

TESE-MANIFESTO DE ESCRILEITURARTÍSTICA NA PESQUISA EM EDUCAÇÃO

Sandra Mara CORAZZA
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
sandracorazza@terra.cm.br

Proêmio. Esta Conferência extrai, por amor (e sem vergonha), especialmente de Ezra Pound (em seu pequeno-grande livro *ABC da literatura*), as seguintes inspirações para este *Proêmio*.

(1º) o que aqui será dito “não se destina aos que chegaram ao pleno conhecimento do assunto sem conhecer os fatos”

(2º) a Tese-Manifesto (gênero híbrido) consiste num “panfleto polêmico”, que contém “um sumário das partes mais eficazes ou contundentes” de “escaramuças críticas”, durante a “tomada de consciência de um inimigo”

(3º) suas palavras seriam “suficientemente impessoais para que possam servir de manual”

(4º) no entanto, a autora gostaria que essas palavras fossem escutadas e lidas “tanto com prazer como com proveito”

(5º) por quem? (a) “pelos que não estão mais na escola”; (b) “pelos que nunca frequentaram uma escola”; (c) e por aqueles que, “em seus dias de colégio, sofreram aquelas coisas que a maior parte” de nossa “própria geração sofreu”

(6º) uma “palavra especial para os professores”: (a) não semearei “espinhos frivolamente em seu caminho”; (b) “gostaria até de fazer com que os seus encargos e a sua vida se tornassem mais alegres”; (c) e, sobretudo, de preservá-los da “inútil caceteação numa sala de aulas” (p.18-19)

(7º) uma advertência: “O professor ou conferencista é um perigo. Ele raramente tem consciência de sua natureza ou de sua posição; ele tem de falar durante uma hora”. O seu “primeiro problema”, portanto, “é ter palavras suficientes para preencher 40 ou 60 minutos”. Ora, aquele “que realmente sabe”, “pode dizer tudo o que é transmissível nalgumas poucas palavras”. Porém, cuidado: “por mais honesto que se seja, o perigo existe, mesmo quando a gente o conhece”. Logo, indagamos: “Qual é a mais simples colocação possível”? Sem esquecer que a “verdadeira educação deve limitar-se, exclusivamente” àqueles “que insistem em conhecer”; pois “o resto é pastoreio de ovelhas” (p.79)

(8º) abstenho-me de apontar qualquer objetivo para esta Tese-Manifesto: cada um o encontrará por si mesmo. No entanto, apenas “poderá descobri-lo com ouvidos e olhos

atentos. Se não lograr descobri-lo sozinho, explicação alguma o fará compreender”. Utilizei, “no caso, um único e claro princípio” (p.124)

(9º) qual seja, é preciso: (a) “restituir a pesquisa ao seu sentido original, e este sentido é um só: experimentação, descoberta, criação”; (b) “substituir a instrução pela experimentação e pela invenção”; (c) pois, “a experimentação, a criação, a descoberta e a invenção devem constituir a forma do ensino”, “de sua instrução e de sua formação” (Pignatari, 1971, p.57; p.59)

(10º) para tanto: “Continuar a espantar-se; continuar a ser novo, e até o fim, ante tudo o que é novo, pois tudo é novo para quem é novo. Não ceder ao hábito, que é usura progressiva; e tudo se torna poeirento e cinza, tudo se torna igual ao que somos, tudo se parece e se repete, porque nós nos parecemos e nos repetimos. Seria preciso que o homem se acrescentasse à criança, sem dela desprender-se, que a criança subsistisse dentro do homem, que fosse uma base para a construção de acréscimos sucessivos – que não a destruíssem, como acontece. Não basta ser apenas um primitivo, mas é preciso ser também um primitivo. Permanecer ‘primeiro’ em presença das coisas primeiras; elementar, diante do elementar; ser capaz de, sempre, devir e não apenas ser: não imóvel, mas em movimento, em meio ao que é móvel; em contato incessante com o que se transforma, transformando-se a si próprio; como a criança, entregue totalmente ao exterior, mas com esse retorno a si mesmo, que a criança não tem, em direção a um interior onde se recolhem e se ordenam as coisas” (C. F. Ramuz, “Pages de Journal”, *Fontaine*, n.33, 1944 – apud H. Read apud Pignatari, 1971, p.11)

...

Epitalâmio (himeneu). “E, ao fim e ao cabo, a inteligência humana é mais interessante e mais misteriosa que a estupidez humana e conserva por mais tempo sua novidade” (Pound, 2006, p.132).

...

Aedos 1. – A *escrileiturartística na PE (Pesquisa em Educação) posiciona-se...*

I – *contra...*

- . o princípio aristotélico da identidade (arte = imitação da natureza)
- . as sínteses ideais, hipostasiadas no Absoluto, no Universal e no Humano (este “vocábulo eunuco”)
- . o formalismo nirvânico, a contemplação, as idéias fracas
- . a geléia geral, a gelatinosa figuração representacional de temas e motivos

- . a “eloquência balofa e roçagante” (Paulo Prado apud Campos, 1967, p.116), a sintaxe legitimada, o verso como “unidade rítmico-formal” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.215)
- . o adjetivo o adjetivo o adjetivo
- . as epígrafes as epígrafes as epígrafes
- . as aspas as aspas as aspas
- . a ABNT
- . a idéia que “duas coisas conjugadas” “produzem uma terceira” (em vez de sugerir “alguma relação fundamental entre ambas”; Campos, 1972, p.56)
- . o pensar discursivo-especulativo e o desenvolvimento harmônico-linear de princípio-meio-fim
- . o símbolo, o mito, as alusões, o que “há-por-trás?” (advindos da má consciência)
- . a função catártica da escritura e a aquisitiva da leitura
- . a ossificação dos gêneros e fórmulas (literários, poéticos, acadêmicos)
- . os patrimônios vegetativos e reacionários (como São Policarpo: “Meu deus, meu deus, em que mundo de clichês me fizeste nascer? Com qual patrimônio de jargões me fazes viver? Em que eternidade de decalques me farás morrer?”)
- . “o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O *stop* do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores”
- . “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” (Andrade, 1967b, p.98)
- contra...***
- . a imbecilidade corriqueira e a preguiça domingueira (“A obra de arte é primeiro obra, depois obra de arte”; Fernando Pessoa apud Pignatari, 1971, p.9)
- . o descanso remunerado e a senectude dos autores-oficiais
- . “as indigestões de sabedoria” (Andrade, 1967a, p.94), provocadas pelos porres-mal-tomados dos eruditos-de-plantão (aplicados, esforçados, participantes, engajados) e a sua omissão diante da mediocridade, da babaquice, da burrice
- . aqueles que abdicam da crítica (em prol do apoio-a) e o seu conformismo face à ignorância
- . os resultados (confortadores, consoladores, redentores) de Educadores e Filósofos De-Carteirinha e sua mística (arcaica) de um Pecado-Original atribuído aos Sem-Carteirinha
- . o sereno, sensato e sem-sabor bom-tom dos escritos-simplórios e a peste metafórico-lirificante que os assola

