

RODRIGO CARDOSO PEREIRA

A concepção de palavra na poesia práxis

Dissertação apresentada Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Eugenia Boaventura

UNICAMP

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

2010

Pereira, Rodrigo Cardoso.

P414c

A concepção de palavra na poesia práxis / Rodrigo Cardoso Pereira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Poesia-práxis. 2. Vanguarda. 3. Engajamento (Filosofia) na literatura. 4. Modernismo brasileiro. 5. Poesia. I. Boaventura, Maria Eugenia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

BANCA EXAMINADORA:

Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias

Vagner Camilo

Francine Fernandes Weiss Ricieri



Handwritten signatures of Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias, Vagner Camilo, and Francine Fernandes Weiss Ricieri over horizontal lines.

Maria Betania Amoroso

Antônia Torreão Herrera



Horizontal lines for signatures of Maria Betania Amoroso and Antônia Torreão Herrera.

IEL/UNICAMP
2010

AGRADECIMENTOS

Minha profunda gratidão:

À professora Maria Eugenia Boaventura, pela orientação.

À FAPEMA, por ter financiado parte desta pesquisa.

Aos professores Vagner Camilo e Maria Betânia Amoroso, pelas observações feitas no exame de qualificação.

Aos amigos cuja confiança me sustentou nas horas difíceis e cuja generosidade excede minha capacidade de agradecer:

Nilton Ken Ota, Márcia Cunha, Alexandre Caroli Rocha, Elen de Medeiros, Ricardo Maia, Antonio Assaf (in memoriam), Mario Orsi, Ana Helena, Raimundo Parente, Ana Maria, Aninha, Fabrício Ryan, Rafael Quevedo.

À minha família inteira, por todo o apoio que me ofereceu e me oferece.

A Mário Chamie, pela atenção, disponibilidade e cessão de material para esta pesquisa.

À minha querida esposa Fernanda, por todos os sacrifícios.

ÍNDICE

RESUMO/SUMMARY.....	9
INTRODUÇÃO.....	13
1. A PALAVRA CONTRA O DISCURSO.....	15
1.1 A poesia brasileira do pós-guerra: posicionamento vanguardista e estratégias contra o discurso.....	15
2. O PAPEL DA PALAVRA NA OBRA INICIAL DE MÁRIO CHAMIE.....	27
2.1 A palavra enquanto configuradora do mundo.....	27
2.2 A palavra enquanto acolhimento da realidade.....	34
3. A PRÁXIS DA PALAVRA NO “MANIFESTO DIDÁTICO”.....	47
3.1 O manifesto e seu papel na arte moderna.....	47
3.2 As linhas básicas do “manifesto didático” do poema práxis.....	49
4. A CONCEPÇÃO DE PALAVRA NA POESIA PRÁXIS.....	71
4.1 Palavra: matéria-prima e produto.....	71
4.2 A palavra como energia.....	75
5. A PALAVRA EM AÇÃO NO CAMPO: UMA LEITURA DE “LAVRA LAVRA”.....	81
5.1 Abertura do poeta para o campo.....	81
5.2 Rodopel: a consciência trágica do homem do campo.....	91
5.3 O campo vai ao poeta.....	93
6. OS IMPASSES DA LITERATURA ENGAJADA.....	97
6.1 As raízes do engajamento na literatura.....	97
6.2 O caso brasileiro nas décadas de 1950/1960.....	99
6.3 A natureza do engajamento de Práxis.....	103
BIBLIOGRAFIA.....	113

Resumo

Este trabalho descreve e analisa a concepção de palavra na poesia práxis, manifestação vanguardista brasileira do final dos anos 50 do último século. Dividida em três capítulos, a dissertação concentra-se na obra do fundador de Práxis, Mário Chamie, especificamente *Lavra Lavra* (1962) e no manifesto didático que lhe serve de posfácio.

No primeiro capítulo, levantam-se as questões concernentes à oposição entre palavra e discurso no debate sobre poesia no Brasil e apresentam-se as primeiras ideias de Chamie sobre o assunto. A partir da análise de textos poéticos e teóricos do autor, detectamos uma linha que vai de uma concepção segundo a qual a palavra poética configura o mundo a uma visão que subordina a poesia aos dados concretos da realidade.

