



Kosick, R. (2022). O objeto autônomo da poesia concreta. *Circuladô*, 10(13), 10-22.  
[https://issuu.com/casadasrosas/docs/r\\_circulado\\_2022?utm\\_medium=referral&utm\\_source=casadasrosas.org.br](https://issuu.com/casadasrosas/docs/r_circulado_2022?utm_medium=referral&utm_source=casadasrosas.org.br)

Peer reviewed version

[Link to publication record in Explore Bristol Research](#)  
PDF-document

This is the accepted author manuscript (AAM). The final published version (version of record) is available online via Casa Das Rosas at <http://casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldo-de-campos/revista-circulado>. Please refer to any applicable terms of use of the publisher.

## University of Bristol - Explore Bristol Research

### General rights

This document is made available in accordance with publisher policies. Please cite only the published version using the reference above. Full terms of use are available: <http://www.bristol.ac.uk/red/research-policy/pure/user-guides/ebr-terms/>

## O objeto autônomo da poesia concreta<sup>1</sup>

Rebecca Kosick

Uma preocupação crescente com a natureza dos objetos e da matéria marcou as últimas décadas de investigação acadêmica nas humanidades. Esse interesse atravessa disciplinas, incluindo aquelas já orientadas para o objeto, como a história da arte e a antropologia, bem como disciplinas como estudos literários, cujos objetos geralmente são culturais e linguísticos. Embora teóricos e críticos da literatura tenham acolhido a “virada material”, sua chegada também foi marcada por desacordos. Em um discurso sobre *object-oriented literary criticism*, o filósofo Graham Harman escreve que “os avanços mais recentes nas humanidades se orgulham de ter abandonado a noção de substâncias autônomas caducas ou sujeitos humanos individuais em prol de redes, negociações, relações, interações e flutuações dinâmicas”, admitindo que a “concepção profundamente *não relacional* da realidade das coisas que é o centro da filosofia orientada para o objeto” soará “profundamente reacionário”<sup>2</sup> em tal contexto (2012, p. 187). Harman e outros proponentes do pensamento orientado a objetos também criticam as filosofias da linguagem – que há tanto tempo são relacionadas (e incitadas) aos estudos literários – por continuar a enfatizar o humano num momento em que reina um paradigma pós-humano. Enquanto isso, os críticos literários apontam que os teóricos dos objetos se sentem à vontade em falar *por* objetos (utilizando a linguagem) sem uma metarreflexão substancial sobre esse processo e “a pesar”, como escreve Andrew Cole, “da nova regra de que não podemos pensar em objetos como sendo para nós”<sup>3</sup> (2013, p. 107).

Embora, do ponto de vista dos Estados Unidos, a forma dominante da poesia tenha sido a lírica, meu trabalho contempla um grupo alternativo de práticas que priorizam a natureza objetal e as qualidades materiais da poesia. Entre elas, destaca-se a poesia concreta produzida pelo grupo brasileiro Noigandres. Juntos, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos estabeleceram um dos programas poéticos mais rigorosos do século XX, que incluiu extensas reflexões teóricas sobre o objeto da literatura e um catálogo vasto de poesias que materializa e avança essas teorias. No “plano-piloto para poesia concreta”, os concretistas afirmavam que o poema não seria “um intérprete de objetos exteriores”, mas “um objeto em e por si mesmo” (Campos *et al*, 1975, p. 157). Assim, essa poesia – sendo uma filosofia dos objetos que é também

uma filosofia da linguagem poética – pode oferecer uma série de complicações produtivas às preocupações teóricas mais contemporâneas que tem que ver com a matéria e os objetos. Como este artigo mostrará, a poesia concreta brasileira já explorava muitas das questões sobre a matéria, a linguagem e os objetos que chegaram décadas depois, no contexto dos estudos literários em curso no Norte global. Ao afirmar-se como um objeto, a poesia concreta antecede muitos dos argumentos filosóficos de hoje que resistem aos binários sujeito-objeto em favor de uma conceituação ampla da objetividade.

### **Poesias orientadas aos objetos**

A poesia concreta não foi a única forma literária americana que priorizava a natureza objetual da poesia e da linguagem. Ainda que eu argumentasse que a poesia concreta teoriza essa natureza de forma única e mais produtiva, o objeto que postula o poema concreto soa com outros movimentos poéticos nas Américas que também consideravam a linguagem como um objeto. Um exemplo importante deles seria o “movimento”<sup>4</sup> modernista norte-americano conhecido como objetivismo, que propôs uma abordagem da poesia que parece semelhante às aspirações declaradas do concretismo. Para a edição de 1931 da revista *Poetry* editada por Louis Zukofsky, o poeta descreve a poesia “que é um objeto ou afeta a mente como tal” e, mais tarde, argumenta que “os seres humanos vivem ao lado de objetos, e aqueles que se interessam por isso assumem que os poemas são como tais”<sup>5</sup> (1931, p. 274, 277-278). Para Zukofsky, a “objetificação” é uma questão de encontrar uma linguagem capaz de alcançar o que ele chama de “totalidade em repouso” – uma estrutura “à qual a mente não deseja acrescentar nada”<sup>6</sup> (1931, p. 274, 276).