- . a pseudo-arte de uma juventude senilizada, de precoces candidatos a mestres-doutores, que da-missa-não-sabem-o-terço (até, talvez, por falta de tempo) e acham que o mundo começou quando eles nasceram
 - . a abundância universal de Significação e de Imagens que só repetem o Mesmo
 - . aquele-clima: é sobre o mar? então, tem de usar símbolos marítimos, gaivotas, conchas, ondinas, búzios
 - . as regras (em vez do texto-criação) e sua esterilidade pequeno-burguesa
 - . todos os paraísos (doméstico, familiar, institucional, existencialista, político), criados pelas “sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas”
 - . “as escleroses urbanas”, os “Conservatórios e o tédio especulativo” (Andrade, 1967b, p.100)
 - . o ufanismo dos estados exóticos, mágicos, marginais, malditos
 - . o teatro de tese, as oficinas técnico-literárias, os romances de idéias, a poesia-militante, a escultura-heróica
 - . a solidão medrosa e seus depressivos ápices criativos
 - . a morfinização nostálgica de jogos sem imprevistos e “a Memória, fonte do costume”
 - . “O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa”
 - . o “aviltamento”, “a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato” (Andrade, 1967b, p.101; p.102)
- contra...**
- . a “adesão acadêmica” (Andrade, 1967a, p.94) e sua correlata submissão (gozosa) a orientadores, grupos (endinheirados), núcleos, centros, diretórios, comissões, câmaras, pró-reitorias, áreas (reconhecidas), linhas (tradicionais e a distância), coordenadorias, conselhos (da-hora)
 - . “todos os importadores de consciência enlatada” (Andrade, 1967b, p.96)
 - . convênios livrescos, editoriais e derivadas incursões petrificantes, ao gosto-da-moda, do-que-vende, do-que-dá-prêmio
 - . pistas oníricas de subjetivismos inconstantes, que substancializam objetos nos limbos do inconsciente
 - . o saudosismo individualista dos amantes da fixidez de soluções convencionadas e a inutilidade de suas estéticas insalubres
 - . a narratividade da lógica racional e a dureza de suas estruturas
 - . as asfixias tardo-românticas, o automatismo psíquico, o irracionalismo surrealista, as elucubrações metafísicas e as desconversas im/expressionistas (“A poesia concreta é

exatamente o oposto de todo surrealismo e expressionismo”; Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.100)

- . o tomar as palavras como veículos indiferentes e os olhares oblíquos, dissimulados, de soslaio, a elas dirigidos
- . o realismo simplista das palavras-mortas e a exploração de sua introspecção auto-debilitante
- . sistemas de signos (que se pretendem estruturalmente perfeitos), sua descrição (fiel) das coisas, que veicula (sem deformações) uma visão de mundo (científica, tecnológica, humanista)
- . a melodia na música, a figura na pintura e o discursivo conteudístico-sentimental na prosa do drama íntimo
- . a “função emotiva”, na poesia romântica (do amolecimento ou “do soluço”): “poesia do eu-lírico”, de teor “biográfico-emocional, exortativa, suplicatória, encantatória”, “em que rebenta o sentimento pessoal” (Campos, 1972, p.147)
- . os fósseis do binômio forma(fôrma)-conteúdo e seus ritmos tradicionais, retrocessos pusilânimes, estéticas solipsistas
- . o ofuscamento da “culturmorfologia” (metamorfose vetoriada, transformação qualitativa), “em prol de um conforto artístico livre do pânico da invenção” (ib., p.47)
- . todos os álibis para todas as acomodações de todas as Estéticas de Retaguarda e seus recuos acumpliciadores
- . meios-termos, meios-caminhos, meias-palavras, meias-verdades, meios-textos, meias pesquisas, meias-vidas
- . a obra em reflexo (em vez de em-progresso, em-processo), suas dicções paradas ou apenas nuances da própria dicção (em detrimento da variação contínua)
- . intenções sentenciosas (didáticas, proféticas, evangelizadoras), sua pseudo-seriedade e engajamento autocomplacente
- . a utopia wagneriana da “obra de arte total” e o pendor romântico-parnasosimbolista
- . o prosaico processo analítico, especializado no uso do verbo “ser”, como cópula entre sujeitos e estados fixos
- . a farmacopéia ideal do texto, com sua “burla”, “tapeação” e “falsificação”, “tão comuns que passam despercebidas” (Pound, 2006, p.151)
- . a ornamentação fantasista (“margaridas e passarinhos”, ou qualquer outro “mecanismo de escape”) e as “quantidades de palavras que não funcionam como material de leitura”, por não serem “necessárias ao entendimento do assunto” (ib., p.93; p.48)

. os críticos: (a) que praticam a “dialética da maledicência”; (b) “não iluminam nem se deixam iluminar”; (c) os “desconfiados” e os ressentidos com a sua própria incompetência cósmica para entender ou criar alguma coisa de novo”; (d) “*vermina pestilente*” (Pound), “que desviam a atenção dos melhores para os de segunda categoria ou para os seus próprios escritos críticos” (Campos, 1986, p.10)

contra...

- . texto-bom-moço, desinfecto
- . texto-ressentido, triste
- . texto-apóstolo, confidente
- . texto-humilhação, texto-renúncia
- . texto decorativo, digerível pelos tolos, de tons místico-idealista
- . texto de expressão, intimista, de pirotécnicas subjetivas
- . texto banho-maria, morno, rotineiro, comadre, texto-chá-entre-amigos
- . texto-prato-feito, requentado, rançoso, texto-a-quilo
- . texto-retórico, cerebrino e sofisticado (já “Einstein criou a teoria da relatividade, 1905, com uma caneta-tinteiro e um bloco de papel”; Pignatari, 1971, p.8)
- . texto-meta-artístico: “cópia”, “detalhe naturalista”, “morbidez romântica” (Andrade, 1967a, p.92)
- . texto-ultra-romântico (hipostasiado na máquina, na criancinha, no cachorrinho)
- . texto-figura-de-tapeçaria
- . texto-bombástico
- . texto-sétimo-dia (serve para descansar)
- . texto-finado, que arrasta cadáveres e a melancolia de mortos-vivos
- . texto-cripta-funerária dos medalhões-empertigados, manequins-pomposos, medrosos-inspirados

contra...

- . teses-manifestos
- . a imbecilidade tacanha dos aspirantes-a-escritores que nunca lêem
- . a fetichização da idéia do novo, nesses tempos de “pós-tudo” (Campos, 1994, p.34-35)
- . “a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud”

...

Aedos 2. – A escriturartística na PE (Pesquisa em Educação) manifesta-se...

II – a favor...

