TERESA CABAÑAS MAYORAL

UMA POÉTICA DA INVERSÃO

Poesia Concreta: da representação ao simulacro

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do grau de Mestre em Letras na área de Teoria - Literária.

Orientadora: Prof[a] Dr[a] Iumna Maria Simon

CAMPINAS

1993

Este exemplar e a redação final da tese defendida por Ana Teresa Cabañas Mayoral

e aprovada pela Comissão Julgadora em

23/09/93

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

"A cumplicidade, neste caso particular, significa algo a mais que muita gente não sabe, e nem mesmo suspeita: significa ternura, respeito, discrição aos berros, amor a rodo e tudo mais que só está ao alcance dos que vivem à flor-da-pele"

a Fernando, é claro.

A realização de uma pesquisa, que costuma-nos levar alguns anos, geralmente se cruza com aspectos da vida pessoal que terminam por intervir ou interferir de formas diversas na sua elaboração. É nesse momento que ela passa a formar parte inseparável da nossa vida. Foi o que se deu com este trabalho, que atravessou, como a minha vida, por altos e baixos que só vieram-me demonstrar na pele o que já tinha lido nos romances sobre as venturas e desventuras do nosso tempo, sobre a insignificância da vontade pessoal frente a certas circunstâncias e sobre a dificuldade terrível de defender princípios quando muitos já não mais os acham importantes. Mas a resposta a tais imponderáveis sempre será a vontade humana e a credibilidade na importância do outro para a nossa própria existência.

Com esta certeza quero expressar meu agradecimento à Profa. Iumna Simon, orientadora deste trabalho, ao Prof. Antônio Cândido, quem muito facilitou minha vinda ao Brasil e sempre soube-me acolher com bondade nos momentos que o solicitei, a Graça da Silva pelo calor humano no meu retiro brasiliense, a Ascisio dos Reis Pereira e Marcelo Donizete da Silva sempre firmes na amizade generosa, e, finalmente, a Fernando Villarraga pelas infinitas horas de desacordos.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO 6

PARTE I

POESIA MODERNA. UMA RETROSPECTIVA

- Racionalidade e sentimento 12

PARTE II

A RUPTURA PÓS-MODERNA

- A positividade do projeto 27
- A nova situação espiritual 33
- Os novos modos da representação 39
- O "eu" lírico e a ausência de alteridade 45

PARTE III

POESIA CONCRETA

- A cidade: o universo dos objetos 57
- O objeto técnico: o novo referente 62
- A ideologia dos objetos 71
- Sintaxe visual: uma poética do fazer 74
- Uma utopia do trabalho 82
- Significantes vs. Significados 89
- As (des)venturas do signo 94
- O simulacro 102
- A construção do hiper-real 105
- A teleologia da História 110
- O contexto nacional 113
- As aporias das técnicas 118

PARTE IV
AS CONSEQUÊNCIAS 131

BIBLIOGRAFIA 144

APRESENTAÇÃO

Antes dos problemas de índole acadêmica a serem resolvidos, o que o estudo de qualquer obra ou manifestação literária deixa sempre em nossas mãos são impasses de natureza humana a serem reconhecidos. Perante eles podemos então tentar uma solução técnica, que nos leve a maquiá-los com a terminologia mais ou menos emaranhada da tendência crítica que nos for mais afim, a encaixá-los, à força, se for preciso, na linha analítica que defendemos, iniciando um processo ao término do qual pouco ou nada restará deles, sepultados - que estarão sob gramas e gramas de folhas de papel, perdidos na - selva conceitual que destramente construímos, convertidos, agora - sim, em questões estritamente acadêmicas. Podemos também querer esmiuçá-los, invadi-los, escancará-los, penetrar no âmago do seu porquê, e apoderar-nos do seu significado. Mas para isso, precisaremos, é claro, de algo a mais do que a inicial intuição, e nessa hora, indefesos, olharemos com cobiça para a multiplicidade de recursos teóricos a se exibirem despudorados diante da nossa carência. Sob a urgência de continuarmos nossa procura percebemos, então, não ser o arcabouço conceitual a presença a tolher a emergência da raiz sensível que acreditamos ser o núcleo primordial da nossa reflexão, mas a forma de encararmos o instrumental teórico de que dispomos, que assim como o bisturí na mão do cirurgião pode esculpir a vida ou modelar a morte.

A crença na possibilidade de reconciliar emoção e razão, sensibilidade e rigor analítico no registro crítico, e de que este, - muito antes do que oferecer-nos acabadas abordagens formais, nos -

brinda um espaço para a reflexão e o conhecimento de problemas ligados à sensibilidade, e, portanto, à existência espiritual do homem, constitui o argumento principal a orientar as páginas do presente estudo. Ficaria portanto satisfeita se ele fosse encarado em primeiro lugar como fruto de uma interrogação sobre os destinos da sensibilidade humana, transposta num discurso, o poético, que parece tornar-se cada vez menos presente entre nós, ou, quem sabe, ter fugido, transvestido em outros timbres, para outras escalas, o que, - pelo menos, seria um alívio.

A Poesia Concreta, com sua singular formalização, com seus - fundamentos conceituais inéditos, nos coloca bem no cerne desta - questão, levando-nos ao convencimento de que a função da poesia - tem-se modificado, de que existe em formação uma outra sensibilidade, uma vivência espiritual de signo diferenciado, e que importantes alterações estão-se produzindo em nossas sociedades. Quando anos atrás e em outro contexto me interessava por experiências estéticas e culturais surgidas em outros lugares da América Latina, tropecei pela primeira vez com o nome da Poesia Concreta e com um ou dois de seus poemas. Estranhos que me pareceram, só atinei a pressentir que uma rede de intercomunicação se formava nessa fase de agitação generalizada que percorria o continente nas décadas de 50 e 60, embora criação tão sui-generis como os tais poemas não tivesse - sem, na verdade, nada a ver com as tentativas de renovação que veiculavam revistas como El corno emplumado, El techo de la ballena, ou El escarabajo de oro, ou grupos como os Nadaistas, nas quais o escândalo e o gosto pela contestação política eram parte fundamental de seus projetos. Tempo depois cruzaram de novo meu caminho, nas aulas de um poeta, amante de Vallejo, o Raúl Bueno, que os destrinchou em interessantes análises semióticas. Mas seria preciso vivenciar o Brasil, não apenas na sua literatura, como nos seus desastres e maravilhas, na sua economia que ninguém entende mas que aprendemos a driblar com a ginga do Mané que todos levamos por dentro, nos seus ricos contrastes culturais, e conhecer Mário de Andra

de, Drummond e João Cabral, escutar Caetano e Milton, Alceu Valença e Cazuza, mas ler também seus intelectuais eurocêntricos, para entender que só poderia ser o Brasil o lugar de origem da Poesia Concreta. Foi-me assim apresentada definitivamente nas aulas sempre instigantes da Profa. Iumna Simon, para intuir, agora sim, toda a importância desse movimento poético.

A leitura que apresento nestas páginas foi dirigida pelo convencimento de que a Poesia Concreta é uma daquelas manifestações a nos enfrentar com uma mudança nos padrões da sensibilidade. Mudança de signos tão radicais que me levou a formular uma interrogação sobre a própria existência da poesia e sua função em sociedades cada vez mais dirigidas pelas leis do mercado. A partir desta inquietação preferi estabelecer um diálogo com as grandes diretrizes que particularizam o registro poético moderno, para o qual se dirige o primeiro capítulo, a a partir daí tentar fixar as possíveis mudanças, alterações ou transformações que esse registro sofre em décadas mais recentes, essas que seriam o marco cronológico do surgimento de uma fase diferenciada, a pós-modernidade. O segundo capítulo trata então dessas questões. É por isso que o leitor poderá estranhar a falta de referências e nexos com a série literária brasileira propriamente dita, o qual obedece em parte a uma motivação meramente subjetiva, essa liberdade que cabe ao crítico, mas também por considerar que a esta altura já existem trabalhos que traçam essas coordenadas, e que de alguma maneira dão conta dessa inserção no panorama literário nacional. O terceiro capítulo, o especificamente dedicado à Poesia Concreta, debruça-se sobre a leitura dos poemas concretos, ressalvando que se trata aqui daqueles exemplos pertencentes à chamada "fase ortodoxa", os mais claramente geométricos, os que podem encontrar-se em "fome de forma", recolhidos em Xadrez de estrelas de Haroldo de Campos, em "Noigandres 4" de Poesia pois é poesia e poetic de Décio Pignatari, e em "o novelo ovo" do volume Poesia 1949-1979 de Augusto de Campos.

O caminho escolhido para este capítulo foi conectar a análise

e interpretação destes poemas aos postulados teóricos elaborados pelos seus autores, os que hoje se conhecem como a Teoria da Poesia Concreta, tentando durante toda a trajetória um diálogo com os dois capítulos anteriores, isto é, com aqueles aspectos que nos anunciavam mudanças na prática poética moderna e alterações no imaginário social. O leitor deverá manter o fôlego para arribar ao capítulo final, pois dele apenas direi ter sido reservado para a exposição não de um resultado final mas de uma preocupação e uma pergunta sem resposta. Ao crítico cabe interpretar, construir sistemas de interconexão entre registros diferentes, desvelar de uma maneira comprovável e fundamentada aquilo que a sensibilidade já incorpora sem explicação ou razão, mas é ao artista, ao poeta, a quem cabe a construção de uma resposta. Só espera-se que ela possa continuar a representar-nos, como seres sensíveis, e a incentivar em nós o sonho por uma utopia realizável.

A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo; quando eles se encontram num mesmo caminho é necessário que um dê passagem para o outro

Baudelaire

Y si después de tantas palabras
no sobrevive la palabra !

Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos!

César Vallejo

P A R T E I

POESIA MODERNA. UMA RETROSPECTIVA

"se o poeta é o que sonha o que vai ser real ..."
Milton Nascimento . Coração Civil

Racionalidade e Sentimento

Se olhada pelo viés de sua formalização, a história da poesia moderna bem poderia ser compreendida como a história "da fascinação que os poetas têm experimentado pelas construções da razão críti_ - ca"[1]. Um encantamento que se revela e registra no ímpeto com o - qual os poetas modernos questionaram as estruturas tradicionais da linguagem, assim como também em sua incansável exploração das possi bilidades que o pensamento e a razão podiam oferecer para a comuni_ cação do sentimento poético. Intelecto e racionalidade, sentimento e sensibilidade reúnem-se, então, em estruturas de linguagem alta_- mente elaboradas, que passam a exercer sobre o leitor uma atração - peculiar que o seduz justamente pela resistência que apresentam à - fácil decifração e à rápida decodificação. É desta maneira que a - poesia moderna desafia o leitor tanto em sua emotividade como, so_- bretudo, em sua inteligência, obrigando-o a adotar uma postura crí tica frente a seus próprios esquemas de pensamento e a suas íntimas capacidades perceptivas.

Aceitar o "desconhecido" -isso que se torna incomum e estra_ nho para a tradição-, como campo de indagação para um alargamento - da experiência sensível, passa a ser na visão do poeta moderno uma necessária disposição para assumir a criação poética como um contí_ nuo exercício de pesquisa formal, através do qual pode questionar a palavra em todas suas dimensões, em todas suas potencialidades, mas

também em todas suas limitações. Inaugura-se com isso um espaço - sempre aberto ao ensaio de novas formas comunicativas. Será de uma tal disposição que derivam as novas configurações que a apreensão - do real adquire em e para a experiência poética moderna, que começa a vivenciar uma maneira inédita de conceber a representação estéti_ ca, alterando seus princípios e bases tradicionais para superar o conceito realista que a mantinha confinada a uma reprodução de índo le mimetizante.

A crise das linguagens estéticas detonada pelos modernismos e agudizada pelas vanguardas de começo de século introduzem desta for ma uma alteração fundamental no conceito de representação, que vai incidir diretamente no esquema de relacionamento obra-realidade o_ rientando-o no sentido de uma re-apropriação menos tributária da ló gica normativa através da qual são vividos, sentidos e sofridos os fatos da cotidianidade. Essa conquista sem precedentes se manifes_ ta na medida em que agora a imaginação e o sonho começam a diluir e substituir o princípio de identidade com o real, que desde Aristóte les erigia-se como um dos pilares direcionadores da atividade cria- tiva. Com efeito, a interpretação da realidade é a nova liberdade conquistada por artistas e poetas, o que significa para o código es tético a possibilidade de alterar, decompor e deformar um referente que, mesmo pertencendo ao mundo do real material, começa, mediante o uso de variados recursos, como o fantástico, o grotesco, o absur_ do, a afastar-se cada vez mais dessa normalidade que dirige os acon tecimentos do dia-a-dia.

A realidade entendida como o habitual, isso que temos ao al_- cance imediato de nossos sentidos, é abandonada, pois trata-se ago_ ra de se aproximar ao desconhecido, de "ouvir o inaudível e ver o invisível". O insólito se faz presente e termos como "irrealidade" e "anormalidade" passam a ser usados para definir esse mundo da ilu são, onde a fantasia levanta uma barreira de proteção para abrigar territórios que estão situados "além dos sonhos".

Penso que sobre estes temas nunca será suficiente insistir na

figura pioneira de Baudelaire. Os tópicos enfrentados por ele continuam a se manifestar como pontos de interrogação para a criação artística e a reflexão crítica, ainda hoje quando nossa realidade apresenta-se tão diferente da de meados do século passado, e a percepção do mundo pareça encaminhar-se por rumos totalmente diversos. Sabemos como a obra de Baudelaire sintetiza de maneira exemplar uma experiência vital que continua nos comovendo, porque dirigida a nós, homens contemporâneos, submersos no emaranhado de cidades monstruosas, atropelados pela própria multidão da qual fazemos parte, fascinados e temerosos, onipotentes e insignificantes, assim como identificamos o "flaneur" de Les Fleurs du Mal.

O legado que nos seduz em Baudelaire é, então, essa acuidade perceptiva em relação às transformações da vida moderna nos grandes centros urbanos, justamente o espaço físico mas principalmente simbólico que aglutina de maneira paradigmática as características e os efeitos culturais provocados pelos diferentes estádios do desenvolvimento capitalista. Uma sensibilidade que no caso do poeta francês alia-se à inteligência teórico-conceitual para criar um objeto estético que pouco ou nada tem a ver com a inspiração ou o espírito, mesmo tendo nascido do ensimesmamento da alma do poeta ou provocado encantamento no leitor[2].

É em tais termos que Baudelaire se aproxima da linguagem poética para afastá-la de uma função apenas mimética, enfraquecendo a idéia que historicamente a considerara como mero instrumento de reprodução da realidade. A transformação será radical, como pode-se ver no "Sonho Parisiense" onde sonho e fantasia "dessubstanciali_ zam" a materialidade de uma cidade autêntica para construir uma paisagem inorgânica, "que ninguém viu jamais um dia", e na qual homem e natureza desaparecem na artificialidade de materiais construtivos: metal, óleo, aquarela. A partir da concentração e da consciência formal, a palavra poética reclamará, então, uma maior autonomia em relação à normatividade do mundo, reivindicando assim algo que parecia impossível: a capacidade de transfigurar o real e inte_ -

grar-se ao mundo como elemento constitutivo deste.

Essa transfiguração alcança níveis inusitados com Rimbaud. - Com ele aparece o poeta vidente, que vê o que não existe, aquele - que com a argamassa da linguagem apresenta o inapresentável, dá vi_ da ao inexistente. Em Rimbaud a poesia situa-se entre a racionali_ dade dos atos do intelecto e o mistério insondável de fórmulas má_ gicas perdidas no tempo. Assim, a transfiguração do mundo envere_ da-se para sua própria transcendência, na verdade, para a destrui_ ção da realidade se levarmos em conta o tremendo conteúdo deformante de suas metáforas ("Trata-se de criar-se uma alma disforme, como o homem que implanta verrugas no próprio rosto e as cuida para que - cresçam"), e o denodo por se despojar do "eu" ("Pois 'eu' é ou_ - tro")[3] que dá lugar a uma expressão impessoal. A obra de Rimbaud talvez seja a que nos faz mais "impossível a permanência no que é terreno" e a mais anti-social de todas, porque nos apresenta , no - momento em que o princípio da produtividade enraizava-se como bas_ tião da sociedade, "a fértil liberdade que tinham os objetos quando ainda não serviam para nada útil"[4].

A transcendência do dado real corresponderá em Mallarmé a um desejo de absoluto que se aproxima do nada ("nessas paragens do va_ go onde toda realidade se dissolve")[5]; o absoluto como sendo a es_ sência pura do ser, isto é, o ser livre de todo conteúdo. "A ver_ dade é o nada", escreve em uma carta de 1866. Questão de vital im_ portância para Mallarmé, que se dedica a construir sobre a relação entre o nada e a linguagem o problema ontológico fundamental de sua poética.

Mas a "irrealidade sensível" que assim ganha vida não é plá_ cida; não existindo pontos de comparação com o exterior, o reconhe_ cimento e a familiaridade se diluem em imagens estranhas que se rea_ lizam como pura linguagem. Uma linguagem obscura, impenetrável, de raras sonoridades, que provoca no leitor uma sensação de desconfor_ to e na crítica as mais divergentes opiniões. A transparência sig_ nificativa não é, portanto, uma característica identificável neste

exercício de experimentação linguística, mesmo porque um caráter - visivelmente ambíguo impõe-se como conseqüência daquele transcender à realidade e da falta de parâmetros comparativos com o mundo externo. Um poema como "A enamorada" de Eluard ao mesmo tempo que nos situa no cenário íntimo de um encontro amoroso, coloca-nos diante - do arrebatamento que a mesma arte poética inspira em um "eu" inominado. Alguma coisa semelhante poderia propor-se para "Hora Absurda" de Pessoa. Negar-se-ia,por irrelevante, a emoção de um leitor que, sentindo nesses versos a comoção de uma alma dilacerada por um sentimento amoroso que parece perdido, resolve recitá-los ao ouvido de uma amante ocasional em um momento de paixão irrefreada? Negaríamos tal emoção para dizer com absoluta propriedade que "Hora Absurda" é a expressão unívoca da morte de uma prática poética paralisada pelo tédio e o vazio criador, e a angústia de um "eu" que apenas vislumbra o nascimento de um outro código poético, que parece - ser, auto-referencialmente, o mesmo poema que temos frente aos olhos? A univocidade se desvanece porque a linguagem, soberana, não dissolve no rigor construtivo de suas imagens o mistério insondável da vacuidade, que é nada e tudo.

O estranhamento do mundo se resolve, então, como linguagem. - É esse o elemento que executa a grande substituição, aquela que troca o mundo e seus conteúdos pelo que não existe, como dissera Valéry: "nada é tão belo como o que não existe"[6]; ou anunciara Pessoa: "há tão pouca gente que ame as paisagens que não existem"[7].

Imaginar a linguagem poética dentro de tais modelos deixou em evidência uma mudança de percepção tão radical que desde então vem obrigando à revisão sistemática dos conceitos implementados para estabelecer a conexão linguagem-realidade. Porque as modificações - que se detectam na sensibilidade poética e o conseguinte questionamento das linguagens estéticas que daí procede,significam nessas - poéticas um posicionamento profundamente crítico em relação aos valores que orientam o mundo e determinam as circunstâncias de produção onde a poesia moderna nasce.

Nos encontramos assim frente a uma experiência estética que, justamente por se definir questionadora, incorpora-se à consciência do indivíduo leitor não como uma sensação de agradável sossego mas como uma fonte de infinitos sobressaltos. Vistos dentro de uma outra ordem de significação, são esses os indícios que assinalam as aporias do desenvolvimento capitalista e os contrastes da modernidade, que assim pode ser reconhecida como um período de profundas contradições; um espaço que propicia extraordinárias realizações na esfera do desenvolvimento humano, mas também ocasiona medos e perturbações terríveis. Um âmbito social que permite, como assinala Henri Lefebvre, a coincidência de uma inóspita solidão existencial e a reunião de massas e multidões nas cidades. A extrema atomização da vida e a superorganização que a circunda e determina[8].

São contradições dessa natureza as que geram as formas estéticas específicas da modernidade. E são estas últimas as que, por sua vez, conferem a originalidade artística desse tempo histórico: formas que revelam os conteúdos perceptivos da época e projetam as dimensões do imaginário social, sintetizando-o através de uma diferenciada percepção e conceitualização das categorias de tempo e espaço. Uma nova consciência temporal e espacial que a arte, em geral, passa a vivenciar como crise e que abrirá as portas a experimentações radicais, sob o signo de uma reformulação dos próprios estatutos e o desejo de ampliar e diversificar suas fronteiras tradicionais.

Por isso, poucos escritores modernos fugiram ao desafio de uma elaboração cognitiva sobre o significado do trabalho criador nessas novas condições. De fato, seja do ponto de vista teórico ou em um nível mais especulativo e vivencial, a criação artística passa a sentir a necessidade de auto-reconhecer-se mediante um outro registro, razão pela qual avança sobre uma reflexão em torno de seu próprio fazer, que leva a instalar uma prática para a qual como destacara Hegel em sua oportunidade, o esforço argumentativo é tão importante quanto a criação mesma. Aparece aqui um dos tópicos

mais sugestivos da poesia moderna: esse que nos leva a considerar a profusão de ars poéticas e a perguntar se tais discursos, que parecem mover-se de maneira indefinida entre as águas do discernimento conceitual e a expressão emotiva, são só derivações acessórias destinadas a reforçar a (in)coerência da obra de um autor, ou se, - pelo contrário, trata-se de elaborações que obrigatoriamente devem ser abordadas pela atividade crítica por serem fontes de noções, - conflitos e contradições a lançarem luz sobre o perfil de um momento da produção artística. Surge, portanto, a necessidade de formular uma interrogação que recoloque a função e o significado de uma prática reflexiva que se apresenta concomitante ao trabalho criativo e que também caracteriza o novo estádio alcançado pelo conceito de literatura na modernidade.

Desde Poe e Baudelaire, os poetas têm se dedicado a essa ex_- ploração teórico-poética não com uma intenção meramente didática, mas "obedecendo à convicção moderna que o ato poético é uma aventura do espírito operante que ao mesmo tempo observa-se a si mesmo"[9]. O que parece distinguir, então, a poesia moderna é sua marcada e insistente inclinação por uma forma de conhecimento que não é, apenas, reconhecimento do mundo e do homem, mas fundamentalmente autoconhecimento: um conhecer de sua particular matéria de elaboração, sua natureza específica e a forma como ela se define, cobra vida e se modifica. Um processo reflexivo que pretende ser, além disso, auto-suficiente, como se vê no seu especial modo de operar: por um lado, é uma indagação que se propõe desentranhar a essência, os traços e potencialidades da poesia como linguagem específica, para o qual parte de sua própria estrutura compositiva, erigindo-a, ao mesmo tempo, em forma expressiva e tema de indagação; por outro, é um movimento que se completa e conclui em posturas e atitudes constituídas por meio de uma via não poética, que abrange desde a inicial declaração de princípios programáticos até a disquisição ensaística de caráter conceitual e teórico.

Esta fecundidade cognitiva, incorporada pela poesia como as_-

pecto inédito ao espaço de realização da modernidade, é, ao mesmo tempo, reveladora da situação que ela vive em tal contexto, e que a leva a efetuar um gesto de autoproteção traduzido nessa autonomia - interpretativa com a qual reorganiza o mundo a sua maneira. Nas - suas entrelinhas se descobre uma realidade social e histórica que demanda dela exigências de ordem pragmática, às quais responde com um raivoso desacato embora sejam essas mesmas condições sua princi_ pal substância animadora. A aventura que a poesia moderna assim i_ nicia fica circunscrita aos limites que ela se impõe como linguagem capaz de incorporar as ressonâncias de uma exterioridade, sem per_- der para tanto suas capacidades de auto-referencialidade. Uma aventura que a poesia começa a conscientizar, a partir de Mallarmé, co_ mo a prefiguração da "possibilidade", um caminho aberto a realiza_ ções infinitas, sentidas, agora, pela primeira vez ao alcance da i_ maginação.

Deste modo, a linguagem se converte no centro de atenção e irradiação poética, e é a linguagem que se faz independente da reali_ dade porque usada para penetrar nas suas próprias camadas primor_ - diais e testar daí sua capacidade combinatória de significados múl_ tiplos e os efeitos sonoros de seus componentes mais singelos. Mas para isso, a linguagem precisa ser encarada com empenho intelecti_ vo, através do qual a emoção inspiradora cede terreno e a palavra é trabalhada com a exatidão de um fórmula matemática, como diz Valé_- ry, num espaço que não é mais o da alma mas o da atmosfera incon_ taminada de um laboratório, como queria Apollinaire.

A liberdade poética que começa por se desvencilhar da matéria do mundo exige também a absoluta independência de sentimentos pes_- soais, ou melhor, a transformação destes em crua materialidade lin_ güística e sonora. Suficiente é lembrar o abandono do "eu" em - Mallarmé, o máximo gesto de um absoluto ontológico transfigurado em linguagem: "Agora sou impessoal -ele escreve numa carta de 1867-, já não sou Stéphane, esse que tu conheceste, senão uma faculdade do universo espiritual de ver-se e desenvolver-se a si mesmo... Só me

resta aceitar as evoluções absolutamente necessárias para que o universo encontre nesse eu sua identidade"[10].

A representação estética passa a ser, então, liberdade interpretativa. Porém, toda interpretação supõe a existência de um referente sobre o qual deter-se, e a partir de onde elaborar conteúdos e visões particulares. Como isso se dá na poesia moderna? Friedrich argumenta que as tendências poéticas modernas, mesmo aquelas mais herméticas, retornam à realidade para destroçá-la, justamente por ser padecida "como um inerte obstáculo que se opõe ao homem"[11]. Uma atitude que em Baudelaire, por exemplo, manifesta-se como rebel de contestação, quando diz: "Acho inútil e fastidioso representar aquilo que é, porque nada daquilo que existe me satisfaz. A natureza é feita, e prefiro os monstros da minha imaginação à trivialidade concreta"[12]. São, pois, tais indícios que descobrem os ecos do conflito ontológico desta poesia e a raiz humana de sua desumanização: ressonâncias de um profundo desajuste e mal-estar social que, eis o mais instigante, não são conjurados, portanto, não são abolidos mas apenas tornados suportáveis por meio de uma mirada utópica que se enche de negação e crítica: "Quando meus olhos eu reabri,/ O horror surgiu numa visão,/ E na minha alma eis que senti/ O gume agudo da aflição"[13].

Com esta liberdade interpretativa, a poesia moderna estabelece as bases de sua autonomia, como projeto deliberado, desnormatizando meios de expressão e técnicas de produção para liberá-los de uma função subordinada à representação realista e elevá-los ao estatuto de objetos estéticos em si mesmos. Contudo, essa autonomia frente ao mundo terá no distanciamento radical entre poesia e sociedade sua conseqüência sócio-cultural mais relevante. Assim, o esteticismo advindo desse processo de autonomização talvez seja a forma mais dramática encontrada pela poesia como forma de se opor à racionalidade pragmática e ao espírito mercantil da sociedade burguesa: a certeza de que uma palavra assim constituída é o único território possível desde onde poder ascender a uma experiência autêntica, -

frente à banalização e reificação das relações humanas na vida cotidiana[14]. A insuperável distância que passa a existir entre obra e vida revela, por outro lado, um tremendo paradoxo, pois os procedimentos estéticos que provocam esse distanciamento estão saturados de um olhar essencialmente ontológico, inclusive naqueles casos de experimentalismo ou auto-referencialidade mais extremos, que deixam no ar as vibrações de uma pergunta sobre a problemática do ser e seu lugar no mundo. Por todas estas razões, a liberdade interpretativa, através da qual se transforma a visão realista da representação estética, é uma operação basicamente intelectiva. Sujeita a leis tão rigorosas como as que coerem os fatos da realidade social, tal operação significa um processo simultâneo de apreensão e compreensão da realidade observada e vivida externamente, e desse mirar-se interna e subjetivamente. E será na tensão produzida no embate entre o interno e o externo que se fundamentará a noção de expressividade da poesia moderna.

É por isso que todos esses elementos encerram, na sua especificidade estética, as condicionantes da situação histórica que os vê nascer. Conteúdos que, mesmo quando a obra insiste em renegar e desfigurar, tão exasperadamente que às vezes parecem não existir, continuam estando aí, a nossa espera, como dando-nos a chave de algum evento que não conseguimos distinguir com as lentes do cotidiano, embora seja nele que se situe para revelar toda a ironia de um tempo histórico que parece se comprazer na criação de situações desoladoramente paradoxais. Portanto, a desautomatização da sensibilidade apresenta-se como um dos tópicos ligados à crise de representação que surge na modernidade; uma crise que expõe o impasse enfrentado por poetas e artistas , na sua qualidade de seres e produtores sociais, com uma realidade hostil, que os impele à procura de novos mundos: são os mecanismos estéticos que nos descreverão a magnitude e o tipo de mudança ocorrida na esfera da experiência sensível.

Se como afirma Andreas Huyssen, "o modernismo e a vanguarda -

estiveram sempre intimamente relacionados à modernização social e industrial", sob a forma de uma cultura da contestação, e extraindo sua energia "da proximidade que sempre guardaram com as crises geradas pelo progresso e pela modernização"[15], entender-se-á não só o papel privilegiado e grave cumprido pela arte, no sentido de constituir-se numa consciência reveladora dos desmandos de um sistema econômico que não cumpriu suas promessas de bem-estar e justiça sociais, como também a forma que adotou essa revelação, cuja eficácia se manifesta nas diferentes estratégias de oposição que interpôs ao tipo de sensibilidade imposto pelos interesses do capital. Uma forma que, eis o paradoxo, levou a arte a fugir do contexto das grandes multidões para refugiar-se nos estreitos limites de grupos elitizados, e assim tentar resguardar uma sublimidade já abalada, como exemplarmente observa Benjamin[16], pelos recursos técnicos da sociedade industrial.

Octavio Paz nos recorda que toda obra só alcança pleno significado quando inserida no fluxo histórico[17]. Daí é possível admitir que as mudanças, alterações ou rupturas produzidas na esfera das representações simbólicas da arte sejam, ao mesmo tempo, provas contundentes de outro tipo de transformação, a que ocorre no domínio dos processos materiais que dinamizam o desenvolvimento social. É numa tal dialética que se fixa o que para um número considerável de críticos se descobre como a última grande crise da arte no seio da tradição moderna. Crise essa caracterizada pela absorção estética de todo o processo de reacomodação sofrido pelo sistema capitalista a nível mundial depois da Segunda Guerra, e por alterar a partir daí, e às vezes de modo irreversível, alguns dos principais eixos definidores da especificidade do que até então tinha-se considerado como a autêntica expressão estética.