No segundo capítulo, são analisados os princípios apresentados no manifesto didático do poema práxis e alguns textos de *Lavra Lavra*. Nesta parte, são apresentadas as concepções do autor acerca da palavra como “matéria-prima” e “energia”.

No terceiro e último capítulo discute-se a noção de engajamento em literatura, ressaltando-se os impasses entre experimentalismo e participação social na poesia brasileira dos anos 60. Também é apresentada a natureza do engajamento social de Práxis.

Summary

This dissertation describes and analyses the conception of word in Praxis Poetry, Brazilian avant-garde manifestation of the late 50's last century. The dissertation, divided into three chapters, focuses on the founder of Praxis, Mário Chamie, specifically *Lavra Lavra* (1962) and on the didactic manifest that was used as a postscript.

In the first chapter, we present Chamie's first ideas raising questions concerned on opposition between word and speech in debate about poetry in Brazil. From the analysis of poetical and theoretical texts of the author, we detected a line of thinking in which the poetical word sets the world to a vision that subordinates poetry to specific evidences of reality.

We analysed, in the second chapter, the principles presented on didactic manifest of Praxis, as some *Lavra Lavra* texts. This part shows the author's conceptions about the word as "raw material" and "energy".

In the last chapter we discuss the involving notion at literature, emphasizing the impasses between the experimentalism and social participation in Brazilian poetry in the 60 years. Besides it has been presented the nature of engagement of Praxis.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo descrever e analisar a concepção de palavra apreensível no conjunto teórico e poético de Práxis, manifestação de vanguarda fundada por Mário Chamie em 1962. O recorte da pesquisa se justifica na medida em que, no debate sobre poesia desenvolvido no Brasil durante o final dos anos 50 e início dos 60 do último século, destacaram-se temas como a oposição entre discurso – entendido por vezes como exacerbação de recursos retóricos, por vezes como a própria estrutura da língua – e a palavra isolada. Posteriormente, a discussão também contemplaria a possibilidade de a palavra poética não só captar, mas também transformar a realidade do ponto de vista político. Práxis tentará oferecer uma filosofia da literatura e um conjunto de estratégias textuais que contemplem ambas as esferas – a da estética e a do engajamento.

Decidimos, para a consecução deste estudo, restringir nossa atenção a *Lavra Lavra* (1962), livro que marca o surgimento de Práxis, e que traz como posfácio o “Manifesto Didático”. Nesse texto encontram-se os fundamentos da concepção de palavra como modo de expressão da realidade, passível de transformação e apta a gerar novas realidades, elementos que levam Chamie a caracterizá-la, várias vezes, como “energia”. No entanto, é possível rastrear o desenvolvimento, na obra do próprio Mário, de uma ideia algo mágica da palavra como configuradora de realidades até a compreensão que sustenta os textos teóricos e artísticos de sua fase vanguardista. Por isso, trabalhamos também com algumas obras anteriores a *Lavra Lavra*. Nessa fase do trabalho, foram estudados artigos do escritor e alguns poemas de caráter metalinguístico. Antes disso, porém, resumimos os principais pontos do já citado debate acerca da oposição entre palavra e discurso, ressaltando os problemas levantados por outros poetas, bem como as soluções por eles apresentadas, a exemplo da estética ideogrâmica adotada pelo grupo Noigandres.

A análise da fase vanguardista de Chamie se inicia com o estudo do “Manifesto Didático” e conclui-se no estudo de alguns poemas de *Lavra Lavra*.

Em fase posterior, o problema discutido é o da relação entre Práxis e arte engajada. Questão bastante discutida nos anos 60, o engajamento do artista nas demandas sociais e políticas do seu tempo impõe à vanguarda reflexões radicais. Embora, passadas décadas do calor da discussão, o conflito entre estética e arte

engajada mostre-se um falso problema, vale investigar o modo como o discurso vanguardista dilui-se para assumir uma dimensão “política” ou engendra estratégias para conciliar seu *modus operandi* com a participação. Por fim, desenvolve-se também uma discussão acerca da possibilidade mesma de a poesia, por suas características, prestar-se ao engajamento.