Alcançar a objetificação é uma ocorrência rara segundo Zukofsky, e sua teoria depende em parte de seu próprio julgamento sobre o que constitui “a totalidade do repouso perfeito”<sup>7</sup> mas difere substancialmente da poesia concreta em resultado, se não em proposta (1931, p. 276). Por um lado, todos os exemplos que Zukofsky cita – a poesia de Charles Reznikoff, por exemplo – contêm muito mais palavras do que seria típico de um poema concreto. Seus exemplos utilizam também referências a outros objetos, usam técnicas literárias tradicionais – como o símile – e tomam a forma de poesia em verso. Nenhuma dessas características é essencial para a poesia concreta e, embora a referencialidade não seja completamente excluída no caso do grupo Noigandres, o símile e o uso do verso geralmente não formam parte do objeto que é o poema concreto.

O objetivismo, de acordo com Eleanor Berry, tendia a “usar uma linguagem mais literalmente do que figurativamente, apresentando objetos concretos por si mesmos e não como encarnações de ideias abstratas”<sup>8</sup> (2012, p. 963). A poesia concreta também excluiu a linguagem figurativa, mas sua literalidade é completamente diferente. Através da linguagem, a poesia concreta não buscava, por exemplo, a representação perfeita nem total de algum tipo de objeto externo ao poema. Buscou formas de fazer o objeto do poema da própria linguagem. Dessa maneira, embora o objetivismo, como a poesia concreta, possa ser entendido, segundo Haroldo de Campos, como uma forma procurando “um instrumento linguístico mais próximo da real estrutura das coisas”, os meios pelos quais os dois “movimentos” foram atrás desse instrumento diferiram de maneira notável (Campos *et al*, 1975, 71). Dito isto, o objetivismo de Zukofsky e a poesia concreta compartilhavam uma importante reverência ao poeta Ezra Pound, cuja escrita influenciou ambas as abordagens poéticas. Zukofsky escreve que “só os poemas de Ezra Pound possuem a objetivação em um grau tão constante”<sup>9</sup> (1931, p. 276), enquanto que Pound – especialmente seu trabalho com o ideograma – ajudou a inspirar, conforme o “plano-piloto”, a “apelo à comunicação não-verbal” da poesia concreta (Campos *et al*, 1975, p. 157).

Porém, com referências amplas – que incluem a tecnofania da Grécia Antiga – fica claro que a poesia concreta se entendia como parte de uma história mais longa de práticas relacionadas, ao mesmo tempo que esculpia um canal teórico específico nesse terreno. Parte da especificidade da abordagem da poesia concreta tem a ver com o tratamento dos objetos. Com grande certeza, os objetos não estão ausentes dessa longa história da poesia material, mas a chave para o grupo de São Paulo é a não submissão do objeto poético ao objeto significado ou representado, como ainda foi o caso do objetivismo. Como uma breve comparação, podemos dar uma olhada em um outro exemplo.

Décio Pignatari escreve sobre um dos poemas famosos de Símiás de Rodes em um ensaio intitulado “Ovo novo no velho”. Pignatari tem interesse e simpatia pela obra de Símiás e, como ele mesmo reconhece, o “Ovo novo” de Augusto de Campos se relaciona de uma maneira formal e temática com o ovo antigo. Mas Pignatari observa uma distinção importante: “poesia concreta não é apenas e necessariamente poesia *em forma de*” (Campos *et al*, 1975, 131). Seja material ou mítica, a poesia concreta está menos interessada na representação de um objeto externo a si mesma do que outros tipos de poesia visual podem ter sido.

Uma comparação semelhante pode ser feita com os caligramas do poeta francês Guillaume Apollinaire. Como observa Claus Clüver, os poetas concretos “exaltaram os *calligrammes* de Guillaume Apollinaire (os poucos aos quais eles tiveram acesso nos anos 50) pelo aspecto conceitual, mas não pela realização” (2015, p. 23-24). Como o poema “Ovo” de Sírnias, os caligramas de Apollinaire são, nas palavras de Pignatari, “em forma de”, e a prioridade que dão à representação de objetos externos marca um contraste entre essa orientação da poesia visual e a poesia concreta do trio brasileiro. Augusto de Campos observa essa distinção em seu ensaio “Pontos – Periferia – Poesia Concreta” escrevendo que o caligrama “condena o ideograma poético à mera representação figurativa do tema” (Campos *et al*, 1975, p. 21).