Ao registrar nestas páginas tão apertada retrospectiva e chegar através dela a uma coordenada cronológica que parece entronizar, entre outras coisas, o aspecto da comunicação e da comunicabilidade das formas estéticas, quis desenhar o que acredito seja o

contraponto de definição do meu particular objeto de estudo: a Poesia Concreta. Um território que ainda oferece paragens desconhecidas e lugares pouco explorados, onde a aparente lisura de sua geografia esconde protuberâncias que nos podem fazer tropeçar e cair de vez em quando. Saliências que indicam ser ela uma realização essencialmente problemática, que tem questionado de maneira inédita o estatuto do discurso poético, para projetar uma aventura que insiste em perturbar nossas certezas sobre os rumos que a poesia pode tomar nesse convulso espaço da modernidade, quando esta parece avançar para outro estádio.

Dentro desta perspectiva, então, formularei uma indagação geral, qual seja a de perguntar pelo lugar que a Poesia Concreta ocupa no marco das produções estéticas contemporâneas. Uma formulação que não se desenvolverá em termos historiográficos, no sentido de uma classificação dentro do espectro cronológico da história literária brasileira, mas pretenderá constituir-se como indagação que nos coloque na trilha do significado desta prática poética para a formação de uma lógica cultural de signo diferenciado e para o aparecimento de um outro tipo de sensibilidade estética.

Se como se afirma, a palavra poética é um ato que objetiva a metamorfose do cotidiano, criando mundos imaginários que se desprendem dessa cotidianeidade para a ela retornar como concreções do pensamento e da sensibilidade de uma época, a questão a ser colocada - é, então, a seguinte: descobrir qual o mundo edificado pela Poesia Concreta; sobre que bases este se constrói, e quais os novos traços estéticos incorporados ao sistema literário.

NOTAS.-

1.- Paz, Octavio. Los hijos del limo, p. 63

2.- Friedrich, Hugo. Estrutura da lírica moderna, p. 17

3.- Rivière, Jules. Citado por Friedrich in Op. cit., p. 94

4.- Ibidem

5.- Mallarmé, Stephan. "Um lance de dados", in Mallarmé, sp.

6.- Valéry, Paul. Ouvres, p. 1490

7.- Cf. "Hora absurda"

8.- Cf. Introdução à Modernidade, p. 221. Sobre essa natureza contraditória cf. também as observações de Marshall Berman no sugestivo capítulo introdutório de seu livro Tudo que é sólido desmancha no ar: "Ser moderno é encontrar-se em um ambiente - que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor -mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos", p. 15

9.- Friedrich no seu livro já citado detecta esta característica se adentrando e consolidando na lírica do século XX. Ver p. 147 e passim

10.- Citado por Friedrich, Op. cit., p. 126

11.- Ibidem

12.- Baudelaire, Charles. "Salão de 1859", in A modernidade de Baudelaire, p. 74

13.- Baudelaire, Charles. As flores do mal, p. 371

14.- J. Habermas, no seu conhecido artigo "Modernidade vs. Pós-modernidade", analisa o fracasso das diferentes tentativas empreendidas por algumas correntes estéticas do século XX, para propiciar o reencontro arte e vida. Segundo o autor, tal fato seria decorrência direta da arte ter-se tornado "espelho crítico" da sociedade, com o qual mostrou a natureza irreconciliável dos universos estético e social. Esta observação será de especial interesse quando nos ocuparmos da positividade de alguns projetos estéticos surgidos após 1945 e da forma em que a partir daí tentaram efetivar essa aproximação.

15.- "Mapeando o Pós-moderno" in Heloisa Buarque (org.) Pós-modernismo e política, p. 74

16.- Cf. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica",

in Obras Escolhidas.

17.- Cf. El arco y la lira

P A R T E II

A RUPTURA PÓS-MODERNA

Viemos aqui para rir ou chorar?
Estamos nascendo ou morrendo?

Carlos Fuentes. Terra Nostra

A positividade do projeto

As cronologias, segundo o uso que delas façamos, podem ter o defeito ou a vantagem de paralisar ou dinamizar o significado de uma determinada manifestação cultural. Neste sentido, os resultados serão diversos se as datas passam a servir-nos autonomamente para registrar o aparecimento de obras nas histórias literárias, por exemplo, ou se elas passam a balizar-se em fatos da vida extraliterária que têm o poder de influir, como sentimento geral de uma época, na determinação das obras, convertendo-se, neste caso, em marcos de localização histórica. Esta última modalidade na utilização das datas é, sem dúvida, a que mais oferece vantagens para precisarmos o projeto poético concretista[1], cujo surgimento se localiza no marco histórico do último pós-guerra, um momento decisivo a partir do qual a humanidade assiste a um singular processo de reacomodação do sistema capitalista em escala mundial.

Se no nível da geopolítica internacional a modificação imediata mais visível é a mudança do centro hegemônico que se translada agora a solo norte-americano, o que evidencia a consolidação definitiva do poderio militar e econômico dos Estados Unidos, no plano das alterações no espectro da vida sócio-cultural, o fortalecimento de uma expressão artística cada vez mais influenciada pelos modos e recursos criados pelo desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, e da chamada indústria cultural no marco da cultura de mas

sas, apresenta-se como um acontecimento de notável relevância. Por esta via, a lógica da produção e do consumo massivo de mercadorias parece entronizar-se como fundamento direcionador da dinâmica sócio-cultural, na medida em que consegue penetrar certos espaços que tradicionalmente lhe haviam oferecido uma ferrenha resistência. A indústria cultural, com suas demandas de popularização, impõe-se como corolário de um processo que traz à tona uma forma inédita de mercantilização da arte, não se tratando mais da habitual apropriação da obra pelo mercado, nem da conseguinte neutralização dos seus conteúdos mais questionadores. Desta vez a nova dessublimação da arte provém do seu próprio modo estrutural, no sentido de estas obras e produções destinadas à sensibilidade serem conscientemente executadas para facilitar uma difusão de caráter massivo. Um tal comportamento exigirá da obra uma planificação que de alguma maneira obedeça aos esquemas de padronização e serialização que, de modo geral, determinam a existência de qualquer objeto destinado para o consumo.

É assim que uma acentuada preocupação pelos níveis de comunicabilidade das formas estéticas pode ser detectada com facilidade em muitas das expressões que marcam o ressurgimento de certas posturas vanguardistas a partir da década de 50. A constatação feita por poetas e artistas de que sem um público consumidor expressivo a arte não conseguiria sobreviver, e a certeza que muitos têm do papel que nesta situação cumprem os meios de comunicação[2], através da mais nova invenção da sociedade de consumo, a indústria cultural, vão determinar uma modificação no sensorium, executada fora dos cânones consagrados pela modernidade estética. Será este o primórdio de uma situação que altera todo o sistema sócio-cultural moderno, e que vem sendo o cenário de ardorosas discussões por parte da crítica especializada: a existência ou não de uma fase histórica de traços diferenciados, que passa a ser conhecida como Pós-modernidade. O emaranhado conceitual que esta discussão vem criando nos meios acadêmicos e intelectuais nas últimas décadas nos parece ser a prova

mais contundente de que, com efeito, mudanças significativas vêm acontecendo neste segundo pós-guerra. Mudanças que, como diz Sánchez Vázquez, não se referem apenas a um estilo artístico "mas a um conjunto de proposições, valores ou atitudes que, independente do grau de sua validade teórica, não se pode negar que exista e funcione ideologicamente como parte da cultura, da sensibilidade ou da situação espiritual do nosso tempo"[3]. Enfim, tratar-se-ia de uma fase do desenvolvimento humano e social que, segundo a opinião de Frederic Jameson[4], parece exigir uma nova tentativa de periodização histórica, que reformule e reconsidere os esquemas cognitivos e valorativos através dos quais a tradição moderna compreendeu e avaliou o significado e a transcendência dos fatos culturais e das formas artísticas.

Junto à inegável banalização e vulgarização da experiência sensível auspiciada pela indústria cultural, co-existe um outro fenômeno que incorpora conteúdos inéditos de problematização dentro da esfera da produção artística, e que sugere não apenas uma modificação dos padrões estéticos vigentes mas o surgimento do que seria uma "nova lógica cultural". Referimo-nos à influência que, segundo Jameson, a dinâmica da produção capitalista exerce sobre um certo espaço da chamada cultura erudita, cujas manifestações passariam a assimilar alguns dos seus mecanismos mais notáveis, provocando assim uma modificação do sentido social da obra. Em alguns casos, esta modificação terá uma incidência direta no próprio conceito de arte, que chega a parecer descaracterizado quando comparado às diretrizes daquelas expressões que a modernidade entronizou como modelo paradigmático do que deveria ser considerado como a verdadeira obra de arte[5].

A nova crise de representação que a literatura e a arte enfrentam a partir da década de 50 revela uma situação que bem poderia considerar-se inédita para a criação estética, e que se manifesta na desqualificação dos valores fundamentais que definiram o espírito de contestação com o qual a obra de arte moderna se opôs à

lógica produtiva de um sistema social que lhe era adverso[6]. De tal maneira que a partir desses anos parece ficar definitivamente sem efeito aquela afirmação de Baudelaire, que durante quase um século orientou de um modo lúcido o tipo de relacionamento que a arte estabelecera com a lógica burguesa no desenvolvimento capitalista. A poesia e o progresso não mais parecem ser esses inimigos irreconciliáveis a odiar-se mortalmente, pois o registro poético também passa a experimentar e utilizar, de diversos modos, inovações do campo tecnológico, não só no que diz respeito ao uso ou adequação de meios de comunicação mais atualizados, que poderiam facilitar o acesso a um público mais diversificado, como, sobretudo, no que parece ser uma absorção comportamental dos princípios genéricos que dirigem a existência do mundo quando este é visto através do prisma da produtividade e da eficiência, enfim, do bom resultado performático.

E é na convivência com esses princípios que a experiência artística se vê despojada paulatinamente de conteúdos que atuavam como pontos de referência definitivos para a conceitualização da representação estética moderna. Conceitos que, como o eterno, a verdade, a unidade,etc., foram centro de interrogação, questionamento e dúvida para o artista, que dando-lhes um tratamento formal também os fez constituirem-se na raiz filosófica e ética da arte ocidental.

Pois o que a experiência estética torna evidente como traço inédito, contraposto aos postulados da tradição moderna, é uma não-negatividade frente ao mundo: o que desaparece destas manifestações é esse penetrante olhar crítico, tão intransigente que, como afirma Friedrich, faz da poesia moderna um registro sensível só apreensível mediante categorias negativas, denotando com isso sua inconformidade com as convenções e regras da sociedade burguesa onde se situa. Para Adorno e Horkheiner, a ingerência da indústria cultural em todas as ordens da produção artística determina uma indistinção entre a lógica da obra e a lógica do sistema social. É isso o

que estaria acarretando a "bastardização" da arte como resultado do enfraquecimento do que, segundo eles, deve ser sua marca distintiva: a construção e expressão da utopia, unicamente atingível por meio da absoluta negatividade; ou, em outros termos, a capacidade de pôr em questão a própria essência da arte em cada obra particular[7]. Para outros autores, a arte se esvazia do seu valor como visão e experiência do real, abrindo espaço para o que se tem conceitualizado como "cultura do espetáculo"[8], termo com o qual se indica a dupla transformação da arte e da cultura modernas, que, por um lado, leva à liqüidação da experiência individual do real como única possibilidade de criação humana do mundo, e à construção, por outro, do mundo como uma representação do real, isto é, como simulacro. A partir daqui se identifica um deslocamento da atividade simbólica do indivíduo, sendo dirigida agora pelos simulacros e imagens geradas pelas técnicas de reprodução da sociedade industrial. Cria-se, então, uma nova ordem cultural, que Muniz Sodré[9] denomina tecnonarcísica e que segundo ele estaria ocasionando modificações essenciais no imaginário social.

Embora o aparecimento deste novo comportamento da obra não signifique o cancelamento ou substituição definitivos de posições que ainda remetem aos cânones próprios da representação artística moderna, é indubitável que sua presença se manifesta com força suficiente para originar uma solução de continuidade no arcabouço da prática estética moderna. Teríamos que pensar, então, contrariando Adorno, que a definição da arte como negatividade é conceitualmente viável porque emerge de uma vivência emocional localizada num horizonte histórico que propiciou as razões espirituais para uma tal formalização estética. Em suma, deve presumir-se que a mudança que agora se registra indique também a modificação desse horizonte histórico, e que a nova representação que daí brota, por mais conivente que pareça com a lógica de ação do sistema social burguês, e seja para algumas visões imediatamente passível à crítica e rechaço, continua antecipando, por sua qualidade de fato social, trans-

formações da sensibilidade. Transformações essas que abrangem parte importante do imaginário social, que certamente tem uma incidência sobre os destinos históricos da humanidade.

Se como afirmam os teóricos de Frankfurt, o mundo é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural, nem sempre as alterações produzidas no registro erudito ou mesmo no popular obedecem à influência onipotente da indústria cultural, ou a uma absorção passiva das condições por ela impostas[10]. A situação espiritual que resta para a humanidade no fim da Segunda Guerra é de características tão diversas, que mal poderia ser contida num só rótulo ou se fazer girar ao redor de um único eixo. A produção artística que, concomitantemente, acompanha esse estado espiritual incorpora, ao espaço que cria, uma nova natureza do heterogêneo, que se perfila como uma das características definidoras de todo o programa artístico e cultural do pós-guerra[11].

Sob o lema da "liberdade total" para a criação, faz-se possível a co-existência de manifestações que pouco ou nada têm em comum, apresentando-se numa mistura às vezes indefinível. Os estilos proliferam e expressões como o kitsch ou o pastiche, antes referências menosprezadas por pertencerem a um gosto vulgarizado e a uma sensibilidade sucateada pelos apelos imediatistas do consumo, partilham agora em igualdade de condições um espaço de atuação antigamente reservado a formas estéticas cuja natureza foi sempre refratária à normatividade da cultura burguesa dominante. Os anticonvencionalismos continuam ativos, só que dessa vez definidos em oposição ao espírito da tradição moderna e suas estratégias de intervenção cultural, configurando uma divergência que coloca em questão a validade da negação como princípio ético e ontológico sobre o qual fundamentar a existência da arte.

Paralelamente, os diferentes critérios interpretativos e valorativos destinados à determinação da importância estética e social destas manifestações perdem sua absoluta solidez conceitual, e frente à radicalidade de certas expressões parece surgir um

vazio no sistema hermenêutico que impele à procura de novos pontos de vista. Em virtude da dimensão do fenômeno colocado tais perspectivas devem abranger desde categorias de avaliação estético-formal até hipóteses inéditas de periodização histórica. Em suma, talvez nunca como agora seja tão salutar manter uma conveniente distância de "toda teoria monovalente"[12], pois o que o sistema cultural mostra a partir dos anos 50 é uma tremenda alteração do lugar social - desde onde a arte emitia suas demandas e exercia sua influência; uma fase tão diferenciada da anterior que já provocou vozes de alarma, para alertar sobre o que se interpreta como uma inevitável morte da arte, não porque ela míngue em níveis de produção senão, precisamente, porque não corresponde mais aos diversos modelos formais que foi criando dentro de um sistema social do qual sempre procurou distinguir-se, evidenciando suas imposturas e fazendo a crítica dos seus supostos valores humanos.

A nova situação espiritual

Num texto já clássico de 1972[13], Octavio Paz assinala de maneira esclarecedora um dos efeitos mais dramáticos provocado pelo conflito bélico dos anos 40 no campo específico da criação literária, e suas seqüelas na consciência social de poetas e artistas. Trata-se do que Paz seguidamente define como o fim da "tradição da ruptura"; uma tradição que se consolidava desde o Romantismo, animada por um espírito utópico que alimentava a crença na possibilidade de transformações que levassem à construção de uma realidade não - submetida aos valores da racionalidade burguesa. Uma vontade de mudança que se abria para a crítica do passado, de modo a convertê-la no mecanismo propulsor de um desejo criativo dirigido para o futuro.

Entretanto, o que agora se põe em xeque e não parece ter - maior credibilidade é, justamente, essa antiga confiança na concepção linear do tempo, que permitia apostar no futuro como o espaço, quase sagrado, no qual o homem, redimido dos dissabores do presente, recuperaria toda sua capacidade e potencialidades criadoras. - Os horrores de uma guerra que revelou toda a terrível e desumana capacidade destrutiva do capitalismo, mais a frustração advinda das aberrações stalinistas, configuram os parâmetros que delimitam um - estado de espírito que tanto Paz como Lefebvre denominam a "perda das ilusões", fato esse que dará lugar à formação de uma sensibilidade histórica cujo eixo principal passa a ser uma conceitualização e vivência diferentes da categoria temporal. O descrédito dos "paraísos", já tidos como definitivamente perdidos, deixa passo a um - sentimento que vê no instante o único lapso temporal digno de ser - vivenciado, uma postura frente ao mundo que não esconde uma certa - sensação de pessimismo e um certo gosto pela imobilidade, evidenciados no novo matiz que a negação adquire como gesto para enfrentar - essa realidade não desejada.

Devido à perda de seu caráter crítico, a negação, de elemento propiciador de realidades mais dignas, converte-se em gesto tautológico que leva a lugar nenhum. A sociedade de pós-guerra perderia - com isso a real experiência do negativo, essa presença que Benjamin descobrira em Baudelaire, retratada no esplendor das imagens que - nos mostram os maravilhosos bulevares parisienses, mas que também põem a transitar pelas suas largas e arborizadas avenidas a fealdade da existência miserável das massas urbanas marginalizadas. Assim, a prática da negação, base fundamental para o questionamento e a revolta, tanto do ponto de vista cultural como ontológico, dilui-se na vivificação do instante.

Desta forma, a desconfiança no futuro experimentada pelo homem contemporâneo, mesmo porque o porvir é visto agora como fonte - de desastres ainda maiores, instala uma ausência ou crise de historicidade; ou seja, uma certa incapacidade para visualizar um vetor

de organização temporal que projete o presente para o futuro, recolhendo, ao mesmo tempo, a experiência do passado. Abolida a tradicional concepção triádica que engloba passado, presente e futuro como coordenadas orientadoras da ação humana, a conseqüência lógica - que se apresenta para o artista contemporâneo é o fechamento dos horizontes, e, com isso, uma abrumadora vivência de um presente eternamente recorrente. Em definitivo, o agora entronizado como centro de convergência de todos os tempos, o presente como valor central - da tríade temporal. Seria essa a atitude de muitos dos artistas - contemporâneos, surgida de uma íntima frustração existencial frente ao fracasso de sistemas políticos e econômicos que apregoaram princípios de bem-estar e justícia sociais que harmonizariam as necessidades materiais e espirituais do ser humano. Nessa direção, surge uma diferença substancial que distinguiria a modernidade deste novo período histórico, na medida em que o espaço que advém com o pós-guerra constituiria "o fim da história como futuro imaginável"[14].

A tentativa de viver o instante como temporalidade absoluta, assim como o recuo crítico -nos termos em que a obra de arte moderna continha uma postura crítica- e a ausência de um "ideal" definido como ponto de referência, plasmam-se numa expressão estética na qual se detecta uma emotividade correspondente a uma forma diferente de dispor as cadeias de significantes, agora esvaziados da profundidade que dá o contraste e voltados, muitas vezes, para uma expressividade plana, trivial e superficial[15]. Um traço estilístico que, porém, não deve ser confundido com desleixo ou improvisação, - visto que, quase sempre, esconde-se nele um aplicado trabalho de - pesquisa formal, que reclama para si o direito ilimitado à experimentação; uma atitude que, quando olhada com atenção, parece seguir a dinâmica dos processos científico-tecnológicos de produção.

Se comparada com as grandes temáticas modernistas, a trivialidade dos temas tratados e a baixa tonalidade com a qual são apresentados colocam essas produções muito próximas de parecerem objetos de mera "decoração", orientados para satisfazer um imediato e fugaz

desfrute lúdico[16]. Contudo, se a obra pode assim comportar-se, o fato deve ser indicativo de transformações também operadas na consciência do artista, e aqui é bom lembrarmos que as chamadas crises de representação têm significado ao longo do desenvolvimento da história artística e literária uma substituição de padrões de gosto e comportamento estéticos. Por isso, frente a essa tendência generalizada o nosso interesse se perfila no sentido de demarcar os contornos específicos dessa nova substituição assim como descobrir as motivações que a animam.

O crescimento do mercado de consumo, incentivado pelos grandes centros metropolitanos no fim da Segunda Guerra como recurso para estabilizar e dinamizar suas economias nacionais, o assombroso aperfeiçoamento dos meios de comunicação, o atrativo inegável que eles representam como formas propiciatórias de um contato mais rápido e eficiente em todas as ordens da existência, sem esquecer seu significado como veículos portadores de conteúdos que passam a integrar-se e ativar o imaginário social, além da respectiva consolidação de uma cultura de signos massificados, constituem alguns dos fatores originais que intervêm, de diversas formas, na consciência artística do período para proporcionar os matizes específicos desse novo gesto ruptural. Uma atitude iconoclasta nascida sob a luz da mais sofisticada forma já alcançada pela organização sócio-econômica do sistema capitalista em escala global: o estádio de desenvolvimento que, segundo uma perspectiva mais conservadora, determina a existência de uma sociedade "pós-industrial", que supostamente teria ultrapassado os conflitos de classe, ou que, para uma certa tradição marxista, significa a sua fase multinacional, na qual o capitalismo não só se expande como intensifica sua energia e formas de dominação[17].

O notório fluxo de conteúdos estéticos de variada natureza veiculado em grande escala pelos meios, deixa uma esteira de conseqüências simbólicas importantíssimas para o registro cultural via imaginário social. Uma delas é a que tem sido catalogada como a

"síndrome de estetização" da vida social, denominação que já é indicativa do que a crítica assimila como um estado mórbido por estar referido a um modelo estético impensável sob as coordenadas sensíveis que caracterizam o período anterior. Para muitos críticos o acúmulo de informação estética que assim se transmite tem significado a degradação e vulgarização dos códigos artísticos e da própria sensibilidade, visto que se trata, justamente, de simples informação dirigida pela publicidade para assegurar certos níveis de consumo, ou, quando muito, para promover fáceis efeitos de puro entretenimento. A consciencia perceptiva passaria assim a sofrer um processo de automatização[18]. Contudo, esta interpretação, que não deixa de ser verdadeira na medida em que como instrumentos do poder político os meios são direcionados para exercer o controle ideológico, pode conviver com outra diferente, que apenas mostrará a impossibilidade de absolutizar qualquer tipo de parecer em relação a um tema que se distingue por seus variados desdobramentos e elevados índices de heterogeneidade. Neste sentido, teria de ser considerada a possibilidade de que através da expansão dos meios de comunicação conglomerados humanos mais numerosos passem a entrar em contato e usufruir formas que motivam e agudizam impulsos perceptivos e criativos antes fora do seu alcance. Ou seja, a situação originada pelo uso ideológico dos meios de comunicação termina por criar, como defecção do próprio sistema, um espaço de confrontação, se considerarmos que os conteúdos assim transmitidos são suscetíveis de serem apropiados,procesados e transformados por um receptor que, hoje sabemos, nem sempre é aquele assimilador passivo seduzido pelos mass media, como nos foi apresentado nos primórdios da teoria da comunicação. O receptor também desempenha um papel ativo, que leva, como bem detectou Martín-Barbero[19], a impor suas exigências ao pólo emissor, problematizando com isso todo o processo massmediador e fazendo da comunicação uma questão de cultura.

Desta perspectiva, a comunicação, a despeito de seu uso manipulador, pode dar lugar a um efeito democratizador, que teria sido

prontamente reconhecido por aqueles escritores e artistas que sentiram a necessidade de fazer chegar suas produções a públicos mais amplos e diversificados, e para o qual passaram a utilizar-se de certos recursos próprios dos mídia, abalando nossa certeza crítica e - teórica sobre esse aparente e unilateral condicionamento imposto pela indústria cultural[20]. O inegável poder regulador que o mercado exerce sobre as sociedades capitalistas, sejam elas mais ou menos - desenvolvidas, não está em relação direta ao controle de todas as - formas de recepção; nem sempre, por mais dirigido que o consumo se apresente, pode apostar-se no papel passivo do receptor, como tam_- pouco esperar apenas resultados catárticos de manifestações estéticas de uma ou de outra forma ligadas ao uso dos meios de comunica_- ção.

Por isso, não nos parece uma interpretação das mais dialéti_ - cas condicionar a mencionada tendência à superficialidade, presente em muitas das obras aparecidas nestas condições, à irrestrita impo_ sição da dinâmica mercadológica e sua intenção de degradar tudo a expressões de rápida e fácil decodificação. Esta superficialidade, que não deixa de introduzir uma sensação através da qual os objetos estéticos parecem apresentados como se fossem descartáveis, ou se_ ja, projetados sob o princípio de uma rápida substituição, corres_ ponde como traço estético à própria consciência temporal que passa a instaurar-se com força depois dos acontecimentos bélicos que finalizam em 45.

Se o artista do pós-guerra começa a desconfiar, filosófica e politicamente, da eternidade como espaço de superação, e se o futu_ ro é lentamente banido da consciência existencial como ponto final da realização humana, o único sentido histórico que passa a ter consistência e revelar-se nessas obras é seu próprio presente de rea_- lização e recepção. O que daí resulta é um tipo de representação estética que se distância do clássico modelo interpretativo entro_- nizado pelas obras primas da modernidade, o mesmo que deu a estas o sentido histórico que, como atmosfera existencial, fica registrado

nelas sem que por isso se constituam em formas mimetizantes do - real.

Os novos modos da representação

Traços estéticos como a superficialidade ou a falta de tensão dramática passam a ser característicos de um novo modo de representação, no qual se debilita e mesmo abandona o interesse interpretativo como prática hermenêutica explícita, para acolher uma linguagem que quer apresentar seu próprio processo de realização, fazendo com que os "universos" que daí resultam não mais correspondam ao entrançado ontológico que tradicionalmente se ofereceu como centro vital da criação estética[21]. Esta ausência, que para algumas visões constitui e permite uma situação de não-representação, introduz o - predomínio da coordenada espacial sobre a temporal, condição que vai provocar uma imprecisão na historicidade da obra que agora elimina de si todas as marcas que podiam identificá-la com um momento específico da realidade social. Esta aparente independência em relação às coordenadas temporais é o fundamento que, por exemplo, vai permitir a Carl André, um dos artífices do Minimalismo, vangloriar-se da auto-suficiência alcançada por seu trabalho estético, e dizer: "eu produzi um conjunto de obras que tende a gerar o seu próprio futuro"[22].

As produções artísticas que surgem desta concepção, que de um certo ponto de vista heurístico não deixa de conter e veicular uma especial visão sobre os fenômenos humanos, introduzem deste modo um comportamento estético diferenciado, que no plano de uma definição caracterizadora do tipo de realização estética constituída tem sido denominada por alguns setores da crítica com o termo de apresentação; sobre ela Jameson nos dá um exemplo dos mais esclarecedores -

quando aborda a especificidade dos universos construídos nos Sapatos Campesinos de Van Gogh e nos Sapatos de pó de brilhantes de Warhol. As obras que dão densidade ao espaço artístico e cultural da chamada era pós-industrial, na sua evidente perda de profundidade e tensão dramática, continuam a suscitar controvérsias por serem ainda produções portadoras de algum sentido e não apenas manifestações pseudo-estéticas destinadas à promoção de um consumo rápido e passageiro[23]. O que se pode deduzir disso tudo é a materialização de uma importante mudança nas técnicas de expressão, tanto no que diz respeito a seu papel de instrumentos de composição como no que tange à apropriação ideológica que delas se faz. Uma mudança, que, portanto, atua como um dos elementos catalisadores da mais recente transformação operada no conceito de arte.

Assim, as produções artísticas e literárias correspondentes a esta nova situação realizariam alterações técnicas que, pouco a pouco, deslocam o foco de atenção do pólo temático da obra para aquilo que poderíamos chamar de "invenção de um código". Por isso, o que ressalta com intensidade neste tipo de registro estético é o seu próprio conjunto de princípios compositivos, seu próprio sistema construtivo, que aparecerá exposto à maneira de puro procedimento[24]. Tal aspecto, se visto à luz do imediatismo com o qual o tempo pós-moderno abole o eterno, mostra-se como o único gesto imperecedouro permitido no intuito de somente preservar os signos que configuram o código através do qual a obra, como conceito, pode ser reproduzida. A obra parece não mais obedecer a um conceito de arte perdurável, desde que agora sua existência pode ser breve, tão breve que em algumas das experiências mais radicais, como nos happenings, sua realização torna-se irrepetível, extinguindo-se no mesmo instante do seu fazer.

Contudo, nunca como nesses momentos a obra esteve sujeita de maneira tão firme a sua própria idéia, o que vai ocasionar um dos traços inéditos deste tipo de produção: a presença da obra como idéia/conceito de si mesma. É sobre tal base que estas obras funda-

mentam sua exigência de autonomia, e podem desenvolver-se dentro de um circuito fechado para passar a depender unicamente de si, na medida em que dela se parte para a ela chegar como realização. A arte passa, então, a ser vivificada como puro conceito, se bem que - dentro de uma perspectiva diferenciada já que o conceito não se situa, como outrora, na arte mas deslocado para o ato de realização - da obra.

No espaço mais restrito da produção poética estas circunstâncias terão uma notável incidência, sobretudo porque se projetam como o marco de definição de um novo tratamento da linguagem, que passa a desempenhar um papel diferenciado daquele que lhe conferia o poeta moderno. Para este a linguagem poética se apresentava como o elemento de mediação entre a realidade e a consciência, sentida assim como uma forma para alcançar, por uma via transcendente, um conhecimento do mundo e da situação do homem nele. Enfim, uma palavra portadora de uma visão e uma imagem ontológicas que permitem localizar, mesmo naqueles casos de caráter mais hermético, uma historicidade de manifesto pendor.

A virada à qual se assiste agora está intimamente ligada ao - esgotamento dos meios e recursos de expressão através dos quais a - poesia manteve sua autonomia, isto é, sua qualidade e dignidade de linguagem inconfundível. Portanto, pode-se detectar aqui uma modificação da função comunicativa que começa a ser exigida da poesia e que inicialmente leva a muitos poetas a ensaiar formas e tons próximos de outras linguagens como a prosa, e a definir tendências que, como a poesia impura ou a antipoesia, diluem o caráter metafórico - que sempre esteve associado à linguagem poética como um de seus fundamentos principais[25].

Porém, se para muitos poetas a opção comunicativa passa a revelar-se como uma demanda cada vez mais imperiosa e instigadora de transformações que conduzam à construção de estruturas abertas para a captação de um público maior, as implicações daí derivadas não - são apenas de ordem técnica ou puramente estética. Os fins não-lí_

ricos, o quase degredo de imagens ornamentais -que em alguns casos será definitivo-, a literariedade e a laconicidade, que Michel Hamburger tem denominado de "nova austeridade"[26], são traços formais que respondem ao aparecimento de uma nova sensibilidade e a um determinado posicionamento frente às circunstâncias que se consolidam ao finalizar a Segunda Guerra.