1. A PALAVRA POÉTICA CONTRA O DISCURSO

1.1 A poesia brasileira do pós-guerra: posicionamento vanguardista e estratégias contra o discurso

No cenário da poesia brasileira de meados do século 20, uma das discussões mais prementes dizia respeito à oposição entre palavra e discurso. Tal oposição, aparentemente esdrúxula, dado que a postulação da palavra como entidade abstraída das relações lógico-sintáticas e das malhas semânticas que constituem o discurso parece uma impossibilidade¹, é levantada, com maior ou menor frequência, pelas figuras mais representativas dos novos rumos que a poesia tomava após a Segunda Guerra. Mário Chamie, por exemplo, escrevia a Cassiano Ricardo em 1959: “Se se fizesse um ‘inventário’ crítico de toda a poesia ocidental (especialmente a de língua neolatina), ver-se-ia, com facilidade, que só através da palavra, e não mais do discurso, poderia ser ensejada a criação de uma nova linguagem.”² O próprio Ricardo, em um ensaio famoso³, comenta o suposto processo de diluição do poder expressivo da palavra primitiva, “poética por excelência”, que, com o transcorrer da História, torna-se “descolorida, gasta”, mero veículo para transmissão de conceitos⁴. Segundo o poeta e crítico, a nova poesia de vanguarda investe na palavra isolada como parte da estratégia na luta contra o discursivismo, que nada mais é do que o ponto de exaustão do verso organizado como frase. No caso do concretismo, sobre o qual se demorava a análise citada de Cassiano Ricardo, a noção de palavra como “coisa”, purificada e liberta do contágio e das amarras da sintaxe, é índice dos mais claros de que o problema importava de fato. Em alguns casos, a dissociação entre palavra e discurso torna-se dramática: Ferreira Gullar, em *A Luta Corporal* (1954), estilhaça a sintaxe e o sentido no poema *Roçzeiral*, desespera da poesia, procura formas alternativas, concretistas, neoconcretistas – e retorna ao verso.

¹ José Guilherme Merquior, em um ensaio sobre a arte de vanguarda, assim se coloca diante do problema: “O irrealismo [da identificação entre crise literária e crise da própria sintaxe] não está no fato (em si louvável) de denunciar a exaustão de certas formas – está no fato de, condenando-lhes a exaustão, imputá-la ao sistema mesmo da língua, vulnerado em sua ordenação sintática, e não, como caberia, a determinado uso do sistema(...)nenhum poema saberia prescindir da sintaxe e, por conseguinte, da frase. Porque a frase, o discurso, não são abastardamentos da língua, são seus componentes estruturais.” MERQUIOR, José Guilherme. *As contradições da vanguarda*. In: *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.101.

² CHAMIE, Mário. *Carta a Cassiano Ricardo*. Severínia-SP, 15/06/1959. Documento datilografado.

³ RICARDO, Cassiano. *22 e a poesia de hoje*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

⁴ Id. *Ibid.*, p.3.

Há de se procurar as causas de tal postura antidiscursivista, que ganhou especial matiz na poesia brasileira, dado que, na Europa, as correntes contemporâneas buscavam inovar mais no plano do significado que no do significante⁵. Acreditamos que se trata de um caso ligado a questões específicas da história da literatura nacional, concernentes principalmente ao papel do modernismo.

As propostas do modernismo, bem como as obras mais representativas do movimento, concorrem para que a literatura brasileira alcance um estado de consciência estética e de autonomia ainda não conhecido em movimentos anteriores. Alimentados que foram pelas vanguardas europeias, os modernistas brasileiros manifestaram sua rejeição a esquemas passadistas e a formas poéticas consagradas, no intuito de trabalhar com formas que captassem, com efeito, a realidade premente e presente da vida brasileira. Opondo-se ao uso de vocabulário e sintaxe à lusitana e reivindicando o direito à pesquisa, tanto formal quanto temática, os modernistas mais lúcidos trouxeram uma contribuição efetiva no sentido de liberar a literatura brasileira de esquematismos e macaqueações. Conquanto essa consciência estética fosse acompanhada de contradições e dilemas no nível ideológico, a exemplo das justaposições entre primitivismo e apelo futurista, entre “arte interessada” e “arte autônoma”⁶ – que aliás são prova e resultado dessa mesma consciência de liberdade, o modernismo abriu um campo de possibilidades que abrange linhas regionalistas, urbanas, espiritualistas, cosmopolitas, míticas e folcloristas; em todas, a liberdade para a experimentação com a linguagem em seus níveis vocabular, sintático e semântico.