& – da “realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (Andrade, 1967b, p.103)

& do “novo: (a) como “processo de recuperação viva e crítica do passaturo” (Pignatari, 1971, p.8); (b) já que a “apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito, e nesse sentido ‘quanto mais nós compreendemos o passado, melhor nós entendemos o presente’” (Campos, 1972, p.154); (c) e, como dizia Pagu: “Os amadores não precisam de foguetes, nem de retratos, nem de bilhetes (no sentido sórdido do termo), para se lançar no experimento das inovações” (apud Campos, 1982, p.336)

& de todas as heranças (que dão-o-que-pensar) e a concomitante responsabilidade de assumi-las como “coisa viva e não como ritual mortuário”, o que implica “colher no ar uma tradição viva” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.9; p.80; Campos, 1972, p.57)

& da ampliação dos nossos repertórios (visto que “todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado de cultura”), para: (a) “recuperar o que há de vivo e ativo no passado”; (b) “saber discernir, na mole abafante de estereótipos que é um acervo artístico visto de um enfoque simplesmente cumulativo”; (c) “os veios de criação, patentes ou ocultos”; (d) “sobretudo estes, marginalizados por uma incompreensão historicizada” (Campos, 1972, p.154)

& do conhecimento “do-que-foi-feito”: “a melhor maneira de nos prepararmos para entender o-que-não-foi-feito e o-que-se-pode-fazer-de-novo” (Campos, 1991, p.29)

& da crítica (com suporte de um plano de pensamento) que contribui para melhorar aquilo que critica, como: (a) a “crítica via comparação e tradução” de Pound (Campos, 2006a, p.10); (b) “Crítica de iluminação contra a crítica de maledicência” (Campos, 1987, p.7)

& da escriteira inventiva de traduções-recriações (“traduzir sob o signo da invenção”; “tradução-criativa, recriação, transcrição”; Campos, 1972, p.111; p.10) de textos criativos, que funcionam autonomamente e reeditam “os ‘achados’ formais do original” (Campos, 2006b, p.16; cf. Campos, 1972, p.91-128), nas quais: (a) o “poeta que traduz – ou melhor, *transcria* – um poema clássico leva, de saída, uma vantagem considerável sobre o erudito não-poeta que translada o mesmo texto; (b) “donde só ser possível traduzir poesia através da ‘transposição criativa’”; (c) “reimaginar”: “prefiro esta palavra” “ao conceito usual de traduzir” (Campos, 1972, p.109; p.110; p.121); (d) traduzir “é uma ginástica com a palavra: um trabalho de perfeccionismo. Algo que nunca assume o aparato estático do definitivo, mas que permanece em movimento, tentativa aberta e constante, trazendo sempre em gestação novas soluções, ‘pistas’ novas, que imantam o tradutor, obrigando-o a um retorno periódico ao texto e seus labirintos”; (f) “a tradução se torna uma espécie de jogo livre e rigoroso ao

mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao clima, frente ao diverso feixe de possibilidades do material verbal manipulado” (Campos, 2001, p.27-28)

& da beleza do texto, não como um “ornamento aplicado”, mas o “que faz a imagem mental mais definida” (Pound, 2006, p.150)

& da alegria ativa de ler e da liberdade vital para escrever

& dos “erros criativos” (Campos, 1972, p.97) e da higienização dos mitos

& do minimalismo (das textificações, texturas, contextos, texturações; cf. Max Bense apud Campos, 1967a)

& de “ser raro e claro” (Fernando Pessoa apud ib., p.143)

& da “desaparição elocutória do poeta” (“*L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cede l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés*”; Mallarmé, s/d, p.200) e da “reaparição espectral” de um eu desfigurado e sem-saída (Aguilar, 2004, p.48)

& de uma teoria da composição: (a) que não abole o acaso, mas o incorpora “como termo ativo, ao processo criativo”; (b) “opção criadora”, portanto, que “significa liberdade de escolha”; (c) mas, acima de tudo, “liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.136; cf. Campos, 1991); (d) de modo que, sobre o “enxame de constelações móveis”, atuam “certos critérios de seleção e descarte” (“*liberté dirigée*”; cf. Campos, 1972, p.18); (e) impondo “balizas (formantes) à pura fermentação do acaso” (Boulez apud ib., p.26); (f) já que, segundo “Valéry, o discípulo direto de Mallarmé: ‘A maior liberdade nasce do maior rigor’” (ib., p.26)

& da criação de nossos próprios objetos textuais (“passa a não ter importância o fato de as palavras não serem um dado objeto, porque, na realidade, elas serão sempre” “o objeto dado”; ib., p.108)

a favor...

& da correlação, continuidade e permeação (honestas) de percepções e ações da Pesquisa em Educação com diversas manifestações artísticas

& do barroco, simultaneísmo, dadaísmo, futurismo, cubismo, arte negra, *pop-art*, arte *ready made*, música pós-dodecafônica,

& das reivindicações dos Manifestos: (a) “Poesia Pau-Brasil” (1924); (b) “Antropófago” (1928); (c) Futuristas (“Fundação”, 1909; “Técnico”, 1912), que proferem: (a) “é preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso de seu nascimento”; (b) “empregar o verbo no infinitivo, para que se adapte elasticamente ao substantivo e não fique submetido ao *eu* do escritor”; (c) “abolir o adjetivo, para que o substantivo nu mantenha sua cor essencial”;

(d) “abolir o advérbio, fivela velha que mantém unidas as palavras num conjunto”; (e) “orquestrar as imagens, dispondo-as a partir de um máximo de desordem”; (f) “Nada de pontuação”; (g) “Depois do verso livre, eis, enfim, as palavras em liberdade” (Campos, 1967b, p.9-10)

& da Semana de Arte Moderna e das marcas modernistas (“1922 são os 10 dias que abalaram o mundo na literatura brasileira”; Pagu apud Campos, 1982, p.183), renovação da crítica literária (anos 40, 50), novo teatro, cinema novo, bossa-nova

& dos romances-invenções, “romancepoema” (Campos, 2001, p.30), *Bildungsroman*, *nouveau roman*, romance-cíclico, romance-rio, romance-cinematográfico, romance-*Vita-Nova* (cf. Barthes, 2005a,b): “A obrigação mais profunda do romancista é a de descobrir a novidade (originalidade) e não se submeter ao grave crime de repetir as descobertas de seus antecessores” (Pagu apud Campos, 1982, p.338)

& da poesia pau-brasil (1924), “a nossa primeira ‘mercadoria de exportação’” (Oswald de Andrade apud Campos, 1967b, p.9), e suas posições: “A síntese. O equilíbrio. O acabamento de *carrosserie*. A invenção. A surpresa. Uma nova perspectiva. Uma nova escala”. “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (Andrade, 1967a, p.92; p.90)

& da “poesia-bumerangue-concreta” (anos 50 e 60, ao redor da revista paulista *Noigandres*) e suas ações com: (a) o material (“em pé de igualdade com os restantes elementos de composição”); (b) e a “estrutura espacio-temporal” (a qual suscita, no “campo de relações”, “estímulos óticos, acústicos e significantes”); (c) adquirindo assim, com o “mundo total de objetiva atualidade”, “um parentesco isomórfico”; (d) que é “furtado, desde o treinamento infantil”; (e) e nos prende num “campo de símbolos substantivos” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.13; p.81; p.107)

& de poesia objetivista, visual, holopoesia, videopoesia, *computer poetry* (70 aos 80), eletrônica (90)

& de toda “poesia de transição, poesia de guerra, poesia carro de assalto” (Andrade, s/d, p.32)

& da profusão de recursos gráficos e tipográficos (pontuação, caligrama, ideograma, desenhos, fontes, posição e direção livre das linhas, espaços brancos, usos da folha, cores, substituição da pontuação por sinais musicais, etc.)