Assim, a afirmação de Adorno sobre a impossibilidade de escrever poemas longos depois de Auschwitz aponta para uma característica formal cujas raízes se estabelecem na insignificância e impotência da palavra para comunicar todo o tremendo dramatismo de acontecimentos até então não padecidos pela humanidade, e perante os quais a poesia não só parece desorientada como atravessada por um ceticismo sem precedentes. Uma curiosa encruzilhada para o poeta de pós-guerra que decidido a estabelecer canais para uma comunicação sensível mais abrangente, vê-se ante a evidência de que muito pouco, e às vezes nada, pode expressar a respeito dos acontecimentos de seu tempo histórico.

A solução mais dramática interposta a um tal dilema é a que configura o que poderia chamar-se de "desconstrução da expressão", um tipo de formalização estética que contradiz uma das funções distintivas da linguagem poética, essa de gerar o significado de tudo aquilo que é por ela nomeado: a notável capacidade demiúrgica do verbo poético. A palavra se apresenta assim despojada de sua dimensão simbólica, sentida como palavra que apenas pode enunciar a presença de um objeto já existente, que nos faz lembrar o sentido atribuído por Wittgenstein à linguagem quando nos diz da impossibilidade de colocar objetos dentro das palavras, pois a elas só caberia dizer como as coisas são e não o que elas são.

A ruptura do equilíbrio que se produz entre significado e significante adquire, então, conotações inusitadas. O novo tempo que começa a vigorar é capaz de propiciar um tipo de expressão poética na qual conteúdos e significados se diluem, e onde não mais é possível identificar, com a percepção e sensibilidade que nos ensina

ram os clássicos da poesia moderna, algum tipo de ressonância que nos fale do homem habitante desse novo espaço. Em alguns casos, a poesia renuncia definitivamente a toda qualificação, para se refugiar, como vemos em Francis Ponge, numa simples enumeração de objetos, com a qual se desvencilha do "eu" enunciador através de um processo de identificação com eles[27]. Com o novo papel atribuído à palavra, o poeta da era pós-industrial pode conceber um "constructo" poético que se resolve como pura estrutura, pura forma, aproximando-se, cada vez mais, a uma verdadeira objetualização da poesia, cujo eixo de motivação se desloca do significado para o significante, instalando-se de maneira definitiva sob a égide de coordenadas basicamente espaciais, como é o caso das diferentes tendências agrupadas sob o nome de poesia visual. Estas expressões podem assim entregar-se à elaboração de um espaço de formalização estética totalmente asséptico e impessoal, que redunda numa estrutura que, além de mostrar seus próprios mecanismos operativos, constitui o âmbito neutro de sua experimentação artística.

Todavia, a atitude diferenciada que desta forma se estabelece frente à compreensão e elaboração da linguagem poética tem implicações diretamente relacionadas à permanência e futuro da poesia em sociedades cada vez mais ávidas de objetos para o consumo, e cada vez mais voltadas para a produção exacerbada de todo tipo de informação. Este último aspecto termina criando um novo setor na economia, referido à prestação de serviços, que Daniel Bell destaca como um dos traços caracterizadores de uma nova etapa alcançada pela produção, o que lhe permite falar na existência de uma sociedade pós-industrial. Sob o signo de uma sociedade hedonista, que se regozija em usufruir compulsivamente bens e serviços, entre os quais as formas estéticas de todo tipo, que significado poderia ter uma prática poética que, no seu afã de existir, nega-se a si mesma na sua própria denominação?

O caso da denominada antipoesia é uma das soluções estéticas que nos situa no cerne desta interrogação, num momento em que tanto

vai se falar da morte da poesia e da arte em geral. Assim, basta fixar nossa atenção no prefixo anti para saber que estamos frente a uma situação que não apenas se define como simples desejo de renovar fórmulas expressivas, ou pela intenção de criar outras até então não contempladas pela tradição poética: anti expressa aquilo - que existe de mais contrário, o que se opõe a , o que evita. Em outras palavras, todas suas definições contêm uma intenção negadora, só que com um detalhe, pois neste caso quer-se negar aquilo que a própria denominação confirma como presença, se lembrarmos que antipoesia é o termo com o qual se denomina uma determinada manifestação literária que ainda almeja realizar-se e ganhar espaço como registro poético. Eis que o termo se enche de paradoxos. A atividade poética, então, parece que só consegue manter-se atuante na medida em que se assume como discurso que nega sua própria natureza, isto é, como não-poesia[28]. O paradoxo é aterrador: uma imagem pavorosa porque não decreta o fim nem ilumina o começo, mas os faz conviver ontologicamente no mesmo corpo, tal qual esses mortos-vivos - que não pertencendo mais a este mundo tampouco descansam em paz no outro.

A imagem é, sem dúvida, chocante mas não exagerada, haja vista sua utilidade para ilustrar de maneira eficiente o grau de ambigüidade que acompanha a muitas das manifestações estéticas surgidas a partir dos anos 50. Face ao anterior exemplo cabe perguntar se o sentimento poético depara-se com uma circunstância de eventual alargamento de seus limites, ou se, pelo contrário, a prática poética - se encontra frente à evidência de que estes se estreitam cada vez mais. O que parece tornar-se evidente é o tipo de impasse que se origina quando a poesia, incorporando um espírito vanguardista, procura se fazer mais acessível mantendo, porém, sua autonomia numa sociedade que padece os efeitos homogeneizadores de sua economia de - mercado.

Assim, a já referida "desconstrução da expressão" apresenta-se como um procedimento altamente problemático, pois se, de um la_-

do, ele dá lugar a um exasperante esgarçamento da linguagem, que em alguns casos determina o esvaziamento do conteúdo, de outro, pode - ser interpretado como um dos mecanismos implementados para criar - formas estranhas ao cânone poético e assim poder escapar da ação niveladora do mercado. Em outras palavras, se considerarmos, de maneira geral, que todas as formas de arte têm sido reduzidas a produtos comerciáveis e a objetos de posse, a diferença consistiria em - ir contra a corrente, ou seja, produzir um objeto tão alheio ao tradicional conceito de arte que, impondo-se como tal, se apresente imune às investidas homogeneizadoras do mercado. Tal e como irão argumentar os concretistas brasileiros quando definem sua produção como "objetos-bens-de-consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários"[29].

No entanto, essa procura pela diferença apenas consegue manifestar um precário equilíbrio de suas próprias determinações internas, visto que, no seu excessivo denodo de não se mostrar servil às imposições de uma ideologia utilitária, muitas de estas produções - terminam incorporando alguns dos traços mais característicos que distinguem o funcionamento desse sistema do qual pretendem afastar-se. Um dos mais inquietantes talvez seja o que diz respeito à situação que se desenha para o "autor" como categoria de construção poética; um elemento que pode ser revelador da crise e - ambigüidades nas quais a literatura e a arte mergulham nesta fase.

O "eu" lírico e a ausência de alteridade

Os efeitos homogeneizadores produzidos pelo auge da economia de mercado sobre os grandes conglomerados urbanos, nivelando dife_-

ças e particularidades, originando sociedades onde a existência do homem perde, cada vez mais, seus sinais de auto-identificação e auto-reconhecimento, têm ocasionado o desaparecimento da figura do sujeito burguês autônomo, que se por um lado significa, como afirma Jameson, o fim do ego burguês e de todas suas distorções , por outro traz consigo o desaparecimento de um sentido peculiar de vida, disso que se apresenta como "a pincelada individual distintiva"[30]. Se no processo de consolidação da Modernidade capitalista, os avanços da Revolução Industrial provocaram a reificação do sujeito, visto que o homem foi tratado pela dinâmica da produção como mais uma peça da engrenagem mecânica, aproximando-o assim à condição de objeto manipulável e ocasionando neuroses, medos e frustrações nesse indivíduo, o desenvolvimento tecnológico da sociedade dita pós-industrial substitui essa alienação pela morte do sujeito. Um desfecho que só é possível porque para o mundo da tecnociência o homem é redutível a uma condição de signo, intercambiável como qualquer outro dos muitos que conformam qualquer um dos códigos com os quais se tenciona programar e conduzir a sociedade de consumo. Despojado assim de sua própria imagem, é difícil que o homem contemporâneo alcance a imagem do outro. Por isso, pode falar-se agora de um mundo que, paulatinamente, perde a capacidade da representação, para se comprazer numa infindável atividade reprodutora, cuja função principal é substituir signos dentro de um dado sistema e atingir o melhor desempenho operacional, seu objetivo final.

A realidade que desta forma se estabelece, e cuja historicidade se fixa entre as coordenadas imutáveis do aqui e do agora, passa a ser regida por um conjunto de mecanismos orientados para a obtenção e o controle de um determinado desempenho técnico, potencialmente mais aperfeiçoável e eficiente. O detalhe original está em que, para garantir uma margem de resultados, a realidade, em todas suas facetas, ou seja, em todos seus aspectos materiais mas também aqueles que definem o universo da subjetividade humana, precisa ser reduzida a um sistema de signos perfeitamente manipuláveis. Em ou-

tros termos, isto significa que tais signos devem ser passíveis de substituição e/ou eliminação, caso não resultem operativos para o - sistema. Daí que o mundo orientado pela tecnologia determine um espaço sem imagem, sem alteridade, pois que "não tem por objeto representar ou reproduzir a realidade, não é uma visão porque não concebe o mundo como figura senão como algo mais ou menos maleável à vontade humana"[31].

A poderosa presença da tecnologia em todos os níveis da vida contemporânea, e a facilidade com a qual seus princípios e procedimentos são assimilados, quer dizer, a rapidez com a qual se instala a visão e a lógica que ela veicula, originando-se daí valores e comportamentos sociais, condiz com certo tipo de emotividade presente em muitas das manifestações estéticas surgidas a partir dos cinqüenta.

Para o caso específico da poesia pode observar-se que a subjetividade, quando presente, e a percepção do mundo aí plasmadas, não expõem sensação alguma, positiva ou negativa, como tampouco é possível encontrar o conflito de sentimentos ou o gozo dos sentidos; existe, entretanto, algo como uma discreta ausência, ou uma presença neutra que apenas conseguimos sentir como indiferença. Se tomarmos como parâmetro conceitual a idéia tradicional de que o registro poético é a composição de um quadro ontológico, onde um "eu" expõe sua consciência individual em relação a um determinado aspecto do mundo, poderemos observar que este processo fica interrompido em ex_ - pressões que vão desde a variada gama da poesia visual, a poesia semiótica, as tendências que de alguma maneira adscrevem à estética - informacional, como a chamada poesia artificial, ou as diferentes concepções da poesia concreta. Registros todos onde a emotividade, quando existente, é de um estranho tom menor, sentimentos impessoais e flutuantes, que Jameson prefere chamar de "intensidades".

A comparação é por demais sedutora. Da mesma maneira que a imagem do mundo se desvanece pela ação da tecnologia, a figura do poeta, tida como a voz pessoal que comanda e organiza a mensagem -

verbal, mas também como o "momento de convergência das distintas vozes que confluem no texto"[32], se evapora gradualmente. No cerne deste fenômeno se produz não apenas o desaparecimento do "eu", pois junto com ele se perde a presença de sua figura complementar: a noção de "outro". É assim que a imagem do "tu" começa a se ausentar da consciência do homem contemporâneo. Por isso, é importante ressalvar que as manifestações estéticas mais definidamente pós-modernas não são impessoais no clássico sentido moderno, quando se despojar do "eu" era a atitude necessária para a configuração de um espaço que permitisse a expressão desse outro que nos completa. O impessoal nelas adquire um sentido inédito porque assinala um aqui e um agora sem ninguém. Um vazio de historicidade e o coletivo transfigurado em massa inidentificável para preencher tal vazio. Em suma, um tipo de experiência estética que joga perigosamente com o silêncio, aproximando-se cada vez mais dele.

Porém, esta não é uma situação que possa ser plenamente entendida através de um juízo univalente, na medida em que ela se encontra carregada de paradoxos. Desterrar a subjetividade da obra é para muitos de estes escritores uma forma de iniciar o processo de depuração e decantação da linguagem que permita alcançar o estado de absoluta neutralidade. Nesse estádio, onde se supõe são eliminados os conteúdos ideológicos da obra, esta se projetaria definitivamente como realidade autônoma, estimável e avaliável só dentro daqueles princípios de auto-referencialidade que ela mesma se fixa. O resultado disso tudo é o aparecimento de um "objeto sensível", sem aparentes conteúdos referenciais, que coloca em xeque o conceito de representação para decretar sua morte definitiva. Mas a criação poética não será a única a se tingir com novos significados, pois a atividade crítica também passa a incorporar novos problemas, que alteram de maneira substancial alguns de seus postulados básicos.

Certas teorias críticas começam, assim, a defender a inviabilidade da interpretação alegando, justamente, a ausência de todo tópico de caráter ontológico e sua substituição por um tipo de "in-

formação estética" materialmente estruturada[33]. Sendo informação e não conteúdo ontologicamente significável, estas poéticas, deste ponto de vista, não seriam apreensíveis através do processo interpretativo porque elas só pretendem realizar-se como jogos lingüísticos; o que equivale a dizer que a matéria estética que assim se comunica nasce e morre no seu próprio instante de realização formal.

Entretanto, resta em nós a dúvida sobre essa impossibilidade de efetuar uma interpretação que possa estabelecer o nexo de mediação existente entre esta suposta "autogestionada" obra estética e o processo que lhe permite acionar os mecanismos formais que passam a distingui-la. Pois o que este tipo de estrutura compositiva incorpora subliminarmente é a nova crise que se instala no relacionamento da arte com a sociedade na assim denominada era do capitalismo tardio, e que se revela como crise dos significados. Através desta perspectiva, o processo compositivo, os princípios estruturais e as formas que estas obras adoptam, continuam suscetíveis e respondendo às transformações da história social. Afirmar, então, que sobre tais produções é possível realizar uma exploração hermenêutica, conduz, concomitantemente, a destacar a peculiaridade do espaço histórico no qual se movimentam, e a considerar o fato de que elas continuam formando parte desse espaço. Situadas em seu contexto, é possível advertir que estas obras não deixam de "explorar e expressar este novo espaço", pelo que podem "ser consideradas a seu modo, como novas aproximações à representação de uma nova realidade"[34].

Se por imposição dessa nova realidade sensível hoje nos vemos na necessidade de deslocar nosso eixo de compreensão do objeto estético transformado para o procedimento transformador, é, então, esse deslocamento materializado pelo objeto estético que resulta passível de uma elaboração cognoscitiva. A certeza que este tipo de representação nos deixa é a de que a (re)criação da realidade em termos estéticos não é mera reprodução contextual. Viabilizada através de uma forma, a representação estética é um dos componentes da

complexidade social, e por isso não é pertinente defini-la como - mais ou menos real. Ela existe, assim como a existência do homem, saturada de ambigüidades e contradições. Traços que podem ser ainda mais desconcertantes em momentos como este, quando se produz um novo ajuste na relação arte-tecnologia, que se, por um lado, se traduz como um instante de profunda crise, por outro, nos coloca frente ao maior grau de síntese até hoje atingido pelos termos dessa relação. O resultado desse processo parece imprevisível, na medida - em que ele tanto abre possibilidades como coloca limitações para a capacidade criativa do homem.

É considerando tais aspectos que nos interessa abrir agora um espaço de interrogações e reflexão sobre o exemplo específico da - Poesia Concreta brasileira, e deter-nos no fragmento de realidade que ela constrói, ilumina e revela, na maneira como constrói esse lugar de vivência sensível, e no modo como evoca imaginariamente outros espaços e outras temporalidades do entrançado social.

NOTAS.-

1.- Em dezembro de 1956 a Poesia Concreta era lançada publicamente nos salões do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, como parte da I Exposição Nacional de Arte Concreta. Sobre a história do movimento podem consultar-se, entre outros textos: Poesia Concreta, da série Literatura Comentada, preparado por Iumna Simon e Vinicius Dantas; Poesia Concreta, volume comemorativo dos 30 anos do seu lançamento, editado por código 11 da Bahia, que também inclui um excelente levantamento bibliográfico elaborado por Vinicius Dantas. Impressões de viagem de Heloisa Buarque, também toca de maneira tangencial alguns aspectos do do movimento.

2.- Basta lembrarmos para o caso brasileiro as conhecidas observações que em 1954 fazia o poeta João Cabral em prol do estabelecimento de um contato mais estreito entre poesia e público, chamando a atenção para a utilização de recursos próprios dos meios massivos de comunicação, como o rádio. Cf. "Da função moderna da poesia".

3.- Sánchez Vázquez prossegue dizendo: "Mesmo que não existisse a realidade pós-moderna, ou mesmo que existindo ela aparecesse distorcida pela visão pós-modernista, o pós-modernismo, com todas suas imprecisões e variantes, é um fato. E os fatos -como dizia Lenin- são muito teimosos. Por isso, temos de enfrentá-lo, abrindo-nos caminho na emaranhada selva conceitual de seus paladins e detratores". Cf. "Posmodernidad,posmodernismo y socialismo", p. 137. Também pode se consultar o interessante exemplar de Arte em revista, nº 7, dedicado ao tema e contendo enfoques divergentes. Para uma problematização do conceito de pós-moderno, ver ainda "O declínio da era moderna" de Peter Burger.

4.- Seguimos a idéia de Fredric Jameson exposta no seu artigo "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardio", uma idéia também presente em "Pós-modernidade e sociedade de consumo", do mesmo autor.

5.- "Basta-nos justapor o manequim, como símbolo, aos objetos fotográficos da pop art, à lata de Sopa Campbell, às fotos de Marilyn Monroe, ou às curiosidades visuais da op art (...) a fim de perceber que os objetos do surrealismo se foram sem deixar sinal. Daí, no capitalismo que podemos chamar de pós-industrial, os produtos que nos são oferecidos serem completamente desprovidos de profundidade (...) Qualquer investimento da li

bido em tais objetos é obstruído já de início, e podemos nos perguntar se é verdadeiro que nosso universo de objetos é doravante incapaz de fornecer algum 'símbolo apto para despertar a sensibilidade humana', se não estamos na presença de uma transformação cultural de proporções extraordinárias, uma ruptura - histórica inesperadamente absoluta em sua natureza". Fredric Jameson, Marxismo e Forma, p. 86.

6.- Um bom exemplo disto é a "recuperação" do Dadaísmo feita pela arte pop, sobretudo no que diz respeito ao uso da idéia que originou os ready made de Duchamp. Como diz Edward Lucie-Smith no seu artigo sobre a arte pop, os artefatos de Duchamp eram "algo que tinha surgido em radical oposição a uma situação já existente (...) O que os artistas pop fizeram foi encontrar alguma coisa positiva nesses gestos de oposição, alguma coisa a partir da qual fosse possível construir". Tal atitude provocou desgosto no próprio Duchamp , que a propósito do novo movimento declarou: "Esse neo-Dadá, a que eles chamam neo-realismo, arte pop, assemblage, etc., é uma saída fácil e sustenta-se do que o Dadá fez. Quando descobri os ready made pensei estar desencorajando a estética. No neo-Dadá eles tomaram os - meus ready made e recuperaram a beleza estética neles. Joguei-lhes o porta-garrafas e o mictório como desafio (...) e agora eles os admiraram por sua beleza estética!". Edward Lucie-Smith, "Arte Pop", p. 161.

7.- Cf. Adorno e Horkheimer, "A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas".

8.- Cf. Eduardo Subirats, A cultura como espectáculo

9.- Cf. A máquina de Narciso

10.- Uma valiosa reflexão sobre os desdobramentos e as novas possibilidades criadas a partir da ação dos meios de comunicação - massivos, é, sem dúvida, o livro de Jesús Martín-Barbero: De los medios a las mediaciones, onde, desenvolvendo o conceito - de mediação, o autor consegue dar rosto ao elemento que atua - entre a emissão e a recepção e que incorpora conteúdos originais, que modificam a aparente onipotência manipuladora dos mídia.

11.- Para Gianni Vattimo esta presença do heterogêneo tem uma incidência das mais importantes na elaboração de novos discursos - históricos, que passam a veicular uma visão não unitária da - História. Com isso, tem sido possível resgatar essas outras histórias aparentemente menos relevantes, as protagonizadas pelas classes e grupos sociais não dominantes. Basta lembrarmos as belas pesquisas de Carlo Guinsburg, ou a corrente que com a Escola dos Annales dá lugar a toda a vertente da história das

mentalidades.
Cf. de Vattimo A sociedade transparente e a introdução a O fim da modernidade. Também o artigo de Blanka Vavakova, "Lógica cultural da pós-modernidade".

12.- Acompanhamos a opinião de Fredric Jameson, para quem toda obra "produz suas próprias categorias e dita os termos específicos de sua própria interpretação". Ver Marxismo e Forma, p. 255 3 passim.

13.- "La tradición de la ruptura"

14.- Octavio Paz, El arco y la lira, p. 265.

15.- Edward Lucie-Smith referindo em 1966 certas características da arte pop, anotava o seguinte: "Parece-me que um dos aspectos mais enigmáticos da arte pop e aquele que mais urgentemente necessita de explicações é a sua evidente frieza, sua ausência de envolvimento com o tema de que se trata". "Arte Pop", p. 162. Jameson no seu citado artigo "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardio", chama a atenção para esse traço que ele relaciona ao que define como "míngua dos afetos" e "perda de historicidade".

16.- Dan Flavin, um dos representantes do Minimalismo, declarava regozijado em 1967: "Estamos pressionando para baixo no sentido da total ausência da arte -um sentido mútuo de decoração psicológicamente indiferente- um prazer neutro de ver conhecido de todos e de cada um". Citado por Suzi Gablik, "Minimalismo", p. 174.

17.- Estas visões contrapostas podem ser rastreadas fundamentalmente em Daniel Bell, Las contradicciones culturales del capitalismo, e Ernest Mandel, Capitalismo tardio. Ver também, David Harvey, Condição Pós-moderna, e Steven Connor, Cultura Pós-moderna.

18.- É importante anotar que este fenômeno é próprio aos conglomerados urbanos, e que abrange todos os elementos característicos desse ambiente: as estruturas arquitetônicas, a moda, o traçado urbanístico, as diferentes formas de publicidade e propaganda, a iluminação e até os automóveis.

19.- Op. cit.

20.- Lembro, por exemplo, algumas das obras cinéticas de Soto e Cruz-Diez aparecendo com toda sua estranheza em algumas das vias mais transitadas de Caracas. Comentários, críticas, elogios, e mesmo **mofa**, despertaram entre um público majoritaria-

mente ausente de museus e salas de exposição, e que de alguma maneira foi sacudido em sua sensibilidade por obras que muitos nem consideravam artísticas.

21.- Max Bensen, teorizador da chamada estética informacional, falando da diferença entre o que ele denomina poesia natural e poesia artificial, diz: "Como poesia artificial se entende (...) aquela espécie de poesia na qual (...) não há nenhuma consciência poética pessoal, com suas experiências, vivências (...)em que não há, portanto, nenhum mundo preexistente e em que o escrever não é mais um processo ontológico, através do qual o aspecto do mundo das palavras possa referir-se a um eu". No final, ele conclui: "Como a essência da interpretação consiste, primacialmente, no estabelecimento da relação com o eu e do aspecto do mundo de um texto, ou seja, no apelo do que chamamos processo ontológico, para a poesia artificial uma interpretação não tem sentido". Pequena Estética, p. 182-185

22.- Cf. Suzi Gablik, Op. cit., p.181

23.- Marielena Chauí aponta certas marcas específicas da cultura que a distinguiriam daquelas outras manifestações próprias do entretenimento e o lazer: "a cultura é trabalho, movimento de criação de sentido (...) a cultura é o movimento para dar a pensar, dar a ver, dar a refletir, a imaginar e sentir aquelas experiências brutas que o trabalho cultural transforma em obras que modificam as experiências de onde partiram". "Política e culturas democráticas: o público e o privado entram em questão", p. 5

24.- John Barth, no seu romance Quimera, coloca na boca do narrador: "o romance revolucionário Notas irá prescindir de tudo isso a fim de transcender as limitações da particularidade; como o codificado Números, ela nada representará,não terá conteúdo exceto sua própria forma, nenhum assunto senão seus próprios processos". p. 215

25.- "A suspeita de que na poesia se poderia esperar qualquer sentimento familiar, tornou suspeito o próprio nome de poesia. Assim, surgem títulos como Apoèmes de H. Pichette (1947), como La Haine de la Poèsie de G. Bataille (1947) e Proemes de F. Ponge (1948)". Hugo Friedrich, Op. cit., p. 170

26.- Cf. A truth of poetry

27.- "Os assuntos de sua poesia livre de formas chamam-se pão, porta, concha, seixos, vela, cigarros. Podem ser acolhidos com tal objetividade que se pode falar de 'fenomenologia lírica'.

O eu que os acolhe é fictício, é mero suporte da linguagem. - Esta, sem dúvida, está muito longe de ser realística. A rigor, não deforma os objetos, mas os faz enrijecer tanto ou infunde aos objetos, rígidos por natureza, uma vida tão singular,que cria uma realidade sobrenatural. Mas o homem está excluso". Hugo Friedrich, Op.cit., p. 172

28.- Como diz Friedrich falando em Ponge:"(ele) permite reconhecer o que ainda possa ser a poesia, quando se deixou de acreditar nela". Ibidem.

29.- Décio Pignatari, "Forma,função e projeto geral", p.112

30.- F. Jameson, "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", p. 150.
Para Octavio Paz, "o fenômeno da incomunicação não depende tanto da pluralidade de sujeitos quanto do desaparecimento do tu como elemento constitutivo de cada consciência. Não falamos - com os outros porque não podemos falar com nós mesmos". El arco y la lira, p. 261

31.- Octavio Paz, Op.cit., p. 262

32.- Octavio Paz, Los hijos del limo, p. 207

33.- Max Bense é um dos principais teorizadores deste ponto de vista, assim como, de maneira geral, a crítica estruturalista, e a mais nova "crítica dos signos".

34.- F. Jameson, Op. cit., p. 155

P A R T E III

A POESIA CONCRETA

A cidade: o universo dos objetos

Muito além de objetos
Somos sensações...

Flávio Venturini
Contato Imediato

O ímpeto com o qual a Poesia Concreta expõe a necessidade de um projeto que implemente novas formas comunicativas baseia-se, sem dúvida, na observação detida das mudanças e alterações ocorridas nas condições do consumo literário. Condições pertencentes a um espaço humano específico: o contexto urbano dos grandes centros metropolitanos.

O modelo de vida aí existente, com seu ritmo acelerado, os inumeros choques psicológicos aos que o homem é submetido, o entorpecimento de sua percepção, ocasionada, paradoxalmente, por essa multiplicidade de situações que se lhe apresentam como opções, virtuais ou concretas, desenham parte do contorno humano e social que vê surgir uma produção poética caracterizada por uma radical intenção antidiscursiva e por uma conceitualização teórica que lhe confere um alto nível de abstração. Do mesmo modo como a paisagem urbana é prolixa na apresentação e no aparecimento de novas formas -arquitetônicas ou visuais- que modificam dia após dia sua fisionomia, obrigando o olho humano a perscrutar várias coordenadas espaciais ao mesmo tempo e adequar sua percepção a esse quadro de objetos físicos mutáveis que compõem seu habitat imediato, para a perspectiva concretista, igualmente, a nova poesia deve ser encarada como um objeto físico a mais, só diferenciável dos outros pela função específica que exerce dentro desse conglomerado de objetos. Criar, como

dizem, "um mundo paralelo ao mundo dos objetos"[1](p.75) constitui-se no leitmotiv construtivo desta poética, incorporando assim um sentido do construir que, como trabalho artístico, quer antepor-se ao - tradicional caráter intuitivo, aos conteúdos de inspiração e aos - tons líricos que sempre foram reconhecidos pela atividade poética.

Se o traçado da cidade modelo deve obedecer a uma rigorosa - planificação racional, todo poema autêntico deve também formular-se como uma aventura planejada pelo trabalho construtivo: a aventura de organizar o espaço gráfico, de dominar cada centímetro desse novo corpo, de controlar suas forças e efeitos. Com isso o poema deixa de ser uma viagem ao desconhecido para penetrar num mundo objetito, previamente direcionado, tanto na sua finalidade como na sua recepção: "criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível"(p.158), como num jogo de astúcia.

Mas criar mundos paralelos não foi até agora o objetivo da - poesia moderna? Mundos paralelos à sensibilidade amodorrada do cotidiano, mundos paralelos que indicam a possibilidade de vivenciar outras dimensões, aquelas que estão sepultadas e aprisionadas pelas coordenadas de tempo e espaço da nossa dura realidade. Desde que os poetas se debatem dentro desse âmbito que é a modernidade, seu mister tem sido fundar outras realidades; realidades que, como vimos, são o poema mesmo, portanto, corpos com existência própria, - voltados para si porque o convite que nos fazem é para visitarmos o sonho ou o pesadelo, duas dimensões que afrontam as normas do cotidiano. E é uma tal afronta o que ata a poesia moderna a sua historicidade, uma substância que ela quis negar fundamentalmente através da crítica que sempre lhe dirigiu. Assim, fundaram-se mundos não apenas paralelos como sobretudo opostos, através dos quais os poetas quiseram libertar-se, desamarrando os nós da linguagem por saberem que são estes a camisa de força com a qual se imobiliza a possibilidade de exercer a crítica e a negação. Com esta opção a poesia assumiu sua "improdutividade" frente a uma ordem de valores com a qual manteve constantes desacordos. Continuou sonhando, e -

criando mundos paralelos.

Acontece, porém, que essa característica da criação poética - se modifica. O desenvolvimento da civilização industrial vem acarretando nas últimas décadas situações que derivam para esquemas de comportamento inéditos, que, como vimos, se alastram pelas diferentes esferas que conformam a vida social. Frente à tendência dominante do "fracasso" se contrapõe, então, uma lógica estética que se não abandona a idéia dos mundos paralelos faz deles espaços não antagônicos, afirmando a possibilidade de conviver funcionalmente com as estruturas do mundo material que é seu correlato. A alteração - conceitual se registra no nível do referente, que deixa de ser aquele das sensações, dos conteúdos vivenciais, subjetivos, enfim, ontológicos, para se situar no mundo objetual em sentido lato: "mundo - paralelo ao mundo dos objetos", como preconiza o programa concretista.

A transfiguração se opera no nível da abstração teórica, mas, sem dúvida, também no plano da própria execução do poema concreto; um gesto inventivo que se apoia na familiaridade com a qual a civilização urbana é capaz de se relacionar com a gigantesca proliferação de objetos, de todo tipo e natureza, que forma parte intrínseca de seu dia-a-dia, devido, principalmente, às demandas de consumo - que o mercado veicula através dos meios de comunicação de massa. O homem contemporâneo vive assim rodeado de objetos, formas com uma - função específica e com um desempenho determinado para um uso imediato; formas que o desenvolvimento tecnológico tem aproximado cada vez mais ao estatuto de verdadeiras prolongações do corpo e da mente humanos, transmitindo com isso uma imagem altamente positiva de sua existência[2]. A partir de um momento particular do desenvolvimento tecnológico, esse que marca o início da informatização da sociedade mediante a introdução de mecanismos cibernéticos, a existência dos objetos passa a depender por inteiro da função que cumprem dentro do sistema social no qual circulam, de sua maior ou menor operatividade, de sua capacidade para satisfazer com rapidez uma de-

BIBLIOTECA CENTRAL

terminada necessidade. Em síntese, o que poderíamos englobar sob o termo tão em voga de "funcionalidade".