Na especificidade da poesia, há de ser lembrado que, após a efervescência de 22, a lírica encontrou em Drummond, Cecília Meirelles e Murilo Mendes um ponto de equilíbrio entre as inovações trazidas pelos primeiros modernistas e a ampliação e aprofundamento de temas. O verso livre, a coloquialidade, o sentido de nacionalidade foram articulados a uma reflexão mais apurada e sintética, que mergulhava também nos problemas políticos e existenciais.

Os efeitos da Segunda Guerra fazem-se sentir em certa corrente da lírica brasileira batizada pela historiografia como “geração de 45”. Seus representantes não constituíam grupo ou escola, nem escreviam sob um programa específico. Reunia-os um sentimento difuso de aturdimiento com a História, atribuível ao recente conflito mundial,

⁵ Cf. MERQUIOR, op. cit., p. 102.

⁶ A esse respeito ver: BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, pp. 341-342. As contradições apontadas, o crítico as detectou nas revistas *Klaxon* (1922-1923), em São Paulo, e *Estética* (1924-1925), no Rio de Janeiro.

e uma rejeição de alguns aspectos do modernismo heroico. Estetizante acima de tudo, a geração de 45 investiu na poesia enquanto trabalho com a palavra, deixando de lado a preocupação fundamental de 22, que era fazer do poema instrumento de conhecimento e tematização da realidade nacional. Sua estratégia, porém, para enfrentar aquilo que julgavam pitoresco e frouxo no modernismo é antes *regressiva* que *transgressiva*. Crepusculares, retóricos e estruturados com recursos tradicionais - combatidos por 22 - os poemas da geração de 45 não escapam do ranço parnasiano e não se sustentam, exceto talvez como atmosfera, estetizante e formalista, que será respirada e reelaborada pelos poetas de vanguarda dos anos 50/60.

Em linhas gerais, portanto, a ênfase da *palavra* sobre o *discurso* dava-se por conta do movimento de refluxo da geração de 45. Isso porque, retomando esquemas prévios e desenvolvendo uma dicção poética previsível na maior parte dos casos, os poetas da citada geração levaram os poetas mais jovens ao desafio de superar o discursivismo em voga. Sobre a crise na poesia da época, assim expressou-se Décio Pignatari:

O pós-guerra se caracterizou por uma vontade generalizada de reconstrução e construção, quando não de reforma e revolução, mesmo nos países não abalados pelo conflito. No Brasil, por uma notável carência vivencial, de informação correta e de disposição participante nas coisas do mundo – cuja motivação mais funda (alienação burguesa e conjugal pelo bem-estar material, por exemplo) está a merecer investigação maior – a resposta ao apelo construtivo foi mofina, da parte de todos aqueles intelectuais e artistas que pretenderam maior “rigor” formal na poesia, a pretexto de acabar com a suposta pouca seriedade da poesia de 22. Não construíram: quiseram restaurar formalismos subjetivos superados, embora seja inegável que tenham suscitado, na época, um grande interesse pela poesia e seus problemas, daqui e do exterior.⁷

Leve-se em conta o fato de que, para Pignatari, ao lado dos erros de 45, houve de fato a marca do interesse “pela poesia” – entendamos: por questões técnicas, deixado pela geração. Por sua vez, Mário Chamie, escrevendo sobre o assunto, levantava os seguintes problemas:

⁷ PIGNATARI, Décio. *Situação atual da poesia no Brasil*. In: *Invenção – Revista de Arte de Vanguarda*. São Paulo, n^o 1, primeiro trimestre de 1962, p.63.

