https://doi.org/10.25094/rtp.2024n43a1122

A anticrítica como lance de montagem[1]

Franklin Alves Dassie *

Resumo

Este ensaio faz uma releitura do livro *O anticrítico* (1986), do poeta, crítico e tradutor Augusto de Campos, identificando como o procedimento que o atravessa é o da lógica do ideograma e de algumas noções de montagem, mostrando assim o funcionamento da anticrítica, que o autor chama de "prosa porosa". Para isso, há um diálogo com Roland Barthes, R. Buckminster Fuller, Yu-Kuang Chu, Jean-Luc Godard, entre outros, com o intuito de compreender como esse lance crítico nos faz repensar seu estatuto e seus momentos de crise na contemporaneidade.

Palavras-chave: Augusto de Campos; Crítica; Montagem.

Prosaventilmontada [2]

A publicação de *O anticrítico*, de Augusto de Campos (1986), faz parte de um plano de atuação estético-política que envolve não só a poesia mas também a crítica, a tradução e a publicação desses gestos em livro. Plano estético – poderia dizer: artístico – que acompanha seu "escreviver"[3] desde meados da década de cinquenta do século passado

* Professor Doutor Associado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários na UFF, Niterói-RJ, Brasil. E-mail: franklin.alves@hotmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4729-9815

1 Este ensaio é parte do resultado do projeto de pós-doutoramento intitulado "A crítica como montagem" (2023-2024), realizado no Departamento de Teoria Literária-IEL-Unicamp sob supervisão de Eduardo Sterzi, a quem agradeço o acolhimento e as trocas.

2 Cada um dos subtítulos deste ensaio terá uma "palavra-montagem" e "palavra-ideograma" – para usar expressões de Haroldo de Campos na introdução do livro *Panaroma do Finnegans Wake* (1971) – que indica, como se fosse uma palavra-chave, os aspectos mais relevantes da respectiva parte.

3 A palavra-montagem "escreviver" é o título de uma reunião de poemas de José Lino Grünewald, publicada incialmente em 1987 e republicada em 2008, em edição revista e ampliada.

até os dias de hoje. Plano político, já que a divulgação das dezenas de autores traduzidos é um exercício importantíssimo em um país marginal – periférico – com um nível alto de analfabetismo e de carência cultural. Foi através de Augusto – mais seu irmão Haroldo e Décio Pignatari – que uma série de autores/as foram apresentados ou reapresentados no Brasil: de e. e. cummings a Gertrude Stein, passando pela poesia provençal, pela revisão de autores brasileiros, colocados de lado na história da nossa literatura, até não-escritores como Marcel Duchamp e John Cage. A lista não está completa, penso-a como uma breve amostragem do amplo repertório que Augusto nos deu e continua nos dando no presente como um presente – *a gift* – a ser lido.

A reunião em livro dos ensaios de *O anticrítico* – quase todos publicados ao longo da década de setenta do século passado – é similar a outros livros por ele publicados: uma introdução crítica sobre o/a autor/a e traduções, antecipadas muitas vezes por algum poema seu – geralmente uma "Intradução" – e por imagens, da série "Profilogramas" ou um retrato do/a artista tema do ensaio[4]. Esse volume é um irmão – quase siamês – de *À margem da margem* (1989): livros que chamaria de "livros pretos", em uma clara referência ao *Quadrado negro* (1915) do artista russo Kazimir Malevich pela sua radicalidade e inventividade. Irmão – também – de *Poesia antipoesia antropofagia & cia* (2015), *Poesia da recusa* (2006), dos volumes de *Música de invenção* 1 e 2 (1998 e 2019, respectivamente) e poderia dizer irmão dos livros de poesia de Augusto, como, por exemplo, do livro *Não poemas* (2003). Faço – outra vez – uma breve amostragem, que é atravessada por algumas palavras-chave: "antipoesia", "recusa" e "invenção"[5]. Atravessada por uma tomada de posição do artista em enfatizar algo que é significativo nessa prática. Bastante significativo – e até bem "pré-visível" – para quem conhece a tomada de posição estético-política de Augusto.

4 Há – para quem interessar - outros textos "anticríticos" ou outras "prosas porosas" em *Balanço da bossa e outras bossas* e *Pagu: vida-obra.*

5 A modernidade estética foi atravessada pela compreensão de embate e de negação como práticas que – em muitos casos – foram consideradas uma espécie de "teologia negativa", mas que no caso de Augusto – e de muitos outros – seria mais instigante pensá-la como uma tentativa de resposta a um momento de crise. É possível identificar essa postura, por exemplo, em contemporâneos de Augusto. Para ficar com dois casos apenas: os *Poemas y antipoemas* (1954), do chileno Nicanor Parra, e o livro *Antilogia* (1979), do nosso Sebastião Uchoa Leite.

Não está em cena nessa "anticrítica" uma simples recusa ou abandono gratuito: não é a lógica do consumo e descarte que o capitalismo – esse sistema moderno que colonizou praticamente tudo, dos espaços até a formação das subjetividades – forjou. Antes uma noção de continuidade e coerência de uma plano e isso tudo é radical, uma vez que para Augusto não é natural transformar as coisas em lixo, em detrito, daí – talvez – a recusa do luxo de fazer isso em um país pobre tropical. É possível assim pensar esse gesto como possibilidade de fazer outra vez o caminho, de maneira diferente, dia após dia, ano após ano, década após década. Essa noção se desdobra em outra: a de dar um "passo além" daquele que foi dado – não é o novo pelo novo, mas o renovar – "pôr novamente em vigor" – quando se está diante de um estado crítico.

Há nisso uma referência a Confúcio, traduzido por Ezra Pound, que é – de certa forma – o mestre de Augusto. Em uma das passagens de *The great digest*, que é na verdade uma inscrição na banheira de um imperador chinês, Pound a traduz assim: "As the sun makes it new / Day by day make it new / Yeat again make it new"(Campos, 1994, p.45). Não seria errado afirmar a importância do dia que nasce e, portanto, a importância da ideia de uma caminhada estética que, ao se renovar, se coloca em questão, em crise. Na recriação da tradução de Pound – Confúcio via Pound via Augusto – o "Make it new" sabiamente é transformado na *intradução* "Renovar (Confúcio/Pound)", publicada em *Despoesia* (1994), título que sugere – por conta do prefixo "des-" – uma separação ou afastamento e, ao mesmo tempo, uma intensidade. A tipologia usada no "design" de "Renovar" sugere um movimento interno e pela escolha das cores – amarelo e vermelho – uma leitura em diagonal nos faz aproximar e ler "dia a dia" e "sol a sol". A passagem do tempo acontece, mas sempre com o nascer e o fim do dia marcados pelo "renovar". Isso é mostrado na coluna esquerda do poema através da versão ideogramática de Confúcio. Aquilo que é feito novo então – a partir do nascer e do pôr do sol – é uma revolução solar, como diziam os gregos ao se referir às vinte e quatro horas de um dia e as chances de fazer sempre de novo. Não o novo apenas, mas o novo feito a partir do ontem e/ou do tempo que passou.



