o fio de encontro entre as temporalidades: passado, presente e futuro:



Imagem 26: *morituro*, Augusto de Campos, 1994.

A saudação, *salve*, feita ao presente assinalado como contínuo do passado: *presente/ do passado/ que não muda*, está em contraposição com o bloco seguinte, um *céu do futuro/ que não mente* e demarca essa poesia ainda no espaço de acenos utópicos da recepção em futuro, na manutenção da tensão criada há tempos atrás, com o surgimento da poesia concreta, de dar “por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)” (CAMPOS, A. et al. 2014, p. 2015). O poeta, então, com esses dois blocos, antagoniza tendências na poesia brasileira: a verbalista e a visualista, inscrevendo-se nesta que, inclusive, ajudou a formar e se vê encorajado a levar à frente como projeto poético. Naturalmente, o aceno irônico, lançado ao *céu de mentira*, endossa a formação de uma poética difundida no embate da vanguarda e que, agora, parece ver no presente uma volta às tônicas anteriores ao *boom* lançado pela poesia concreta. No entanto, ainda que atendendo à vontade de ideogramatizar o verbo a fim de tirar a poesia da inércia, a experimentação concretista dividiu espaço com uma outra tradição: a do verso linear, ou a de verso linear, como nos faz lembrar Marcos Siscar acerca da possibilidade de se ler a

<sup>12</sup> Poema de 1994, *morituro* compõe o livro *Não*, de 2003, aqui citado por da 2ª reimpressão da 1ª edição de 2003.



crise do verso, muitas vezes citada nos textos contextualizadores da poesia concreta e assentada na leitura que foi feita de Mallarmé, como uma crise de verso, de polaridades e de atuação simultânea. Diz-nos Siscar (2009, s/p<sup>13</sup>):

ora, “Crise de Vers” é o nome de um texto importante em que Mallarmé reuniu vários elementos de sua reflexão a propósito do assunto, montando de forma coerente uma colagem de fragmentos publicados em outros artigos. Em português, o texto é normalmente mencionado ou traduzido por “Crise do Verso”. [...] A tradução rotineira, a meu ver, envolve um problema não apenas lingüístico, mas também hermenêutico, uma vez que o título envolve uma reflexão sobre a “crise de vers”, e não a “crise du vers”. “Crise de Verso” ou “Crise de Versos”, no plural, me parecem traduções mais afinadas com o texto de Mallarmé, inclusive para manter o paralelo com “crise de nerfs” (ataque de nervos), por exemplo.

E me ajuda a lançar mão acerca da tensão em diferença que levou a poesia brasileira ao espaço do contemporâneo: como signo de multiplicidade, de modo que ambas as tradições encontram espaço de atuação. Logo, não se pode esquecer que o aparente retorno ao verso é, na verdade, sintoma da maior aceitação pela tendência de produção linear, uma vez que é o verso o próprio retorno, o outro lado da produção de linguagem. Isto dito, tomo a ironia lançada pelo *poeta morituro*, aquele em vias de morte, e liricamente pintado por Augusto de Campos, como uma indicação ainda arraigada aos modos combativos que criou para si a tendência da poesia de vanguarda. Penso, nesse sentido, ser esse aceno ao futuro – do seu céu ligado a absoluta verdade –, realizado em *morituro*, como menos potente de se rever a poética recente de Augusto de Campos, sobretudo quando se contrapõe esse aceno ao vertiginoso espaço *sem saída*, que o que realiza *fratura exposta*. Logo, enquanto “‘do céu do futuro’ significa, pois, esperança na história e na poesia por vir, mesmo que não estejamos seguramos de que, de fato, virá” (STERZI, E. 2006, p. 8), *fratura exposta* resgata a memória da angústia de se ter Cabral como poeta fecundo de uma poesia que se quis *fratura/ tão/ ex/ posta/ tão/ ácida/ tão/ aço/ ossol/ tão/ osso*, que buscou habitar sob o signo do silêncio e que, agora, passa presa: em formas tantas vezes redesenhadas, que se pede ao grito pela maior insegurança da chegada do futuro.