Johanna Drucker escreve que os caligramas são “essencialmente miméticos, e é este naturalismo imitativo que é considerado mais limitador e, portanto, menos útil para os poetas concretos dos anos 50”<sup>10</sup> (1996, p. 41). Tal imitação contrasta fundamentalmente com o desejo da poesia concreta de instaurar um poema como um objeto por si mesmo. Como W. J. T. Mitchell escreve sobre “Easter Wings” – talvez o mais famoso poema visual na tradição anglófona que imita igualmente a aparência de seu assunto – “o espaço de representação artística neste poema é a utopia de seu desejo de que a fala se torne real”<sup>11</sup> (1989, p. 96). Quando a forma do poema não é capaz de realizar essa fusão utópica de significante e significado, seu fracasso serve para restabelecer a própria cisão que esperava superar. Como explora Haroldo de Campos em “Poesia concreta – linguagem – comunicação”, quanto mais a linguagem discursiva trabalha para encontrar o mundo dos objetos, mais ela encontra “uma barreira para o acesso ao [a esse] mundo” (Campos *et al*, 1975, p. 71). A poesia concreta propõe atravessar a partilha entre a linguagem e o objeto, apontando que “pela primeira vez passa a não ter importância o fato de as palavras não serem um dado objeto, porque, na realidade, elas serão sempre, no domínio especial do poema, o objeto dado” (Campos *et al*, 1975, p. 72).

### **Substância e significado**

Ao mesmo tempo, as palavras mantêm sua capacidade de expressar significados na poesia concreta, um fato que distingue a poesia concreta de outras formas aliadas da poesia visual, por exemplo, a poesia assêmica ou pós-semiótica. Além do mais, o *modo* de significar que se desdobra com a poesia concreta também marca a diferença entre essa forma e a dos seus predecessores. Em

vez de uma estratégia objetivista que procura capturar objetos externos na linguagem de uma forma totalizadora e não ornamental, ou uma estratégia caligramática que é visualmente/verbalmente imitativa de um objeto extrapoético, a poesia concreta usa o significado como material construtivo em seu objetivo de se materializar. O poema concreto surge como um objeto não por meio de uma aspiração, condenado desde o início, a transformar-se no objeto que representa, mas por ser, como o grupo Noigandres afirma em seu “plano-piloto”, “um objeto em e por si mesmo” (Campos *et al*, 1975, p. 157).

O objeto do poema concreto é material em um sentido tripartite – verbivocovisual – um objeto que é ao mesmo tempo verbal (significativo), sonoro e visual. Esse objeto também reivindica para si uma espécie de autonomia, e isso é um tanto complicado para a poesia em comparação com outros objetos não-poéticos. Em seu ensaio intitulado “Poesia concreta” Augusto de Campos descreve como, em um poema concreto, as palavras que constroem o poema “atuam como objetos autônomos” (Campos *et al*, 1975, p. 34). Ele escreve que “a poesia [em geral] se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas” (p. 34). No caso da poesia concreta, diz ele, essa proposição torna-se “mais aguda e literal, eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’” (p. 34).

Graham Harman também enfatiza a autonomia dos objetos em sua definição do objeto como algo que tem uma “vida unificada e autônoma, para além de suas relações, acidentes, qualidades e momentos”<sup>12</sup> (2010, p. 199). Importaneamente para Harman, o objeto também insiste nessa “vida autônoma” quando se trata do ser humano. Especialmente durante seu período mais estrito, no final da década de 1950, a poesia concreta compartilhava a resolução de Harman de limitar a influência humana das considerações da realidade dos objetos e divulgar uma linguagem material que existia não sem nenhuma relação, mas à parte dessas mesmas relações, particularmente as relações com o poeta ou com o significado. Da mesma forma, embora a poesia concreta mantivesse um interesse nas relações internas do poema, ela também buscava um modo de construir um poema autônomo que compartilhasse o entendimento de Harman sobre os objetos como coisas que têm relações, mas tem uma existência fora delas também.