(Campos, 1994, p. 45)

A noção de continuidade – e da possível coerência aí apresentada – é próxima à noção de anticrítica, já que o prefixo "des-" – embora, comumente, signifique uma forma de negação – indica uma outra forma de ler o gesto. A anticrítica não solicita o fim da crítica, mas a possibilidade de renovação – de arejamento – dela mesma. Em "Antes do anti" – a introdução do livro – Augusto afirma: "Não sou – nem poderia ser – contra a crítica inteligente, a iluminadora". E lista alguns nomes de "iluminadores": Roman Jakobson, Walter Benjamin, Hugh Kenner e Roland Barthes, que ele chama de "críticos-críticos". E lista também – segundo sua classificação – os "artistas-críticos": Ezra Pound, Vladimir Maiakóvski, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e John Cage. A crítica que o instiga – "fonte permanente de estímulo e *inspiração*" – ilumina, e isso antes de se relacionar com uma ideia de esclarecimento, talvez se relacione mais com "fazer brilhante" (caso a etimologia de "iluminar" seja lembrada[6]). *Fazer brilhante* é a chance – *a change*, mudança em inglês – de anticriticar. A tomada de posição da anticrítica é um embate com quem? Augusto nos responde, dizendo que abomina – eu acrescentaria: abjura – aqueles "que não iluminam nem se deixam iluminar", aqueles "desconfiados e os ressentidos" que "desviam a atenção" para "seus próprios escritos críticos" (Campos, 1986, p. 10, grifo meu). Quem se ressente, revive um passado, torna a sentir outra vez

6 Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2001.

a vida, sem a premissa do "dia a dia" e do "sol a sol" e nesse sentido não enfrenta o presente, mas o passado, em uma espécie de desconfiança que os fecha em um lugar sem saída. A "iluminação" seria, assim, compreendida e usada como um procedimento de "esclarecer", ou de concluir a leitura sem que haja espaços de "inspiração" e respiração, em uma postura de certo modo autoritária e sufocante e sem a ideia de colocar a linguagem em crise ou em um estado crítico que possibilite o "renovar" e/ou o "fazer brilhante".

Em "O que é a crítica", Barthes reconhece – ao comentar a "atualidade ideológica" da crítica em meados da década de sessenta – uma infidelidade e/ou atualidade da crítica. Infidelidade, uma vez que seu "pecado maior" foi o silêncio em relação a ideologia que a crítica – qualquer que seja seu procedimento de leitura – encobre. Aquilo que Barthes parece solicitar é a presença – o estar presente no presente – que a crítica deveria assumir em termos de linguagem. Em outras palavras, assumir que "toda crítica da obra e crítica de si mesma". Nada de novo sob o sol e a infidelidade continua, pois "as duas espécies de relações" parecem ser desviadas ou desconfiadas: a relação da crítica com a obra e a relação da obra com o mundo. Isso Barthes chama de "atrito", que é parte – senão o principal motivador – dessa atividade (Barthes, 2003, p. 160). Nada de verdades, mas de "validades", e isso se aproxima da linguagem de Augusto, pois há uma consciência das duas relações e do "atrito" aí solicitado, que consiste na inventividade – e vivacidade – da anticrítica ao assumir a primeira relação, compreender a segunda e dar um "passo além" ou mais um passo apenas.

Para Barthes – ainda no mesmo ensaio – a função da crítica, seu "papel", é "unicamente elaborar ela mesma uma linguagem cuja coerência, cuja lógica e para dizer tudo, cuja sistemática, possa recolher, ou melhor ainda 'integrar' (no sentido matemático da palavra) a maior quantidade possível de linguagem" da obra lida ou criticada, ou seja, do "objeto" – o *corpus* – da ação crítica (Barthes, 2003, p. 161). A ideia de integração na matemática tem a ver com a determinação da integral de uma função, mas esse processo é feito a partir de variáveis e, pensando em termos de linguagem, a partir das relações. Quando se coloca na posição de leitor-crítico, no enfrentamento de uma obra, o gesto de Augusto é duplo: entender a dupla relação – de que fala Barthes – e propor a "recolha" dos procedimentos (Barthes fala em "constrangimentos" do autor/a) da obra-objeto, incorporando-os a sua escrita. Integra a ela qualidades de quem faz sua leitura: alguma coisa – por exemplo – de Duchamp se entranha nos escritos-críticos de Augusto, aquele procedimento – seu

"constrangimento" – é acolhido pelo último, de forma a elaborar uma coerência. Assim, a crítica acaba se tornando uma "linguagem necessária", que não é homenagem à linguagem do passado, mas construção da ação de "fazer brilhante" no presente.

Qual o procedimento "integrado", ou incorporado, por Augusto na anticrítica? É possível responder isso a partir da noção de inventividade. Essa é outra referência a Pound, mais especificamente ao seu *Abc da literatura*, quando ele – de forma um tanto didática – classifica os escritores/as em seis tipos: "inventores", "mestres", "diluidores", "bons escritores sem qualidades salientes", "beletristas" e "lançadores de moda". Não acredito que seja possível separar, de modo radical, os dois primeiros tipos, havendo – nesse sentido – uma flutuação entre eles. Mas é inventivo aquele escritor/a que descobre "um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo" (Pound, 1970, p. 42). A ideia de "primeiro exemplo" é próxima de uma compreensão de origem. Essa palavra tem sua etimologia ligada ao nascimento de uma pessoa e ao tipo sanguíneo. Esses dois aspectos direcionam – em um dicionário – à linhagem que, por sua vez, tem a ver com linha. Pode-se, assim, imaginar uma família: uma família que, ao invés do sangue, tem como ligação procedimentos estético-políticos.