---

<sup>13</sup> O texto citado está disponível na Revista *modo de usar & co*, 2009. Acesso em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>. Acesso no dia 22 de maio de 2017.



Sem presumir, no entanto, que sejam essas as únicas instâncias para que se visite e se analise a obra recente de Augusto de Campos, nesse especular retorno às bases de sua atuação poética, ainda mais por acreditar que os achados aqui conferidos são tão potentes quanto outros que possam ser mobilizados em interrogativas distintas, penso que seja o silêncio essa força que move a criação literária enquanto espaço a ser alcançado. Ao ser enunciado, já se torna superado e guina o texto à potência da vontade de afinar silêncios e construir momentos das emergências silenciosas. Tema escorregadio, que pode ser facilmente ensaiado em alusões diretas: isto a obra aqui estudada suscita, haja vista a recorrência escritural do silêncio, o seu nome rasurando essa criação. *Per se*, o silêncio não existe. “Da mesma forma, não existe o espaço vazio”, diz-nos Susan Sontag (2015, p. 17) ao lançar sua *estética do silêncio* e ao fazer uso da emblemática colocação de Cage para quem o silêncio é a utopia em arte. Existe, não obstante, a vontade de fazê-lo presente, esse fazê-lo falar, por meio de uma poética que *sussurra, murmura*, diz quase em silêncio. Este enquanto arquitetura, movimento alegórico para construções em trânsito: “o silêncio [...] deve produzir algo dialético” (Idem, p. 18), a fim de ressoar no campo de potencialidades que é a arte e, aqui particularmente, o campo escritural da poesia, admitindo os fluídos desse fluxo interarte, que é a poesia de Augusto de Campos. As dialogias, dessa obra aberta aos poros das semioses artísticas, aqui já foram anotadas: o vozerio, ou a multiplicidade de vozes, a angústia do futuro incerto, ressoando nesse conflituoso calar–falar, como concretiza o poema analisado. Assim, *fratura exposta*, parece-me inaugurar esse signo novo de pertença em que vem como forma de projetar o próprio caminho que essa poética trilhou: a vontade do grito, mas que se resigna ao campo da mudez, ao trabalho com o silêncio, sendo esse um caminho de abrigo, nessa chegada requerida e, ao mesmo tempo, de repulsa: no relançar o poema ao campo da mudez sem vozes que o acolha.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Editora Argos: 2009. Na tradução de Vinícius Nicastro Honesko.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011. Na tradução de Álvaro Cabral.
- CAMPOS, Augusto. **Não**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- \_\_\_\_\_. **Outro**. São Paulo: Perspectiva: 2015.
- \_\_\_\_\_. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Viva Vaia: Poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- \_\_\_\_\_. **poesia antipoesia antropofagia & cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Profilogramas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta** – textos e manifestos 1950-1960. 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- CAMPOS, Haroldo. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- JACQUES, Rancière. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009. Na tradução de Mônica Costa Netto.
- MELO NETO, João Cabral de. **Agrestes**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
- PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**. Campinas, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- SISCAR, Marcos. **Poetas à beira de uma crise de versos**. Revista de Poesia *modo de usar & co*: 2009.
- STERZI, Eduardo. **Sinal de Menos**. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Do céu ao futuro: Cinco ensaios sobre Augusto de Campos**. São Paulo: Unimarco Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Todos os sons, sem som**. In: SÜSSEKIND, Flora; GUMARÃES, Júlio. **sobre augusto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.
- STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1988. Na tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally.
- SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Na tradução de João Roberto Martins Filho.
- SÜSSEKIND, Flora; GUMARÃES, Júlio. **sobre augusto de campos**. Rio de Janeiro: 7Letras – Fundação Rui Barbosa, 2004.
- FILHO, Domício Proença. **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2006.