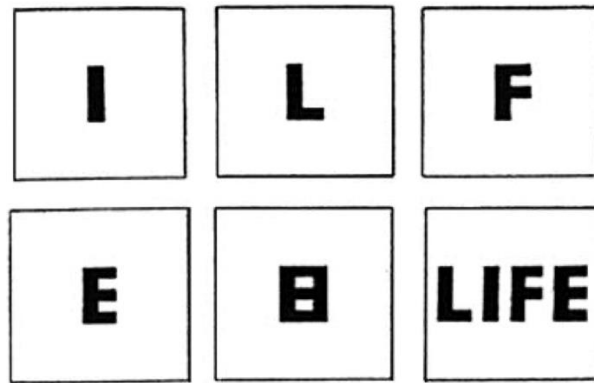


Figura 1: Décio Pignatari, “LIFE”, 1958

O poema “LIFE” de Pignatari pode servir como um exemplo da vida (não-)relacional do objeto. “LIFE” destaca seu material construtivo. Ao contrário da poesia lírica, “LIFE” não é separada em linhas de verso, e seu significado não se desdobra através de, nas palavras do crítico literário do século XX Joseph Frank, “uma sucessão de palavras que se sucedem ao longo do tempo”<sup>13</sup> (1945, p. 223). Em vez disso, o poema é linhas. Trata-se, como sugere o “plano-piloto”, de uma “estrutura espaço-temporal” (Campos *et al*, 1975, p. 156), onde cada um dos quadrados mostrados na figura 1 é uma página individual do poema. A primeira página mostra o traço do ‘I’, e as páginas posteriores aumentam o poema com linhas adicionais, compondo a forma que pode ser vista na quinta página, antes de se separar novamente em “LIFE”.

Para voltar ao que o grupo Noigandres escreve no “plano-piloto”, “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores” (Campos *et al*, 1975, p. 157). A composição deste poema de Pignatari limita a utilidade potencial de uma apreensão do poema que adota uma estratégia principalmente hermenêutica (que deferiria as relações externas do poema) e concentra a atenção do leitor nas partes componentes materiais da palavra *life*. O fato de que essas partes representam a ideia de “vida” não é irrelevante para o poema, mas também não é uma mensagem que o poema, ou seu autor, comunica de forma discursiva. Pelo contrário, como atesta o “plano-piloto”, “o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo”, de modo que as letras que compõem “LIFE”, e suas propriedades materiais particulares, são o que constroem o poema (Campos *et al*, 1975, p. 157). Parte dessa estrutura-conteúdo inclui, graças ao tipo de letra utilizado, uma referência visual à revista norte americana *Life*, resultando no que Greg Thomas chama de “crítica cultural oblíqua” e “reação contra o imperialismo dos EUA”<sup>14</sup> identificável em outros poemas de Pignatari, notadamente “Beba Coca Cola” (2019, p. 39). Essa crítica é aqui legível graças às propriedades visuais da palavra, que não são somente um recipiente material aleatório para a ideia que a palavra pode representar.

## A (não-)relação poética

Harman condena a “visão do texto como uma máquina holística na qual todos os elementos têm influência mútua” (além da “cegueira sociopolítica” associada ao New Criticism)<sup>15</sup> (2012, p.191, 201). Ele argumenta que, embora os adeptos da Nova Crítica defendam, de uma forma ou de outra, um tipo de teoria resistente à relação que se pode entender como uma abordagem semelhante à sua própria filosofia orientada para os objetos, eles ainda priorizaram a relação, só que a relação que lhes interessava mudou do exterior do poema (seu contexto) para o “interior do texto”<sup>16</sup> (2012, p. 201). Pode-se dizer algo parecido sobre a poesia concreta, que privilegia as relações intrapoéticas em vez daquelas relações que procuram vincular o poema a um discurso, representação ou significado extrapoético. Ainda assim, eu argumentaria que a poesia concreta permanece aberta a essas características da linguagem, apesar de nem sempre as priorizando. E, à medida que a prática do grupo foi evoluindo, incorporaram-se mais referências contextuais e políticas, sem abandonar o programa formal de base. Como descreve Adam Shellhorse, “em 1962, os poetas começam a explorar ‘objetos’ políticos explícitos em seus poemas. Estes incluem, sem se restringir, a fome do subalterno, a reforma agrária, a propaganda capitalista, o bombardeio de Hiroshima e a Revolução Cubana” (2017, p. 87). Segundo Harman, tais referências contextuais são úteis não porque “definem por inteiro cada coisa a uma essência”, mas porque “abrem um espaço onde determinadas interações e efeitos podem ocorrer, e não outros” (2012, p. 191). Em seguida, o filósofo estadunidense ainda acrescenta, “os objetos devem ser um excesso ou excedente fora de sua variedade usual de relações, vulneráveis a algumas dessas relações, mas insensíveis a outras”<sup>17</sup> (2012, 191). De muitas formas, a poesia concreta exemplifica essa maneira de conceituar objetos e trabalha para lembrar seus leitores que, ainda que a linguagem seja em geral muito vulnerável às suas relações de referencialidade, ela não é exclusivamente redutível a essas mesmas relações.