Mas é necessário ter em vista uma espécie de consciência daquilo que Jacques Derrida chamou de "secundariedade originária", que pratica uma espécie de deslocamento do centro, que não recalca o jogo das significações (Santiago, 2020, p. 80). Daí a ideia de que inventores podem se tornar mestres, que de acordo com Pound, são aqueles/as "que combinaram um certo número de tais processos" – os descobertos pelos inventores – "e que os usam tão bem ou melhor que os inventores" (Pound, 1970, p. 42). Nesse sentido, é possível relacionar "invenção" e "maestria", ou de forma menos heroica, "técnica". Sendo a maior parte dos quatorze autores/as lidos/traduzidos em *O anticrítico* poetas ou – no caso dos não-poetas, como Marcel Duchamp e John Cage – lidos a partir de uma perspectiva estético-poética. À noção de inventividade junta-se a de procedimento ou "constrangimento" poético (para lembrar a ideia de Barthes). Qual seria – então – o aspecto inventivo-poético que Augusto solicita? Como invenção e, ao mesmo tempo, técnica, posso afirmar que ele "integra" uma *tecnologia da escrita*, que é encenada a partir do corte da prosa crítica – a apresentação de cada autor/a – em versos.

Isso é explicado assim por Augusto a partir de duas epígrafes do livro, uma de Gustave Flaubert e outra de R. Buckminster Fuller. Augusto, "cansado do critiquês",

pensa em Flaubert: "Quando é que seremos artistas, nada mais que artistas, mas realmente artistas?". E assim se pergunta: "por que não recortar as minhas incursões de poeta-crítico em *prosa porosa*?" (Campos, 1986, p. 9). Augusto, no mesmo prefácio, já havia classificado a linhagem crítica em "críticos-crítico" – Jakobson, Benjamin, Kenner e Barthes – e "artísticas-críticos" – Pound, Maiakóvski, Pessoa, Borges e Cage, para lembrar dos exemplos citado. A proposta – agora – é uma espécie de liberdade em relação à terminologia classificatória: seremos realmente artistas, já que artistas podem ser, duplamente, críticos: escrever sobre algo/alguém e tomar uma posição no mundo. Gesto radical que rasura fronteiras e determinações ou essas "ontologias". A segunda referência é a uma epígrafe de Fuller, na verdade, a epígrafe se resume a uma expressão: "ventilated prose". E é assim explicada: "O que eu pretendia" – ao cortar os textos da anticrítica em verso e induzir a um recepção errônea em algum sentido, pois muitos pensaram ser poesia – "era apenas uma prosa ventilada – "ventilated prose", na expressão de Fuller, que pusera em prática algo de semelhante no seu pequeno tratado sobre a industrialização intitulado *Untitled Epic Poem on the History of Industralization*" (Campos, 1986. p. 10, grifos meus). Importante seria pensar como Fuller influencia diretamente Augusto nessa prática da "prosa ventilada" ou – como ele prefere – "prosa porosa", no "constrangimento" de cortar e montar aquilo que, aparentemente, não deveria ser cortado.

R. Buckminster Fuller (1895-1983) foi um designer, arquiteto, escritor e – podemos dizer – um inventor visionário estadunidense. Não seria incorreto aproximá-lo de Augusto, que é poeta-designer, escritor e inventor. Essa aproximação – a técnica inventiva de ambos – é uma *tecnologia da escrita*. A etimologia grega de "tecnologia" é clara quanto a isso: *tekhno- (de tékhné 'arte, artesania, indústria, ciência')*. Tecnologia que desloca as classificações de alguma forma "deterministas" e que promove aquilo que Derrida chamou de "secundariedade originária" em relação à tipologia genérica (genérica no sentido de gêneros textuais) (Santiago, 2020, p. 80). Auguste se refere ao *Untitled Epic Poem* (1962), mas há uma explicação do próprio Fuller, bastante instigante, no prefácio de *No More Second Hand God* (1963). Ao contextualizar o seu programa da *Comprehensive Anticipatory Design Science*[7], ele nos conta como chegou a essa prática escritural. Ao

7 Para maiores informações da prática filosófica e do programa de Fuller, é importante conferir o "Buckminster Fuller Institute": < https://www.bfi.org/ > (Acesso em 05/03/2024).

comentar suas reações "intuitivas" ao programa, Fuller se via "de tempos em tempos", "espontaneamente, e quase sem restrições, preocupado em escrever meus pensamentos, que, à medida que eu os reconsiderava e redefinia", se transformaram naquilo que ele chamaria de "pedaços mentais"[8] e "prosa ventilada" ["mental mouthfuls ande ventilated prose"], que também pode ser poesia" (Fuller, 1971, p. x)[9]. Isso no ano de 1936. Relatórios e programas que também podem ser "poesia", ou seja, que não escondem a incorporação – alinhamento ou "integração" – do constrangimento poético, que impregna seu texto. Augusto afirma coisa semelhante: "Se, apesar das minhas intenções, *a poesia vazou e contaminou essa pretensa prosa*, foi por deformação de amador, que ainda prefiro à deformação profissional produzida na pedregosa linguagem da crítica pela imposição e pela impostura da seriedade" (Campos, 1988, p. 10, grifos meus). De um lado a ideia de espontaneidade, de outro, a de amador: nenhuma pretensa artificialidade no processo de escrita, que vai induzir a uma recepção desalinhada no caso de Augusto ("muitos pensaram que se tratasse de poesia") e, no caso de Fuller, um problema com diretores e presidentes de corporações que receberam seus relatórios-poemas.

A história – quase uma anedota – é muito interessante. Quando um relatório foi apresentado em forma de "prosa ventilada", seu diretor diz: "Está compreensível, mas é poesia, e não posso entregá-lo ao Presidente da Corporação para que ele o apresente à Diretoria". Diante do impasse, Fuller afirma que não é poesia e que só havia cortado em versos a prosa convencional, no caso o relatório. Ele tenta ler esse documento de "modo espontâneo", seguindo sua respiração na hora da leitura, mesmo assim o impasse continua e o diretor diz: "Vou convidar dois poetas para jantar hoje à noite, vou levar isso a eles e ver o que dizem". E no dia seguinte, a resposta a Fuller: "É uma pena, é poesia". A não-compreensão do diretor, no sentido de ele acreditar – por conta de um horizonte de recepção do que é ou não poesia – leva o designer-inventor a elaborar uma estratégia – uma *tecnologia da escrita*, que transforma outra vez o documento: "A próxima etapa para ajustar relatório de maneira funcional foi recombinar as frases com travessões, vírgulas, asteriscos e ilustrações de modo a aparentemente eliminar o aspecto "poético"

8 Uma outra opção seria traduzir por "bocados mentais".

9 A tradução do prefácio de *No More Second Hand God* é minha.

sem perder o aspecto de "pedaços mentais"" (Fuller, 1971, p. x). Assim o relatório foi aprovado de forma a ser eficaz. Há na "ventilated prose" dois deslocamentos: cortar o que não deveria ser cortado e redesenhar o que não foi aceito com "travessões, vírgulas, asteriscos e ilustrações" em um exercício tipográfico de um poeta-designer.