& da “inter-ação do verbal, da inelutável modalidade do visível” e “do audível, num breve espaço de tempo através de um breve tempo de espaço” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.95-96)

& da estruturação “verbivocovisual” de “palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis”, em suas andaduras escuras: “gráfico-espacial, acústico-oral e contedística” (ib.,p.55-56; p.73-74)

& da “humana aventura” e da “terrena finalidade” (Andrade, 1967b, p.102)

a favor...

& dos “trigênios” “siamesmos” Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari, com os seus “textamentos”

& da pedagogia pragmática e desbordamento musical de Ezra Pound (de *Os cantos*)

& das aventuras silábicas de Marianne Moore e dos labirintos de Fernando Pessoa

& dos caligramas (*calligrammes*) de Apollinaire e do *nonsense* de Lewis Carroll

& do amor mortal de Sylvia Plath e da voz soturna de Edgar Allan Poe

& do bestiário de Lautréamont e do cotidiano feminino de Katherine Mansfield

& dos não-irmãos antropófagos Andrade (Mário e Oswald), da *Revista de Antropofagia* (“2ª Dentição”), de *O álbum de Pagu* (1929) e dos poemas-minuto de Oswald (“cápsulas de linguagem viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero crítico”; Campos, 1967b, p.12)

& de Shakespeare e de Chaucer

& da noite paulista e dos dias no Bonfim de Caio Fernando Abreu

& da mímica verbal de e. e. cummings e da contenção de Eliot

& da discricção de Emily Dickinson e das manias geniais de Gertrude Stein

& da tristeza de Clarice Lispector e da poética mineral de João Cabral de Melo Neto

& de Schönberg, Anton Webern, Stockhausen, Alban Berg, John Cage, Pierre Boulez

& de Proust, Mauriac, Paul Klee, Mondrian, Duchamp, Kandisky, Al Berto

& dos trovadores provençais, Arnaut Daniel, John Donne, Érico Vêrissimo

& de Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Rilke, Yeats, Hemingway

& de Volpi, Eugen Gomringer, Maiakóvski, Edgard Braga, Pedro Xisto, Bauhaus

& de Max Jacob, Baudelaire, Gonçalo Tavares, Saramago, Lobo Antunes

& de Le Corbusier, Max Bense, Murilo Mendes (*Credo quia absurdum est*)

& de Luís Delfino, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo

& de Mário Faustino, Drummond, Leminski, Hilda Hilst, Clarice Lispector

& de Glauber Rocha, Tropicalismo, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Silviano Santiago

& Marinetti, Ungaretti, Leopardi, Gôngora, García Lorca

& de Novalis, Ponge, Queneau, *Tel Quel*, Ítalo Calvino

& de Lovecraft, D.H.Lawrence, Kerouak, Henry Miller, Safado-Bukowski

& do micro-macrocosmo joyciano, Verlaine, Rimbaud, Artaud, Carmelo Bene, Racine
 & do concreto-abstracionismo platino de Tomás Maldonado, Alberto Greco, Xul Solar & de Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Roberto Arlt, Juan José Saer, Ricardo Piglia
 & do *Martín Fierro* de Hernández, Balzac, Kafka, Valéry, Escola de Frankfurt
 & dos russos, do *dolce stil nuovo* de Dante (*Vita Nova*) e Guido Cavalcanti
 & de Onetti, Cortázar, Sábato, Moravia, Gabriel Garcia Marques
 & dos alemães Goethe, Hoelderlin, Nietzsche-Zaratustra
 & das irmãs Brontë e de Virginia Woolf
 & de Mallarmé: (a) a perscrutar “estrelas no céu de Valvins para atirar os dados de seu poema-planetarium, no qual a poesia surge como um fugaz desenho constelar resgatado ao acaso por um ato humano de escolha, no horizonte cambiante do provável” (Campos, 1972, p.87); (b) e criar a constelação poética de *Un coup de dés*: “Como um grupo de estrelas, um grupo de palavras forma uma constelação. Duas, três ou mais palavras – não é preciso que sejam muitas – ordenadas vertical e horizontalmente: se estabelece uma relação idéia-coisa. E eis tudo!” (Gomringer apud Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.141; Campos, 1972, p.159)

a favor...

& da porosidade da leitura e do assédio-moral da escritura
 & da palavra “texto”: (a) que é também texto mesmo, enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado; (b) palavra-texto, que é a coisa-da-coisa, o texto-do-texto (como *la mer dans la mer*); (c) palavra-texto e coisa-texto como isomórficas, ou seja, “conflito de fundo-e-forma em busca de identificação” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.217)
 & do texto que não quer dizer nem-isto-nem-aquilo, apenas diz-se a si próprio
 & do texto que é idêntico a si mesmo e daquele que se assemelha só à dessemelhança do autor
 & do texto feito de palavras-e-silêncios, difícil, mas útil, consumível, a ser usado
 & da demolição da idéia (corrente) que um bom-texto tem de ser chato: “Necessitamos de uma ciência da literatura que pese Teócrito e Yeats numa mesma balança, e que julgue os mortos enfadonhos tão inexoravelmente como os enfadonhos escritores de hoje, e que, com equidade, louve a beleza sem referência a almanaques” (Pound apud Campos, 1972, p.208)
 & da fantasia imagética (sem fios) das obras em-processo e do fluxo polidimensional (sem fim) das obras em-progresso
 & da atomização da linguagem, eclipse de temas periféricos, organização circular, estrutura pluridividida e capilarizada dos textos
 & da qualificação rigorosa, forma aberta, sintaxe experimental, novo sistema de equilíbrios entre partes e novas relações de vizinhança e hierarquia, como Oswald de Andrade realiza em

“Memórias sentimentais de João Miramar”: (a) “Montanhas espetavam tetas para a sede azul do céu”; (b) “Um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa e uma lanterna bicor mostrou os iluminados na entrada da parede”; (c) “O cachorro deitado tinha duas caras com uma de esfinge e cabelos bebês” (Andrade apud Campos, 1967b, p.17; p.57; p.58)

& de um todo-textual que, mais do que a (gestáltica) soma das suas partes, é diferente e vive em tensão (pop e anárquica) com as singularidades parciais

& da vivificação da facticidade da palavra, como campo magnético de novos possíveis

& da desintegração de palavras e descoagulação dos blocos de idéias

& da concentração, simplicidade e condensação (“Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”; Pound, 2006, p.40)

& de palimpsestos, *collages*, associações sonoras, narrações simultâneas, ritmos de palavras-coisas nos espaços-tempos (abstraídos)

& dos movimentos de pontos-eventos, mecânica qualitativa, estrutura dinâmica, arquitetônica e neoplasticista da poesia-prosa e da prosa-poética

a favor...