Os objetos passam para tanto pela necessária redução à categoria de puras estruturas, que abrangem das mais simples até as mais complexas, de uma máquina calculadora até um sofisticadíssimo mecanismo computadorizado. Não se pode negar que o homem contemporâneo, diferentemente de seu congênere de começos de século, vive mergulhado num ambiente de estruturas, o que dá origem a um crescente interesse por dominar o funcionamento das mesmas; uma intenção que se generalizará e extenderá, inclusive, até o campo da produção de conhecimentos, onde gera uma maneira de pensar e analisar os fenômenos humanos e sociais através de esquemas e modelos matemáticos e estatísticos, como é o caso do estruturalismo e da já referida estética informacional de Bense.

Visões como estas levam a supor que os objetos não têm "conteúdo nem significado". Localizados então no sacrossanto território da neutralidade, os objetos não transmitiriam espécie alguma de sentimento ou emotividade, o que impediria sua vinculação a uma expressão de caráter ontológico e, o que é mais grave, sua integração ao contexto mais amplo das relações sociais. Esta suposta qualidade do objeto, a constante imposição de outros novos, que quase sempre são o resultado de variações dos modelos já existentes, sua reiterada presença no horizonte de vida das pessoas, a facilidade com a qual são integrados e aceitos, mas também descartados, como produtos **"naturais"** do ambiente, em uma palavra, a aparentemente inegável necessidade que deles temos, constituem parte dos fundamentos a partir de onde a ideação concretista se permite realizar uma operação inédita: deslocar o foco de atenção do que as poéticas modernas tradicionalmente consideraram como o âmago de indagações vivenciais, - isto é, o mundo pessoal dos sentimentos e das relações humanas, para o universo objetual e estrutural dos mecanismos artificiais.

O atrativo que um tal universo lhes oferece é sua assombrosa capacidade para a perfectibilidade funcional; ou seja, a faculdade

de se integrar harmoniosamente a um conjunto ou sistema; o que, por outra parte, condiciona sua existência a esse constante requisito de aceitação e êxito que se define através do sentido positivo já aludido, e que será vivenciado no uso e na utilidade prestados pelo objeto.

É, portanto, essa positividade do mundo objetual a que se detecta na base conceitual de todo o projeto concretista. Assim, a intencionalidade de sua linguagem estética, que procura questionar "a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos"(p. 175); a formalização de um constructo poético que deseja ter livre trânsito através do mundo dos objetos -"um instrumento linguístico mais próximo da real estrutura das coisas"(p.75)- e comunicar "o - mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas"(p.76), são argumentos com os quais se tenta propiciar a consolidação de uma prática literária dirigida a "construir poemas à altura dos novos - tempos", quer dizer, "à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos"(p.127). Com isto, estamos face a um aspecto de vital importância para a compreensão dos rumos diferenciados que a expressão poética pode tomar dentro do complexo marco das sociedades contemporâneas, da maneira como estas começam a estruturar-se a partir de 45: o novo vínculo que se estabelece com as tecnologias de reprodução.

Se comprovado, tal fato deve levar-nos, necessariamente, a - descobrir no espectro mais amplo das manifestações culturais algum tipo de ruptura substancial dentro da lógica que orientou a atuação dos modernismos clássicos. É peremptório, por isso, aludir ao conceito de representação, e ao que acreditamos serem as novas dimensões que este adquire na Poesia Concreta, a raiz da fixação de um - referente de índole muito diversa ao abordado usualmente pelo discurso poético.

O objeto técnico: o novo referente

Neste sentido, algumas opiniões vão afirmar que o esforço concretista para incorporar e informar esteticamente apenas estruturas de natureza lingüística e visual, significaria a definitiva superação da instância dos referentes[3]. Esta afirmação se reveste de uma importância extrema se se pensa que a eliminação do referente faria impossível a implementação do tradicional processo de interpretação que significou para a tradição poética moderna a total transformação do conceito realista de representação estética. É conhecida a consciente intenção da Poesia Concreta de acabar com as alusões e pretensões figurativas da expressão (p.40),e de construir uma poesia que dispensasse toda interpretação (p.64). Na verdade é deste objetivo programático que partirão os ataques a tudo aquilo que não se revele como pura matéria de construção lingüística, e as diatribas contra o referente, que na versão concretista é entendido como "esta ou aquela sensação subjetiva, garimpados no mundo exterior ou interior do poeta"(p.77). Acabar com a interpretação mediante um esforço de desreferencialização do poema é, para esta perspectiva, situar o trabalho estético em outro patamar de formalização, definido pelo abandono do conceito de representação como eixo direcionador do labor artístico. Para onde aponta, então, tão denodado empenho, que assim aposta na negação de um fundamento que não apenas encerra um modo técnico senão, e sobretudo, uma cosmovisão, um determinado sentir as circunstâncias?

Em linhas gerais, e de acordo com o panorama que como sentimento de época impõe-se depois de 45, diríamos que se trata de uma desagregação da hegemonia exercida pelos valores que definiram os modernismos, e do concomitante surgimento de um outro modo "representacional" que começa a dirigir parte da formalização estética das últimas décadas: o que alguns críticos convencionam em designar com o termo de apresentação.

Para a perspectiva concretista despojar-se do referente é passo fundamental para atingir o que chamam de plena objetivação da - linguagem, depois do qual esta poderia adequar-se com mais facilidade à lógica do mundo dos objetos e criar o seu próprio, isto é, o poema mesmo (p.76). Este afã de independência em relação às determinações do referente, e o caminho seguido como estratégia formal para sua efetivação no corpo poemático, mudam o próprio caráter auto-referencial ensaiado pelas poéticas anteriores. Nestas últimas a auto-referencialidade provinha da liberdade interpretativa através da qual o poeta transfigurava toda a materialidade do mundo exterior na matéria íntima de suas criações; de tal maneira que, pode-se dizer, a auto-referencialidade do poema moderno nunca deixou de ser uma abordagem consciente da problemática da criação dentro de suas condições reais de produção,constituindo-se nesse sentido na expressão de uma problemática de índole ontológica.

O interesse concretista radica, pelo contrário, na supressão de qualquer matiz ontologizante que continue a fazer da palavra instrumento de interpretação do mundo subjetivo, exterior a ela (p.77). Com certeza, isto poderá ser melhor observado num exemplo preciso; vejamos, pois, o caso de "eixo fixo" de Augusto de Campos:

eixoolho
polofixo
eixoflor
pesofixo
eixosolo
olhofixo

A primeira impressão que nos assalta finda a sua leitura é a impossibilidade de extrairmos de sua matéria lingüística alguma espécie de sensação emotiva que possa nos remeter à identificação de um posicionamento e/ou vivência de tipo existencial. Tal efeito é facilitado, em primeiro lugar, pelo evidente acanhamento do repertório vocabular, que determina a inexistência de frases ou sentenças de natureza discursiva para deixar no seu lugar apenas um enunciado

que expressa o seguinte: eixoolho, polofixo,eixoflor,pesofixo,eixo_ solo, olhofixo, olho, flor, solo, polo, peso, olho, que, por sua - vez, são as possibilidades de leitura criadas pela organização espa cial de tipo paratático das combinações léxicas.

Dado este primeiro passo, vemos a seguir que tal redução conteudística constitui-se na base compositiva que fará possível uma diluição ostensiva do papel protagônico desempenhado pela consciência enunciadora, esse "eu" lírico que na poesia moderna representava a faculdade imaginativa de converter em palavras o que era até esse momento um mundo pré-existente a elas mesmas. O procedimento parece ter alguma coisa de tautológico na medida em que nos obriga a referirmos um conteúdo esvaziado, um conteúdo sem conteúdo para ser "contado", portanto, sem posição alguma para ser assumida, derivando disso tudo a manifesta prescindibilidade funcional de qual_ - quer consciência interpretativa. De tal maneira, então, que o enunciado, o que nos aparece como o corpo textual do poema, tinge-se de uma rara frialdade, que pode ser adjudicada aos elevados índices de objetividade semântica impostos pela impersonalidade de uma instância enunciadora impelida a omitir toda conjetura valorativa.

Porém, o caráter do texto concretista não é impessoal por parecer objetivo. O impessoal, que já aparece como uma característica incorporada pelo "eu" lírico em muitos dos exemplos da poesia moderna, remete a um pólo enunciador que se posiciona frente a seu objeto de modo a estabelecer uma distância entre essa consciência e_ nunciadora e aquilo que se enuncia, de tal maneira que essa distância cria a ilusão de que entre ambas as instâncias não existe vinculação alguma. É nessa distância que se fixam os níveis de objetividade e impersonalidade de um texto que ainda conserva seu caráter discursivo.

Por outro lado, trata-se também neste caso de um processo de elaboração crítica e cognitiva a partir de onde a perspectiva e a compreensão da matéria abordada se expande, às vezes a um grau tal que a matéria em questão torna-se estranha, extravasando os pró_ -

prios limites de onde foi extraída. Em suma, o caráter impessoal e objetivo tal como implementado pela clássica poética moderna, não condiciona o desaparecimento da operação interpretativa sobre o referente; pelo contrário, é essa operação que baliza a existência dessa consciência organizadora de conteúdos ontologicamente significativos. Uma consciência através da qual, como aponta Octavio Paz, pode constatar-se a enorme fascinação que os poetas modernos sentiram pelas construções da razão crítica.

É essa marca significativa a que desaparece do texto de Augusto de Campos, ficando no seu lugar, como já foi observado, um número quantificável de combinações lingüísticas que propõem ao leitor várias alternativas conjuntas de leitura. A mencionada ausência "conteudística" procede da própria natureza lingüística das combinações, que, como pode-se ver, evitam toda categoria gramatical que possa ser de alguma maneira predicativamente definida, tal o caso de certo tipo de adjetivação mais claramente valorativa. No nosso exemplo temos apenas a solitária presença de simples substantivos, alguns dos quais determinados pelo adjetivo "fixo".

Se se acompanha este raciocínio, não haveria, a rigor, gesto hermenêutico algum para ser completado pela leitura, pois que o texto não nos increpa, nem nos questiona, não nos interroga; não podemos, enfim, devolvê-lo ao contexto mais amplo da vida, a um jardim florido ou um solo estéril, ou vinculá-lo a um mirar escrutador ou apático, por exemplo. Podemos, sim, executar a constatação material da existência de tais seqüências combinatórias. A partir daqui, então, se produz o que pretendo chamar de <u>esvaziamento do pólo enunciador</u> dada a descaracterização que este sofriria, e que implica em uma mudança radical da sua atitude frente ao objeto do qual se aproxima: não há distância crítica a ser estabelecida, não há processo interpretativo a ser realizado porque não há conteúdo identificável com algum fenômeno da esfera ôntica. São estas ausências as que nos parecem definir a condição despersonalizada que a instância enunciadora adquire no poema concreto.

Sobre a base de um tal comportamento, podemos agora singularizar a frieza enunciativa e a concomitante falta de emotividade do poema concreto, distinguindo-as do caráter objetivo presente na lírica moderna. Inclusive porque será em torno desta nova condição que se instaura um dos traços mais decididamente rupturais dos valores que animaram as experiências estéticas da modernidade, e seu relacionamento com a ordem social da qual procediam. Pois a despersonalização auspiciada pela Poesia Concreta estaria legitimando a - prescindibilidade interpretativa da voz enunciadora; daí que o impulso crítico e a capacidade de negação que conformou o anseio utópico da arte desde seu rompimento formal com a concepção realista da representação estética, desvaneçam-se no vazio ontológico do poema concreto.

A esta altura cabe, pois , uma pergunta: sem um referente ontologizado para interpretar, que resta, então, para a poesia? Os concretistas são rápidos na resposta e eficientes na substituição: superado o "ilusionismo" da representação, a poesia pode- se dedicar à "presentificação" definitiva de seu objeto: a palavra em suas três dimensões materiais -gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística (p.52).

Com esta afirmação a Poesia Concreta deita as bases para a organização de seu ars poético, tal como pode ser constatado em muitas das referências programáticas que constituem sua plataforma teórica. Assim, a enfática negação do princípio de representação, no que vimos chamando de sua acepção interpretativa, nos conduz a uma observação inicial respeito à alteração do esquema compositivo tradicional que de fato este sofre no poema concreto.

Por isso, acreditamos que também se produz uma viragem no plano da significação da poesia,isto é, uma mudança do lugar social de onde ela acostumava falar; fato este que nos estaria colocando frente a uma transformação da função social que a poesia vinha desempenhando desde o aparecimento dos modernismos. As implicaçoes que se derivam desta formulação podem começar a serem desvendadas a partir

da exploração mais aprofundada do relacionamento que a Poesia Concreta mantém com um novo tipo de referente, pois a nossa hipótese é que no poema concreto o referente, destituído efetivamente de sua condição ontológica, não desaparece mas se desloca para adquirir novos contornos. Pensamos, então, que o problema da representação estética tal e como se apresenta na Poesia Concreta, manifesta-se numa outra esfera referencial, o que leva a supor que de fato se produz uma cisão na instância do referente, aspecto que desde já nos parece de notáveis conseqüências para a reordenação da tradição estética ocidental.

Se é verdade que a só imagem de um poema concreto pode indicar no seu conteúdo despojado o abandono da tradição discursiva da poesia ocidental, essa condição não implica numa imediata eliminação dos referentes externos, que no seu caso, apesar da afirmação contrária de seus criadores, continuam ativos não só a nível conceitual como introjetados na mesma formalização do poema. A eliminação do discursivo e a crítica que daí se dirige ao sistema lógico-discursivo que rege o funcionamento da linguagem, têm como fundamento principal o combate e rechaço à idéia aristotélica de mimese, estigmatizada segundo o grupo Noigandres pelo reiterado uso realista e naturalista que a caracteriza desde sua origem; uma maneira de produzir e conceber a obra de arte que lhes parece antiquada na medida em que não mais expressaria as novas formas de percepção geradas pela sociedade urbano-industrial em seu estádio mais recente, nem atenderia às necessidades de um novo tipo de leitor, "o consumidor de projetos físicos" (p.111).

Acontece, porém, que uma crítica semelhante foi a iniciada, precisamente, pelas grandes poéticas que inauguram a modernidade literária, com a qual, como se sabe, se abala definitivamente a preeminência do conceito realista para se antepor um uso significativo da linguagem que, se comparado com a norma até então vigente, se caracteriza pela sua tremenda alogicidade e anormalidade. Este tipo de imprecisão dos concretistas forma parte de seus gestos e atitu-

des antiliterários dirigidos pela tentativa de atualizar o panorama da produção poética brasileira, que com a Geração de 45 se detivera numa retórica classicizante, voltando a uma estética convencional que depois da ruptura de 22 poderia parecer um retrocesso. Assim, a reivindicação da originalidade de certas iniciativas concretistas deve relacionar-se,num primeiro momento, ao espírito iconoclasta próprio a toda vanguarda, sendo aí que encontra seu mérito, na agitação de uma morosidade literária que, fora contadíssimas exceções, tomava conta do cenário nacional e transcorria sem olhar para as importantes mudanças que se estavam produzindo na relação obra-leitor.

Contudo, em se tratando da nova forma representacional, que na versão concretista se distingue por essa recusa ao referente, e que traz consigo uma abundante exposição de fundamentos teóricos necessários à legitimação desse reclame, não basta ficarmos nesse primeiro patamar das atitudes antiliterárias já que somente a análise pormenorizada do material poético pode nos colocar no encalço de certos conteúdos às vezes escamoteados pelo discurso teórico concretista.

É o que nos parece acontecer com o referente. Se, por exemplo, estabelecermos uma linha de contato entre a obsessiva insistência com que a teoria concretista festeja o variado universo de objetos técnicos produzidos pelo desenvolvimento industrial, e as continuas loas que se dirigem ao funcionamento estrutural das modernas máquinas cibernéticas, e situarmos sob essa órbita de influência tanto sua procura por um instrumental lingüístico que coloque à poesia "mais próxima da real estrutura das coisas"(p.75), como sua definição do poema concreto como "objetos-bens-de-consumo"(p.112), - quiçá possamos obter alguns traços caracterizadores do perfil desse novo "sujeito social" que, transvestido na figura do objeto técnico-industrial, passa a ser agora o centro de inspiração que canalizará uma outra espécie de impulso mimético, uma nova presença na ordem dos referentes. É o universo dos objetos industriais, assumidos na sua dimensão de formas com funções, mas sobretudo na sua qua

lidade de estruturas funcionais, ou seja, com um perfeito e controlado desempenho, o marco especular onde a Poesia Concreta se olha a si mesma para formular sobre a imagem refletida sua conceitualização teórica e a elaboração plástica dessa abstração formal que deriva no corpus visual em que se constitui o poema concreto.

É possível realizarmos agora uma aproximação mais adequada ao caráter referencial inserido numa manifestação poética que é apresentada como "um campo relacional de funções"(p.51); o espaço onde se originaria uma "tensão de palavras-coisas para um novo mundo de formas"(p.54), tal como se materializa no caso de "eixo fixo", no qual a construção do espaço visual específico -a figura geométrica que o contém- é possível devido à ordenação paratática que orienta as combinações lingüísticas, dispostas no sentido de destacar suas potencialidades visuais e sonoras, no mesmo instante em que a primeira delas é colocada no fundo branco do papel. Ou, também, como neste exemplo mais evidente de Haroldo de Campos, no qual a palavra parece prescindível na medida em que ela se funde visualmente ao suporte físico que lhe dá sustentação, fazendo do vazio de um espaço em branco o recurso antidiscursivo e antiliterário que impede o vazamento extralingüístico:

branco branco branco branco
vermelho
estanco vermelho
estanco vermelho
estanco branco

Recurso esse que na sua eminente natureza estrutural não comporta-ria, assim como os objetos, uma dimensão ontológica e sim um mero desempenho funcional (nosso "eixo fixo" se materializando no eixo fixo de sustentação da estrutura textual; ou o branco da página ultrapassando as dimensões significativas da própria palavra). Razão que aos concretistas parece suficiente para afirmar que o conteúdo-estrutura do poema concreto implica automaticamente uma "crítica

impessoal de formas"(p.60).

Esta visão instrumental e tecnicista em relação aos significados que os objetos teriam para o homem, e que como se vê privilegia uma definição formalista dos mesmos, entronizando como desideratum construtivo a suposta neutralidade social do objeto técnico - pois este seria apenas um instrumento com um uso definido-, está - presente também na hipótese de trabalho que orienta a Poesia Concreta quando pretende apresentar-se como uma consciência rigorosamente organizadora de seus elementos compositivos -a fisiognomia acústico-vocal-visual dos elementos lingüísticos, o campo gráfico,etc. Focalizando o aspecto material desses recursos os concretistas acreditavam desvincular o poema de toda carga referencial, pensavam assim estar eliminando toda condição que justificasse as investidas "subjetivistas" da interpretação, uma de suas principais reivindicações.

Na verdade, encontramo-nos aqui frente ao desaparecimento da tensão que na lógica da poesia moderna confere vida à categoria de expressividade, e que se fundamenta, justamente, na existência e manutenção da figura do sujeito como a consciência organizadora do pólo enunciador.

É neste ponto onde se pode detectar com maior clareza a visão objetual que a teoria concretista desenvolve e plasma no poema, e que leva à assimilação prévia deste à categoria dos objetos; concretizando com isso a plena aceitação das leis que determinam a existência deles na sociedade de consumo, sob aquela idéia que perpassa o senso comum e que adverte que os objetos não são produzidos para serem interpretados senão para serem utilizados. Com este elementar raciocínio, os poetas concretistas querem desenhar um círculo inexpugnável para proteger a limpidez incontaminada de suas produ- ções. Circunscrevendo-se a explicitar esteticamente as relações - funcionais que se estabelecem entre os materiais de composição, eles acreditam libertar o poema de toda intencionalidade ideológica; ou como diz Haroldo de Campos, a propósito de um poema de Pignata-

ri: "o problema do poema é um problema de relações" materiais(p. 78). Uma sentença lapidar que nos mostra os estreitos pontos de - contato com o modo como a área tecnológica concebe e projeta sua produção, e para a qual, como afirma Baudrillard, o problema real do objeto técnico "reside na convergência de funções numa unidade estrutural"[4]. Relações funcionais que quando resolvidas harmonicamente, isto é, tecnicamente, levam o objeto industrial a "atingir o estado de um sistema inteiramente coerente consigo mesmo, inteiramente unificado"[5].

A ideologia dos objetos

Viven a nuestro lado,
los ignoramos, nos ignoran
Alguna vez conversan con nosotros

Octavio Paz . Objetos

Porém, o objeto industrial não conhece tão só esta dimensão funcional. Se ele pode ser definido instrumentalmente segundo a - função desempenhada ou atendendo ao grau de operatividade atingido, ao mesmo tempo o destino do objeto é ser usado, fato este que desencadeia uma série de conseqüências que o retiram da esfera eminentemente tecnológica para situá-lo no sistema sócio-cultural. Sabemos que através do uso o objeto industrial adquire significações que superam o nível das puras necessidades funcionais para se localizar em meio às estruturas mentais que dão origem a condutas e formas de relacionamento humanos.

O fato do objeto não ter sido pensado para originar sentimentos ou comportamentos não é condição que o isenta de provocá-los; trata-se antes de uma situação que vem comprovar a existência junto

ao domínio tecnológico de um domínio psicológico e outro sociológico. Se no domínio tecnológico não existe o conflito ou a contradição, mas tão só a perfeição ou imperfeição funcional, se nele os objetos são corpos neutros que ignoramos até o instante de usá-los para de imediato ignorá-los de novo, no plano dos processos humanos da subjetividade e no marco do sistema cultural os objetos adquirem mobilidade a partir da posse e do uso que deles fazemos. O espaço de circulação dos objetos não é o âmbito tecnológico, pois mesmo que dele provenham, seu lugar de realização, de absorção e utilização se encontra na esfera sócio-cultural. É aí que os objetos conversam conosco para nos descobrir dimensões e significados nem sempre vislumbrados no horizonte de projeção de quem os ideou.

Sendo uma criação artificial, o objeto condensa nas suas qualidades e (im)perfeições o estado de desenvolvimento científico e tecnológico da sociedade que o produz; neste sentido, ele chega a ser uma abstração do desenvolvimento estrutural dessa sociedade. Assim, pode se observar como o objeto industrial espelha também uma síntese dos valores imperantes na sociedade urbano-industrial; valores que o domínio técnico apresenta como sendo meramente funcionais quando na verdade são os princípios que direcionam a dinâmica da existência na sociedade burguesa: racionalidade, que se desdobra em organização, rapidez, eficiência, enfim, fatores que introduzem o sucesso como obrigatória exigência, dando origem às mistificações necessárias para a sustentação de outra série de valores aparenciais sobre os quais erige-se a imagem humanizada do capitalismo e sua apologia do trabalho.

Deste modo, a racionalização da sociedade, explícita na industrialização e na sofisticada divisão do trabalho, na planificação e programação das atividades produtivas, configura-se como o eixo motriz do progresso humano; progresso que propiciaria uma ampliação dos âmbitos sociais de atuação: de uma parte, mais fontes de emprego, aumento e diversificação de profissões e especializações, etc.; de outra, um melhor aproveitamento do tempo produtivo e,portanto, u

ma margem maior de tempo-ócio a ser desfrutado por cada indivíduo. Em definitivo, o que a racionalização ofereceria como recompensa social seria o aumento constante da variedade, das alternativas de progresso e êxito sociais, ou seja, a suposta liberdade de opção igualitária, a possibilidade de transitar por mundos mais variados.

É por esta via, então, que a racionalização ganha um conteúdo social e político que apontaria para uma aparente democratização da sociedade, outorgando base de credibilidade para a utopia do trabalho. O que se reproduz no objeto técnico a nível, por exemplo, da exigência fundamental de ser facilmente manipulável, não é tão somente a necessidade de encontrar uma rápida saída no mercado, mas - também similares e ilusórias propostas de democratização, já que o objeto estaria reunindo no seu design as condições necessárias para uma utilização generalizada -o adulto e a criança podem operar um computador, assim como quem dirige o velho fusca pode conduzir o - carro do ano. Só que esta funcionalidade sutilmente retira um dado básico, já que uma tal democratização no uso não contempla uma prévia democratização na posse do objeto. Concomitantemente, o que esse processo tampouco considera é o direito à opção de "não consumir", que é tida como sinônimo de inferioridade e fracasso dentro da escala social. Em suma, ainda que os objetos possam ser considerados, em si mesmos, indiferentes às finalidades ideológicas, é bem verdade que eles são o resultado material de uma forma produtiva -a técnico-industrial- orientada por um fundamento -a racionalidade instrumental- que não opera isoladamente na área da produção tecnológica, mas que se expande por outros âmbitos da realidade social, adotando as dimensões do que seria uma visão de mundo.

Resumindo poderiamos dizer, portanto, que os objetos desta maneira concebidos não são inocentes, neutros ou vazios de significação social; eles adquirem sentidos que transcendem em muito esse - seu aparente destino funcional ao serem a base material sobre a - qual quer se justificar um procedimento gnoseológico que transforma a realidade objetiva em realidade objetual. É justo nesse momento

que se produz um fenômeno característico das sociedades industrializadas, e mesmo daquelas que pretendem sê-lo: a reificação da realidade humana. Assim, o real consente em ser aquilo que existe exclusivamente para cumprir uma função utilitária dentro do sistema; função que previamente foi pautada pela produção, e para a qual se faz imprescindível a redução do homem à qualidade de um elemento funcional a mais. Dele se exigirá que saiba adaptar-se e integrar-se ao conjunto; em outras palavras, que possa desenvolver só aquelas capacidades e potencialidades afins ao conceito de produtividade e exercê-las em todas as esferas de sua atuação social. A conduta é racionalmente orientada para a otimização do desempenho produtivo. O que resta, ou seja, aquilo que não é fazer mensurável em lucro -elementos tais como a emoção, o desejo, o acaso, a imaginação- é subestimado como supérfluo e irreal e relegado para o mundo sem utilidade dos sentimentos, do romântico, do poético; a menos que esse mundo subjetivo e suas manifestações, entre as quais, a arte, adeqüem-se às solicitações de funcionalidade do sistema e passem de alguma maneira a serem afirmativamente o correlato "sensível" deste.

Sintaxe visual: uma poética do fazer

Uma transformação nessa direção se identifica nos textos programáticos concretistas quando se argumenta que a poesia deve "planejar-se matematicamente", fazendo uso da "racionalidade construtiva" para dar vida a uma noção de beleza "útil e utilitária". Com esses postulados acredita-se haver chegado ao fim daquela fase de "rebeldia crítica contra à máquina", momento esse que para os concretistas impõe a plena aceitação das condições que o mundo da produção industrial em série demanda, tanto econômica como esteticamen

te. Não deve surpreender,portanto, que o fator econômico seja sempre um aspecto presente, de diversas formas, na programática concretista, nem que seja a partir dele que queiram se justificar os procedimentos estéticos mais característicos desta poética. Foi apelando para o tão ansiado desejo de atualização e modernização que sempre ocupou as cabeças das elites culturais latino-americanas, - que os concretistas introduziram no cenário brasileiro a discussão sobre a necessidade de drásticas mudanças no contexto da produção poética local, mudanças que deveriam se fundamentar na idéia de progresso e deixar sem efeito certas tendências de "estilização" entretidas em redescobrir formas ultrapassadas (como o soneto) e refugiadas num comodismo preguiçoso. Tais diatribas, dirigidas, como se sabe, ao grupo de poetas integrantes da Geração de 45, apoiam-se justamente nessa idéia de progresso, contrária a nostalgias improdutivas e carregada de um sentido "pragmático utilitário" que, segundo os concretistas, facilitaria a transformação qualitativa da arte de fazer poesia.

A idéia de progresso referida à esfera da produção de cultura, da forma como é por eles entendida, quer promover uma reordenação do conhecimento, "de sorte que o próximo homem (ou geração) possa encontrar da maneira mais rápida a parte viva do mesmo, e gastar o menos tempo possível com caminhos obsoletos" (grifo nosso,p.32). A afirmação anterior, apoiada numa idéia de Ezra Pound, introduz uma preocupação de natureza historiográfica que, como é fácil observar, aspira a uma nova ordenação dos fatos que articulam o desenvolvimento dos processos de produção estética e cultural. Desta visão histórica, na que nos deteremos com mais detalhe nas próximas páginas, interessa destacar neste momento o que poderíamos denominar de "modus operandi", e que encontra interessantes correspondências com certos princípios básicos da organização do trabalho no modelo de produção capitalista.

Para o sistema produtivo a rapidez é requisito fundamental para a economia de tempo que redunda diretamente no aumento da produ-

tividade, uma premissa que encontramos de diversas formas explicitada na teoria concretista e aplicada com pasmosa originalidade nos poemas concretos. A fundamentação teórica começa por impugnar a evolução linear -princípio,meio, fim- tradicionalmente seguida pela organização do discurso poético, para se colocar a favor da síntese ideogrâmica, uma figura composta a partir do próprio ideograma chinês e das experiências de Mallarmé ("subdivisões prismáticas da idéia"), Pound ("método ideogrâmico"), Joyce ("método do palimpsesto"), Cummings ("método de pulverização fonética") (p.53), e balizada na necessidade de promover uma leitura (consumo) rápida que não exigisse do leitor, como já havia anotado João Cabral, espaços de "recolhimento difíceis de encontrar nas condições da vida moderna".[6]

No plano da própria realização estética, a implementação da "síntese ideogrâmica" foi de tamanha contundência que abriu novos espaços para a experimentação artística, novas formas perceptivas para o leitor e novos problemas para a crítica. Pois o que se questionou foi justamente o cerne estrutural por excelência da composição poética: o verso, que também foi enfocado como uma espécie de sinônimo do que ocorria no nível produtivo, desse estado de atraso em que se encontravam tanto as relações como as forças produtivas no contexto local.

Para os concretistas o verso passou a ser uma estrutura em crise, anacrônica em relação às demandas de rapidez das novas práticas comunicativas (escolhia-se como exemplo o leitor de manchetes, acostumado à simultaneidade com a qual são apresentadas as matérias jornalísticas), dispersiva, em suma, antieconômica. Numa era de racionalidade produtiva a desqualificação do verso devia ser reconhecida por todos como perfeitamente oportuna, em razão de sua suposta inoperância comunicativa, procedente, segundo os concretistas, de sua estreita vinculação a valores subjetivos e a conteúdos enunciativos que não teriam maior utilidade em um "mundo impessoal e coletivo", como seria o contemporâneo. O verso é, pois, assimilado a uma fase "artesanal" da produção artística, fase essa que para os con_

cretistas tinha deixado de existir no momento em que o desenvolvimento dos meios produtivos começa a ultrapassar com a informática e a cibernética, o limites da própria produção em série. Portanto, o que se coloca em questão não é a aplicabilidade de um tipo específico de verso, ou uma determinada utilização de este, e sim sua existência mesma e a validade como estrutura organizadora e formal mais representativa da composição poética.