Embora Augusto fale de "críticos-críticos" e de "artistas-críticos", é a noção de ser "realmente" artista – integração do pedido de Flaubert – que atravessa a anticrítica e isso acontece com a tecnologia da "prosa porosa", que induz a um erro de recepção e a uma série de perguntas: "Como classificar este livro de Augusto de Campos? Poesia-crítica? Crítica-poesia? Crítica da crítica?". As perguntas – atravessadas por um desejo classificatório – sugerem um deslizamento nas categorias que se desdobra na ideia da crítica ser "crítica de si mesma" e que, por sua vez, se desdobra – em um segundo lance – na colocação de um problema crítico para a crítica: a anticrítica coloca a crítica em crise. Isso ao invés de ser compreendido como um dilema ou uma fadiga pode sugerir uma leitura que pense no "passo além" ou na forma como enfrentar esse presente – *a gift* – do presente. A partir da "ventilated prose" ou da "prosa porosa" há uma possibilidade de respiro, da criação de um espaço-escrito de respiração: a prosa é ventilada e porosa. Fuller e seu "constrangimento" escritural – assim como os procedimentos dos autores/as compilados no livro – impulsionam Augusto ou, em linguagem cotidiana, deram *um gás* a escrita de alguém que deseja ser "realmente" artista. Na "integração" da anticrítica, naquilo que vaza da prosa de Augusto na prosa da minha leitura, é possível – quase como lendo um sistema de anagramas – ler a palavra "*fuel*", na expressão verbal "*to fuel*", (abastecer, em língua inglesa) no nome de Fuller (**FUL**l**E**r), além do verbo "ler" (ful**LER**). É um impulso de vida, de respiração, que essa *tecnologia da escrita* se propõe.

Mas há o ideograma e a montagem.

Ideomontagemcinèma

A reunião de ensaios em *O anticrítico* segue uma lógica de antologia, assim como outros volumes similares de Augusto. É um tipo de crítica que dá continuidade ao que Pound – em o *Abc da Literatura* (1934) – define como "crítica via tradução" a partir do critério de seleção. Nas palavras de Augusto: "A ordenação geral e a *mondadura* do que está sendo realizado" e, nesse sentido, "a eliminação de repetições" e "o estabelecimento

do "paideuma": a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente achar a parte viva dele e *gastar o mínimo de tempo* com itens obsoletos" (Campos, 1971, p. 11-12, grifos meus). Augusto mesmo afirma que o "abc" poundiano é um "manual de didática" que faz parte de uma "pedagogia pragmática" (p. 9). Isso – a nosso ver – pode sugerir uma espécie de falta de margem de manobra na organização do paideuma ou uma ideia de repetição das escolhas de Pound (gesto que se repetiu em algumas posturas críticas) e que sugerem uma espécie de corte (a mondadura) que elimine aquilo que não estaria alinhado ao gosto poundiano. Mas Augusto – e podemos lembrar de Mário Faustino[10] – ampliaram essa "antologia" em solo tropical, incorporando novos nomes que não estariam naquele paideuma.

É importante rever a noção de paideuma. Ela é recuperada por Pound a partir do ponto central da teoria do etnólogo alemão Leo Frobenius, dentro de sua prática da *Kulturmorphologie* – a percepção das culturas individuais como organismos vivos. Mas o que Pound aí "acrescenta" são noções econômicas e – ao mesmo tempo – de autoridade. É só lembrar aquilo que está dito no primeiro capítulo do "abc": "Toda afirmação geral é como um cheque emitido contra um banco. Seu valor depende do que está lá para responder por ele. Se o Sr. Rockfeller emite um cheque de uma milhão de dólares, o cheque é bom". Mas, se o cheque for emitido por Pound, ele "é uma piada ou uma fraude, ele não tem valor nenhum" (Pound, 1971, p. 30). À referência ao poderoso John Davidson Rockfeller – primeiro bilionário da história mundial – soma-se a noção da economia: "gastar o mínimo de tempo" com certas obras e autores/as. A seleção – o paideuma – é um gesto, a princípio, de autoridade e de economia. Isso aponta – é claro – para uma visão do Norte, de alguma maneira elitista de montagem do que deve ser motivo de leitura e análise[11]. Há isso, porém mais interessante – e instigante – é compreender a metodologia que atravessa todo esse procedimento.

10 Faustino "monta" seu paideuma na página "Poesia-Experiência" criada por ele e publicada no Jornal do Brasil em fins da década de cinquenta do século passado, sobretudo na seção "Fontes e correntes da poesia contemporânea". Alguns dos ensaios-traduções foram publicados em *Poesia-Experiência* em 1976, com organização de Benedito Nunes. E mais recentemente foram agrupados no volume *Artesanatos de Poesia: fontes de correntes da Poesia Ocidental* em 2004, com organização de Maria Eugenia Boaventura.

11 Embora seja atravessado por essa perspectiva didática e pragmática, a publicação do *Abc da literatura* é importante na formação de um conjunto de leitores de poesia em um país do hemisfério sul carente de boas traduções de autores/as importantes na história da literatura.

Abc da literatura é marcado pela ideia de ciência moderna. Daí Pound recorrer a uma metodologia – um "método adequado" – para o estudo da literatura e, sobretudo, da poesia. Diz ele: "[...] é o método dos biologistas contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma "lâmina" ou espécie com outra" (Pound, 1971, p. 23). A história contada por Pound para ilustrar isso é de um estudante do zoólogo Louis Agassiz – cabe lembrar, ele foi um dos principais promotores e defensores do racismo científico e do criacionismo no século dezenove – diante do pedido de descrever um peixe e até o esgotamento do processo de observação e da decomposição do mesmo. É a partir "desse método que nasceu a ciência moderna e não da perspectiva estreita da lógica medieval suspensa no vácuo" (Pound, 1971, p. 24). Aquilo que está em jogo – na ciência moderna – é, portanto, a lógica da observação exaustiva de um fenômeno, seja ele qual for. A crítica da literatura seria então praticada com essas duas premissas: a comparação e a observação atenta e/ou exaustiva do *corpus*.