Ainda assim, as aspirações do concretismo de ser um objeto também diferem substancialmente dos objetivos das ontologias orientadas a objetos. Em primeiro lugar, a poesia concreta, ao contrário do “realismo especulativo” de Harman, preocupa-se principalmente com a linguagem. A ontologia orientada a objetos não discorda que a linguagem, as palavras ou os poemas possam ser objetos, mas também não os toma como seus objetos paradigmáticos. Nos textos de Harman, vemos coisas como bolas de bilhar, submarinos, cogumelos e, principalmente, um martelo. O



martelo – especificamente o martelo do filósofo Martin Heidegger – é um fascínio particular para Harman. Ele vê na análise de ferramentas de Heidegger “um gosto genuíno do mundo real que está além da esfera intencional” e a promessa de um tipo de ser-objeto que se afasta “do acesso humano direto”<sup>18</sup> (2011, p. 21-21). Como visto, a poesia concreta busca interromper certas relações moduladas pelos seres humanos, especialmente a relação automática entre a linguagem e o objeto significado – o que os concretistas chamam, no “plano-piloto, de “objeto exterior” (Campos *et al*, 1975, p. 157). Também se propõe a deslocar a primazia do agente humano ao demonstrar que a poesia pode ser feita e determinada pela matéria existente da linguagem.

No entanto, a poesia concreta também mantém uma ênfase nos materiais “verbivocovisuais” da linguagem. E cada um desses materiais permanece, pelo menos em parte, ligado à percepção e compreensão humana. Essa é uma maneira pela qual a substituição do objeto poético como exemplar em um discurso orientado aos objetos complica alguns dos pressupostos dessa ontologia que podem ser melhor ilustrados com objetos não-linguísticos. Quanto a isso, Harman afirma, por exemplo:

uma rocha não é redutível para baixo, a quarks e elétrons, nem redutível para cima, a seu papel no apedrejamento do Ministério do Interior. A rocha tem propriedades rochosas não encontradas em seus minúsculos componentes internos, e também tem propriedades rochosas não esgotadas por seus usos. A rocha não é afetada quando alguns de seus prótons são destruídos pelos raios cósmicos e, da mesma forma, nunca é exaustivamente utilizada em seu uso atual ou em todos os usos possíveis. A rocha não existe porque pode ser usada, mas pode ser usada porque existe. Se esta separação de uma coisa de seu entorno acima e abaixo pode ser chamada de “formalismo”, isto não é porque a rocha é apenas uma forma em nossas mentes, mas porque é uma forma real fora de nossas mentes. É o que os filósofos medievais chamavam de forma substancial: a realidade de um objeto individual acima e abaixo de sua matéria, e abaixo e embaixo de sua apreensão pela mente.<sup>19</sup> (2012, p. 199)

Nessa discussão das aplicações do realismo especulativo no campo dos estudos literários, Harman sugere que a pedra pode ajudar a explicar sua proposta de um “contramétodo” orientado a objetos: “Em vez de dissolver um texto para cima em suas leituras ou para baixo em seus elementos culturais”, ele argumenta, esse contramétodo antirrelacional “deveria se concentrar especificamente em como ele resiste a tal dissolução”<sup>20</sup> (2012, p. 200).

Usar uma pedra como metáfora aqui para desenvolver um argumento sobre a literatura é revelador. Por um lado, demonstra como qualquer abordagem em relação a objetos não pode deixar de contar com oportunidades possibilitadas pela linguagem – a metáfora sendo a figura exemplar aqui. Além disso, substituir a pedra pelo texto permite que Harman construa um argumento que é, de fato,

diferente daquele que ele faz mais tarde sobre a literatura, que tem menos a ver com a questão da literatura do que com seu contexto e recepção. O argumento da pedra centra-se em uma espécie de objeto que é mais constitutivo de sua filosofia. Eu diria que, em comparação com a literatura, uma pedra estabelece mais evidentemente algum tipo de existência por si que não é redutível nem aos seus componentes nem aos seus usos ou relações. Por outro lado, os textos, como a poesia, e a linguagem de que são feitos, são uma proposição mais complicada – uma pedra pode continuar sendo uma pedra, quer a joguemos em um lago ou não, mas sem um sujeito humano diferenciado do poema para escrevê-la, percebê-la ou compreendê-la, pode-se dizer o mesmo da poesia?

A poesia concreta, então, compartilha com a ontologia orientada a objetos uma resistência à dissolução da linguagem por suas relações. Mas, diferentemente da discussão de Harman sobre a pedra, a poesia concreta não busca estabelecer sua realidade “para além de sua matéria”<sup>21</sup> (2012, p. 199). Em vez disso, almeja estabelecer sua realidade como matéria, numa forma que resiste à diluição da linguagem em discurso. Isso difere das considerações de Harman sobre a pedra, mas também daquelas sobre textos literários. Segundo ele, e com o apoio do crítico literário Charles Altieri, onde a irreduzibilidade de uma pedra está em sua matéria ou em seus usos, um texto é irreduzível às suas leituras e “elementos culturais”. E nenhuma das irreduzibilidades que Harman descreve tem a ver com a matéria, o que sugere que o texto literário, para ele, já é diferenciado de outros tipos de objetos. Para o poema concreto, sua capacidade de estabelecer uma autonomia diante das relações externas tem a ver especificamente com o fato de ser matéria. Isso, para o concretismo, é o que liga o objeto que é o poema a outros tipos de objetos, tal como a pedra – pois ambos, poemas e pedras, são materiais e perceptíveis.