Para materializar a substituição se antepôs ao efeito linear do verso um tipo especial de simultaneidade, localizada já não no âmbito dos conteúdos mas no nível estrutural das relações gráfico-visuais. Este novo espaço de experimentação poética se inaugura incorporando uma noção básica para os concretistas: "a importância do olho para a comunicação mais rápida" (p.47). É desta maneira que se entroniza o espaço gráfico-visual como o recurso construtivo que começa a dirigir a composição do novo objeto poético, que, despojado de toda carga discursiva, poderia alcançar a dimensão de uma "totalidade sensível 'verbivocovisual'" (p.51).

A recusa ao verso e a utilização do espaço gráfico-visual, do modo como é implementado nos poemas da denominada fase ortodoxa, os que aparecem por exemplo em Noigandres de 1958, constituem um dos aspectos mais instigantes desta proposta estética, ao ponto de nos colocar na trilha do que pensamos ser uma mudança radical nos padrões da sensibilidade com os quais o homem moderno produziu e se aproximou da poesia.

A só visão de um destes poemas dispara mecanismos perceptivos estranhos às formas de decodificação e leitura habituais. Assim, a inusitada redução do discursivo-conteudístico, nos termos de funcionalidade já expostos, e a depuração formal que esses poemas conseguem atingir pondo em "funcionamento microestruturas formais, que nada mais são do que a plenitude material dos eternos mecanismos - poéticos"[7], podem se vincular à formação de uma expressão estética ligada a formas simbólicas de um imaginário social singular, que difere daquele que sempre assumiu a atividade artística, e sobretu-

do a poética, como um ato sensível de questionamento, interrogação e resposta aos diversos imponderáveis da existência. Enfim, uma - concepção enraizada na experiência vital da Modernidade, e por isso vinculada a uma determinada fase do desenvolvimento capitalista das sociedades ocidentais.

Uma observação das mais perspicazes já assinalou como "o poema concreto apresenta uma sistematização plástica dos procedimentos que se encontram dispersos e rarefeitos no poema em verso de todos os tempos"[8]. Ou seja, é possível continuar identificando no poema concreto figuras da retórica clássica (paronomásia, anáfora, assíndeto, assonância, aliteração, elipse, etc.), se bem que o dado inovador se encontra na maneira como elas são trabalhadas agora, "expostas a seco, de modo a prevalecerem em si mesmas e a evidenciarem o seu funcionamento", como se estivessem a configurar uma "espécie de estrutura anatômina da poesia tradicinal"[9]. Considerando a pertinência de tais observações poderíamos deduzir que é no tratamento antiliterário dado a recursos compositivos identificáveis ao longo da tradição poética, onde radica o ânimo inventivo desta poesia: uma natureza antiliteráría que se materializa na síntese extrema e na organização visual de caráter geométrico tão próprias do poema concreto. Fatores todos que denotam o árduo trabalho de depuração formal através do qual se agride sem contemplação padrões e esquemas perceptivos que se consideravam inalteráveis.

Todavía, o rechaço ao principal elemento estruturador da composição poética, a ênfase posta na eliminação ou redução máxima da carga conotativa da linguagem e a fixação exacerbada dos componentes materiais deste -visuais e sonoros- originam desdobramentos de outra natureza. Todas estas características, orientadas por esse esforço de depuração formal, conduzem paradoxalmente a uma sorte de "desconstrução" da expressão poética (que podemos ligar ao anteriormente definido como "estrutura anatômica"). Neste procedimento não conseguimos identificar um parentesco com o recurso à fragmentação utilizado como meio expressivo pela literatura moderna, nesse momen

to quando as coordenadas de simultaneidade espaço-temporal introduziam novos estilos de vida, através dos quais o "eu" social começa a sentir-se deslocado de seu centro de equilíbrio interno. Por outro lado, esta "desconstrução" do cânon poético tradicional encontra na visualidade o seu aliado mais importante, que de simples - meio para viabilizar a comunicação passa, como veremos, a intervir diretamente no processo de significação do poema[10].

A concepção positiva que permeia todo o projeto concretista e com a qual se tenta a inserção funcional da poesia na sociedade, ou seja, a conquista de um lugar explicitamente assumido no plano da produção material de bens culturais de consumo, está imbuída das idéias que animaram as realizações formais -plásticas e arquitetônicas- implementadas pela Bauhaus. Os princípios elaborados pelas - correntes construtivistas européias das décadas de 20 e 30 exercem uma influência notável dentro da plataforma programática da Poesia Concreta, a começar pela ênfase teórica mediante a qual os concretistas justificaram não apenas o surgimento como a importância do poema "objeto-bem-de-consumo". Assim, pois, o sentido racional e planejado do poema concreto, a visceral negação de todo conteúdo - subjetivo que pudesse desviá-lo para territórios limítrofes com uma visão mítica ou contemplativa -com o inefável poético-, a busca, portanto, de uma expressão não figurativa nem metafórica, a própria dialética que se estabelece entre o plano teórico da ideação e o - prático da execução, sem esquecermos da sua fé inabalável na ciência e na tecnologia como os alicerces fundamentais da transformação e do progresso sociais, são, em princípio, de notória raigambre - construtivista.

Todos esses elementos se perfilam como a base de sustentação desse sentido utilitário que os concretistas quiseram imprimir ao - conceito de beleza estética; um sentido só possível de ser construído e transmitido a partir da pura visualidade da forma artística, que de tal feitio evidenciaria, sem subterfúgios, sua harmonia funcional de objeto estético. Esta concepção do belo também estabele-

ce ligações com a visão construtiva implementada pela Bauhaus de - Gropius, procedente por sua vez, como bem nos diz Giulio Carlo Ar_ gan, da teoria da arte de Fiedler[11].

Nesta última o belo não se configura como o objetivo final da atividade artística, já que se supõe que o belo estaria "naturalmen te" integrado à realidade por ser um elemento seu. De un tal ponto de vista pode-se argumentar, então, que sendo uma realidade em si - mesma a obra de arte já contenha o belo, justamente como um conteú- do a mais dessa materialidade concreta criada pelo trabalho artísti co. Conseqüentemente a representação, entendida como a finalidade última da arte, não teria mais sentido, pois, qual poderia ser a - transcendência de uma atividade que busca representar um conteúdo - já prefigurado no próprio objeto estético como parte da "existência fenomênica da arte"? Se a beleza é assim uma qualidade da forma, o mister do artista deveria ser entendido, então, como uma atividade dirigida a mostrar essa forma da maneira mais lúcida possível, pro- curando recursos que contribuam para a mais clara exposição de seus elementos estruturais. O caráter funcional da forma passa a depen- der do grau de transparência com que ela possa ser mostrada. Surge aqui o sentido didático que , segundo esta concepção, deve incorpo- rar-se à atividade artística, e que, é bom lembrarmos, encontra-se também nas teorizações concretistas. Do mesmo modo, esta realiza_ ção funcional da obra artística estaria demonstrando que a concep_ ção mimética da arte, com todas as suas variantes, vem a ser pura tautologia.

Os conceitos de Fiedler se encaminham de tal modo para a ela- boração de uma "teoria da visão", capaz de projetar do plano pura_ mente perceptivo os princípios da existência e a finalidade da ati- vidade artística. As raízes fenomenológicas desta teoria levam a - considerar a percepção como o grau zero da experiência , um regis- tro supostamente livre de toda idéia, noção ou emotividade pré-ad_ quiridas. A arte passaria a operar nesta faixa de límpida neutrali dade, entanto que sua função radicaria na capacidade de apresentar

sua própria existência da maneira mais transparente; em outras palavras, mostrando-se no fazer de uma forma.

Este seria o modo mais contundente e concreto de constituir a realidade. Uma preceptiva totalmente assimilada pelos concretistas e vertida na conhecida formulação de Haroldo de Campos: "uma arte -não q apresente- mas q presentifique o OBJETO" (p.52). Tal enfoque se apresenta intimamente ligado a uma noção pragmática do fazer artístico, especialmente porque este nunca é concebido como reflexão ou interpretação do real mas como organização racional dos vários elementos que compõem a estrutura estética. Eis, então, o papel que caberia desempenhar ao artista: permitir "uma percepção - mais clara e eficaz das coisas, um modo mais lúcido de estar no mundo"[12], tal como queria Walter Gropius.

Nesta capacidade organizativa imposta à forma repousa o conceito de beleza "útil e utilitária" criado pelo grupo paulista para expressar as suas exigências sobre o que entendiam ser a perfeição funcional do objeto estético. Uma qualidade que só poderia ser apreciada na sua integridade mediante o reconhecimento do processo que dá vida a tal objeto, ou seja, mostrando a dinâmica do seu próprio fazer. Enfim, entregando aos olhos a gênese mesma do trabalho poético. A partir daqui podem observar-se as conexões com a referida teoria da visão, que na marcada visualidade do poema concreto estaria a indicar uma sorte de preeminência do olho como o órgão sensorial por excelência, o único a nos permitir um contato direto - com o mundo. Os esforços realizados em prol da afirmação deste tipo de percepção farão com que o texto concretista ponha em destaque a relação existente entre o olho e a ação executora da mão (não é à toa que um dos seus manifestos mais radicais leve o sugestivo título de Olho por olho a olho nú), o que nos remeterá de novo à presença visualizada de um fazer, de um processo produtivo.

O vínculo com as teorias gestaltianas da percepção, respeito ao conflito figura-fondo, vem balizar esta idéia da visualidade/visualização do poema concreto. Ativar uma percepção que consiga su-

perar a clássica distância entre figura e fondo implica na reorganização estrutural de ambos os elementos, de tal maneira que se ressalve, ou melhor, se torne também visível a parte do binômio que - mesmo existindo quase sempre passa desapercebida. Com isso daria-se início a uma ação desautomatizadora que permita ver tanto a figura como os vazios (fondo) que a rodeiam. Na teoria concretista as orientações gestaltianas irão ganhar corpo no par forma-conteúdo, - do qual se tratará de abolir a separação que tradicionalmente diferenciou de maneira hierarquisada a natureza de ambos os componentes. Por tratar-se de uma manifestação de caráter verbal a solução encontrada foi adjudicar-lhe à forma o valor de conteúdo, para o - que se fez necessário que forma e conteúdo se amalgamassem visualmente, decorrendo daí a fundamental importância que a visualidade adquire no poema concreto como seu elemento de maior relevância.

Todavia, a percepção mais clara que estes poemas permitem não radica em revelar que forma e conteúdo integram uma única e mesma materialidade, mas em mostrar, literalmente, que toda a estrutura - poética deriva de uma especial organização interna do material verbal. Em outros termos, de um trabalho de construção, de um esforço performático que fica exposto aos olhos, do mesmo modo que os modelos arquitetônicos da Bauhaus se compraziam em deixar à mostra seus elementos construtivos. Fazer-nos, pois, conscientes da forma é uma maneira de fazer-nos conscientes do trabalho. O ato consciente de construir uma forma passa a ser, então, o vazio que o poema concreto nos faz ver. Uma revelação que pode ser entendida como a definitiva entronização da atividade estética como trabalho, isto é, como lavor produtiva inserida no sistema de produção, constituindo-se ao mesmo tempo no eixo direcionador de um ideal de desenvolvimento e progresso balizado em uma visão apologética do trabalho[13].

Uma utopia do trabalho

Não é, por acaso, o que se pode observar num texto como Vida de Augusto de Campos? Erigido sobre a repetição de um único elemento verbal, Vida é uma estrutura visual gerada pela composição-de composição dessa palavra-matriz, que, no entanto, consegue ampliar sua carga semântica devido, precisamente, ao efeito criado pelo ordenamento espacial de base paratática:

```
v i d a v i d a v i
d a             d a
v i   v i       v i
d a v i d a     d a
                v i
d a v i d a v i d a
```

Se com isso resultam combinações do tipo "da vida avida", "vida vivida", e também "da vida", apenas uma especulação muito forçada poderia concluir que haja neste texto algo assim como um entusiástico canto à vida, ou coisa parecida. Embora as combinações não deixem de incentivar nossa sensibilidade perceptiva com apelos lúdicos, induzindo-nos a uma espécie de jogo caça-palavras, que poderia ser entendido como o mecanismo gerador de um sistema que ganha vida em cada realização combinatória, a verdade é que a dinâmica imprimida ao poema não provém da relação entre significados de ordem conteudística; o que vem a ser comprovado pelo comportamento da palavra "vida" pois sua repetição, embora cansativamente reiterativa, não desperta nenhuma sensação vivencial que se aproxime de um sentimento ou noção particular sobre a experiência "Vida".

Do mesmo modo, é notória a ausência de uma figura enunciadora, de um "algo" que possa ser identificado a uma consciência pessoal, de uma entidade que leve ao reconhecimento de um ponto de vista ou de um sentimento qualquer. Livre assim de de toda inclinação subjetiva de traços ontologizantes, a palavra "vida" pode passar a ter um desempenho "verbivocovisual", uma performance limitada a mostrar, através de um acentuado procedimento anafórico, que se desdobra em aliteração, a qualidade de seus componentes materiais mais

específicos: basicamente, sua natureza fônico-óptica, e o tipo e número possível de combinações que ela consegue gerar dentro dessa - forma visual.

No entanto, a esse primeiro desempenho sobrepõe-se o próprio comportamento projetado pela estrutura, que organiza num círculo fechado o já aludido processo compositivo-decompositivo da palavra. O que, sem dúvida, se converte no dado mais interessante da proposta deste poema, pois é esse processo que conforma o aqui e o agora de vivificação (visualização) de um fazer: a dinâmica de produção estética que dá origem a tal estrutura.

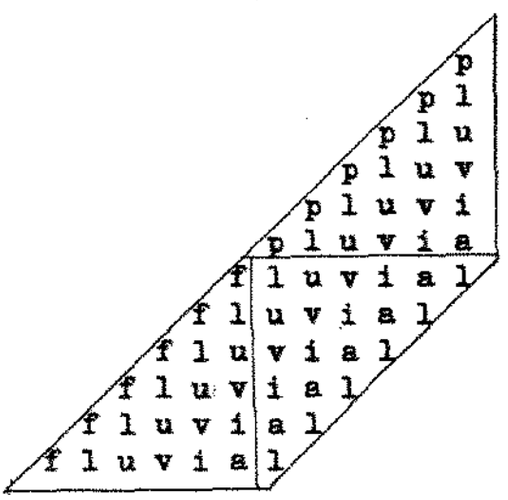
Similar procedimento podemos reencontrar também em P(f)luvial poema do mesmo autor. Com uma tendência fisiognômica mais acentuada, o texto frisa seu caráter construtivo alterando sem maiores compromissos para a estrutura um dos microelementos -p/f, f/p- que originalmente o constituem:

```
                    p
                  p l
                p l u
              p l u v
            p l u v i
          p l u v i a
        f l u v i a l
      f l u v i a l
    f l u v i a l
  f l u v i a l
f l u v i a l
```

O recurso paronomástico que se traduz na substituição de apenas uma letra, introduz inicialmente um corpo estranho na estrutura, que, porém, mostra-se tão perfeitamente programada que consegue absorver e/ou corrigir tal interferência de uma forma proveitosa para o sistema. Assim, o planejamento e o controle do trabalho estético compõem o sentido deste poema. Por isso, a planificação, quando concretizada, redunda na maximização do rendimento relacional e semântico-visual do conjunto, uma vez que, como o demonstra o nosso exemplo, essa planificação não só consegue controlar o brusco aparecimento-desaparecimento de um dos seus elementos, como direcioná-lo

para o aumento significativo de seu conteúdo estrutural. O poema pode-se converter assim num sistema capaz de se auto-regular, atuando como um verdadeiro "feedback" a dosificar cada alteração introduzida no conjunto.

O anterior pode ser constatado na gradual assimilação que ambas as palavras, fonética e semanticamente emparentadas, vão sofrendo ao longo do texto, sem que por isso se abola a distinção que especifica sua identidade de palavras diferentes (pluvial-fluvial). Esta assimilação gradativa é visualmente articulada através da relação estrutural de causa-efeito que imanta ambas as palavras. Uma relação que não é inferida pelo leitor, mas oferecida concretamente pelo texto, na medida em que ele se origina de equivalências estruturais que não são senão as microformas geométricas que compõem sua totalidade textual.



O mesmo acontece com o momento de conjunção de ambos os termos, que por ter sido planejado de maneira estrutural se mostra para o leitor como um ponto de interseção espacial dentro da geome_ - tria do poema concreto. Com isso, os nossos olhos conseguem assistir ao aqui-agora em que uma palavra gera a outra e perceber o cu_ rioso processo que evolui a partir daí: efetuando uma leitura horizontal se apreende o movimento gerador da palavra "pluvial", um movimento abruptamente interrompido (junto com a expectativa do lei_ tor) para introduzir a segunda palavra -"fluvial"-, cuja letra fi_ nal tem a função de completar foneticamente o ciclo de formação da

primeira -"pluvial". Este mecanismo , que se repete em condições - de absoluta equivalência na leitura vertical, garante o efeito de circuito fechado auto-suficiente que a estrutura transmite, e que, sem dúvida, poderia parecer inspirado no funcionamento repetitivo dos fenômenos naturais que completam sempre as mesmas fases: o pluvial que gera o fluvial e este que permite o pluvial. Contudo, a marcada fisiognomia do exemplo -a verticalidade de pluvial e a horizontalidade de fluvial-, que termina por nos lembrar um dos caligramas mais conhecidos de Apollinaire, encaminha-se para uma proposta de índole diversa à colocada nos textos do francês.

Com efeito, o figurativismo é uma das características mais - presentes nos caligramas e o elemento sobre o qual se recria uma ludicidade comprazida, justamente, em observar as evidentes vinculações que se tecem entre a forma visual do poema e o elemento referencial aludido (por exemplo, aquele texto que tematiza a chuva). O sentido lúdico que daí procede termina, assim, esgotando-se rapidamente na própria identificação superficial de forma e tema, já - que este último se situa fora dos limites da estrutura poemática, abertamente como seu elemento referencial. Contrariamente, no caso do poema de Augusto de Campos não temos a recriação de um tema mas a apresentação do desenvolvimento do processo de produção do poema mesmo, feita nos níveis de uma geração estrutural. Resumindo: através da forma específica que adquire, o texto nos assinala vias operativas de simulação; assim, p(f)luvial nos fala (mostra) da possibilidade de simular, através da planificação racional, um comportamento estrutural perfeitamente controlado e controlável, tudo dependendo do tipo de organização interna que se confira a cada um dos elementos que entram na sua composição. O que o texto em questão anuncia é a perfectibilidade de sua própria performance estrutural, que não deixa de estar associada, em um nível de compreensão mais abrangente, ao funcionamento repetitivo e regulamentado dos ciclos - produtivos, pois são estes e não os naturais os que resultam perfeitamente programáveis pela vontade racional do homem. Será, então,

graças a uma tal planificação que o leitor terá perante si uma bela forma -bela porque funcionalmente planejada-, depois de ter sido - espectador do processo construtivo que a origina.

Todo este modo operacional pode ser revisto em Velocidade de Ronaldo Azeredo, poeta próximo ao grupo paulistano, e que nos permitirá constatar como independente de sua autoria estes textos obedecem a idênticos princípios de composição, tão fielmente executados que por momentos temos a impressão de terem surgido da aplicação de uma fórmula pré-existente. Característica essa que encontra sua - fundamentação teórica na concepção do poema como uma totalidade matematicamente planejada. Sob a idéia de uma "estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra" (p.96) procura-se o ponto de máximo rendimento do trabalho criativo e o momento culminante de um processo produtivo -a própria Poesia Concreta- definido como "uma evolução de formas".

V V V V V V V V V
V V V V V V V V E
V V V V V V V E L
V V V V V V E L O
V V V V V E L O C
V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V V E L O C I D A
V V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

Olhando com atenção para este exemplo perguntamos pelo significado que pode ter esse retângulo de letras se repetindo, surgindo e desaparecendo frente aos nosos olhos para formar uma única palavra. Como interpretar a emergência progressiva dessa palavra, desprendendo-se sob nosso olhar de um mesmo núcleo matriz -uma fila repetida de letras V- para compor essa estrutura perfeitamente fechada sobre si? A quase inexistência de matéria conteudística, esse afinado reducionismo semântico, nos expõe um único indício que somos obrigados a reconhecer como sendo o conteúdo significativo e explícito deste texto: a formação in situ da palavra "velocidade"; a "presentificação" estrutural da natureza que a define e cobra vida em cada leitu

ra, quando nossos olhos se deslizando por essa superfície geométrica lhe imprimem velocidade ao conjunto. Aqui o tradicional conteúdo representacional passa a ser substituído por um jogo perceptivo firmado na exploração de elementos óptico-sensoriais, e onde a visualidade tem a função de reforçar o caráter objetivo da percepção.

Alargando nosso foco de observação, poderiamos concluir que, tal como acontece no caso anterior, este texto de Azeredo informa - sobre sua própria autogênese, expondo o processo de constituição - dessa estrutura geométrica que se revela através de um sintagma visual, para mostrar os instantes de articulação-desarticulação (movimento) da palavra que a integra. A realização estética estaria no mostrar este processo na harmonia de linhas de uma estrutura plenamente controlada: esse jogo de letras aritmeticamente dispostas - dez letras compondo "velocidade", dez espaços compondo cada lado do quadrado- que permitem à palavra formar-se e deformar-se numa progressão numérica de um elemento por fila, para gerar um deslocamento dentro do conjunto na medida em que a velocidade é uma qualidade do movimento. Para a preceptiva concretista é na lucidez de uma - forma assim concebida, destituída de qualquer mistério, desprovida de segredos e, portanto, apta a satisfazer as demandas estéticas - desse novo leitor genérico, "consumidor de projetos físicos", onde se condensaria a finalidade da atividade poética. Fato que, por - conseguinte, permitiria incorporar sua produção "ao mundo dos objetos como uma entidade nova" (p.107).

Daí que possamos agora referirmos a relação direta (visível) que se estabelece entre palavra (matéria) e planificação (trabalho); relação essa que se efetiva num espaço, ou, para sermos mais exatos, relação que constrói o espaço gráfico de realização do poema concreto, que de tal modo pode passar a simular seu espaço de - produção poética, ou, em termos mais precisos, o espaço que o poema conquista dentro da produção de bens de consumo. É por esta razão que o espaço consagrado pelo poema concreto não pode continuar sendo definido pelo verso, já que a natureza linear deste só permite o

exercício de uma leitura homogênea e estática, imprópria para permitir e/ou captar a nova funcionalidade do poema. Mas a proposta alternativa de um espaço em contínuo desenvolvimento, da qual procede o apelo à visualidade, está intrinsecamente ligada à coordenada temporal que acompanha a evolução de todo fazer: o que no seu conjunto se materializa nessa nova dimensão que é o aqui-agora do espaço-tempo concretista, e que a visualidade gráfica deixa captar como a prática incontestável do fazer poético.

O tempo do fazer concretista, com seus apelos à rapidez e à síntese, com sua reivindicação da planificação e programação, com sua disciplina da forma é, enfim, o tempo do trabalho, ou melhor, o tempo da produção. A adesão desse tempo pelo poema concreto impõe várias das suas características mais notórias, como a anonímia ou mesmo o princípio da repetição que se encontra na sua organização estrutural. Mas isto tem um sentido sócio-cultural dos mais importantes pois o tempo do trabalho é o tempo de unificação dos tempos, da reprodução incesante; "abstrato, o tempo da produção desvaloriza socialmente o tempo dos sujeitos -individuais e coletivos- e institui um tempo único e homogêneo, aquele dos objetos, tempo puro, mecanicamente fragmentado. É irreversível, pois se produz como tempo geral da sociedade e da história; uma história unificada pela dinâmica da acumulação indefinida, suprimindo assim toda alteridade e tornando-a anacrônica"[14]. Eis a única dimensão onde poderia pensar-se na existência de um produto estético capaz de superar, como argumentava Haroldo de Campos (p.52), os limites da representação, com todas suas conotações subjetivas, e chegar a "presentificar" o próprio objeto de criação estética, ganhando assim sua total autonomia. Qual seria esse objeto, então? A apresentação do próprio processo produtivo do poema através da visualização do seu fazer.

Significantes vs. Significados

Apresentando visualmente o processo de sua produção o poema - concreto consegue estabelecer um contato absoluto entre ele e seu leitor, legitimando-se, desta perspectiva, como "um objeto em e por si mesmo" (p.157) para deixar de ser um intérprete de objetos exteriores. Mas esse contato absoluto parece dissolver alguma coisa - que na anterior lógica das formas estéticas existia como garantia de autenticidade, como desejo de desmitificação, como presença de um ethos artístico que procurava sua realização no trato com uma exterioridade sempre presente, e apreendida como parte indissolúvel de sua própria natureza e finalidade. A ausência que agora se torna visível no poema concreto nos indica duas situações de ordem cognoscitiva diferente, se bem que, por outro lado, resultem complementares e reforcem uma mesma idéia e projeto estéticos.

A primeira de estas situações corresponde aos valores ideológicos adscritos pelo poema concreto, e da qual se extrai um determinado conceito ou estilo de existência. Se tomarmos em consideração os resultados da nossa análise, poderá observar-se que a já aludida positividade do projeto concretista, explícita no seu afã de provocar a reintegração funcional do poema na vida cotidiana, remete a uma noção de trabalho produtivo organizado sobre a base de fundamentos como: racionalidade, planificação, controle, rendimento, eficiência. Termos todos associados ao desenvolvimento das forças produtivas e à organização "científica" da produção promovidos sempre pelo programa de modernização capitalista, desde os métodos inaugurais do taylorismo até as mais recentes técnicas de automação, e cujo corolário ideológico fundamental é veicular a utopia do trabalho como baluarte exclusivo do progresso e do bem-estar sociais.

A segunda situação referida, e que também está como a primeira intimamente associada à visualidade do poema concreto, coloca-nos perante um problema que em princípio se revela de estrita índole estética, pois refere-se ao aspecto da representação e ao modo como esta é alterada pelo poema concreto. Isto nos leva a enfocar conteúdos correspondentes à formação da sensibilidade, ressalvando

que é exatamente aí onde o estético se amalgama com valores de vida que são parte essencial também do espectro formativo da sensibilidade humana.

Quando em páginas anteriores tentamos fundamentar a idéia da prescindibilidade interpretativa com a qual o poema concreto questionaria o conceito moderno de representação, argumentamos que os traços mais característicos de desreferencialização, despersonalização e auto-referencialidade, ao retirarem o caráter metafórico da representação tencionavam a supressão definitiva da metáfora como princípio da criação poética[15]. A partir da análise de alguns poemas tentamos , então, desvendar a existência de um referente inusual -o objeto tecnológico e mais precisamente seus modos operativos- assim como precisar a presença de um outro modo representacional, baseado fundamentalmente numa contumaz ausência de vontade interpretativa e para a qual adotamos o nome de "apresentação". Com estes elementos é pertinente formularmos a esta altura uma interrogação, pois se os anteriores mecanismos imaginéticos sustentavam a criação estética na liberdade interpretativa com a qual construíam um intrincado movimento de aproximação-afastamento-deformação do real, do qual procedia a idéia da arte também como uma forma de conhecimento da realidade, sobre que novos pilares se sustenta o gesto concretista que quer nos apresentar, sem intermediações, o objeto poético tal qual é? Parece-nos que esse novo fundamento direcionador é o simulacro, e seu pilar de apoio a predominância da imagem visual, que no poema concreto ganha um novo status dado pela ênfase que agora se coloca na sua imediatez material.

Hoje, quando a imagem visual, dona e senhora de nosso cotidiano, atua com a prepotência de saber-se com o dom da ubiqüidade e o poder de influenciar conglomerados humanos gigantescos, perguntamos pelas condições que desencadeam uma tal situação, e sem escapatória nos vemos envolvidos numa atmosfera cujos inícios foram lucidamente presentidos por Benjamin[16]. O tremendo avanço dos meios tecnológicos de reprodução e ,paralelamente, a lógica que os direciona a im-

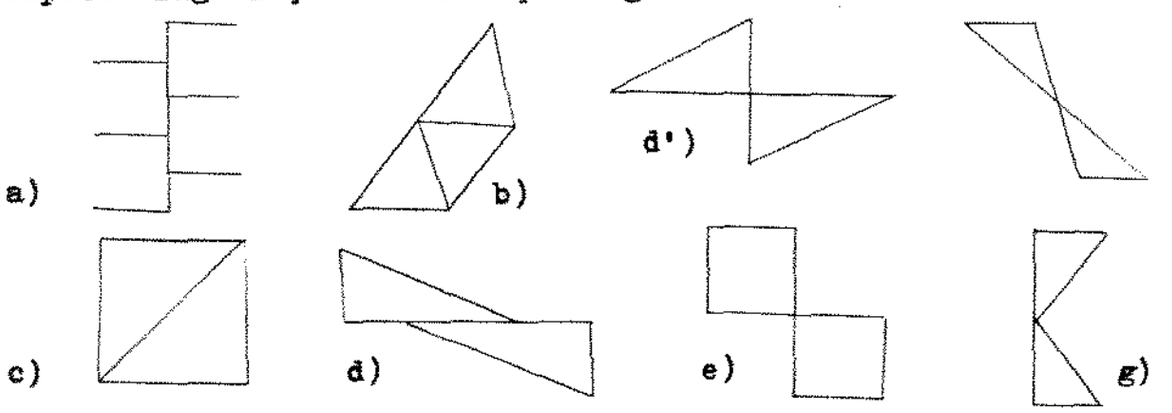
por suas demandas e requisitos em todas as ordens da vida social, dá existência a uma figura insistente e ineludível -a imagem- que passa a reorientar a sensibilidade para uma nova ordem de valores, que alguns estudiosos veem como o cerne daquilo que começa a ser denominado como "cultura do espetáculo"[17]. Nesse novo panorama dirigido pela visualidade, a tradicional imagem verbal também sofre uma alteração das mais importantes, e que talvez possa ser entendida como uma espécie de desgarramento interior, uma divisão que a desmembra, num primeiro momento, desse componente que lhe outorgava o hálito de uma referencialidade, do contingente, o cordão umbilical - que atando-a a uma historicidade lhe dava todo o seu sentido.