Curioso é que da crítica literária – com a metodologia estético-biológica – há um salto para a noção de ideograma. Isso afirmado em umas cinco linhas abaixo da definição do método moderno científico. Diz Pound: "A primeira afirmação definitiva da aplicabilidade do método científico à crítica literária é o *Ensaio sobre os Caracteres Gráficos Chineses* de Ernest Fenollosa" (p. 24). A afirmação é questionável de diversas maneiras: o simples desconhecimento – ou apagamento – de outras práticas críticas contemporâneas ao "abc" e a passagem abrupta da biologia moderna para a sinologia ensaiada por um não-sinólogo. A rapidez nos sugere uma releitura da possibilidade de compreender o ideograma chinês e seu "funcionamento" e em pensar como Augusto integra esse procedimento – ou "constrangimento" – a sua prática crítica. Isso nos ajudaria a entender como a anticrítica monta seu paideuma de forma não tão pragmática e didática e como Augusto – esse é um caminho dentre outros – relê o famoso "método ideogramático" não através apenas do "abc", mas também pela compreensão de montagem – ou de "mosaico" através da prática artística e, sobretudo, escritural de John Cage – que certamente questiona uma lógica crítica linear.

Em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* – coletânea organizada por Haroldo de Campos – há uma série de ensaios sobre o tema, entre eles o de Fenollosa, além de um introdução de Haroldo que rebate as críticas feitas a essa famoso artigo. A nossa escolha é a explicação do funcionamento do "método ideogramático" a partir da ideia de Yu-

Kuang Chu – em "Interação entre linguagem e pensamento chinês" – que mostra como a "estrutura da linguagem" influencia os "processos mentais". A perspectiva de Chu é identificar a homofonia da língua chinesa como um problema para a escrita em relação aos significados das palavras. Isso é exemplificado a partir dos inúmeros significados de certas palavras – como *mä* – que pode significar, de acordo com os quatros tons do chinês[12]: "mãe", "fio flexível", "cavalo" e "ralhar". A afim de diferenciar os homófonos, uma vez que a pronúncia dificulta a forma escrita, a língua chinesa recorre "ao uso de expressões compostas, consistindo cada uma em duas palavras ou mais, em lugar das palavras simples", como no exemplo de *mä* ou de outra palavra como *yi*, que quando composta com *jung* irá significar "fácil" (*jungyi*) ou quando composta com *shu* significa "arte" (*yishu*) (Chu, 1986, p. 236). Cada ideograma – cada palavra – irá assim formar uma composição. É no encontro de dois ideogramas, segundo o lugar que cada um ocupa na sentença (lembrando que o chinês não é uma língua flexionada[13]), que os significados irão aparecer a partir de uma lógica da sugestão, que é um dos quatro princípios estruturais da formação da cada palavra composta.

A representação pictórica é o primeiro dos princípios. Inicialmente constituída de forma mais representativa e com o tempo convencionada a partir da segunda lógica, que é a diagramática. Um exemplo disso é a forma representativa de "sol": um círculo com um ponto no centro e que, com o tempo, foi formada – diagramada – como um retângulo na vertical com um traço horizontal e curto no meio (日). Já "lua" era representada por um crescente e atualmente é formada por um retângulo na vertical com dois traços horizontais na parte superior (月). É o terceiro princípio estrutural que mais nos interessa: o princípio da sugestão. Nas palavras de Chu: "Dois caracteres são colocados juntos para formar uma palavra que *sugira* uma terceira ideia" (Chu, 1986, grifo meu). Assim, quando "sol" e "lua" são colocados juntos, a sugestão – a palavra formada – é "brilho". Se há ligação entre a estrutura da língua e o pensamento, ela será

12 De acordo com Chu: "Cada sílaba acentuada numa sentença em mandarim é pronunciada num dos quatros tons: 'elevado-uniforme', 'elevado-subindo', 'baixo-subindo' ou 'elevado caindo'" (Chu, 1986, p. 235).

13 "As palavras não sofrem modificações de acordo com o número, o gênero, o caso, o tempo, a voz ou o modo" (Chu, 1986, p. 237-8).

uma "reflexão relacional" e sugestiva, uma vez que "a atenção se volta para as relações entre as palavras, mais do que as próprias palavras individuais" (Chu, 1986, p. 242). É o arranjo estrutural – *pattern* – que importa. Nesse sentido, há uma *tecnologia da escrita* que implica uma série de deslocamentos, que estão manifestados/figurados em inúmeras áreas da cultura chinesa: da arquitetura à culinária, passando pelas "filosofias de vida" do confucionismo e do taoísmo, por exemplo.

A estrutura da frase – ou da sentença – provoca, então, uma compreensão diferente da lógica e da filosofia ocidental. Ambas são determinadas pela gramática, pela ideia de haver em uma sentença sujeito e predicado. Esse tipo de estrutura leva ao conceito de "lei de identidade", que é o fundamento da lógica aristotélica. A identidade – por sua vez – leva ao conceito de substância, que está relacionado com o atomismo. Do conceito de "substância" deriva a noção de causalidade que dá origem à ciência e às histórias. Chu é preciso ao afirmar que "as categorias do pensamento ocidental são identidade, substância e causalidade, determinadas talvez, todas três, pelo padrão das sentenças nas línguas ocidentais". Como a estrutura sujeito/predicado não rege a estrutura da sentença chinesa – não há o verbo "ser" nessa língua – "não há a necessidade de postular um agente externo para atuar" no processo de identidade e, portanto, na causalidade, seria correto pensar em uma "cosmologia chinesa" e em uma "filosofia" de vida (Chu, 1986, p. 246). A língua chinesa irá desenvolver – em lugar dos conceitos de identidade e de substância – "um pensamento analógico e um raciocínio relacional" (p. 247). É bastante significativo que o pensamento solicitado na língua chinesa seja diagramático e sugestivo: é a relação entre as coisas que importa, não a identidade e causalidade que, de certa forma, racionalizaram – no pior sentido do termo – o pensamento ocidental.