& da linguagem “sintética, substantiva, direta e comunicativa, e estruturalmente conseqüente” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.99)

& das composições breves: “tensão músculo-linguagem, elementarismo contundente, ginástica para a mente entorpecida no vago, obra-prima do óbvio e do imediato atirada à face rotunda da retórica” (Campos, 1967b, p.12; referindo-se às “composições brevíssimas” de Oswald de Andrade, como “amor/humor”: “Infância/ O camisolão/ O jarro/ O passarinho/ O oceano/ A visita na casa em que a gente sentava no sofá”; *ib.*, p.31)

& dos novos saberes e das novas emoções

& das aventuras criativas

& da experiência humana poetizável, da presentificação dos acontecimentos e de toda mentação

& da tensão em direção ao infinito de formas, dissonâncias e trucagens

& da figura do escritor factivo, que trabalha rigorosamente a obra, como um operário da construção civil ergue um muro

& de desregramento e nutrimento de impulsos (aléfcicos) para expansões, fruições e relâmpagos de palavras que morrem-e-nascem e de teses-manifestos que se transformam

...

Aedos 3. – A escriturartística na PE (Pesquisa em Educação) toma-se (tragicamente)...

III– *como Medéia...*

< Não ao modo de Descartes que, seguindo o princípio aristotélico, pega um pedaço de cera para fazê-la refletir a identidade, mas no sentido da re-flexão, em que um enigma repercute e, friamente, faz de nós o seu espelho. Não com saudades da finada leitura separada da solitária escritura. (Acabaram.) Nem empatia ou simpatia pelo Texto. Sequer, com algum esforço, buscar distância da própria histeria. Apenas, quando escrevemos e lemos, culturmorfologicamente, lembrar que somos Medéia (cf. Eurípidés, 1991; cf. Stengers, 2000).

> Não a mulher da humana, por isto, medíocre vingança (do “dente por dente e do olho por olho”) ou do insuportável remorso judaico-cristão. Mas, criação e manutenção de laços que proclamam um amor na medida do seu ser: “Para quem procura minha morte (vocífera Medéia), posso, sim, ser cruel”. Câmara de ecos, com um ponto que repercute o enigma, cuja questão persiste através da emoção de milênios. Através, não no sentido de “por meio” (no qual os revisores insistem), mas do olhar de través, que evoca a ausência de si próprio, a mesma que Blanchot (1987) encontra ao reler Orfeu. Obliquidade de uma escreitura com desejo de compactuar o esvaecer do ser, ponto inicial de todos os encontros e desencontros.

< Escritura-leitura que ninguém imita, como ninguém sonha imitar aquela mulher que veio do Leste e que, conforme Heródoto, retorna ao Leste, para viver com os únicos povos com quem pode viver, depois que se torna Medéia: com os nômades. Essa nova identidade da estepe mítica (e, ao mesmo tempo, verdadeira) inventa-se pela posição: “Agora, sou Medéia” (*Medea nunc sum*). Tanto, que a todos atribui o sobrenome Medes (Sêneca). Assim, aquela que matou os filhos torna-se Mãe de todo um povo glorioso, rival e aliado do Império Persa. Mulher supra-sensual, que enterra o mundo grego da sensualidade e faz surgir as condições modernas do sadismo. Potência de resfriamento, diz Deleuze (1983), que transforma o desejo e transmuta a crueldade.

> A leitura-Medéia é gelada e purificada, impessoal e introspectiva. Leitura, que tem de ser assim (pois não pode não ser “para mim”), que não pode ser antecipada, nem vivida por procuração. Escritura-Medéia que produz algo singular e, por isso, a cada vez, repetido. Como Medéia, ninguém tem coragem (nem interesse) de se apropriar de tal escreitura, ou de levá-la a ilustrar algo, ou de metê-la em sistemas (nem Hegel nem Freud ousaram fazer isso).

< Escreitura que não é das nossas: humanas civilizadas. Segue outras leis, pois descende do Sol (Ancestral de Medéia), que a presenteara com o vestido amarelo: aquele que Jasão teve a petulância de solicitar-lhe, para dá-lo a Creusa, que o invejara. Escreitura vencida, mas irrefutavelmente ameaçadora. Leitura sem culpa e sem justiça, que faz a escritura desmoronar, desequilibrando suas linhagens tranqüilas e atacando-a, feito horda bárbara.

> Uma escreitura de Morte, na qual o Sol não vem de Apolo, luminosamarela fonte de vida, mas une-se à escuridão infernal. Como a Mãe devoradora, não mais submetida aos laços do amor conjugal e da maternidade respeitável. Não mais a-mulher-do-homem, não mais a-mãe-dos-filhos-do-homem. Mãe assassina, que impõe a própria sobrevivência, para além da vida dos filhos; e, dessa maneira, os transforma em crianças sobre-humanas: animais e céus persas. Logo, uma escreitura inimaginável na ordem do fantasma vienense e que só tem lugar na fantasia literária. Escreitura que, por existir, persegue e explode toda arte representacional.

< Leitura que pouco hesita, ao se aproximar da escritura; e que, quando o faz, ainda exclama (como Medéia): “Minha covardia é vergonhosa”. Leitura que do texto não tem piedade, não o perdoa, nem o consola: feito Medéia, a qual (escreve Eurípides) é tão temível, que é capaz de, ao agir, sussurrar a si mesma: “Chorarás mais tarde”. Leitura sem cuidados ou afeição com a escritura, que não a repara ou concilia, tampouco lhe presta solidariedade (Jasão é castigado, Medéia nunca).

> Escreitura que, portanto, nada faz, não pode fazer mais nada. Através dela, o Texto passa do estado líquido ao cristal, mas não se transforma em um texto-mulher, a ser enganado e abandonado. O novo é texto-feiticeiro, que encontra o poder de existir no primeiro, mas nada lhe pede, pois tem uma forma singular de crueldade: não a do capricho nem a da maldade, mas a da mulher carrasco. Crueldade do Ideal, com o seu ponto específico de congelamento e de idealização (mostrou Deleuze), qual seja: ponto impassível, terrível, colérico e pânico de uma escreitura soberana, totalmente expurgada da traição ao Texto.

...

Aedos 4. – A escreiturartística na PE (Pesquisa em Educação) (finalmente, e já não era sem tempo) ensina o seu ABC...