O novo caráter desta imagem é o mesmo que cabe para o conceito estruturalista de signo, que arrebenta a dialética relacional - que para Saussure existia entre o significante e o significado, e a partir da qual podia-se falar na condição unitária do signo lingüístico. A conhecida e clássica definição segundo a qual a unidade lingüística é uma coisa dupla, feita pela união de dois termos, ou, como o mesmo Saussure costumava definir, "uma entidade psíquica de duas caras"[18], sofre uma interessante mutação pois agora a imagem acústica, o significante, isso que o uso comum toma como a palavra, autonomiza-se da relação com o outro membro e de alguma maneira passa a usurpar-lhe o lugar. Quando os concretistas argumentavam no Plano Piloto que o poema concreto é uma estrutura-conteúdo, e que seu material é a palavra, "som, forma visual, carga semântica", na verdade subscrevem à idéia de que o componente "material" do binômio não só se destaca como neutraliza e dissolve a função de seu par, aquela parte mais abstrata, o significado ou imagem conceitual. Uma atitude que vai coincidir com aquela tendência sobre a qual o mesmo Saussure tanto chamava a atenção, quando alertava como no uso corrente a totalidade "signo" era solitariamente associada à imagem acústica , esquecendo-se o fato de que esta necessariamente alude a um conceito ou idéia da "coisa" nomeada.

Porém, a reação concretista não se deve à puerilidade de uma

lógica balizada no uso normatizado; neles o procedimento é um pouco mais complexo já que implica na presença de um terceiro elemento, que se a rigor não intervém na composição dual do signo constitui sua referência "externa", o referente. Os poemas concretos nos mostraram até aqui sua ferrenha adversão a qualquer influência do referente, e vimos como esse rechaço consegue apagar do corpo visual do poema as marcas familiares de uma contingência histórica ou existencial, se bem que esta não totalmente exorcizada continue a rondá-lo como uma presença meio descaracterizada, convertida agora em puro - procedimento. Portanto, entendemos que a insistência em apresentar como totalidade significativa apenas o lado "material" (relações espaciais, sonoras, visuais) de um faxer (o poético) que também in_ - clui conceitos, idéias e abstrações correspondentes a uma relação com o real, sustenta-se no subterfúgio de induzir a uma identificação ou indistinção estrutural entre o significado (imagem concei_ - tual) e o referente (exterioridade subjetiva ou material). Deste estratagema o referente surge estigmatizado, tal como era o intuito dos concretistas, mas também o próprio significado se evapora su_ postamente assimilado à estrutura-conteúdo do poema concreto[19].

O que fica deste processo compositivo de ocultação é uma imagem objetivada pela visualidade, onde os significantes são legitimados pela ação objetivante do olho. Uma imagem que quer se projetar como pura realidade visual, puras linhas de conjunção que impressionam de maneira instantânea nossa retina e que podem ser reduzidas à simples diagramação de um esquema geométrico:



[20]. Contudo, se a visualidade é o elemento de maior evidência ob-

jetivável na formulação desta poética, ou seja, na entronização de um outro uso da palavra, esta última continua sendo o espaço de execução de um sofisticadíssimo trabalho de "inversão" poética não tão evidente, e que permitirá a expressão daquilo que, no início desta reflexão, propussemos ser uma mudança na função social desempenhada pela poesia, e a arte de modo geral.

As (des)venturas do signo

Nas páginas que antecedem tentamos o deslinde do que seria uma primeira fase desse processo, recorrendo fundamentalmente a uma inicial aproximação ao signo lingüístico, quando apontamos como a unidade lingüística, nos termos propostos por Saussure, esfacelava-se pela imposição de uma espécie de absolutização do significante. Resulta conveniente agora realizarmos uma abordagem mais detalhada sobre a compreensão do signo, e para tanto serão de grande utilidade alguns dos conceitos elaborados por Pierce[21].

Com a semiótica sabemos que todo processo de significação se sustenta numa "operação de signo", e que por esta deve entender-se a relação que se funda entre o signo propiamente dito -ou seja, sua expressão material-, o referente -objeto a ser designado- e o interpretante -aquele que usa ou recebe o signo. De acordo ao vínculo que se estabelece com o objeto a ser designado, o signo foi classificado por Pierce em três categorias: ícone, índice e símbolo, o que já nos coloca na pista de três formas ou modos diferentes de realizar a significação ou de provocar um significado. Dentre elas destacaremos o índice, por parecer-nos que é justamente nele que a Poesia Concreta concentra o tratamento dado à palavra poética[22].

Como se sabe, o signo exerce uma função indicial quando mantém com seu objeto uma relação real, isto é, quando remete diretamente a ele. No caso de um sintagma verbal um comportamento indicial aparece quando a palavra remete diretamente a outra, anterior ou sucessiva, o que pode ocorrer tanto no nível semântico como no plano visual ou sonoro. Em princípio, isto determina que o significado se construa sobre o relacionamento espacial que a palavra, frase ou sentença estabelece com outra, e não na palavra mesma, como seria o caso do símbolo. A ordenação sintática de tipo paratático usada tão profusamente pela Poesia Concreta, evidencia bem este emprego basicamente indicial da palavra. Vejamos o seguinte exemplo:

sem um numero
um numero
numero
zero
um
o
nu
mero
numero
um numero
um sem numero

A ressonância significativa da frase inicial "sem um numero" se apoia primacialmente nas sucessivas remissões à frase ou palavra imediatamente seguinte, o que já constitui uma das características do índice, que "manda seu receptor de uma coisa para a outra"[23]. Com este movimento o texto permite a paulatina desmembração dessa frase inicial, provocando um curioso adensamento significativo por redução vocabular, com a qual se encerra o primeiro bloco:

sem um numero
um numero
numero
zero
um
o

"zero" condensa "sem um numero", mas a "zero" vai se seguir "um" e "o", último termo que resulta ser a própria representação numérica

de "zero". Isto é, a mínima expressão representacional de "sem um numero". Numa progressão gráfica teríamos, então:

sem um numero → zero → o

Sendo "o" a forma sintética que nos devolve a "sem um numero" somos dirigidos pelo poema a reconhecer em "o" aquilo que já nos fora comunicado por "um sem numero" bem no começo. A função significativa do primeiro bloco se encontra, então, em nos conduzir ao reconhecimento de algo que já conhecíamos através da frase inicial. E é precisamente esse o caráter funcional próprio ao índice que o conjunto absorve para provocar a constatação, que, por definição, é reconhecimento do que já existe materialmente constituído. Nesta altura se faz necessário sublinhar, mais uma vez, que tal efeito é subsidiado pela disposição espacial (relações de contigüidade) que permite tanto a visualização imediata do processo decompositivo sofrido por "sem um numero", como possibilita reforçar a materialidade do conjunto, a nível visual pela criação de uma geometria particular, e no plano sonoro pelo ecoar constante de certos fonemas.

Uma tal disposição espacial cumprirá uma função similar na constituição do bloco inferior, para evidenciar, desta vez, o movimento contrário, ou seja, de recomposição. Um procedimento que, como se lembrará, já vimos aplicado em outros poemas concretos. Assim:

o
nu
mero
numero
um numero
um sem numero

Se no bloco superior o efeito provocado era o da constatação, neste outro a intenção indicial aparece como modo indicativo: o "o" é um mero número, como outro qualquer; ou, se tomarmos "o" não já como a representação numérica de zero, mas na sua qualidade de artigo defi

nido se observará que a indicação indicial não varia essencialmente, já que "o nu (vazio, sem conteúdo) mero numero" segue indicando o número zero. Com isso, o poema continua nos alertando sobre certas qualidades indicativas do zero.

Em definitivo, ambos os blocos convergem para a mesma unidade -"o"-, que por sua vez é também o eixo central da figura geométrica. Atendendo a este último aspecto vemos que a convergência dos blocos se perfila como um movimento de implosão, fechado ao exterior e debruçado sobre si mesmo. Considerando agora a totalidade do sistema, pode se reparar que o texto induz de novo a uma constatação, desta vez expressada por meio das duas sentenças que compõem suas extremidades -"sem um numero" e "um sem numero". A alteração gramatical que dá lugar ao trocadilho tem ainda um valor apofântico, pois convoca sentidos opostos para um mesmo elemento ("o"), com o qual os respectivos enunciados seriam num primeiro momento susceptíveis de serem considerados verdadeiros ou falsos, o que poderia acrescentar a nosso exemplo uma certa carga valorativa, que sabemos estranha a esta poética.

Mas o que poderia ser entendido como um prenúncio de tipo valorativo se desvanece na relativização que passa a condicionar o aparente sentido absoluto de ambas as sentenças ("sem um mumero", "um sem numero"), que, não esqueçamos, referem-se a um centro comum ("o") para indicar apenas uma qualidade deste último. Isto pode ser melhor percebido observando "visualmente" o texto. Assim dispostos poderemos ver a divisão do conjunto em dois blocos: um superior, "sem um numero", orientado para a esquerda; e um inferior, "um sem numero", orientado para a direita. Neste ponto, a auto-referencialidade deste texto se revela surpreendente, pois tendo um "o" à esquerda, nada temos, encontrando-nos a rigor no âmbito de "sem um numero"; enquanto que o valor de "o" à direita indica o inumerável, justamente a qualidade de "um sem numero". De tal forma que ambos os enunciados aparecem no texto como qualidades indicativas do comportamento de "o", que de acordo a uma posição intercam-

biável dentro do corpo textual tanto pode nos deixar "sem um numero", ou colocar-nos frente a "um sem numero", sem contrariar a natureza convencional do zero, o número sem número. É evidente que essas mesmas peculiaridades podem ser adjudicadas ao comportamento da estrutura do texto, que tanto pode ser

sem um numero
um numero
numero
zero
um
o

e/ou

o
nu
mero
numero
um numero
um sem numero

Portanto, o valor apofântico tem uma função indicativa, no sentido de apenas apontar que, atendendo a uma determinada posição dentro do conjunto, o "o" pode ocupar esta ou aquela função, como de maneira exemplar a mesma estrutura corrobora no plano visual, sem que isso revele contradição ou conflito, ou mesmo alguma situação paradoxal. É isso que, certamente, pode ser definido como a capacidade funcional de uma estrutura que assim consegue mostrar-nos a própria funcionalidade desse número sem número.

Nos encontramos, de tal forma, no domínio do índice, que se caracteriza basicamente por ser um signo de constatação. Vejamos como ele se comporta. Por revelar aquilo que já está materialmente constituído, o índice é um signo de manutenção e, logicamente, de reiteração, cujo efeito na consciência do receptor será levá-lo a constatar o que já existe formalizado. Sendo, então, um signo de reconhecimento o índice é refratário a qualquer impulso intuitivo ou especulativo,que abra as portas a um "imaginar" realidades diferentes dessa que ele apresenta diante de nossos olhos. No seu território se constata, não se intui. De tal maneira que o índice não conduz à revelação de nada absolutamente novo, na medida em que só indica, constata, induce ao reconhecimento do que já existe como dado[24];

"o" = "sem um numero"
"um sem numero"

Procurando a constatação o índice exige do receptor um certo esforço relacional, dirigido a perceber as relações já estabelecidas pelo próprio conjunto. É por esta razão que o signo indicial é altamente operativo: cumpre uma função precisa que não admite alterações de interpretação; fato esse que define, entre outras coisas, uma de suas qualidades mais notáveis: a rapidez. Efetuada a constatação, a função do signo indicial cessa -daí seu caráter efêmero- sem que exista depois disso qualquer possibilidade de exercer sobre ele outro tipo de elaboração heurística. Assim, pois, no seu domínio "não há tempo para a intuição e o sentimento das coisas nem para o exame lógico delas (...) O que interessa não é sentir, intuir ou argumentar (...) apenas operar"[25].

É, portanto, o uso indicial da palavra por parte da Poesia Concreta que nos coloca perante um texto que "não trata da usual comunicação de mensagens" (p.157, grifo nosso), como tampouco "quer dizer isto ou aquilo mas dizer-se a si mesmo" (p.77). Porém, deste "dizer-se a si mesmo", dessa alucinada reiteração, depreende-se algo a mais que escapa ao rígido enquadramento material da palavra concretista; o que, aliás, não poderia ser de outra forma tratando-se de uma manifestação cultural que surge já assumindo-se como produção estética[26].

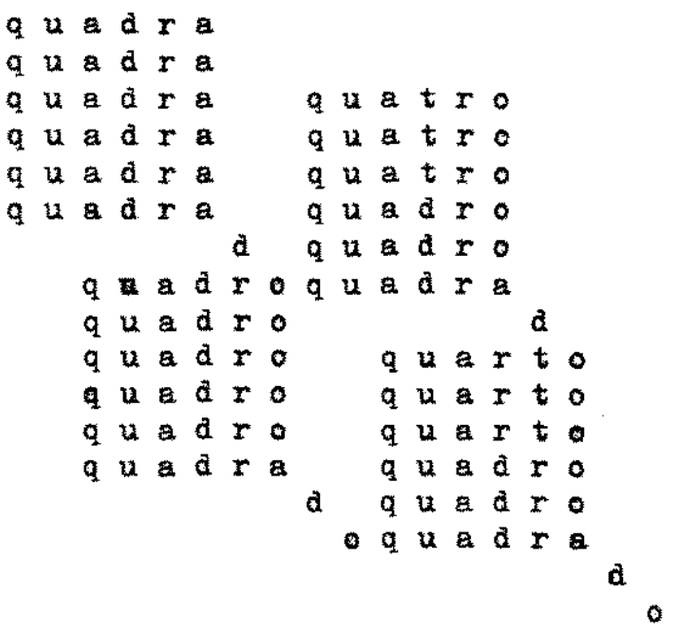
O que a interpretação dos diferentes aspectos destacados pela análise deixa em nossas mãos é, em suma, uma criação poética que dissolve as relações dialéticas a nível ôntico para substitui-las por relações estruturais de contigüidade (parataxe) no plano da materialidade verbal, vocal e visual da palavra. Esse tratamento dado à palavra, e que segundo Max Bense consegue substituir a tradicional temática do ser por uma temática do signo, dando lugar assim ao que ele chama de "realismo semiótico" em contraposição ao "realismo semântico"[27], conduz a uma importante e grave alteração no interior da lógica de funcionamento do discurso poético.

Para tentarmos esclarecer melhor esta questão propomos seguir os comentários feitos por Lyotard à "teoria dos jogos da linguagem",

denominação que ele retoma de Wittgenstein e através da qual este último quer chamar a atenção sobre os diferentes efeitos ideológicos dos discursos[28]. Aceitando que todo discurso é um discurso de poder, Lyotard se propõe a detectar onde se fundamenta tal poder e como este constrói sua legitimidade. Assim, ele distingue: um jogo denotativo, "onde a pertinência dá-se no nível do verdadeiro/falso"; um jogo prescritivo, "que é da alçada do justo/injusto"; e um jogo técnico, "cujo critério é eficiente/ineficiente"[29]. Com este subsídio podemos ver agora que a dissolução das relações dialéticas na esfera ôntica efetivada pelo poema concreto, e viabilizada pelo uso indicial da palavra que elimina do corpo textual todo vestígio de contradição e/ou conflito, perfila-se como parte de um processo que situa o discurso poético no âmbito lingüístico do "jogo técnico", sujeitando sua eficácia ao critério de funcionalidade e ,portanto, erigindo sua estratégia de inserção social sobre tal princípio.

É este o ponto de origem de uma cisão que separa a Poesia Concreta dessa tradição que consolidou à poesia como consciência crítica, justamente por ter assumido para si, como parte inerente a sua natureza, a prática de dirimir, expressar e comunicar esteticamente o conflito que se instala humana, filosófica e politicamente entre o que é justo ou injusto, verdadeiro ou falso.

Um poema como o que se segue nunca responderá a questões como as assinaladas. Ele é um sistema de signos operacional, um conjunto de equivalências matematicamente controladas para provocar um efeito previamente programado: o jogo reiterativo de uma forma visual surgida da combinação de um número mínimo de elementos que incorpora em si o máximo rendimento relacional, pois se considerarmos "quadra" como a matriz geradora, só serão necessárias duas letras, o e t , para desencadear todo o complexo semântico-visual e alcançar sua carga máxima de sentido estrutural:



Mais uma vez temos de destacar que tais efeitos não seriam - possíveis sem o recurso da imagem visual que o poema é. A qualidade do poema concreto se encontra, pois, na sua capacidade de síntese e na instantaneidade com a qual comunica a realidade de sua forma: o que levado a uma linguagem técnico-operacional bem poderia - ser traduzido como um aumento da informação (output) e uma diminuição da energia utilizável (input). É esta relação input-output a que garante o nível de operatividade e a lógica do melhor desempe_ nho informacional do poema concreto. Mas é também o lugar de onde retornamos a indagar sobre a natureza genitiva desta imagem descarnadamente auto-referente.

Pode ser ela considerada onticamente sob denominações como as de verdadeiro ou falso? Não demonstra essa imagem sua contundente realidade quando aparece frente aos nossos olhos, desenhada por linhas geométricas perfeitamente reconhecíveis? Qual é, afinal, o estatuto de uma imagem que não comunica nada que seja passível de identificação com uma "temática do ser", mas que se comunica como presença visível? Quais as implicações no plano da sensibilidade de uma imagem concebida como célula reprodutora de um universo total, meio e fim em si mesmo, que passa a viger como princípio absoluto do real (o "realismo total" que os concretistas proclamam no

Plano Pilote? Que historicidade cabe para uma criação que não só determina autonomamente seu presente de realização e o seu espaço de atuação -o gráfico-visual-, como designa seu futuro, fechando-se nas sempiternas coordenadas do aqui-agora de seu instante de produção?

O Simulacro

Podemos tentar avançar sobre estas questões abordando um conceito que deixamos em aberto em páginas anteriores. O conceito de simulacro está associado ao surgimento de uma nova ordem de realização e relação com o real. Para muitos teóricos trata-se da peça - fundamental que dá origem a um fenômeno cuja essência consiste em dar corpo e sustentação à "cultura como espetáculo". Para Baudrillard[30], um dos primeiros a dedicar uma ampla reflexão sobre o tema, uma das características diferenciadoras do tipo de representação produzido pelo simulacro seria, exatamente, "a liquidação de todos os referenciais"; o que abriria espaço para uma operação que já não pode ser considerada "imitação, nem dobragem, nem mesmo paródia",por tratar-se em primeira instância de "uma substituição no real dos signos do real"[31]. De tal maneira que, em princípio, o simulacro pode ser entendido como a produção de uma imagem que consegue abolir toda idéia de identidade, não se referindo a nenhuma realidade exterior a ela, mas a si mesma, a seu próprio jogo simulador[32], ou, para utilizarmos a anterior nomenclatura de Lyotard, a seu próprio jogo técnico. Assim, um tão contundente distanciamento entre a imagem, que é no seu âmago uma abstração representacional, e o mundo de referências ao qual esteve tradicionalmente ligado seu processo de produção, tem uma realização técnica que de imediato de

ve ser reconhecida, se não quisermos correr o risco de opacar o sentido das posteriores conseqüências que terá no plano das relações sociais e das orientações ideológicas.

Seguindo esta idéia o primeiro que chama nossa atenção no processo de produção do real acionado pelo simulacro é, precisamente, a natureza de tal processo, isto é, como funciona e quais os recursos que permitem sua existência. Vemos, então, que na sua base se encontra o vertiginoso desenvolvimento da tecnociência, avançando e invadindo todos os âmbitos da vida cotidiana, e como corolário dela a teoria informática, cujo modelo epistemológico brota do universo "dos organismos celulares complexos, dos sistemas autônomos de interação"[33]. Será nesta direção que Baudrillard pode identificar a forma como agora o real passa a ser produzido "a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias , de modelos de comando", para desde aí ser reproduzido um número infinito de vezes[34]. Este princípio básico se tornará tão influente que deixa de ser de exclusiva aplicação nas ciências exatas ou na produção de tecnologia, para atingir inclusive à produção estética , que adaptará não só seus fundamentos criativos como críticos a um registro subordinado a tal princípio. Neste sentido, conhecemos hoje uma estética informacional, na qual, como já disse um dos seus principais teorizadores, "comparecem idéias e conceituações que não pertencem apenas à matemática e à semiótica, mas que foram tomadas também da física, da teoria da comunicação, da teoria dos sinais e da pesquisa de sistemas"[35]. Uma estética na qual os "estados estéticos" são uma "espécie particular de informação" e para a qual, portanto, "as reflexões metafísicas lhe são essencialmente estranhas"[36].

No plano mais específico das realizações, um exemplo concreto pode nos revelar estreitas vinculações com esse modo operativo baseado na produção e repetição de matrizes:

com cam
som tem

com tem tam
tem são bem

tom sem
bem som

Seu funcionamento estrutural é basicamente similar àqueles que pudemos encontrar nos casos já analisados em páginas anteriores: microestruturas lingüísticas com uma grande capacidade para realizar diferentes combinações entre si, o que facilmente se comprova no ato da leitura, que pode ser iniciada escolhendo qualquer um dos blocos lingüísticos ou núcleos de significantes. Não é difícil observar como esta curiosa variação dentro da repetição que procede do arranjo visual, e que inclusive permite ao leitor continuar realizando combinações e a partir daí reproduzir o poema, está inspirada num princípio de organização binária. Assim, a "informação" contida no poema se divide em dois pólos: "com som" e "sem som", ao redor dos quais gira seu universo significativo: uma equivalência tensionada entre o som e o silêncio, ocupando os vértices opostos da forma geométrica que adota , ou , se se quer, uma matriz reprodutora a partir da qual criar sistemas sintéticos totais.

Esta peculiaridade, que na verdade se anuncia como a base construtiva do poema, parece corresponder plenamente à "miniaturização genética" que Baudrillard reconhece como própria do domínio do simulacro, e que permitiria operar funcionalmente com o princípio de equivalência em todos os sistemas de signos, em todas as opções binárias e em toda álgebra combinatória. Uma das conseqüências desta redução a modelos combinatórios através de um tal princípio de equivalência, é o nivelamento de todos os sistemas, o que olhado de perto vem a ser o aniquilamento ou redução de toda marca particular, isto é, de toda referência histórica, filosófica, teológica, subjetiva. Ou seja, a abolição de todo nexo com o mundo par-

ticular das vivências humanas e, o que é mais grave, de todos os sistemas sociais. Uma redução que os concretistas justificaram teoricamente se valendo do "método matemático" proposto por Korzybski para dar conta da tão almejada renovação da estrutura lingüística: "sistemas de funções proposicionais, deliberadamente esvaziados de conteúdo, que podem, assim, receber qualquer conteúdo" (p.74), entenda-se conteúdo estrutural.

De tal maneira que esta forma de processar e elaborar o real que é o simulacro, transforma as bases da representação num processo mediante o qual a imagem que se origina é a encarnação do seu próprio simulacro puro[37]. Um procedimento que Muniz Sodré explica de maneira clara recorrendo à metáfora dos espelhos. Assim, "a imagem no espelho pode ser o reflexo de um certo grau de identidade com o real, pode encobrir ou deformar essa realidade, mas também pode abolir qualquer idéia de identidade, na medida em que não se refira mais a nenhuma realidade externa, mas a si mesma, a seu própio jogo simulador"[38].

Esta capacidade operativa do simulacro, esse "jogo simulador" converte-se assim no espaço de criação do simulacro, além de constituir a abstração representacional por ele produzida: o hiper-real, lugar de superação da realidade, lugar de operação das condições simuladas por esses modelos sem conteúdo. Necessário será, então, enfrentar o paradoxo de "um real sem origem nem realidade", ou, se se prefere, de uma estrutura "auto-bastante, esgotando-se na realização de si própria" (p.84), como foi o destino que os concretistas programaram para sua criação.

A Construção do hiper-real

Mas onde encontrar o hiper-real concretista? Qual o aspecto

estrutural que o poema concreto elabora como lugar de gênese e conclusão de sua aventura? Neste sentido, podemos lembrar como as diferentes abordagens até agora feitas sobre a Poesia Concreta, incluindo a nossa, referem, em maior ou menor medida, a presença notória que nestes poemas tem a visualidade, reconhecendo nisso a supervaloração do espaço gráfico-visual em detrimento da expressão verbal. Ao longo desta reflexão nos detuvimos nesse traço primordial e, como se recordará, sua exploração nos levou a constatar: por um lado, como através dessa expressão visual o poema concreto consegue materializar e evidenciar o trabalho poético, mostrar, enfim, a dinâmica de seu fazer; por outro, vimos também como essa função do aspecto visual podia estar relacionada ao que denominamos de uma possível "utopia do trabalho". Contudo, na visualidade do poema concreto podem se descobrir outros desdobramentos se atendermos aos fundamentos conceituais sobre os quais se sustenta.

Rastreando esses fundamentos percebe-se que a preponderância da forma visual se dá em função de inaugurar e mostrar um espaço material de realização, que não é outro senão o já referido espaço gráfico. A função deste é permitir que as configurações visuais, que resultam daquelas microestruturas linguísticas, sejam imediatamente percebidas pelo olho, o que vem acrescentar à nossa coordenada espacial um vetor temporal, dado na instantaneidade com a qual a visão se apodera do conjunto. Em suma, o que a materialidade do poema concreto estaria propiciando através da composição dessa imagem visual, seria uma compressão do tempo útil de observação, o que teoricamente lhe brindaria sua qualidade funcional.

Em outras palavras, a capacidade estrutural da visualidade neste tipo de poema vem dada pela efetivação no plano da composição da unidade espaço-temporal, o aqui-agora concretista. Por isso nossa argumentação é a seguinte: é, exatamente, esse espaço-tempo operacional, esse campo relacional de simulação de todas as virtualidades materiais do poema, o hiper-real criado pela Poesia Concreta. Sendo assim, parece-nos evidente o fato de que todas as argumenta_

ções teóricas e programáticas e, sobretudo, a realidade estética - que o poema concreto é em si mesmo, convergem para a consolidação de uma forma representacional que, por todas as características até aqui levantadas, corresponde em plenitude à figura do simulacro.

O círculo começa a fechar-se e com isso surge a necessidade de transcender neste momento os limites restritos à esfera técnica da composição estética, para estabelecermos significados que o empenho heurístico deve vincular ao plano mais geral do registro cultural. Lugar onde se articulam as diferentes visões simbólicas do imaginário construído por toda manifestação estética. Será, então, a consideração deste plano que nos permitirá entender cabalmente - tanto a dimensão de uma expressão estética que desterra de si toda referência ontológica imediata, como o significado do seu desejo de efetivar-se apenas no marco das grandes realizações estruturais, e o que se esconde por trás de sua insistência em reconhecer como único contexto histórico-social, a "fisiognomia" de sua época.

As anteriores considerações nos levam a formular algumas interrogações: Que significado tem para a experiência estética moderna a conquista de um tal grau de desvinculação referencial, a consolidação de uma tal independência que remete o poema a sua exclusiva imanência estrutural, a seu particular universo de leis compositivas? Que deduzir de uma poética que se coloca a contracorrente da concepção moderna que entronizou o poema como uma ilimitada experiência estética identificada com a existência do poeta, seu artífice, e com uma subjetividade essencialmente crítica e questionadora das próprias circunstâncias que lhe dão vida?

A condição auto-referente do poema concreto opõe-se, como - seus próprios autores afirmaram, à denominada poesia de expressão (p. 47,63,157). No plano teórico é essa afirmação a que dissolve todo nexo com qualquer modalidade de uma poética do ser; ou seja, é sob um tal fundamento que a Poesia Concreta expulsa do seu horizonte o pólo dialógico com o qual as grandes poéticas da modernidade estabeleceram uma relação tensionada, essa espécie de confronto en-

tre o "interior" e o "exterior", que faz surgir a sensação de dilaceramento, de vazio e procura existencial que, finalmente, dá profundidade a uma subjetividade, a um sentimento.

Observando o tipo de desconstrução que a estética da expressão sofre nas manifestações pós-modernas, Jameson aponta para um fato que acreditamos coincide planamente com o aspecto que nos ocupa. A idéia é a seguinte: a eliminação da dialética do interior e do exterior supõe o desaparecimento de toda metafísica[39]. Voltando agora à figura do simulacro e considerando que ele é uma forma especial de relação com a realidade, podem destacar-se a dimensão e os efeitos ideológicos que ele ganha e projeta sobre a realidade. Em termos mais abrangentes estas questões conduzem também a uma pergunta sobre o modelo hermenêutico que o simulacro legitima.

A estigmatização absoluta de uma metafísica da expressão, proposta abraçada com entusiasmo pela Poesia Concreta, acaba com uma das vias clássicas, cara a muitas das manifestações artísticas da modernidade, para se chegar à articulação de um conhecimento sobre o ser e sua realidade. Se, como vimos, o poema concreto dispensa todo princípio de identidade, se não necessita referir-se a nenhuma exterioridade para ligitimar seu conteúdo estrutural auto-referente, se apenas nos entrega o processo de funcionamento de sua lógica imanente, seu jogo simulador puro, temos, então, que aquele primeiro modelo cognitivo, que contrapunha essência e aparência como forma para alcançar uma visão mais completa e complexa do real, desaparece.

Junto com o desaparecimento deste modelo desaparecem por extensão da Poesia Concreta todos aqueles outros sistemas cognitivos que, de alguma maneira, se erigem sobre o embate de oposições, esses mesmos que vão produzir a tensão mediante a qual as poéticas da modernidade construíram a profundidade de suas criações. Estes sistemas serão substituídos nela pela apresentação da idéia de um fazer, que, como foi visto, se corporifica no funcionamento do texto poético concretista. Daí que seja impossível não relacionar tal fa

to à literal superficialidade do poema concreto, quase palpável fisicamente na lisura de sua forma visual, e ver nisso uma falta de profundidade que, porém, não deve ser confundida com carência inventiva ou comodismo estético, pois que provém de uma concepção estética funcionalista e de uma visão de mundo operacional.

Entende-se, assim, o porquê no poema concreto não existe nenhum termo de oposição que gere conflito, ou produza a sensação do inefável, ou por que não deixa escapar nada além de suas normas e regras compositivas. Como dizem seus idealizadores, não há mistério, portanto, nada que supostamente transcenda o organismo verbivocovisual que ele é: a harmonia funcional de uma estrutura, cuja utilidade estaria em mostrar-lhe à realidade como funcionar. Na verdade, encontramo-nos aqui frente a uma curiosa inversão da operação interpretativa com a qual a literatura moderna se erigiu em espaço autônomo. Se nesta última a referência do real era transfigurada, deformada ou alterada até o irreconhecível, a matéria referencial permanecia, porém, latente como garantia de uma busca, como elemento contrastante que permitisse vislumbrar a diferença entre o real e o imaginário, o sonhado e o desejado. Em última instância, o que esta literatura nos mostra como condição de sua existência é a procura, às vezes desesperada, de uma razão transcendente, ou uma interrogação sem resposta, cujo efeito sobre a realidade se manifesta como força desalienadora.