À compreensão estético-filosófica daí estabelecida, é possível pensar sua produtividade em relação a uma noção de montagem, que – também – é atravessada pela prática relacional e sugestiva. Essa já foi apontada – em 1929 – por Serguei Eisenstein em "O princípio cinematográfico e o ideograma", quando o cineasta defende a ideia de que que há "características cinematográficas" na cultura japonesa, mas não no cinema. É importante lembrar que quando se refere a "cinematográficas", Eisenstein está falando de "cinematografia": a linguagem própria do cinema. "Cinematografia" é uma tradução do inglês para "cinematismo" (neologismo criado por ele) que – segundo Jacques Aumont e Michel Marie – designa "o carácter cinematográfico de algumas obras de arte", observada

na pintura e na literatura, entre outros (Aumont, Marie, 2018, p. 51)[14]. A cinematografia, ou o cinematismo, é identificada a partir do princípio – fundamental para Eisenstein – da montagem, e o princípio ideogramático, por conta de sua condição relacional e sugestiva, também seria regido pela montagem. Esse princípio é aquilo que ele chama de princípio combinativo: ideogramas colocados lado a lado formam um produto a partir dessa aproximação. Exemplo de "sol" e "lua" para "brilho" e exemplos que o cineasta lembra: "um cão + uma boca = latir" ou "uma faca + um coração = tristeza" (Eisenstein, 1986, p. 167). Esse encontro é semelhante – senão quase idêntico – ao que acontece com as fases de montagem de um filme. Não só porque a montagem é um encontro mas também por conta da "desintegração" do evento ou do acontecimento filmado em inúmeros planos.

Eisenstein sinaliza isso para um aspecto que atravessa qualquer processo de montagem: o tratamento que damos – quando filmamos – para cada evento ou acontecimento, ou seja, qual a relação de importância que atribuíamos a cada um deles. Quando há "um cão" e "uma boca", há um plano médio e um close respectivamente – a sugestão é o resultado da aproximação de dois planos distintos que formam a noção de "latir". Esse "arranjo estrutural" – *pattern* – é uma *tecnologia de escrita*, no caso fílmica, que desrealiza as proporções reais das coisas e, nesse sentido, não paga "tributo à Lógica Formal ortodoxa". É assim que a montagem desestabiliza uma prática realista – que criticamente e retoricamente tem a ver com o desenvolvimento – e desloca uma "uniformidade estatal de pensamento" (na expressão certeira de Eisenstein) que está relacionada a uma "uniformidade ideológica" (Eisenstein, 1986, p. 173). Resulta daí uma espécie de "desproporção monstruosa", já que a imagem em plano médio de "um cão" e o close de uma "boca" não seriam – aparentemente – lógicas. Resulta daí, sobretudo, um texto "monstruoso" – seja um filme, uma tela ou um livro[15]. Como cada ideograma na

14 Exemplo disso é o ensaio "Dickens, Griffith e nós", onde Eisenstein identifica o cinematismo na obra de Charles Dickens e de outros escritores e as relaciona com o cinema do percursor norte-americano. In: *A forma do filme*. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 176-224.

15 Embora com procedimentos de montagem bem distintos, Dziga Vertov – e seu grupo Kinoks – afirma coisa semelhante da montagem – na "Resolução do conselho dos três" (1923) – ao comentar as possibilidades da câmera e a possibilidade de aproximar pedaços: "Trata-se é claro de acidentes, mas nos preparamos um sistema pensado a partir de casos desse gênero, *um sistema de aberrações aparentes*, de fenômenos estudados e organizados" (Vertov, 1983, p. 254, grifos nossos).

leitura de Eisenstein equivale a uma tomada – que é a "célula da montagem" – o gesto que produz esse tipo de cena (para ficar com o caso do cinema) é a "colisão" e/ou o "conflito" (e posso dizer modernamente: o choque). Há, então, uma série de conflitos – uma "série de explosões de um motor de combustão interna" – que "impele para frente a totalidade do filme" (Eisenstein, 1986, p. 178). Isso indica uma outra maneira de compreender esteticamente a noção de desenvolvimento, que não irá acontecer – para lembrar a expressão de Eisenstein – de forma "estatal" e uniforme. É a partir disso que a leitura de anticrítica irá identificar uma prática montagem de "pedaços mentais" – lembrando de Fuller – e o princípio ideogramático contra um estatuto "ortodoxo" que diz como a crítica deve ser praticada e como um livro deve ser apresentado.

Embora a ordem de *O anticrítico* seja cronológica – uma espécie de história particular da poesia de Dante Alighieri a John Cage – ela é atravessada por uma série de "conflitos" e de sugestões. Isso já é apresentado no primeiro ensaio – ou primeira "prosa ventilada" – do volume e já em seu título: "Dante: um corpo que cai". A referência fílmica é clara: *Vertigo*, de Alfred Hitchcock (1958). A acrofobia do personagem e a vertigem que o acompanha são colocadas lado a lado do verso que encerra o quinta canto de *A divina comédia*: "e caddi come corpo morto cade". A crítica de Augusto passa pela inversão das traduções do verso que – nesse sentido – acaba ofuscando sua potencialidade imagética, segundo ele a "precisão especular do original", que o fez traduzir esse canto de "trás para diante" a partir do respectivo verso (Campos, 1986, p. 16). Ele não inverte, ele verte para: "e caí como corpo morto cai". Há conflito entra sua tradução imagética e – de certo modo, fílmica – e as inversões das traduções criticadas. Não deixa de haver conflito também na aproximação de séculos: o décimo quarto e o vigésimo e entre meios diferentes – palavra e imagem em movimento. Aquilo que se configuraria, a princípio, como uma história de um "clássico" da *Weltliteratur* – na definição de Goethe – é uma montagem inusitada e altamente sugestiva. As possibilidades de compreensão são muitas: pode ser que *Vertigo* o tenha levado a verter e não inverter e/ou pode ser que a leitura de Dante dê outra luz ao filme (outra vez a noção de anagrama: enxergar em *Vertigo* e *verter* a palavra "ver").