IV – em 45 lições

(0) Eis o ensinamento mais importante: faça de tudo para manter o seu leitor acordado. Quanto ao restante, escute o que, a seguir, lhe direi, pois, já, já, concluirei. Porém, em seguida, esqueça tudo o que conseguiu ouvir. Distancie-se de todas as lições e escreva-leia da sua maneira. Aqueles que assim agirem conquistarão a minha duradoura estima. Os outros? Sei não, talvez, não mereçam ler nem escrever (ao menos, sob a categoria da invenção).

(1) primeiro: não conceba a linguagem como instrumento, mas como meio de comunicação: (a) não comunicação-signo (de conteúdos verbais); (b) mas comunicação de formas, que presentificam o objeto verbal, de maneira direta, sem “biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial” (Pignatari, 1971, p.79); (c) considere que o artista “não

associa idéias, associa formas” e “estruturas (conteúdo-estrutura ou metacomunicação)” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.128)

(2) não duvide que todo signo “é contra a vida”, enquanto “a arte pretende ser um signo de recuperação da vida, vida, memória na carne” (Pignatari, 1971, p.9), por isso: (a) não trate a literatura “como um objeto de museu, relegado ao mostruário cediço dos florilégios, sem comércio com a vida e com os sinais do tempo” (Campos, 1972, p.153); (b) substitua “a perspectiva morosa e convencional dos historiadores da literatura, por outra, inventiva, do artista criador” (Campos, 1972, p.161)

(3) ao escrever-e-ler (para comunicar): (a) tenha presente que as palavras (como material de composição) não são veículos de interpretações do mundo; (b) sinta as palavras como coisas e não como signos (“o império dos signos é a prosa; a poesia fica ao lado da pintura, da escultura e da música”, segundo Sartre apud Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.78); (c) use as palavras sem mutilá-las (através de etiquetas nominativas); (d) como objetos que apelam, inclusive, a uma compreensão não-verbal

(4) lembre-se que, para haver comunicação: (a) “é preciso haver diferenças”; (b) as diferenças “são o incomunicável, em diversos graus”; (c) sem “o incomunicável, não há comunicação” (Pignatari, 1971, p.9)

(5) com os materiais que utiliza, invente formas de conteúdo e de expressão, pratique sua própria dicção e crie, assim, um mundo paralelo ao mundo que já existe

(6) veja que o texto existe por seu próprio direito e que a realidade em si do texto não é a mesma que a realidade dos textos sobre modos de ver a (chamada) realidade

(7) não tente explicar o texto, por meio de conexões entre realidade externa e tema, obra e autor, autor e contexto, etc.; bem como, dispense qualquer apresentação: o texto não comporta cartão de visitas, só a sua própria escrita, que é a única coisa que existe

(8) considere que o movimento textual tende à simultaneidade, isto é, à multiplicidade de movimentos concomitantes, enquanto o ritmo é dado pela força relacional

(9) aprenda com os formalistas russos (1918) a valorizar a relação entre prosa, poesia e as outras artes, por considerar “o valor da palavra em todas as suas manifestações metamórficas”, enquanto “elemento primordial frente a qualquer conteúdo” (Khliébnikov apud Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.79)

(10) não utilize o binômio forma-conteúdo, mas valorize o material e o procedimento

(11) entenda o material, como dado pela palavra (e não pelo conceito idealista de imagem, que não é o conteúdo do texto), a ser organizado, pelo escritor, em seus elementos lingüísticos, idéias, sentimentos, eventos

(12) utilize a forma, como o modo pelo qual o artista manipula o material para produzir o efeito artístico

(13) tenha claro que o conteúdo “é o material implícito daquele que é o material explícito da criação, isto é: o procedimento (*príom*)” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.77-78)

(14) use um método de escrita calcado na vontade lúcida de estruturar o texto e não na intenção (absurda) de formular juízos de valor; ou seja, não organize o texto analítico-discursivamente, mas de maneira sintético-ideográfica: “é necessário que a nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (formulação de Apollinaire apud Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.97):

(15) não algeme os seus sentidos de autor ao anedótico-figurativo, mas seja sensível ao seguinte: (a) como o chinês define a cor vermelha sem usar o vermelho? (b) com os desenhos abreviados de rosa-ferrugem e de cereja-flamingo; (c) a palavra (ou ideograma) para vermelho é, assim, baseada em coisas que todo mundo conhece; (d) “o ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que relembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma significa a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura” (Pound, 2006, p.26-27)

(16) exercite a pura visualidade e não a abstração, realizando um “exame cuidadoso e direto da matéria e contínua comparação” (Pound, 2006, p.23), por meio de: (a) “concentração”; (b) “separação drástica do melhor”; (c) “preocupação confuciana com a ‘definição precisa’, a clareza e a clarificação das idéias” (Campos, 1985, p.22; 2006a, p.10)

(17) inspire-se no Imagismo (“movimento de renovação da poética moderna de língua inglesa”, 1912-1914, promovido por Ezra Pound e outros, que defendia que “as idéias poéticas são melhor expressas pela apresentação de imagens concretas do que por comentários”; Campos, 1972, p.56), ou seja: (a) prefira a “imagem (flash) visual, feita de impactos olho-coisa” (Campos, 1967, p.25); (b) volte-se para “um tipo de imagem visual menos intelectualizada, toda feita de impactos diretos olho-coisa, luz-movimento (é o que Ezra Pound chama de ‘fanopéia’)”; (c) lembre-se da “rápida sucessão de tomadas cinematográficas, operando com a imediaticidade de um haicai japonês” (Campos, 1966, p.11; cf. Barthes, 2005a); (d) mostre “as coisas tais como são” (“efeito *trompe-l’-oeil*”: “poética de olho e fôlego”; cf. Jackson, 2004, p.11; p.15); (e) encontre “a palavra que corresponda à coisa, o enunciado que retrata e apresenta”; (f) “em lugar de fazer um comentário (ainda que brilhante), ou um epigrama”; (g) faça “descrição, em vez de comentário” (Pound, 2006, p.71; p.140); (h) exemplo, a poesia “Bucólica” de Oswald de

Andrade: “Agora vamos correr o pomar antigo/ Bicos aéreos de patos selvagens/ Tetas verdes entre folhas/ E uma passarinhada nos vaia” (Andrade apud Campos, 1967, p.25)

(18) reencontre o sentido de “significado”, seguindo os desdobramentos de Pound: (a) “O termo ‘significado’ não se pode restringir a significações estritamente intelectuais ou ‘puramente intelectuais’”; (b) “O quanto você quer significar”; (c) e “o como você se sente por significá-lo, também podem ser ‘introduzidos na linguagem’” (Pound, 2006, p.49)

(19) use a “fanopéia” (“projeção de uma imagem na retina mental”), como abrangente da “imagem em movimento”, e lance “uma imagem visual na imaginação do leitor” (Pound, 2006, p.41; p.53; Campos, 1972, p.63)