Porém, entender o poema concreto em termos de sua perceptibilidade cria um problema, digamos, “humano”, que a pedra não tem. Parece que a poesia concreta precisa do humano, enquanto que a pedra não. Mas é verdade também que se pode investigar o objeto da poesia concreta sem elidir suas complexidades, incluindo o problema do ser humano e sua participação em, ou relação com, o poema. A poesia em geral, o que inclui a poesia concreta, tem que ser feita por alguém. Objetos também podem ser feitos por pessoas. Mas não sempre. Assim, embora ser feito não seja necessariamente um critério que eliminaria o poema concreto de ser um objeto, essa condição provoca perguntas sobre sua autonomia fora da relação entre poeta, poema e leitor. Mas podemos identificar alguns métodos pelos quais a poesia concreta tenta criar circunstâncias de autonomia através da sua poesia e seu jeito particular de ser. Por exemplo, em vários casos, a poesia concreta

tenta estabelecer uma certa autonomia do poeta como o único criador do poema. Muitos poemas do grupo Noigandres transferem sua posição autoral para outros atores, humanos e não-humanos. Na “Alea 1 – Variações semânticas (uma epicomédia de bolso)”, de Haroldo de Campos, escrita entre 1962 e 1963, parte do poema é dedicada a uma operação anagramática, terminando com dois versos onde se lê “MUNDO/LIVRE”. Essa operação deve ser levada adiante pelos leitores, como sugere uma nota acompanhando o poema:

*programa o leitor-operador é  
convidado a extrair outras  
variantes combinatórias  
dentro do parâmetro semântico dado  
as possibilidades de permutação  
entre dez letras diferentes  
duas palavras de cinco letras cada  
ascendem a 3.628.800 (Campos, 1966, p. 32)*

Tendo sido escrito durante a terceira fase da poesia concreta e caracterizando-se pelo convite à participação do leitor, “Alea 1” também concentra algumas das propostas teóricas anteriores do grupo. O “programa” participativo que acompanha o poema sugere que este é um poema sem outro autor além de si mesmo. Seu material composicional estabelece os parâmetros do poema e qualquer leitor, mesmo um leitor não-humano, pode escrever o resto. Dessa forma, é o poema, e não o poeta, para citar o texto “Poesia concreta – linguagem – comunicação”, que “usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo” (Campos *et al*, 1975, p. 73).

Essa ideia é fundamental para compreender o poema concreto como um objeto que, embora feito de linguagem, não está subordinado à sua relação com um sujeito-falante. Na poesia concreta, os materiais da palavra são o que constrói o poema, e eles também são o que define sua forma, seus limites e suas possibilidades poéticas. Ainda conforme o mesmo texto, o poema concreto pode ser, em outras palavras, um “poema gerando-se a si próprio” (Campos *et al*, 1975, p. 77), como neste outro exemplo de Augusto de Campos, escrito em 1963:

**atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodi  
plastipubliirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivora cidade  
city  
cité**

Figura 2: Augusto de Campos, “cidadecitycité”, 1963, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1965.

O poema consiste em uma linha contínua que termina em “cidade”, seguida pelos cognatos desta palavra em inglês e francês nas linhas dois e três. É constituído de porções de palavras, em ordem alfabética, que levam todas as terminações “cidade” em português, “city” em inglês e “cité” em francês – por exemplo “atrocidade”, “duplicidade”, “felicidade” e “sagacidade”. Assim como “Alea 1”, este poema foi criado durante a fase final da poesia concreta, mas carrega muitos dos preceitos teóricos do objeto poético concreto. Em primeiro lugar, acentua sua verbivocovisualidade ao se construir como um poema que só pode ser percebido por meio do processo tripartido de compreender, olhar e ouvir. Embora sua visualidade seja um pouco alterada em sua aparência neste ensaio, foi publicada pelos poetas concretos em sua revista, *Invenção* 4, em um pedaço de papel comprido e estreito desdobrável.

Charles Perrone descreve esse poema como um “horizonte verbal”, cujo “conglomerado de palavras e correspondências lexicais” é tão “cosmopolita”<sup>22</sup> quanto São Paulo (2002, 64-65). Mas, como em outros poemas concretos, o campo de significação é gerado pela construção material do poema, não pela representação direta, neste caso, de uma cidade. Mesmo que a palavra “cidade” apareça no poema em três línguas, está ligada a outras palavras cujos significados apontam em outras direções. Juntas, essas palavras contribuem para um caos de linguagem(s) e sujeito(s) e interrompem a constituição de proposições discursivas. Não pode haver um sujeito-falante singular, nem mesmo uma única língua “nacional” em que se possa dizer que ele fala.