Há mesmo inúmeros caminhos possíveis e assim a leitura se torna constelar e nada conclusiva. Augusto sugere. Esse gesto está afirmado no ensaio "Donne em dobro", quando ele se questiona – e questiona – a leitura: "valerá a pena / radioscopar assim um poema / mostrar os elétrons pulsando sob o laser? / um poema não é o seu espectro /e

nele há *sempre* algo / que nenhuma análise / (por mais capaz) consegue captar." (Campos, 1986, p. 76, grifo meu). Há sempre algo que escapa – um furo, pode-se dizer – no método ideogramático e montado da leitura, porque a noção é sugestiva antes de ser conclusiva: leituras estético-científicas (a laser) e estético-médicas (a radioscopia do poema) não estão alinhadas com a anticrítica. Isso – a noção daquilo que escapa e que não tem conclusão – abre uma série de portas que, por sua vez, abrem outras para os/as leitores/as. Há a sugestão e a sugestão é bem próxima à noção de "conselho" de Walter Benjamin. Em ensaio sobre o narrador (1936), ao lembrar da "forma aberta ou latente" da narrativa, ele afirma o seguinte: "Aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer a *sugestão* sobre a continuação de uma história que está se desenrolando" (Benjamin, 2012, p. 216, grifo meu). A sugestão – montada a partir do ideograma e da montagem fílmica – desestabiliza a noção de autoridade e de economia que o paideuma traz de algum modo. Dar conselhos é mostrar que está mostrando – apresentar – e solicitar criticamente, ou *anticriticamente*, a continuidade de cada paideuma particular. Não seria incorreto afirmar que Augusto sugere passagens de um/a autor/a a outro/a ou de uma imagem a outra de forma a parecer com saltos e espaçamentos, que são espaços de respiração.

Cabe – e é interessante – lembrar da ideia de "intervalo" como prática fílmica de Dziga Vertov como núcleo de sua compreensão da montagem. Para Dziga, o intervalo seria as "passagens de uma movimento para outro" e "nunca os próprios movimentos", aquele conduzindo "a ação para o desdobramento cinético" (Vertov, 1983, p. 250). É uma outra forma de contar/narrar uma história – seja ela qual for: ou um filme ou um paideuma – que está em jogo aí. Em um dos ensaios de *O anticrítico*, dedicado a Edward Fitzgerald, isso é anunciado assim: "é precisamente quando os poetas / descobrem ou redescobrem / as palavras / fazendo interagir com os significantes / e *confrontando-os* ("em busca de significação") / com os significados que se dá *o salto* do arbitrário / ao motivado" (Campos, 1986, p. 101, grifos meus). É possível pensar que há um ritmo na montagem, um desenvolvimento que salta e que abre um espaço outro. Isso se desdobra em duas lembranças, uma mais direta a Jean-Luc Godard em seu pequeno e instigante texto chamado "Montagem on bon souci" (1956), quando ele afirma que "Si mettre en scène este un Regard, monter est un battemente de coeur" (Godard, 1979, p. 78). A montagem como batimento cardíaco é ritmo e sendo ritmo é respiração que, muitas vezes e – no caso dos filmes de Godard – uma respiração sobressaltada,

um avanço que, aparentemente, não seria possível assim como a "série de explosões de um motor" de que fala Eisenstein. A segunda lembrança é de uma afirmação de Raul Antelo, na entrevista "Sobre escrita, delírios e sensibilidade", quando perguntado sobre seu procedimento de escrita "absolutamente godardiano", ele nos dá uma definição interessante – e instigante de montagem – ao dizer que ela é capaz de "interferir e cortar para que o ar circule, para que entre a diferença, para que se desmanche a hipótese e a ilusão de termos capturado a essência, uma verdade atemporal" (Antelo, 2014).

A prática ideogramática, que aproximo da montagem, é sugestiva a ponto de aparecer encenada como batida de coração – lembremos da polissemia da palavra inglesa *beat* – faz com que o ar circule e assim outra configuração nos seja mostrada. A "prosa ventilada" não é apenas uma experiência formalista – uma "forma formatada" – mas um procedimento relacional. Mais uma lembrança: a noção de "forma" de Fayga Ostrower. Ela diz: "A forma é algo em si delimitado – mas não no sentido de uma área demarcada por fronteiras". E continua, afirmando que nem "nas artes plásticas a forma se resume a configurações de superfície, a uma espécie de silhuetas. A forma é o modo por que se relacionam os fenômenos, *é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto*" (Ostrower, 2014, p. 78-9)[16]. E o contexto – nesse caso – é um livro e a sugestão é ler Augusto "de trás para diante". Isso nos leva a John Cage.

"Cage: chance: change" é a oportunidade – a chance – de pensar na mudança – a *change* – que a anticrítica torna possível. A proximidade de Augusto com Cage é a proximidade de um procedimento e de uma dúvida: "poema? / talvez ele pretenda – como eu – / que isto seja prosa / se o for / é um dos poucos exemplos de prosa crítica / original quanto à própria linguagem / prosa ou poesia" (Campos, 1986, p. 213-4). Não importa a "formatação" genética, mas a noção de investigação/experimentação que é um "passo além", mesmo sem saber onde fica o "além". A compreensão de "design estrutural" – ou "design de relações", lembrando Ostrower – explica não só a "invenção visual" de

16 Essa compreensão de forma é próxima a de Nicolas Bourriaud em *Estética relacional*, ao pensar que a arte contemporânea – sua forma – muda um protocolo, ou um estatuto, de análise, pois ela – agora – se apresenta "como *uma duração* a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada" (Bourriaud, 2009, p. 20-1, grifos nossos). E "duração" parece ser bem próxima ao contexto de enunciação de "prosa ventilada", "respiração" e "batida".

Cage quanto a de Augusto[17]. Ler esse último ensaio de *O anticrítico* esclarece uma série de estratégias: a escrita em forma de anotações para um curso em "Arte-final para Gregório", a ideia de corpo-livro no erotismo de Donne em "John Donne: o dom e a danação", a lista de "palavras-portmanteau" em "Lewis Carrol: homenagem ao nonsense", a revisão e solicitação da "eloquência" torcida em "Reverlaine", a compreensão da poesia como "arte pobre / lixo-luxo da cultura" em "América Latina: contra-boom da poesia", entre tantas outras leituras que sugiro assim como Benjamin "aconselha". Ler de trás para a frente é – em certo sentido – a leitura dos livros asiáticos e a escolha que pode esclarecer outras questões, no sentido de fazer outras perguntas. "Cage: chance: change" é o recomeço da leitura, não uma conclusão. Isso é dito ao fim do trecho da "Conferência sobre nada" que Augusto traduz de Cage: "Eu não tenho nada a dizer / e o estou dizendo / e isto é / poesia / como eu quero" (Campos, 1986, p. 229). Esse lance – quase um *koan* – abre uma chance de leitura "estranha" que reposiciona as perguntas e evita qualquer tipo de conclusão ou de fechamento dos paideumas de Augusto, pois todos são sempre um convite para que o repertório poético de um país do hemisfério sul – ainda carente de cultura e procedimentos poéticos – se amplie consideravelmente[18].