(20) pegue a palavra e sature-a “de um som”, ou use “grupos de palavras para obter esse efeito” de “melopéia” (“Há três espécies de melopéia”: “poesia feita para ser cantada; para ser salmodiada ou entoada; para ser falada”; e “quanto mais velho a gente fica, mais a gente acredita na primeira” (ib., p.41; p.53; p.61)

(21) assumo: (a) “o risco ainda maior de usar a palavra numa relação especial ao ‘costume’”; (b) “isto é, ao tipo de contexto em que o leitor espera ou está habituado a encontrá-la”; (c) este “é o último método a desenvolver e só pode ser usado pelos sofisticados” (ib., p.41); (d) método chamado “logopéia”, ou “a dança do intelecto entre as palavras” (Campos, 1967a, p.25; cf. Campos 1985, p.22-23)

(22) esteja atento aos seguintes alertas de Pound (2006): (a) *Sobre o excesso*. “A incompetência se manifesta no uso de palavras demasiadas. O primeiro e o mais simples teste a que o leitor deve submeter o autor é verificar as palavras que não funcionam; que não contribuem em nada para o significado ou que distraem do fator mais importante do significado em favor de fatores de menor importância” (p.63). (b) *O começo*. “Não importa saber por qual perna se começou a fazer a mesa, desde que ela tenha quatro pernas e fique de pé, depois de terminada” (p.62). (c) *A herança*. “A maior parte das percepções humanas data de muito tempo atrás ou deriva de percepções que homens bem dotados tiveram muito antes de termos nascido. A espécie humana descobre e redescobre” (p.64). (d) *O malogro*. “Maior número de escritores malogra por falta de caráter que por falta de inteligência”. (e) *A persistência*. “O domínio da técnica não é alcançado sem pelo menos certa persistência”: “Um autor que tenha dose muito pequena de conteúdo verdadeiro pode torná-lo base de duradoura mestria formal, contanto que não o enfune nem falsifique” (ib., p.152)

(23) considere que (a) a “vanguarda é a pesquisa, e esta não constitui senão uma etapa à frente do rebanho” (Pagu apud Campos, 1982, p.339); (b) esforce-se para ser um Filósofo-Educador-Artista-Antena, desde que “Os artistas são as antenas da raça” (Pound, 2006, p.71; p.77;

p.78); (c) e, antes “de decidir se um homem é louco ou um bom artista”, pergunte “não somente se ‘ele está indevidamente excitado’”, “superexcitado”, mas se “‘ele está vendo algo que nós não vemos’” (ib., p.78)

(24) contribua para estabelecer o “paideuma”, isto é: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (Pound, 2006, p.161)

(25) indague e responda: qual é a “lista das coisas próprias para se ler uma hora antes de começar a escrever, o que é diferente dos livros que um leitor não-candidato a escritor pode perلustrar para seu entretenimento”? (Pound, 2006, p.70)

(26) não poupe forças para ultrapassar o estágio da “primeira fase dos escritos” (que “sempre mostra o autor fazendo algo ‘parecido com’, algo que ele já ouviu ou leu”), porque a “maioria dos escritores nunca ultrapassa esse estágio” (ib., p.72)

(27) encare o problema de usar “a maneira ou ‘estilo’ de outro” como simples, já que o “bom estilo coincide com o pensamento do escritor: tem a forma do pensamento, a forma do modo por que o homem sente seu pensamento” (ib., p.98)

(28) seja, acima de tudo, um *maker* (*make it new*), um inventor, e celebre os acontecimentos (mesmo os mais íntimos) em criação, isto é, na “luta corpo-a-corpo com a palavra” (Campos, 1967a, p.39)

(29) nunca, nunca, nunca, nunca cesse de experimentar: “Flaubert é o arquétipo” (ib., p.71)

(30) para aprender “algo da atitude de um grande escritor face à arte do romance”, leia os “prefácios à edição das obras completas de Henry James” (ib., p.72) e os romances de Jane Austen

(31) comprove que “o poder da narrativa pode sobreviver a qualquer truncamento”, de modo que, se você “tem algo a contar e é capaz de concentrar-se nisso, recusando-se a preocupar-se com suas próprias limitações, o leitor, ao fim e ao cabo, o descobrirá, e dose alguma de desmando professoral ou fuzilaria teórica terá qualquer efeito real sobre o estado civil do autor” (ib., p.151)

(32) apele para “a natural destrutividade dos jovens”, pois “a excitação da caça, o prazer da busca podem, em circunstâncias favoráveis, avivar o estudo” (ib., p.151)

(33) entretanto, tenha em mente que “só a paciência mais madura” consegue identificar “o erro honesto de um autor e revelar inépcia, irrealização, exotismo ou passadismo em proveito de um núcleo sólido” (ib., p.151)

(34) preste tributo à tradição (viva) pela criação (viva): (a) incorpore o visual; (b) fragmente a sintaxe; (c) deforme a oralidade; (d) monte e desarticule vocábulos; (e) pratique a linguagem

- reduzida; (f) crie novos léxicos feitos de invenções semânticas (como Joyce, se conseguir);
- (g) renove o acervo da língua, “à base de matrizes arcaicas ou clássicas injetadas de surpreendente vitalidade” (como Guimarães Rosa, se conseguir) (Campos, 1967a, p.49)
- (35) conteste a linguagem comum e faça dela “um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua”, extraindo, assim, um “riquíssimo manancial de efeitos” (Campos, 1967a, p.48)
- (36) franqueie os marcos do irreal e crie um “*newsreel* transreal” (Murilo Mendes apud Campos, 1967a, p.56), isto é, um hiper-realismo verbivocovisual: no qual seja possível passar (sucessiva e simultaneamente) pelas faixas de signo, voz, matéria, espaço e forma
- (37) proceda: (a) acabe com a saturação do silogístico; (b) escandalize o redundante; (c) enumere caoticamente; (d) articule as orações de modo assindético; (e) introduza a dissonância; (f) convoque recursos sutis; (g) use tão-somente a lógica da imaginação
- (38) reduza a metafísica a seus motivos concretos, ou, em outras palavras: toque tanto as idéias abstratas que elas acabem virando concretas
- (39) faça uma esrileitura magra e dura, com uma estética do fragmentário e do prismático, sem qualquer concessão ao lirismo (do tipo-coração, que descobre o altíssimo valor sentimental de uma vaca pastando)
- (40) aja como um mendigo vocabular, seja lapidarmente conciso, e vá do lugar-comum para o lugar-incomum (e nunca mais volte): “O poeta japonês/ enxuga seu punhal:/ desta vez a eloqüência está morta” (Oswald de Andrade apud Campos, 1967b, p.10)
- (41) (a) mantenha abertas suas portas e janelas para o caos, o acaso, os casos; (b) a seguir, ordene-os; (c) mas não seja bobo de retirar-lhes a contundência; (d) nem seja covarde, a ponto de perder a sua própria vibração; (e) e tornar-se mais um burocrata dos tantos funcionários da Filosofia, da Educação, da Pesquisa, da Esrileitura
- (42) para nunca cometê-la, considere a seguinte “deliquescência do ensino em qualquer arte”:
- (a) “um mestre inventa uma ‘bossa’” (moda, onda), “ou processo para realizar uma função particular, ou uma série limitada de funções”; (b) “os alunos adotam a ‘bossa’” e muitos a usam, “com menos talento que o mestre”; (c) “O próximo gênio pode aperfeiçoá-la ou trocá-la por algo mais apropriado aos seus objetivos”; (d) “Aí, aparece o pedagogo ou o teórico engomado e proclama aquela ‘bossa’ como uma lei ou norma”. (e) “Então a burocracia se forma e um secretariado de cabeças-de-alfinete ataca todo novo gênio ou toda nova forma de inventividade por não obedecer à lei e por perceber algo que o secretariado não percebe” (Pound, 2006, p.155)