O corte que a Poesia Concreta produz dentro desta tradição tem a ver, sem dúvida, com esse processo de constituição e apreensão da realidade. Porque se toda referência externa passa a ser teórica e praticamente dispensada, se o objetivo único se concentra na criação de "um mundo paralelo ao mundo das coisas", deve supor-se que essa diferença entre o real e o aparencial, ou, em termos mais taxativos, entre o "verdadeiro" e o "falso", desaparece. Contudo, esta nossa afirmação deve ser entendida no seu sentido estrito, pois o que desaparece é a <u>diferença</u> como exercício cognitivo praticado sobre um determinado fenômeno, e não os termos que contrapõe, que

por existirem efetivamente ativos no âmbito da realidade não podem ser eliminados pela simples vontade subjetiva. Não admitindo o mundo das aparências como componente dialético do real, o poema concreto termina por produzir um corte no embasamento filosófico da moderna tradição estética de ocidente, esse que encontramos na raiz epistemológica da mimese, como primeira forma de representação realista, e também na que entendemos ser a vertente interpretativa da representação.

De modo geral, essa espécie de diluição do princípio de verdade é um dos elementos presentes no conjunto de mudanças que definem culturalmente à pós-modernidade e marcam o aparecimento de um outro tipo de sensibilidade. Por isso, não seria leviano encaixar a Poesia Concreta e seus idealizadores na definição de Baudrillard sobre os novos produtores de cultura, que através dessa operação invertida "tentam fazer coincidir o real, todo o real, com seus modelos de simulação"[40]. O resultado disso tudo é o que podemos chamar de "obra de arte total". Uma "obra" que se apresenta como síntese performática, como princípio organizacional para construir o mundo "como acabada programação técnica da existência e do real, do sujeito e do objeto"[41]. Só que para isso o mundo tem de ser perfeitamente fechado e refratário à experiência. Eis a assepsia concretista, sua frieza emotiva, ou, se se prefere, "o deserto do próprio - real"[42]; seu hiper-real.

A teleologia da história

Talvez agora se esteja em condições de elaborar uma análise mais pormenorizada sobre um dos aspectos que à luz das reflexões anteriores merece ser revisado, com o propósito de precisar melhor -

seus contornos ou, quem sabe, redefini-los. Referimo-nos à utopia concretista. A efetivação do simulacro leva embutida uma determinada concepção do temporal, que aparece elaborada esteticamente na instantaneidade visual do poema concreto e que, de uma perspectiva mais ampla, pode significar também uma maneira específica de conceber e relacionar-se com o tempo histórico.

A figura do "paideuma" é neste sentido a mais ilustrativa. O "paideuma" representa inicialmente uma tentativa de reordenação da história literária moderna sobre a base seletiva de um reduzido elenco de autores, escolhidos pela sua singular capacidade inventiva a partir de uma exigência formalista tão estrita que alguns deles só serão escalados em função de uma obra em especial. Esta seletividade compõe um paradigma, o paideuma, que os concretistas apresentam como sendo o traçado de uma "evolução qualitativa da expressão poética" (p.53), supostamente determinada a culminar na própria Poesia Concreta. Mediante tal articulação ela é registrada no roteiro histórico-literário como o produto final de "uma evolução crítica de formas" (p. 156).

Mesmo que não nos detenhamos em especular sobre o caráter egocêntrico dessa formulação, não é difícil sentir nesse recorte historiográfico o exercício de uma vontade subjetiva, cujos modos operativos pouco ou nada tem a ver com a dinâmica real que subjaz aos processos históricos, sejam estes estéticos, políticos ou sociais. A "evolução qualitativa" aludida pelos concretistas ignora que a constituição dos fatos dentro de uma linha histórica não depende tão só dos lances geniais de certos espíritos iluminados, mas também, e sobretudo, de momentos de fratura, retrocesso e mesmo estagnação.

Se, por um lado, pode se entender que o paideuma seja um modelo operacional que "teoricamente" permite e facilita alcançar certos objetivos práticos, como, por exemplo, promover a aceitação e inserção da Poesia Concreta dentro dessa vertente literária que eles definem como a "dos inventores" (p.47), por outro, o paideuma

assinala também uma determinada postura frente à História. Neste sentido, seus criadores se revelam subordinados a uma concepção da história entendida como fenômeno linear e progressivo, e aqui é impossível não detectar sua raigambre idealista. A estrategia de apresentar a Poesia Concreta como a totalização estética e histórica de um processo de formalização poética que se inicia com Un coup de Dés, parte de uma justificativa teleológica que a crítica já destacou o suficiente, relacionando-a a essa insistente valorização do progresso, "a esse culto fervoroso das grandes conquistas científicas e tecnológicas e a certeza inquebrantável de que iríamos chegar lá"[43]. Atitude que, conseqüentemente, permite situar os concretistas dentro dessa tradição do pensamento ilustrado que vê no progresso, entendido como desenvolvimento científico e tecnológico, as bases do bem-estar e da justiça sociais.

Ora, se a rigor não se pode negar o sentido teleológico na implementação do paideuma concretista como concepção histórica baseada na idealização do progresso, esta idealização adquire, no entanto, contornos que problematizam a idéia de progresso quando esta é contrastada à carga utópica que parece desprender-se de todo o projeto concretista. Como se sabe, a acepção utópica do progresso se organiza ao redor de uma valoração do futuro em detrimento do passado, projetando "uma imagem do futuro que permite sair do realizado para criticar e julgar o presente"[44]. O que aqui se coloca, então, são formas políticas de assumir a coordenada temporal. Porém, o temporal passa a definir-se na teoria e na prática concretistas como a unidade aqui-agora, ponto de convergência de um presente absoluto que, ao passo que se separa do passado para ser a síntese da "agoridade", também acaba com toda latência de "destino", com qualquer visualização do futuro.

A utopia moderna, social e politicamente dirigida, significa, mais do que a projeção de uma coordenada temporal, um projeto de colonização humana do futuro, o qual mantém um profundo mal-estar em relação ao tempo presente que o leva a exercer uma denodada crítica

sobre ele para evidenciar seus conflitos e contradições. Em suma, a utopia é o lugar e o tempo a serem incessantemente conquistados e, nesse sentido, sua razão de ser é paradoxalmente o seu caráter de inatingível, gerando-se daí sua inesgotável exigência de mudanças. A utopia existe, pois, enquanto não é atingida,e é assim que ela se materializa como desejo e sonho.

Que idéia de progresso se encontra, então, na Poesia Concreta? Que tipo de conteúdo utópico pode se extrair dela? Qual é, a final, a visão social que ela constrói esteticamente?

O contexto nacional

No âmbito da crítica existe o consenso sobre o hálito utópico que emanaria do projeto concretista, dos seus princípios construtivistas e, principalmente, da "ilusão tecnicista" que nele se revela como anseio de modernização de uma sociedade -a brasileira- que relutava em sair de seu atraso estrutural. Sabe-se, porém, do árduo esforço desta poética por apagar toda espécie de alusão às condições locais de sua produção, toda "referência à circunstância histórica imediata"[45]; de tal maneira que o contexto local só sobreviveu para ser ligeiramente lembrado a nível da polémica estética como um estado de estagnação a necessitar uma urgente "oxigenação"[46].

No entanto, a pesar desse efetivo recalcamento do ambiente nacional, sabemos ter existido um diálogo silencioso entre este projeto de contemporalização da produção estética local e o grande projeto geral de modernização capitalista empreendido pelo "desenvolvimentismo"do governo Kubitschek (1956-60). A industrialização foi durante esses anos o pivot de sustentação do governo juscelinista. Convertida em chave mestra com a qual se pensava sair do atraso e

ingressar no progresso, a industrialização ganha também um viés ideológico de interessantes conotações. Consta que para Juscelino Kubitschek a grande distinção entre desenvolvidos e subdesenvolvidos era apenas uma questão de riqueça, de tal maneira que "para que os subdesenvolvidos venham a ser realmente soberanos é preciso que se trave uma batalha para a criação da riqueça"[47], que de tal forma passa, sem mediação social alguma, a converter-se em sinônimo de estabilidade democrática no seu governo. É, precisamente, esta aparente indistinção de níveis, um econômico, o outro político, a que melhor expressa a "miragem" desenvolvimentista, e a que mais interessa a nossa reflexão, já que é a partir dela que se faz possível detectar importantes pontos de coincidência entre a maneira como os concretistas pensaram a atualização estética e a forma em que o tão desejado programa de modernização nacional foi implementado pelos grupos dominantes.

Sobre este último aspecto é oportuno lembrarmos o destaque que o fator econômico adquire no cenário social deste período, e o rebaixamento que assim se impõe ao aspecto político e seu componente mais definidor, o conflito de classes. Como a harmonização social se fizesse necessária como condição para o êxito do projeto de industrialização, e dado que aquela depende em primeira instância de uma vontade política que contemple, entre outras coisas,uma igualitária distribuição da renda, a solução foi encontrada paradoxalmente na implementação de um interessante plano de mistificação dirigido a neutralizar, pela via ideológica, o papel da disputa política. A classe empresarial destes anos recorre, assim, à imagem da crise para circunscrever os "limites da prática político-partidária como o local de emergência da irracionalidade (...) geradora de paixões que ao envolverem os indivíduos lhes retiram as condições de se orientarem por princípios racionais"[48]. O objetivo foi, pois, criar uma "mentalidade produtiva" que atingisse todos os agentes sociais, de tal maneira que a racionalidade fosse "incorporada como valor que inspire os indivíduos em qualquer tipo de tarefa"[49], Co-

mo diz Miriam Limoeiro Cardoso, para a ideologia do desenvolvimentismo "qualquer desperdício aparece como nocivo à implementação do planejamento geral. A racionalidade e a produtividade, implicando o uso de técnicas mais aprimoradas, constituem assim um dos elementos mais importantes do projeto em curso"[50].

Ora, se a nível econômico se fazia necessário o aumento da produtividade, tal requisito, dirigido por um princípio de organização que se encontra na racionalidade, ganha uma dimensão e uma missão claramente ideológicas, manifestas ambas na desqualificação que se faz da prática política como o lugar da irracionalidade, assim associada ao fantasma da instabilidade, das paixões partidárias que deitariam a perder todo o programa de industrialização nacional. Como aponta Marielena Chauí, "a crise serve assim para dissolver todas as diferenças e contradições, empenhando todos os agentes sociais na tarefa de reorganização da nação"[51]. Sob esta concepção, à prática política se contrapõe "a representação da administração como prática neutra e racional"[52], uma alternativa que por seu caráter instrumental tem a vantagem de dissimular a existência dos conflitos sociais.

Como resultado político imediato se produz um deslocamento do eixo da discussão política, que deixa de ser o lugar de expressão da luta de classes para ser o espaço asséptico de implementação de um programa totalizador voltado exclusivamente para a racionalidade e a planificação administrativas[53]. Existe nisso tudo uma exigência funcional que busca reorganizar a vida social em termos meramente econômicos, quantificáveis e matematizáveis, isto é, perfeitamente controláveis. O que se manifesta é, portanto, a imposição do fator econômico, que, aparentemente destituído da sua ropagem política, advém num curioso e eficaz recurso de controle social. Paralelamente, o homem como ser social passa a ser apreciado só na sua qualidade de agente econômico, na mesma linha do Homo oeconomicus assinalada por Kosík[54].

Depois de tão apertada síntese não é preciso fazer um esforço

muito grande para identificar uma mesma matriz discursiva operando como expediente legitimador de duas práticas sociais, uma política, a outra estética, encaminhadas para a realização de um objetivo comum: a atualização modernizadora. A planificação e a racionalidade, como fórmulas para organizar tanto a esfera social como a poética, a suposta neutralidade que em uma apaga o político como expressão das contradições sociais de uma sociedade dividida em classes, e que transvestida de objetivismo acaba na outra com as marcas subjetivas de qualquer interpelação ontológica, são fatos que parecem transcender a casual coincidência não só de interesses -conquistar o progresso- como de procedimentos.

Mas, dado que não estamos interessados em estabelecer relações de causa-efeito, mesmo porque estas acabam quase sempre por obscurecer a real complexidade dos fatos, diremos, melhor, que uma tal convergência se deve a uma conjuntura determinada por dois fatores complementares: a própria situação de atraso sócio-econômico típica às sociedades periféricas, que recorrentemente leva seus setores ilustrados a ambicionar a superação de tal condição; e um processo de reorganização mundial da economia acionado imediatamente depois de finda a Segunda Guerra, visto como imprescindível para a manutenção do capitalismo metropolitano e para a expansão da hegemonia norte-americana, cujos modelos econômico, político e cultural passam a serem dominantes[55]. Será em razão desta segunda determinante que se registrará no plano político, e como imagem ideológica mais importante, uma "universalização do ideal democrático", enquanto que no nível econômico o fordismo se impõe com força, para reclamar daquelas sociedades menos desenvolvidas programas efetivos de industrialização que permitissem a produção standardizada. Tudo organizado em função de um projeto mais amplo, dirigido a consolidar a produção universal de mercadorias, na qual consumo de massa e cultura de massa passam a serem termos intercambiáveis[56].

O que importa destacar no caso da Poesia Concreta é a convergência, a nível do imaginário, convém reiterar, de um projeto de a-

tualização que engloba indistintamente o estético e o industrial, direcionando ambos para um mesmo objetivo: realizar a modernização. Só que esta convergência, nos termos em que ela se efetiva, é definidora de um profundo corte no ethos da tradição estética moderna; ruptura que para o caso que nos ocupa já foi descrita como um processo no qual "a relação da poesia com a sociedade realmente está invertida pois poeta e poema são transformados em porta-vozes da modernização"[57]. A grande questão que se nos coloca a partir desta afirmação, ampliamente constatada ao longo da nossa análise, é pois dilucidar o modelo de modernização que cobra dimensão estética na Poesia Concreta, já que só assim poderemos visualizar de maneira definitiva a particular natureza do imaginário social que ela projeta e completar nossa trajetória arribando à cosmovisão que nela se encontra.

Se voltarmos então sobre nossas pegadas com certeza vamos tropeçar com um interessante desvio. Sendo inegável a existência de uma conjuntura local favorável à viabilização do projeto concretista, no plano das projeções imaginárias e da própria estratégia de inserção cultural que este articula não se produz, como poderia se pensar, um vínculo orgânico com esse outro programa de desenvolvimento que fixava para a sociedade brasileira um determinado grau de evolução e progresso a serem alcançados. Isto, que chamaremos de "descompasso", se reflete na ênfase com a qual os autores escamotearam do corpus estético todas as marcas referenciais de cunho local, e que levou, com justa razão,a anotar que a referência válida para esta produção estética "não é a da modernização concreta de seu horizonte histórico imediato"[58], mas a idealização do progresso e suas façanhas.

Embora seja esta uma observação das mais pertinentes, pensamos, no entanto, que as razões do apontado "descompasso" não se explicam apenas pela abstração esteticista que certamente os concretistas executaram em cima do conceito de modernização. Parece-nos que a Poesia Concreta introjeta nos seus métodos e na sua formaliza

ção algo a mais do que "a mimetização de processos industriais"[59], na medida em que sendo apenas isso o desajuste com seu horizonte concreto de modernização não existiria, pois o que se estaria efetivando nesse caso seria a idealização estética dos mesmos princípios de desenvolvimento e progresso que vimos serem idealizados pelo projeto econômico dos grupos dominantes locais. Se é bem verdade que a sociedade brasileira destes anos vive a incipiência técnica e produtiva da nova era da máquina, o que em termos sócio-econômicos corresponde à Segunda Revolução Industrial, acontecimento que de fato gerava expectativas promissoras no contexto nacional, é justamente na diferença qualitativa que se estabelece entre este novo estádio de desenvolvimento tecnológico, o de mais recente implantação nos centros metropolitanos, e a anterior fase de industrialização propriamente dita, a ser adotada pelas sociedades periféricas, onde se localiza o dado relevante da abstração estética concretista.

Nosso argumento portanto é o seguinte: o modelo de modernização que se encontra idealizado e estetizado no poema concreto não é o da técnica no seu sentido genérico, isto é, não é aquele do deslumbramento pela bela "macchina" que, à usança de algumas vanguardas históricas, inspire formas estéticas que sejam uma metaforização do encantamento que a energia mecânica deixa no artista como possibilidade de emancipação humana. O que o poema concreto encarna é um modelo mais sofisticado de modernização, esse que evolui como tecnologia de informação e que nele se realiza como criação de um programa -matriz- de organização da informação estética, cuja finalidade está em originar uma estrutura (o corpo textual) mensurável e previsível, ou seja, perfeitamente controlável[60].

As aporias das técnicas

Sob esta perspectiva podemos agora recolocar a anterior questão, e entender por que a Poesia Concreta precisou de uma operação mistificadora para expulsar de seu campo de reflexão o seu contexto local de produção; além de fixarmos com mais precisão o espaço social que ela privilegiou: as sociedades altamente desenvolvidas, onde o poder passa a depender em boa parte da capacidade de organizar operacionalmente -através do tratamento informatizado- conhecimento e informação. Ou seja, sociedades onde o avançado grau de desenvolvimento tecnológico exige que os fatos da realidade sejam necessariamente reduzidos a signos manipuláveis por mecanismos cibernéticos[61].

Porém, é extremamente importante notar que este apagamento do marco histórico específico onde a Poesia Concreta surge, e que forma parte de sua estratégia global de eliminação de toda marca referencial, só é possível pela paradoxal existência dessa "pulsação interna" dada pelo tão odioso contexto de atraso. "Pulsação" que tem um peso considerável na formação do imaginário concretista, que além desta integrará uma outra, de natureza diversa mas de igual importância: a internacionalização da cultura e a circulação universal das técnicas. Angel Rama nos dá importantíssimo subsídio para entendermos a dinâmica de um processo que terá grande influência nos mecanismos formativos que em geral orientam a produção cultural nas chamadas sociedades periféricas. Assim, diz Rama:

> "A circulação universal das técnicas literárias é meramente um caso particular dentro do restrito setor da literatura, de um comportamento generalizado da era industrial que tem levado à frente os impérios modernos asseguran-do-lhes a dominação planetária. Consiste na difusão de invenções técnicas nascidas no seio de determinadas sociedades em conformidade com sua particular evolução cultural e seus níveis científico-industriais, as quais são oferecidas às culturas marginais do sistema sob a forma de fatores neutros, passíveis de absorção por qualquer uma delas, e que aparentemente lhes garante a conquista de uma meta de desenvolvimento similar ao da sociedade produtora" 62.

O que parece faltar a uma sociedade que vê nascer do seu seio uma "invenção" como a Poesia Concreta é, pois, "níveis científico-industriais" cônsonos ao aparato técnico incorporado por tal manifestação ao registro literário local. De tal maneira que podemos localizar o anteriormente denominado "descompasso" neste ponto, pois enquanto a sociedade brasileira empenhava-se na implantação definitiva de sua plataforma industrial, o que simplesmente deixa à mostra o grau de atraso do seu capitalismo, o projeto concretista, por uma dessas licenças permitidas ao imaginário, podia substrair etapas para se situar além da sua própria realidade, no topo do processo de modernização mais pontual, e ser assim "um produto brasileiro para a exportação". É neste instante que a "pulsação internacional" se sobrepõe com força avassaladora através de um conjunto de técnicas implementadas como elementos neutrais, sem uma necessária vinculação à matéria, sacralizadas até a fetichização, de modo a constituir, como adverte Rama, "um campo paralelo de universal aplicabilidade"[63].

Em conseqüência, o simulacro esteticista que a Poesia Concreta representa não se situa no plano dos processos industriais, como até agora tem sido afirmado, mas no nível dos procedimentos tecnológicos mais avançados, mais especificamente naquele ligado à informatização. Daí a construção por parte dos concretistas de um modelo operacional que quando aplicado permite a reimpressão de variantes que se mantêm fieis a uma mesma matriz poética. Talvez esteja aí o sentido mais exato da "máquina de poesia" (p.106) com a qual deveaneavam os concretistas, e também a explicação última dessa monótona uniformidade estandardizada de seus poemas.

Inserindo agora esta experiência estética no espectro mais amplo das representações culturais, não é difícil concluir que ela continua dando prosseguimento à tradicional tarefa civilizatória que sempre desempenhou o artista latino-americano em virtude do atraso crônico em que até hoje vivem suas sociedades; o que denota, finalmente, essa velha aspiração dos setores ilustrados de alcançar a

plena autonomia. Claro está que esta condição geral não define um único caminho para a implementação de seus variados projetos, no que cabe esclarecer que é na "estratégia" traçada onde podem ser encontrados os particularismos e a maiorou menor eficácia de seus métodos estéticos.

Na Poesia Concreta aquela aspiração se tinge de conotações paroxísticas, dadas pelo modo como procurou autonomizar o texto poético de toda "matéria social" e de todo contexto local, originando - com isso uma paradoxal maneira de consubstancializar a atualização, já que para efetivá-la precisou negar a própria razão que a motivava: suas condições concretas de produção. Embora a "pulsação internacional" se imponha nela como filigrana técnica, ofuscando os demais componentes da obra embutidos à força no que chamaram de "estrutura-conteúdo", é devido a uma concepção não exclusivamente literária que ela passa a ser incorporada ao fazer poético. Como diz Rama:

> "a dissociação das técnicas respeito aos componentes da obra, substituindo dicotomias largamente controvertidas como a de 'forma' e 'fundo', aparece no campo literário como a representação de uma opção de desenvolvimento que atribui à tecnificação, por si mesma, a capacidade de acarretar a concomitante mudança social ou que extende a toda a comunidade o que se produz num setor restrito da estratificação, muitas vezes em detrimento dos setores - majoritários" 64.

Apostar na competência técnica como via excelsa para provocar a renovação literária, produz nas nossas sociedades dependentes desdobramentos inéditos que a metrópoli não conhece. Se para Décio Pignatari, "os países subdesenvolvidos, como o Brasil, não podem darse ao luxo de aperfeiçoar e aprimorar conquistas e contribuições de países desenvolvidos, no aguardo de um suposto placet universal"[65], essa sua estratégia ideal expulsa pela tangente o contexto subdesenvolvido do qual ele mesmo parte, e onde "a imposição acelerada dessas tecnologias aprofunda, irremediavelmente talvez, um processo de esquizofrenia entre a máscara de modernização que a pressão dos in-

teresses transnacionais 'realiza' e as possibilidades reais de apropriação e identificação cultural"[66]. Assim pois a eliminação imaginária e simbólica dessa condição de subdesenvolvimento não impede que o horizonte histórico imediato, ao qual esta poética tão ardorosamente negou passagem, siga aderido a ela de forma genitiva ao ponto de continuar determinando-a de diversas maneiras. Por exemplo, é curioso que depois de atingida a "atualização estética" tenha sido impossível devolver o objeto poético ao lugar de origem, recolocá-lo aí, no seio da sociedade que o origina, para a fruição geral, - frustrando o desejo de socializar a experiência artística que fora anunciado por seus autores como um dos seus objetivos programáticos mais importantes. Por qué?

O entendimento final destas questões nos impele a procurar o ponto de conexão dos fatores até aqui abordados com um aspecto que permeia todo o projeto de atualização concretista: a reconhecida idealização utópica que nele se encontra, e que particulariza ainda mais esta poética.

Sabe-se que para o arrojo vanguardista as formas estéticas não aspiram a convalidar-se com situações do momento senão com a eventualidade de sua realização futura, uma fórmula ativa na cosmovisão concretista que, como foi oportunamente anotado, busca "modernizar antes que a sociedade se modernizasse"[67]. Deve-se, entretanto, considerar de novo o artifício que a Poesia Concreta implementa para escapar das suas condições específicas de produção, para entender que a base utópica que de fato ela mantém apresenta certas fendas pelas quais terminam escapando os conteúdos clássicos que determinam o anseio utópico. Ou seja, voltamos a retomar de outro ângulo a pergunta sobre o caráter do desejo modernizador da Poesia Concreta.

Se a inspiração utópica parece incontestável na figura do - paideuma, na medida em que, como foi visto, consagra uma concepção progressiva da história, cujo desenvolvimento linear remeteria a uma homologação do projeto concretista no futuro, lugar hipotético

de superação de sus condições de produção, isto é, de efetivação da conseguinte equiparação com uma estrutura sócio-econômica já instaurada na metrópoli, não se deve esquecer a presença concomitante desse outro registro temporal, de natureza oposta, que sob o signo do aqui-agora opera como o espaço-tempo de realização estética do poema: um presente absoluto que, rigorosamente, deteria todo e qualquer impulso para o futuro. Assim contornada pelo aqui-agora a idéia utópica parece sofrer uma mutação, pois se apresenta destituída de sua ropagem crítica distintiva, configurando um produto estético perfeitamente harmonizado com as condições estruturais mais atuais da vida contemporânea.

Em suma, o aqui-agora sendo o marco de realização estética do poema apresenta-se também, e por conseqüência, como o momento e o lugar em que, no nível do imaginário poético, se produz definitivamente a tão ansiada homologação do modelo metropolitano: alcançando esteticamente o estádio de máximo progresso -representado pelo modelo tecnológico metropolitano- o desideratum de contemporalização se efetiva simbólicamente, auspiciando o desaparecimento de todo impasse formal, de todo conflito dentro do corpo poemático. Mas também se enclausura todo horizonte futuro nas sempiternas circunvoluções de um presente absoluto. O poema concreto revela então esse ressaibo de imutabilidade que o paralisa à espera de que aquelas condições nas quais surge e das que se afastou para "superá-las" via imaginário estético, consigam, por sua vez e em algum momento, contemporalizar-se com esse estádio do progresso sócio-econômico que se adota como modelar. Ou seja, espera-se que a realidade local, algum dia transformada, coincida com a realidade do poema concreto. Como não advertir então que a inversão aparece total neste instante?

NOTAS.-

1.- As citas correspondentes ao livro Teoria da Poesia Concreta serão referidas a partir de agora apenas pelo número da página.

2.- Sobre o funcionamento dos objetos no registro cultural da sociedade de consumo, ver o esclarecedor trabalho de J. Baudrillard, O sistema dos objetos.

3.- Cf. Luiz Antônio Figueiredo, "Poesia Concreta -a dinâmica do (In)concluso", Projeto construtivo brasileiro na arte, p. 330.

4.- O sistema dos objetos, p. 12

5.- Ibidem

6.- "Da função moderna da poesia", p. 199.

7.- Iumna Simon, "Esteticismo e Participação", Novos Estudos, Nº 26, p. 126.

8.- Ibidem

9.- Ibidem

10.- Philadelpho Meneses, no seu livro Poética e Visualidade, mantém uma opinião contrária quando alega que a visualidade nestes poemas "se caracteriza por atuar no processo de comunicação, mas não no de significação do poema", cf. pp 45-46.

11.- Cf. Walter Gropius e a Bauhaus, p. 23 e passim.

12.- Ibidem, p. 23.

13.- Utilidade e trabalho são dois termos associados por Pignatari quando trata da "responsabilidade social do artista". Para isso ele escolhe o exemplo de Flaubert: "Mais interessante porém é a indicação, já levantada por outrem, de que Flaubert trabalhava 'duro' e metodicamente, com apuro e rigor, para sentir-se (ou provar que era) um profissional útil à sociedade a que pertencia, e assim apaziguar sua consciência e suas dúvidas", "A situação atual da poesia no Brasil", Contracomunicação, p. 94.

14.- Martin Barbero, "A comunicação no projeto de uma nova cultura política", Comunicação na América Latina, José Marques de Melo (org.), p. 87.

15.- "A metáfora possui, entre as figuras da retórica, posição especial que explica o mal-estar manifestado em relação a ela por todas as poéticas racionalistas. Assimilando fenômenos pertencentes a esferas de experiências e códigos diferentes, a metáfora (que por definição é reversível) subverte o mundo ordenado e hierarquizado da razão", Carlo Ginsburg, História Noturna, p. 248.

16.- "A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica", Obras escolhidas.

17.- Cf., por exemplo, de Eduardo Subirats A cultura como espetáculo, e de Muniz Sodré, A máquina de Narciso.

18.- Curso de Linguística General, p. 129.

19.- O fato de que uma operação como essa possa realizar-se recoloca para nós a questão da arte como uma forma arquitetada no imaginário social e histórico do artista, e corrobora, malgrado os concretistas, que os processos estéticos não são puramente técnicos, pois boa parte deles provém da atividade mental do artista, isto é, de sua vitalidade imaginativa.

20.- Estes esquemas correspondem aos seguintes poemas: a)eixo fixo, b) p(f)luvial, c) velocidade, d) se nasce-remorre, e) com som, f) sem um número, g)início-meio-fim.

21.- Semiótica

22.- Max Bense, no seu referido livro Pequena Estética, analisa o poema "vai e vem" de José Lino Grünewald, ressaltando nele o pronunciado uso indicial das palavras. Se bem trata-se de uma análise esclarecedora, e neste sentido contribue para uma melhor compreensão do funcionamento interno destes textos, a interpretação dada aos resultados derivados da análise não consegue extrapolar a imanência do próprio objeto analisado e estabelecer relações significativas num nível mais abrangente. A recusa a toda alusão a esferas significativas maiores, como seria o caso do sistema sócio-literário ou cultural, obedece neste caso à própria postura crítica deste autor, criador de uma teoria estética de base semiótica que já foi chamada de numérica, informacional, matemática, e na qual os processos de significação são unilateralmente avaliados como usos técnicos do signo lingüístico.

23.- Teixeira Coelho, O que é indústria cultural, p. 71.

24.- É oportuno comparar este efeito com a opinião de Shklovski

no artigo "A arte como artifício", um dos mais conhecidos textos dos formalistas: " A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; os procedimentos da arte são o da singularização dos objetos, e o que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é em arte um meio de experimentar o devenir do objeto: o que já está 'realizado' não interessa para a arte", p. 60

25.- Teixeira Colelho, Op.cit., p. 70.

26.- Portanto, é de grande utilidade confrontar a via analítica usada por Bense para o poema de Grünewald, com a interpretação que Roberto Schwarz realiza de "Póstudo" de Augusto de Campos, em Que horas são?. Sem que necessariamente se coincida com todo o seu ponto de vista, a análise de Schwarz demonstra que não existe textualidade invulnerável à interpretação, e que de acordo à abordagem crítica utilizada, tanto podem ocultar-se como revelar-se conteúdos e significados.

27.- Op.cit., p. 198. Para Bense esta transformação seria um dos melhores "achados" destes textos, pois significaria a superação da esfera ôntica que permitiria a esta poesia passar a ser "uma especial informação materialmente estruturada".

28.- Cf. O Pós-moderno.

29.- Ibidem, p. 83.

30.- Cf. Simulacros e Simulação.

31.- Ibidem, p. 9.

32.- Cf. Muniz Sodré, Op. cit., p. 29.

33.- Eduardo Subirats, Op. cit., p. 57.

34.- Baudrillard, Op. cit., p. 8.

35.- Max Bense, Pequena Estética, p. 46.

36.- Ibidem, p. 8.

37.- Baudrillard, Op. cit., p. 13.

38.- Op. cit., p. 29.

39.- Cf. "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardio", Casa de las Américas, Nº 155-156.

40.- Op. cit., p. 8

41.- Eduardo Subirats, Op. cit., p. 65.

42.- Baudrillard, Op. cit., p. 8

43.- Iumna Simon, Op. cit., p. 124. Sobre essa idealização do progresso ver também: Ronaldo Brito, Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro.