Que esses paideumas sejam espaços onde o ar possa atravessar – na ideia de montagem de Antelo – ou na própria consideração que Augusto faz de Cage, quando afirma que uma das peças musicais do compositor norte-americano tem sua "estrutura rítmica" configurada "na duração / não nas notas / mas dos *espaços de tempo*" (Idem, p. 215, grifos meus). Espaços de tempo – musicalmente – são espaços de respiração e/ou de silêncio – uma das palavras-chave para a compreensão de Cage. Aquilo que foi – quase sempre – interpretado como a espacialidade da poesia de Augusto (e da poesia concreta) pode ser compreendido como respiração, já que para Cage "tudo o que fazemos / (todos os sons,

17 Daniel Lacerda, em "Alguma coisa sobre o nada: a anticrítica", já havia destacado – de modo oportuno – a proximidade de Augusto com Cage, mas a partir da ideia de conciliação de contrários, dialogando com a noção de "nada" que aparece em Flaubert, Gertrude Stein e o próprio John Cage lidos por Augusto. In: SÜSSEKIND, Flora, GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 242.

18 Em conversa com Eduardo Sterzi, ele me lembrou que os autores elencados no paideuma dos primeiros manifestos concretos foram ampliados – de maneira considerável – nos exercícios de tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari ao longo dos anos.

os ruídos e não sons incluídos / é música" (Campos, 1986, p. 220). Não que essa leitura abomine a ideia de espacialidade nessa poesia, mas sugere um outro fator, que tem relação direta com a montagem e com a sugestão: é o ideograma + a montagem + a respiração. Em outros termos, se é espaço é tempo, se é tempo é música: daí a batida do coração que Godard traz como imagem para o gesto de montar. Claro, isso tudo porque a anticrítica, sendo uma "tecnologia de escrita", promove uma outra forma – podemos dizer uma forma "relacional" – de livro: aberta, sem conclusões e atravessada por conselhos.

Silence foi o primeiro livro de Cage, seguido por *A year from monday*, que – por sua vez – foram seguidos por outros, como *M* e *Empty words*. Em todos eles, aquilo que Augusto destaca é seu caráter "inclassificável". Eles seriam "livros-mosaicos / com artigos manifestos conferências / pensamentos / aforismos / anedotas exemplares (koans)" (Campos, 1986, p. 222). Livros próximos de *Notes*, de Marcel Duchamp, de *O futuro da música local*, de Morton Feldman, e de *Mobile*, de Michel Butor. E próximos, sobretudo, de *O anticrítico* de Augusto. A prática ideogramática e de montagem – o aspecto de mosaico – desses livros explode leituras lineares e leituras de uma "uniformidade estatal do pensamento" (para lembrar Eisenstein). Augusto diz – e diz de si mesmo, pois a crítica assume o trabalho de ler um *corpus* e de questionar o seu próprio, na solicitação de Barthes – que os livros de Cage são "inovadores e imprevisíveis", pois "há uma mistura / aparentemente disparatada de eventos" que extraem "poesia de tudo e de nada / um mosaico de citações e estórias" (Campos, 1986, p. 223). A anticrítica é a possibilidade – a *change* – de colocar em cena uma leitura constelar que se interesse por uma "linguagem sem sintaxe", que segundo nos faz lembrar que "a sintaxe é a estrutura do exército", segundo afirmação de Cage (Campos, 1986, p. 224). É necessário – assim – pensar no arejamento que a anticrítica nos deixa de presente – *a gift* – no presente. A expansão dela coloca em jogo "ao menos um novo estoque de perguntas / para nos abalar e rebelar". Mas a anticrítica – quem sabe – tenha sido recebida como os poemas-relatórios de Fuller foram: com um incômodo pelos diretores de corporações e – quem sabe ainda – com incômodo pelos diretores de departamentos e afins. E sabemos que um "novo estoque de perguntas" sempre é mais instigante do que uma conclusão, que – segundo Flaubert repetia – é "a pior das tolices".

Não uma tolice qualquer, mas a *pior* delas.

Anti-criticism as a montage move

Abstract: This essay rereads the book *O anticrítico* (1986), by the poet, critic and translator Augusto de Campos, identifying how the procedure that runs through it is that of the logic of the ideogram and some notions of montage, thus showing the functioning of anticriticism, which the author calls "ventilated prose". To this end, there is a dialogue with Roland Barthes, R. Buckminster Fuller, Yu-Kuang Chu, Jean-Luc Godard, among others, with the aim of thinking about how this critical move makes us rethink its status and its moments of crisis in contemporary times.

Keywords: Augusto de Campos, criticism, montage.

La anticrítica como lance de montaje

Resumen: Este ensayo hace una relectura del libro *O anticrítico* (1986) del poeta, crítico y traductor Augusto de Campos, con el enfoque en los procedimientos del ideograma y de algunas nociones de montaje, y de este modo, señala el funcionamiento de la anticrítica, a la cual el autor se refiere como "prosa porosa". Para eso, el ensayo dialoga con Roland Barthes, R. Buckminster Fuller, Yu-Kuang Chu, Jean-Luc Godard, entre otros, con el intuito de reflexionar como este lance crítico nos lleva a proyectar el estado de la obra y sus momentos de crisis en la contemporaneidad.

Palabras-clave: Augusto de Campos, crítica, montaje.

Referências

ANTELO, Raúl. *Sobre escrita, delírios e sensibilidades: Entrevista com Raúl Antelo*. Disponível em: <http://interartive.org/2014/04/entrevista-raul_antelo/> (Acesso em: 15/03/2024).

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. Cinematismo. In: *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papiros, 2012.

BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BOURRIAUD, Nicolas. A forma relacional. In: *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009, p. 15-33.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Despoesia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Lógica poesia linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

CHU, Yu-Kuang. Interação entre linguagem e pensamento em um chinês. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Lógica poesia linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1986, p. 231-262.

EISENSTEIN, Sergei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Lógica poesia linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1986, p. 163-185.

GODARD, Jean-Luc. Montagem mon bon souci. In: *Godard par Godard: lés années cahiers*. Paris: Flammarion, 1989, p. 78-81.

FULLER, R. Buckminster. *No more second hand God*. New York: Anchor Books, 1971.

OSTROWER, Fayga. Forma. In: *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977, p. 78-79.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

SANTIAGO, Silviano (org.). *Glossário de Derrida*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020.

VERTOV, Dziga. Variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 247-251.

Submetido em 09 de junho de 2024

Aprovado em 07 de julho de 2024

Publicado em 29 de setembro de 2024