Este poema assumiu várias formas ao longo dos anos, inclusive como parte do álbum de 1995 *Poesia é risco*, em colaboração com o filho do poeta, o músico Cid Campos. Para Perrone, as muitas versões desse poema atingiram seu “ápice no sensualmente aprimorado *grand finale* de um espetáculo – uma performance vocal-instrumental-audiovisual desses textos, também chamada *Poesia é risco* – que percorreu o Brasil”<sup>23</sup>, mas também outras localidades, incluindo os Estados Unidos e a França, no final da década de 1990 (2002, p. 68). Em uma performance disponível online no momento em que este ensaio foi escrito, Augusto apresenta seu poema como “talvez o mais curto poema longo, ou quem sabe, o mais longo poema curto que já se escreveu sobre esta cidade”<sup>24</sup>. A performance compreende vozes sobrepostas umas às outras e letras, palavras e imagens piscantes na tela, transformando o já caótico trabalho de leitura do poema em uma experiência multissensorial, uma vez que se tratar de uma performance. Como Perrone aponta, a apresentação inclui também uma imagem projetada da tradução do poema pelo poeta Erthos

Albino de Souza para um programa de computador antigo, estampada em um cartão perfurado da IBM (2002, p. 67). Como tal, essa performance facilita a inclusão de uma quarta “língua” além das três línguas que já compõem o poema. Isso não apenas dispersa ainda mais o potencial de um sujeito falante, mas convida uma linguagem não-humana (e, por consequência, leitores não-humanos) ao poema.

Apesar da poesia concreta, particularmente em seus primeiros anos, poder ser acusada de priorizar o material visual sobre outros tipos de materialidade poética, em uma performance tal como a de “*cidadecitycity*” constata-se uma confluência de vários materiais sensoriais. No domínio visual, há alterações na forma em que o poema aparece, se comparamos sua forma original com a forma em que é traduzido no espetáculo. O texto se move horizontalmente sobre o palco em que os artistas estão de pé. Às vezes, borra ou se sobrepõe a si mesmo, gerando a necessidade de escanear rapidamente o todo da cena, a fim de evitar a perda do foco visual durante o ato de leitura. Uma imagem da versão de cartão perfurado do poema também aparece. Junto com essas projeções visuais de padrões linguísticos, surgem imagens de espaços urbanos e naturais – uns ônibus urbanos e o que parece ser um pôr do sol.

A performance de Augusto e Cid Campos de “*cidadecitycity*” encontra formas de explorar o potencial vocovisual da poesia, ao mesmo tempo em que explode as possibilidades significativas do poema através, eventualmente, de quatro linguagens de comunicação. No lugar de um sujeito falante está, literalmente, uma “multiplicidade”. Embora possamos chamar esta obra de um poema *de* Augusto de Campos, são os materiais linguísticos do poema que, de fato, o escreveram, com cognatos pré-selecionados determinando o que o poema conteria ou poderia conter. Na poesia concreta, então, a linguagem vem a encontrar sua “vida autônoma” como objeto não por se divorciar de suas relações, mas por, nos termos de Harman, mostrar como a linguagem pode existir também “a parte” delas. Para uma poesia que nunca para de significar, isso inclui toda a complicada rede de relações que o próprio significado estimula – entre palavras e coisas, escritor e leitor, meio e mensagem. A poesia concreta faz da linguagem um objeto sem fazer da linguagem outra coisa que aquilo que ela não é, mas fazendo o objeto de tudo o que a linguagem já é.

## **Referências**

Berry, Eleanor. "Objectivism". *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 963-964.

Campos, Augusto de. "cidadecitycitê". *Invenção*, n. 4, São Paulo, Edições Invenção, 1964.

\_\_\_\_\_. "Cidade/City/Cité". Festival Internacional Videobrasil, São Paulo, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=G7AOGvHj6T4>.

Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos 1950–1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.

Campos, Haroldo de. "Alea I – Variações semânticas". *Invenção*, n. 5, São Paulo, Edições Invenção, 1966.

Cole, Andrew. "The Call of Things: A Critique of Object-Oriented Ontologies". *The Minnesota Review*, n. 80, 2013, p. 106-118. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/00265667-2018414>

Clüver, Claus. "Iconicidade e Isomorfismo em Poemas Concretos Brasileiros". *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 13, 2015, p. 19-38. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.13.0.19-38>.

Drucker, Johanna. "Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts". Vos, Eric; Jackson, David K.; Drucker, Johanna (ed.). *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*, Atlanta and Amsterdam: Rodopi, 1996, p. 39-61.

Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature: Part I". *The Sewanee Review*, v. 53, n. 2, 1945, p. 221-240.

Harman, Graham. *The Quadruple Object*. Washington, DC: Zero Books, 2011.