(43) agora, avalie onde você se classifica, diante dos criadores da literatura, segundo Pound (2006, p.42-43; cf. Campos, 1972): 1 – *Inventores*: “descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”. 2 – *Mestres*: “combinaram um certo número de tais processos” e os “usaram tão bem ou melhor que os inventores”. 3 – *Diluidores*: “vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho”. 4 – *Bons escritores sem qualidades salientes*: “tiveram a sorte de nascer numa época em que a literatura de seu país está em boa ordem ou em que algum ramo particular da arte de escrever é ‘saudável’. Por exemplo, “escreveram sonetos no tempo de Dante”; “poemas curtos no tempo de Shakespeare”; “romances e contos, na França, depois que Flaubert lhes mostrou como fazê-lo”. 5 – *Beletristas (Belles Lettres)*: “realmente não inventaram nada”, mas “se especializaram em uma parte particular da arte de escrever” e “não podem ser considerados ‘grandes homens’ ou autores”. 6 – *Lançadores de modas*: “Enquanto o leitor não conhecer as duas primeiras categorias, será incapaz de ‘distinguir as árvores na floresta’. “Convém acautelar-se e evitar aceitar opiniões: (1) De homens que não tenham, eles mesmos, produzido obra importante. (2) De homens que não assumiram o risco de publicar os resultados de sua inspeção pessoal, ainda que a tenham feito seriamente” (“As duas primeiras categorias são – segundo EP – as mais definidas e a familiaridade com elas torna possível avaliar quase que qualquer livro à primeira vista”; Campos, 1985, p.23; 2006a, p.11)

(44) agora, atenção: “esse afã classificatório não tem nada de acadêmico ou escolástico. Trata-se de totalizações drásticas, para fins didáticos e pragmáticos, que refletem a preocupação confuciana com a ‘definição precisa’, a clareza das idéias, o ‘*mot juste*’” (Campos, 1985, p.24)

(45) viabilize, sempre, propostas de viés experimental, capazes de inseminarem outros movimentos e criadores com energias vibratórias para viver a vida do aqui-e-agora (afinal, “a flor flore. a aranha tece. o poeta poeta.”; Campos, 1994, contracapa), em que possamos operar como: “Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos” (Andrade, 1967a, p.94-95)

...

Gran-Finale.

Esta Tese-Manifesto acaba de existir,
 neste Mundo,
 porque a nossa tarefa é
 CRIAR

a escriturartística na Pesquisa em Educação
e NÃO ENSINÁ-LA.

Assim, em vez do
Ensino-Da-Pesquisa-Verdadeiramente-Verdadeira e da
Pesquisa-O-Que-Todo-Mundo-Já-Sabe-E-Ninguém-Mais-Quer-Saber-Porque-Não-Aguenta-
Mais,
inventamos a
PESQUISA-EXPERIMENTAÇÃO, a
PESQUISA-DESCOBERTA, a
PESQUISA-EM-EDUCAÇÃO-CRIADORA.

Pois, o século XXI já deixou de engatinhar e,
desde Flaubert,
ainda não conseguimos trabalhar e praticar,
suficientemente,
para responder à instigante questão que ele nos legou de herança:

“QUANDO É QUE SEREMOS ARTISTAS,
NADA MAIS QUE ARTISTAS,
MAS REALMENTE ARTISTAS”?
(Flaubert apud Campos, 1986, p.5)

...

Referências

AGUILAR, Gonzalo. “O olhar excedido” in SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castanõn (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004 (p.36-49).

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” in CAMPOS, Haroldo de. (Org.) *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1967a (p.89-95).

_____. “Manifesto Antropófago” in CAMPOS, Haroldo de. (Org.) *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1967b (p.95-103).

_____. *Ponta de lança*. São Paulo: Martins Editora, s/d.

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. (Trad. Leyla Perrone-Moisés.)
- _____. *A preparação do romance II: a obra como vontade. Notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. (Trad. Leyla Perrone-Moisés.)
- BLANCHOT, Maurice. “O olhar de Orfeu” in _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987 (p.171-173). (Trad. Álvaro Cabral.)
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Patrícia Galvão: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- _____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Despoesia*. São Paulo: Ateliê, 1994.
- _____. “As antenas de Ezra Pound” in POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006a (p.9-14). (Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes.)
- _____. “Nota sobre a tradução” in POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006b (p.15-16). (Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes.)
- _____. “Ezra Pound: ‘Nec spe nec metu’” in _____. (Introdução, organização, notas e tradução); PIGNATARI, Décio (Traduções); CAMPOS, Haroldo de (Textos críticos e traduções); GRÜNEWALD, José Lino; FAUSTINO, Mário (Traduções). *Ezra Pound: poesia*. São Paulo: Hucitec, 1985 (p.15-40).
- _____; CAMPOS, Haroldo de. *Sousândrade: poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1966.
- _____; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1967a.
- _____. (Org.) *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1967b.
- _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. “Mallarmé: o poeta em greve” in CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991. (p.23-29).
- _____. “Lance de olhos sobre um Um Lance de Dados” in CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991. (p.187-194).
- _____. “Panaroma em português” in CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001 (p.27-32)
- DELEUZE, Gilles. *Apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Taurus, 1983. (Trad. Jorge Bastos.)
- EURÍPIDES. *Medéia. Hipólito. As Troianas*. São Paulo: Jorge Zahar, 1991. (Trad. Mário da Gama Kurry.)

JACKSON, Kenneth David. “Augusto de Campos e o *trompe-l’-oeil* da poesia concreta” in SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castanõn (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004 (p.11-35).

MALLARMÉ, Stéphane. “Crise de vers” (s/d, p.192-203) in http://issuu.com/publie.net/docs/smallarme_crisevers. (Texto digitalizado, 13/02/2009.)

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006. (Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes.)

STENGERS, Isabelle, *Lembra-te de que sou Médéia*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000. (Trad. Hortência S. Lencastre.)