44.- Henri Lefbvre, Introdução à modernidade, p. 79.

45.- Iumna Simon, Op. cit., p. 124.

46.- Ver especialmente "Poesia Concreta-Linguagem-Comunicação" em Teoria da Poesia Concreta, e "A situação atual da poesia brasileira" de Décio Pignatari em Contacomunicação.

47.- Miriam Limoeiro Cardoso, Ideologia do desenvolvimentismo. Brasil JK, JQ, p. 99.

48.- Maria José Trevisan, 50 anos em 5, p. 44.

49.- Ibidem, p. 180.

50.- Op. cit., p. 219.

51.- "Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira", em Ideologia e Mobilização Popular, p. 130.

52.- Maria José Trevisan, Op. cit., p. 49.

53.- Prática política vs. administração é a oposição chave para o discurso empresarial destes anos. Para a FIESP esta é uma estratégia clara, como fica exemplificado nas palavras de um dos seus diretores: "Tudo se resolve à propósito de uma política mesquinha, barata e de arraial (...) O fato, entretanto, é que realmente estamos num país sem administração, sem autoridade (...) Em torno desta política é que se tratam os grandes problemas nacionais. Não é em torno da técnica nem da lógica". ("Ata da reunião da diretoria do 20/06/56, citado por Maria José Trevisan, Op. cit., p. 47.)

54.- "O homo oeconomicus é o homem como parte do sistema, como elemento funcional do sistema, e como tal deve possuir os traços característicos que são indispensáveis para o funcionamento daquele. (...) O homem é uma unidade determinada por sua própria função num sistema sujeito a leis". Dialéctica de lo concreto, p. 105 e passim.

55.- Em geral, é o que se denomina de Segunda Revolução Industrial, que daria lugar à sociedade de consumo, ou sociedade pós-industrial, sociedade da informática ou, como prefere Ernest Mandel, capitalismo tardio. Independente do conteúdo político que cada uma destas definições contêm, elas apontam para o aparecimento de um tipo de sociedade completamente novo.

56.- Para Perry Anderson, "as vanguardas do pós-guerra deveriam definir-se essencialmente contra esse pano de fundo totalmente novo", "Modernismo e Revolução", Novos Estudos, Nº 14, p.11.

57.- Iumna Simon, Op. cit., p. 137

58.- Ibidem

59.- Ibidem

60.- Para Gianni Vattimo, a diferença entre "moderno" e "pós-moderno" passa por esse novo caráter da tecnológia: "Se se pode admitir que a modernidade é caracterizada pela 'supremacia do conhecimento científico', deve precisar-se que hoje este primado aparece sobretudo como primado da tecnologia e não em sentido genérico (sempre mais máquinas para facilitar a relação do homem com a natureza), mas no sentido específico da tecnologia da informação. A diferença entre países avançados e países atrasados faz-se hoje tomando como base o grau de penetração da informática e não o da técnica em sentido genérico", O fim da modernidade, p. 15.

61.- "Viver efetivamente é viver com a informação adequada", com estas palavras de Norbert Wiener, "criador da cibernética e um dos fundadores da moderna teoria da informação", Haroldo de Campos inicia seu artigo "Contexto de uma vanguarda", Teoria da Poesia Concreta, pp. 152-153.

62.- "La tecnificación narrativa", La novela latinoamericana (1920 1980), p. 314.

63.- Op. cit., p. 298.

64.- Ibidem, p. 303.

65.- Pignatari continua dizendo: "A eles só lhes resta um caminho: devorar a radicalidade útil que possam discernir no que lhes oferece -e devolver ao mundo criações novas, originais, invenções", "Vanguarda como antiliteratura", Contracomunicação, p. 117.

66.- Martin Barbero, "Identidade tecnológica e alteridade cultu_

ral", Novas tecnologias de comunicação, Ana Maria Fadul(org.), p. 122.

67.- Iumna Simon, Op.cit., p. 134.

P A R T E IV

AS CONSEQUÊNCIAS

E ser artista
No nosso convívio
Pelo inferno e céu de todo dia
Pra poesia que a gente não vive
Transformar o tédio em melodia

Cazuza

Sobre que acontecimentos pode alertar-nos estratégia tão invertida? Pensar na Poesia Concreta como sendo uma realização específica daquele corte radical produzido no seio da tradição moderna, que em páginas iniciais assinalaramos como definidor de uma lógica cultural de signo diferenciado, não é a esta altura uma conclusão crítica temerária, pois muitos são os indícios que nos levam a considerar essa ruptura como o marco histórico e cultural onde organizar nossa formulação final.

A tentativa programaticamente assumida de insurgir contra toda poesia de expressão , na verdade contra a categoria de expressividade, que como vimos está balizada pela constante tensão entre elementos de ordens diferentes -o que genericamente pode ser avaliado como o "externo e o "interno"-, é um dos principais aspectos que apreciamos como visivelmente comprometido com tal fratura, denotando, segundo nos parece, uma substancial alteração dos modelos de representação estética moderna e uma modificação da sensibilidade e do sentido social da obra artística.

A desativação na Poesia Concreta da categoria de expressividade não só se manifesta no plano mais evidente de seu universo referencial -o já aludido horizonte histórico imediato-, apagado do corpo poemático como elemento de oposição, mas na ausência de todos aqueles componentes que, de uma forma ou de outra, atuam dentro da obra como fatores de constituição desse especial jogo de luzes e sombras que ela é. Uma imbricação de termos opostos que, precisamente, por tal condição, consegue penetrar os contrastes e contradições que informam o tempo, real e histórico, que a acolhe.

Junto ao adelgaçamento dos nexos com toda referencialidade - que não a associada a sua própria estrutura autofundante, a Poesia Concreta desarticula pelo menos dois dos grandes sistemas dialéticos que na obra literária funcionam estruturalmente como vias para integrar-se onticamente a suas condições de existência, isto é, historizar-se: o modelo que se prende à noção de alteridade, da qual procede o confronto entre um "meu olhar" e um "olhar de outrem" que Sartre[1] tanto apreciava como método de desmascaramento, e que a Poesia Concreta sepulta na mais absoluta anonímia; e o que tem a ver com o funcionamento do signo lingüístico, sobre o qual o poema concreto provoca uma primeira disjunção que permite pôr em destaque o significante, facilitando assim o uso indicial da palavra, cuja capacidade, como vimos, se reduz a permitir apenas a constatação do que já existe. O processo de significação se volta assim para a interioridade da estrutura criada, numa tentativa de tornar viável a "presentificação do objeto". Neste procedimento se fundamenta a - tão propalada impossibilidade de procurar no poema concreto, e mesmo exercer sobre ele, uma elaboração interpretativa que o abra ou conete à exterioridade, seja esta de traços históricos ou emotivos.

Mesmo tendo comprovado ao longo da nossa reflexão a falácia de uma tal impossibilidade, não se elimina, porém, o fato de estarmos frente a uma forma e um modelo poéticos ideados com a manifesta intenção de eliminar de si toda vontade interpretativa; o que independente de sua maior ou menor veracidade resulta ser um dos fatores decisivos na definição do caráter e do conceito de produção estética entronizados por esta poesia. A rejeição a uma ação heurística que estabeleça relações entre mundos de ordens diferentes (emoção-razão, local-cosmopolita, temático-técnico,etc.) erige-se em elemento determinante, pois ele promove a transfiguração da função e portanto do lugar social de onde tradicionalmente a poesia exerceu sua influência. A manifesta prescindibilidade interpretativa projetada pelos concretistas para ser o núcleo originário da "nova poesia objetiva", coloca-nos, na verdade, frente a uma opção atra_

vés da qual a poesia advém um puro fenômeno. Em outras palavras, eliminando o gesto interpretativo, o registro poético hipoteticamente deixaria de transmitir qualquer juízo, ou ser passível deste, de exercer toda vontade crítica ou elaborar algum critério valorativo, para se tornar, como repetidamente demandam seus criadores, mero "objeto funcional". Em síntese, a Poesia Concreta deixaria de realizar-se como valor, para se projetar teoricamente como fenômeno - suscetível apenas a uma descrição científica[2].

Esta pré-condição influi diretamente na aparição de um poema que rompe com a representação tradicional, como também orienta o uso indicial da palavra e o uso técnico (efiente/ineficiente) da linguagem, usos que condicionam o não surgimento da dimensão metafórica[3], que, por sua vez, termina por produzir o enfraquecimento ou desaparecimento da capacidade de gerar significados simbólicos. Identificando similares procedimentos em outras manifestações estéticas, Argan conclui que "destruindo pela raiz qualquer implicação simbólica, a arte já nem sequer é uma operação semântica, mas apenas sintética: o signo não deve ser interpretado ou explicado, mas deve orientar o comportamento prático, do mesmo modo que o código da estrada orienta o comportamento do automobilista"[4]. Nos termos do poema concreto, seria essa a operação que dá lugar à "obra de arte total" que, como foi amplamente assinalado ao longo da nossa exposição, é entendida e implementada como síntese performática e - princípio organizacional.

Portanto, o que temos em mãos é a substituição do peculiar modelo hermenêutico, próprio da estética moderna, por algo que poderiamos denominar de modelo operacional, que se apresenta subordinado a essa idéia que aposta na neutralidade das técnicas, convertidas assim no recurso ideal para alcançar a plena atualização modernizadora.

Mas se este modelo operacional reporta-se ao funcionamento interno da estrutura poemática, ao "poema comunicando sua própria estrutura" (p.156), devemos supor que nos encontramos face a uma for-

ma particular de esteticismo; particular porque seu eidos não se corresponde mais com aquela forma histórica do Esteticismo que levou a arte a uma ruptura radical com a sociedade, a mostrar sua não funcionalidade (como diz Oscar Wilde, "a arte é completamente inútil"[5]), a repudiar qualquer serventia utilitária; nem tampouco se identifica com essa outra natureza do esteticismo arraigado nas práticas das vanguardas de começo de século, com a qual se pretendeu retificar a "má" prática da sociedade, organizando uma nova prática da vida sobre uma base estética.

Comparado com estas duas modalidades, falta ao esteticismo concretista o cultivo da negatividade, do gesto crítico que exponha esta poética à determinação de um critério de valor, só estimável se considerada a ação interpretativa. Se o poema concreto se diz afastado de toda intencionalidade valorativa, se ele quer se integrar ao mundo dos objetos com a mesma neutralidade de qualquer objeto útil, consumível, sem perder contudo a condição de "idéia sensível", de "idéia-emoção", só cabe concluirmos que a Poesia Concreta existe como formalização de um conceito, e que este se elabora em torno de uma visão monadista da arte: a arte parte de si para retornar a si mesma, ou "um poema que não quer dizer isto ou aquilo, mas diz-se a si próprio" (p.15).

Tal sentido tautológico do poema, que como se recordará foi evidenciado por uma das nossas análises, reforça esse espaço a-histórico, sem conflitos nem contrastes, onde o poema flutua; espaço que na sua dimensão teórica foi reduzido, mais uma vez, ao contexto neutro de pura instrumentalização das técnicas e seus componentes meramente estruturais; enfim, a esse contexto que foi designado sob o rótulo de "fisiognomia da nossa época". De tal maneira que até o próprio fazer concretista, que com tanto afinco o poema concreto quer corporificar diante de nossos olhos, fica sujeito à evidência do puro conceito, que o poema não transcende porque se reduz à instantaneidade desse momento fugaz que é o aqui-agora de sua realização.

Quando Jameson, no seu livro Marxismo e Forma, nos fala da fascinação que ainda emana do objeto surrealista chama nossa atenção para a energia psíquica que nele se encontra como resultado da presença "não apagada do trabalho humano, do gesto humano que há nele"[6]. É essa energia, fruto de uma vontade explícita de não escamotear a origem humana destes produtos, o que sem dúvida falta ao poema concreto, cujo ímpeto por materializar-se como "fazer", como evidência de trabalho poético, inteiramente organizado, perfeitamente controlado e totalmente planificado descreve uma trajetória inversa à apontada por Jameson. A imposição exacerbada dessas últimas condições atua para retirar essa natureza do humano, do subjetivo, basicamente contraditória, e introduzir um "fazer" que mais aspira a se assimilar aos frios modos representativos de um computador.

Deduz-se então que o "puro poético" concretista seja um conceito absoluto e a-histórico, assim concebido em razão de um critério de funcionalidade que supostamente permitiria impor a presença do poema como uma "forma", renegando a "essência abstrata dos objetos" para mostrar sua "realidade concreta" (p.49). Em suma, decreta-se uma luta contra os valores representacionais do conteúdo, da matéria. Daí que os apelos teóricos e a mesma realização estética do poema concreto inaugurem uma nova existência para a poesia, na qual ela, na sua relação com a sociedade, deixa de existir como função necessária para passar a atuar como eventual presença.

Mas com isso somos forçados de novo a dirigir nosso olhar para esse tempo histórico que permite e acolhe uma manifestação artística de tal natureza, e tentarmos assim uma interpretação que (re)unifique ambos os fatores -o histórico-sócial e o estético- numa mesma linha de raciocínio. É aqui que o nosso objeto de estudo - readquire, de alguma maneira, o sentido metafórico que tão ardorosamente lhe foi substraído por seus criadores, pois todos os detalhes da sua fatura até aqui esquadrinhados parecem colocar-nos perante a evidência de que "na presente situação mundial, a pessoa humana não pode elevar-se à clareza da forma representativa, mas apenas degra-

dar-se até o nível do signo ou do indício de uma situação"[7]. É justo neste sentido que a Poesia Concreta pode estar representando esteticamente parte da situação espiritual de seu tempo histórico. A sua autenticidade decorre então da imbricação que mantém com esse contexto global que na extensão do nosso trabalho caracterizamos como sendo a última e mais recente fase de expansão capitalista; fase que no terreno da cultura significa um rompimento com as experiências estéticas da chamada modernidade.

Atendendo portanto aos elementos já destacados como próprios desta nova fase, eressaltando a figura e o funcionamento do simulacro no espaço artístico e cultural, não deve parecer uma incoerência concluirmos que, a sua maneira, a Poesia Concreta é uma nova forma de representação de uma nova realidade. A partir daqui e sob o ajuste de enfoque que reclama a particular conjuntura, esta poética não deixa de expor uma especial mimese da realidade, consistente em indicar e não interpretar, em apresentar o que já existe constituído mediante um procedimento de "presentificação" que resulta, a rigor, inutilizável como episteme. Poderá entender-se agora por que a transparência deste processo estético, construída sobre a falta de tensionamento entre forças de ordens contrárias, paradoxalmente termina por fazer do poema concreto uma forma de afastar-nos dessa realidade, disfarçando suas contradições através da mistificação formal.

A estratégia de inserção social implementada pelos concretistas na busca de uma atuação no horizonte histórico brasileiro, pode dar prova disso. Como sabemos, não só foi necessário expulsar a realidade nacional de sua formalização, como também foi indispensável idealizar os possíveis resultados de uma modernização ausente do contexto local e por isso mitificada pelo imaginário. O impasse que se cria entre uma vontade de intervenção cultural, que leva seus criadores a projetá-la como uma linguagem tão acessível quanto a propaganda, e seus elevados índices de esteticismo, que terminaram por reservá-la a um grupo restrito e elitizado de leitores, co-

loca-nos frente às aporias que o tempo histórico onde ela se situa lhe impõe, e que poderiamos formular com esta pergunta geral: como assegurar uma inserção na sociedade mantendo intata a autonomia estética? Ou, em termos adornianos, como fazer parte de um sistema produtivo sem confundir-se com a lógica deste?

Neste ponto o impasse particular da Poesia Concreta se vincula à problemática geral que a arte vive nas últimas décadas, dramaticamente acentuada pelas pressões e exigências de sociedades regidas pelas leis da produção e do mercado. Se em todas estas produções permanece latente o reclame vanguardista de reintegrar arte e vida, nas condições expostas tal requerimento parece arribar à mais cruel das encruzilhadas, pois se a reintegração se efetiva a morte da arte estará decretada, e se essa exigência é deixada de lado o desaparecimento da arte estará de fato acontecendo.

A alternativa apresentada pela Poesia Concreta é um fato real e como tal deve ser assumido. Mostra-nos que o caminho por ela assinalado se concretiza em detrimento do impacto crítico da obra, e que o postulado princípal de sua estratégia, "a forma segue à função", cristaliza, como nos lembra Rama a propósito de outras experiências, "na representação de uma opção de desenvolvimento que atribue à tecnificação, por si mesma, a capacidade de acarretar a concomitante mudança social"[8], ou, como nos diz Argan, na "consciência de estar a trabalhar por uma sociedade que privilegia a eficiência sobre qualquer outro tipo de valor"[9]. Um paradoxo que de alguma maneira foi sentido pelos concretistas quando, depois de um certo tempo e passada a euforia desenvolvimentista do governo JK, tentam corrigir tal desdobramento incorporando as ressonâncias dos novos acontecimentos ocorridos na sociedade brasileira, só que o assim chamado "salto participante" não alterou em nada os fundamentos básicos da proposta original.

A opção consciente realizada pelos concretistas ao formularem um projeto estético que aceita a idéia da total neutralidade das técnicas, coloca para a realidade das sociedades periféricas um pro

blema de importantíssimas implicações, pois tem a ver diretamente com os modelos de modernização que as elites dirigentes implementam nestas terras, quase sempre de maneira similar, como caminhos para sair do atraso e o subdesenvolvimento. Respeito ao plano artístico e cultural nos perguntamos se o modelo de atualização seguido pela Poesia Concreta não termina por colocá-la a extramuros dessa reconhecida "tradição empenhada", encerrando o primado da "vocação aplicada" que segundo Antonio Cândido acompanha toda a formação do sistema literário brasileiro, e que em modo algum é estranha ao resto dos sistemas literários do continente latino-americano. A consciência crítica que sempre se demandou dos escritores nacionais, e que muitos souberam exercer sem ocultar o caráter contraditório de suas sociedades, nem a origem conturbada de uma nacionalidade dilacerada entre a realidade e o desejo, é a que não encontramos nos jogos lingüísticos, na forma planificada ou no apurado e amadurecido emprego dos recursos técnicos implementados no poema concreto.

Se é verdade que esta poética como fenômeno de cultura "tomou para si uma missão civilizatória que acabou representando um projeto nacional de modernidade"[10], parece-nos que é a qualidade do projeto modernizador e suas estratégias, e não a modernização em si mesma, o que determina a natureza de uma literatura empenhada. É aqui que cabe arriscar uma última hipótese, pois é evidente que na Poesia Concreta a questão da "brasilidade" se obscurece propositadamente, com o qual não tem mais lugar neste projeto esse jogo de contrários que Antonio Cândido definiu tão admiravelmente através da "dialética do local e o cosmopolita"[11]. Senão, como entender um projeto que deixa de ser consciência crítica para tornar-se porta-voz da modernização?

De qualquer forma, isto, que para nós se descortina como o impasse mais interessante desta manifestação, importa também pelo que indica respeito às transformações sócio-culturais ocorridas tanto na esfera nacional como internacional. Neste sentido, a Poesia Concreta ilustra exemplarmente uma das possíveis situações originadas

face à ampla difusão dos recursos tecnológicos, já efetivada no seu momento a escala mundial, assim como as conseqüências que podem vir a produzir-se quando as técnicas penetram contextos que não acompanham a dinâmica dos centros metropolitanos que as produzem.

Nesta altura é imperativo reconhecer, portanto, que se as sociedades latino-americanas podem parecer em certos momentos e em alguns setores cabalmente sincronizadas com a metrópoli, não deve negligenciar-se o fato de que essa aparente sincronização esconde alguns desajustes importantes, que quase sempre terminam por alterar o quadro dos resultados obtidos pela aplicação das tecnologias na instância metropolitana. É essa a verdadeira fisionamia das nossas sociedades dependentes; um rosto que teima em mostrar, tanto para os que anseiam por uma igualação com a metrópoli como para os que, em posturas românticas, insistem numa visão idílica sobre o destino revolucionario destas sociedades, seu caráter basicamente ambíguo, contraditório e heterogêneo. Consideração que cobra uma maior relevância frente à suposta homogeneização que, desde há algumas décadas, estaria sendo ocasionada pelo fenômeno da globalização da cultura.

A Poesia Concreta, a despeito de apologistas e detratores, aparece no sistema literário como uma realidade inegável, como uma presença que ao seu modo assumiu o risco de uma alternativa. É isso o que deve levar-nos não só a reconhecê-la como a escutar através seu os ecos de uma nova realidade que se instala, queiramos ou não, sob o signo de uma inusitada expansão do capitalismo. Se como conseqüência disso aparecem alterações no espectro cultural e novos conteúdos no imaginário social de certos grupos humanos, talvez seja a hora de perguntarmos, com a mesma dúvida machadiana, se foi a poesia que mudou ou se é a sociedade que está mudando. A aceitação destes fatos, que nos parecem inquestionáveis e válidos inclusive para nós, intelectuais instalados na periferia, pode ser um caminho que leve a repensar critérios interpretativos que permitam uma melhor compreensão histórica do sentido de formas estéticas como

a Poesia Concreta.

Em poder desses significados quiçá seja possível elaborar alternativas de intervenção cultural originais para as manifestações artísticas, que não menosprezem a dimensão simbólica da obra, nem apaguem dela a consciência crítica que este tempo histórico tanto se empenha em neutralizar. Assimilar criticamente nossa alterada situação histórico-cultural talvez abra espaço para uma poesia plenamente responsável com suas circunstâncias de produção, que nos reflita e lembre em tanto indivíduos e coletivo, que nos evoque no - nosso céu e inferno de cada dia, e através da qual possamos, então, sem armas revoltar-nos. Do contrário, o exemplo da Poesia Concreta estará totalmente perdido para a História.

NOTAS.-

1.- Cf. O ser e o nada.

2.- Neste sentido, é significativo que a grande maioria das análises feitas sobre os poemas concretos não avancem do plano meramente descritivo. Ver, por exemplo, o já citado artigo de Luiz Antônio Figueiredo, o de Claus Clüver no volume dedicado aos 30 anos da Poesia Concreta, editado por Código 11, as análises de Max Bense no seu já citado livro, e as de Philadelpho Meneses em Poética e Visualidade.

3.- Octavio Paz, no livro Transblanco, preparado por Haroldo de Campos, emite uma opinião contrária quando analisa o poema cristal/fome, cf. p. 98.

4.- Este juízo deriva mais precisamente de uma reflexão dedicada à crise de representação que as artes plásticas sofrem no presente século, e que se agudiza em muitas das manifestações surgidas no segundo pós-guerra, quando ganha traços inéditos. Cf. Arte e crítica de arte, p. 117.

5.- Prefácio a O retrato de Dorian Gray.

6.- p. 85.

7.- Giulio Carlo Argan, Op.cit., p. 110. Para Jameson, o escamoteamento do presente que muitas das obras pós-modernas realizam, e que ele interpreta como ilustração da "míngua de nossa historicidade", fala "da enormidade de uma situação na que parecemos ser cada dia mais incapazes de criar representações de nossa própria experiência atual", "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardio", p. 154.

8.- Ver nota 36 do capítulo III.

9.- Op. cit., p. 86

10.- Iumna Simon, Op. cit., p. 139.

11.- As formulações de Antônio Cândido sobre o caráter empenhado da literatura brasileira encontram-se no seu conhecido livro Formação da literatura brasileira, v. 1. Sua idéia sobre a dialética do local e do cosmopolita pertence como se sabe a seu artigo "Literatura e cultura de 1900 a 1945", em Literatura e So-

ciedade, onde expõe o seguinte: "Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresenta como forma da expressão).", p. 110.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor e Max HORKHEIMER. "A indústria cultural", Dialética do Esclarecimento, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.

ANDERSON, Perry. "Modernidade e Revolução", Novos Estudos, Nº 14, São Paulo, 1986, p. 2-15.

ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e a Bauhaus, Lisboa, Presença, 1984.

Arte e crítica de arte, Lisboa, Estampa, 1988.

BARBERO, Jesús Martín. De los medios a las mediaciones, México, GG, 1987.

"A comunicação no projeto de uma nova cultura política", Comunicação na América Latina, José Marques de Melo (org.), Campinas, S.P., Papirus, 1989.

"Identidade tecnológica e Alteridade cultural", Novas tecnologias de comunicação, Ana Maria Fadul (org.), São Paulo, Summus, 1986.

BARTH, John. Quimera, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. A modernidade em Baudelaire, São Paulo, Paz e Terra, 1988.

As flores do mal, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos, São Paulo, Perspectiva, 1973.

Simulacros e Simulação, Lisboa, Antropos-Relógio d'Agua, 1991.

BELL, Daniel. Las contradicciones culturales del capitalismo, Madrid, Alianza, 1977.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Obras Escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENSE, Max. Pequena estética, São Paulo, Perspectiva, 1975.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar, São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do projeto cons-

trutivo brasileiro, Rio de Janeiro, Funarte-Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Impressões de viagem, Rio de Janeiro, Rocco, 1980.

BURGER, Peter. "O declínio da era moderna", Novos Estudos, Nº 20, São Paulo, 1988, p. 81-95.

CABRAL, João. "Da função moderna da poesia", J.C. de Mello Neto, Benedito Nunes (org.), Rio de Janeiro, Vozes, 1971.

CAMPOS, Augusto de. Poesia 1949-1979, São Paulo, Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Xadrez de Estrelas, São Paulo, Perspectiva, 1976.

A arte no horizonte do provável, São Paulo, Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antônio. Formação da Literatura Brasileira, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

"Literatura e cultura 1900-1945", Literatura e Sociedade, São Paulo, Ed. Nacional, 1980.

CHAUI, Marielena. "Política e cultura democráticas: o público e o privado entram em questão", Folha de São Paulo, Letras F4-F5, 16 de junho de 1990.

"Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira", Ideologia e Mobilização Popular, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

CONNOR, Steven. Cultura Pós-moderna, São Paulo, Loyola, 1992.

FERREIRA DOS SANTOS, Jair. O que é pós-moderno, São Paulo, Brasiliense, Col- Primeiros Passos, 1988.

FRANCHETTI, Paulo. Alguns aspectos da teoria da Poesia Concreta, Campinas, S.P., Editora da Unicamp, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. Estructura de la lírica moderna, Barcelona, Seix Barral, 1974.

GABLIK, Suzi. "Minimalismo", Conceitos da arte moderna, Nikos Stangos (org.), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

GINSBURG, Carlo. História Noturna, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

GUIDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade, São Paulo, Editora da Unesp, 1991.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

HABERMAS, Jurgen. Ciencia y técnica como ideologia, Madrid, Ed. Tecnos, 1986.

"A nova transparência", Novos Estudos, Nº 18, São Paulo, 1987, p. 103-114.

"Modernidade vs. Pós-modernidade", Arte em Revista, Nº 7, São Paulo, 1983, p. 86-91.

HAMBURGER, Michael. The truth of poetry, New York, Harvest book, 1969.

HARVEY, David. Condição Pós-moderna, São Paulo, Loyola, 1992.

HUYSSEN, Andreas. "A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo", Arte em revista, Nº 7, São Paulo, 1983, p. 92-94.

"Mapeando o Pós-moderno", Pós-modernismo e política, Heloísa Buarque de Hollanda (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

JAMESON, Frederic. "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardio", Casa de las Américas, Nº 155-156, La Habana, 1986, p. 141-173.

"Pós-modernidade e sociedade de consumo", Novos Estudos, Nº 12, São Paulo, 1985, p. 16-26.

"Periodizando os anos 60", Pós-modernismo e política, Heloísa Buarque de Hollanda (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

Marxismo e Forma, São Paulo, Hucitec, 1985.

KOSIK, Karel. Dialéctica de lo concreto, México, Grijalbo, 1979.

LEFEBVRE, Henri. Introdução à Modernidade, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.

LIMOEIRO CARDOSO, Miriam. Ideologia do desenvolvimentismo. Brasil: JK, JQ, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

LYOTARD, Jean. O Pós-moderno, Rio de Janeiro, José Olimpio, 1988.

O inumano, Lisboa, Estampa, 1992.

MALLARME, Stephan. Mallarmé, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e

Décio Pignatari (trad. e org), São Paulo, Perspectiva, 1980.

MANDEL, Ernest. Capitalismo tardio, México, Era, 1979.

MARANHÃO, Ricardo. O governo Juscelino Kubitschek, São Paulo, Brasiliense, Col. Tudo é História, 1988.

MENESES, Philadelpho. Poética e Visualidade, Campinas, S.P., Editora da Unicamp, 1991.

PAZ, Octavio. Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral, 1974.

El arco y la lira, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

Transblanco, Haroldo de Campos (trad. e org.), Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.

PIERCE, Charles S. Semiótica, São Paulo, Perspectiva, 1977.

PIGNATARI, Décio. O que é comunicação poética, São Paulo, Brasiliense, 1980.

Semiótica e literatura, São Paulo, Cultrix, 1987.

Informação, Linguagem, Comunicação, São Paulo, Cultrix, s.d.

Contracomunicação, São Paulo, Perspectiva, 1973.

Poesia pois é poesia e Poetic, São Paulo, Brasiliense, 1986.

RAMA, Angel. "La tecnificación narrativa", La novela latinoamericana (1920-1980), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo", Casa de las Américas, Nº 175, La Habana, 1989, p. 137-145.

SANTAELLA, Lúcia. Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo, São Paulo, Nobel, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Linguística General, Buenos Aires, Losada, 1967.

SCHWARZ, Roberto. "Marco histórico", Que horas são?, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SIMON, Iumna e Vinicius DANTAS. Poesia Concreta, São Paulo, Abril Educação, Col. Literatura Comentada, 1982.

SIMON, Iumna. "Esteticismo e Participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)", Novos Estudos, Nº 26, São

Paulo, 1990, p. 120-140.

SHKLOVSKI, V. "El arte como artifício", Teoria de los formalistas rusos, México, Siglo XXI, 1978.

SMITH, Edward-Lucie. "Arte Pop", Conceitos da Arte moderna, Nikos Stangos (org.), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

SODRE, Muniz. A máquina de Narciso, São Paulo, Cortez, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. A cultura como espetáculo, São Paulo, Nobel, 1990.

TEIXEIRA COELHO. O que é indústria cultural, São Paulo, Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1988.

TREVISAN, Maria José. 50 anos em 5, Petrópolis, Vozes, 1986.

VALERY, Paul. Ouvres, Paris, Eds. de la Pléiade, 1957.

VATTIMO, Gianni. O fim da modernidade, Lisboa, Presença, 1987.

A sociedade transparente, Lisboa, Edições 70, 1991.

VAVAKOVA, Blanka. "Lógica cultural da Pós-modernidade", Comunicação e Linguagem, Nº 6-7, Lisboa, p. 103-116.

VARIOS. Teoria da Poesia Concreta, São Paulo, Brasiliense, 1987.

Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, Rio de Janeiro-São Paulo, Funarte, 1977.

30 anos de Poesia Concreta, Código 11, Salvador-Bahia, 1986.