\_\_\_\_\_. "The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism". *New Literary History*, v. 43, n. 2, 2012, p. 183-203. <https://doi.org/10.1353/nlh.2012.0016>

\_\_\_\_\_. *Towards Speculative Realism*. Washington, DC: Zero Books, 2010.

Mitchell, W. J. T. "Space, Ideology, and Literary Representation". *Poetics Today*, v. 10, n. 1, 1989, p. 91-102.

Perrone, Charles A. “Performing São Paulo: Vanguard Representations of a Brazilian Cosmopolis”. *Latin American Music Review*, v. 23, n. 1, 2002, p. 60-78.

Pignatari, Décio. “LIFE.” *Poesia pois é poesia 1950–2000*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

Shellhorse, Adam. *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.

Thomas, Greg. *Border Blurs: Concrete Poetry in England and Scotland*. Liverpool, Liverpool University Press, 2019.

Zukofsky, Louis. “Sincerity and Objectification: With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff”. *Poetry*, v. 37, n. 5, 1931, p. 272-85.

---

#### Notas

<sup>1</sup> Este artigo é um trecho da pesquisa presente no livro *Material Poetics in Hemispheric America: Words and Objects 1950-2010*, estando reproduzido aqui graças à Edinburgh University Press.

<sup>2</sup> “most recent advances in the humanities pride themselves on having abandoned the notion of stale autonomous substances or individual human subjects in favor of networks, negotiations, relations, interactions, and dynamic fluctuations”; “deeply *non-relational* conception of the reality of things [that] is the heart of object-oriented philosophy”; “deeply reactionary”.

<sup>3</sup> “the new rule that we cannot think of objects as being-for-us”.

<sup>4</sup> Houve alguma consternação sobre se o “objetivismo” era de fato um movimento, embora o termo fora usado por Zukofsky, entre aspas, para sua edição da revista *Poetry* em 1931.

<sup>5</sup> “which is an object or affects the mind as such”; “humans live alongside of objects, and those interested assume poems are such”.

<sup>6</sup> “rested totality”; “to which the mind does not wish to add”.

<sup>7</sup> “the totality of perfect rest”.

<sup>8</sup> “use language more literally than figuratively, presenting concrete objects for themselves rather than as embodiments of abstract ideas”

<sup>9</sup> “the poems of Ezra Pound alone possess objectification to a most constant degree”.

<sup>10</sup> “essentially mimetic, and it is this imitative naturalism which is considered most limiting and thus least useful to the concrete poets of the 1950s”.

<sup>11</sup> “the space of artistic representation in this poem is the utopia of its desire for speech to become actual”.

<sup>12</sup> “unified and autonomous life apart from its relations, accidents, qualities, and moments”.

<sup>13</sup> “a succession of words proceeding through time”.

<sup>14</sup> “oblique cultural critique”; “reaction against US imperialism”.

<sup>15</sup> “view of the text as a holistic machine in which all elements have mutual influence”; “sociopolitical blindness”.

<sup>16</sup> “interior of the text”.

<sup>17</sup> “in 1962, the poets begin to explore explicit political ‘objects’ in their poems. These include, but are not limited to, subaltern hunger, agrarian reform, capitalist propaganda, the bombing of Hiroshima, and the Cuban revolution”; “they utterly define every entity to the core”; “they open a space where certain interactions and effects can take place and not others”; “objects must be an excess or surplus outside their current range of relations, vulnerable to some of those relations but insensible to others”.

<sup>18</sup> “a genuine taste of the real world lying beyond the intentional sphere”; “from direct human access”.

<sup>19</sup> “a rock is neither downwardly reducible to quarks and electrons nor upwardly reducible to its role in stoning the Interior Ministry. The rock has rock properties not found in its tiny inner components, and also has rock properties not exhausted by its uses. The rock is not affected when a few of its protons are destroyed by cosmic rays, and by the

---

same token it is never exhaustively deployed in its current use or in all possible uses. The rock does not exist because it can be used, but can be used because it exists. If this severing of a thing from its surroundings above and below can be called ‘formalism’, this is not because the rock is just a form in our minds, but because it is a real form outside our minds. It is what the medieval philosophers called a substantial form: the reality of an individual object over and above its matter, and under and beneath its apprehension by the mind.”

<sup>20</sup> “Instead of dissolving a text upward into its readings or downward into its cultural elements”; “should focus specifically on how it resists such dissolution’.”

<sup>21</sup> “over and above its matter”.

<sup>22</sup> “verbal skyline”; “conglomeration of words and lexical correspondences”; “cosmopolitan”.

<sup>23</sup> “apex in the sensually enhanced grand finale of a show – a vocal-instrumental-video performance of these texts, also called Poesia é risco – which toured Brazil”.

<sup>24</sup> Ver a performance em <https://www.youtube.com/watch?v=G7AOGvHj6T4>.