[A geração de 45] Confundiu disciplina com capricho artesanal; nitidez de expressão com sintaxe purista e acadêmica; ordem com métrica e convenção rítmica. E, nessa linha equivocada, os seus mentores buscaram os fundamentos das “vertentes” básicas do movimento, a saber: 1) feição clássica, de raízes entrelaçadas à grande lírica greco-latina; 2) feição altamente intelectualizada; 3) filiação à lírica tradicional luso-brasileira (...)

O ideário estético contido nas três vertentes esclarece muito. Mostra que a geração de 45 demitiu-se de um espírito de pesquisa e de investigação; que elegeu o arcabouço de regras pré-determinadas da preceptiva tradicional; que se classicizou, ao se render às velhas roupagens literárias, sem submetê-las aos acontecimentos ou exigências do seu tempo.⁸

As soluções, conforme já comentado, passavam pela crítica do discursivismo, confundida, em grande parte dos casos, a uma crítica do discurso. Ocorre, porém, que não basta apenas dilacerar a sintaxe, pois tal processo fatalmente estaciona no balbúcio e no silêncio. Procurando fugir das estruturas da língua, era preciso propor novas estruturas. Como exemplo, citemos a poesia concreta, que, via Pound, buscou na língua chinesa um novo modelo de articulação linguística.

O interesse pela estrutura das línguas isolantes, que o estudo do ideograma exemplifica, merece análise um pouco mais detida. Trata-se, antes de mais nada, de um sintoma de cansaço com as estruturas das línguas flexionais – das quais participa o português – e da conseqüente busca por novas formas de construção de significados. O pressuposto dessa discussão está em que a estrutura de uma língua configura e organiza a percepção da realidade.

Tal ideia remonta a Humboldt e, mais adiante, à teoria de Sapir-Whorf, que foi muito influente até a metade do século passado. Os dois últimos teóricos sustentavam o pensamento de que a experiência de qualquer comunidade com o mundo real seria moldada pela língua nativa, o que os levava à conclusão de que cada comunidade teria um “mundo” construído e organizado de acordo com as estruturas de sua língua. A ideia, com algumas variantes, encontramos em outros lugares. O filósofo Vilém Flusser, no seu *Língua e Realidade*⁹, associava a realidade a um conjunto de dados elaborados pela língua. O intelecto humano, receptáculo dos estímulos recebidos e transmitidos pelos sentidos, transforma os dados brutos – enquadrados por ele não na categoria de

⁸ CHAMIE, Mário. *Poesia Praxis: retrospectiva e prospectiva*. In: *Instauração Praxis*, v.2. São Paulo: Quíron, 1974, pp. 30 -31.

⁹ FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.

“ser”, mas de “poder ser” – em palavras. Pensador amigo das metáforas, Flusser exemplifica seu pensamento com a imagem da árvore que seria o “Eu”:

O intelecto, com sua infraestrutura, os sentidos, e sua superestrutura, o espírito(ou qualquer outra palavra), formam o Eu. O Eu, portanto, é uma árvore cujas raízes, os sentidos, estão ancorados no chão da realidade, cujo tronco, o intelecto, transporta a seiva colhida pelas raízes, transformada até a copa, o espírito, para produzir folhas, flores e frutos.¹⁰

Folhas, flores e frutos que podemos chamar de cultura e civilização.

Cada língua, portanto, organiza a realidade a seu modo. Melhor dizendo: cada língua é uma realidade. Se for permitida a expressão, a massa caótica e opaca da coisa-em-si, do dado bruto, alcança o estatuto de realidade na e pela língua. Há alguns exemplos citados pelo autor. Se abrimos a janela e damos com o dado bruto que tratamos por “chove”, não presenciamos uma correspondência entre uma entidade e o conceito que a nomeia – correspondência que costumamos chamar “verdade”. Isso porque compreendemos “o dado ‘chove’ somente na forma da frase ‘chove’, e que, portanto, a famosa correspondência entre frases e realidade não passa de uma correspondência entre frases idênticas.”¹¹

A possibilidade de tradução existe pela proximidade, maior ou menor, entre as línguas. Por características estruturais, elas são agrupadas em tipos. A humanidade teria desenvolvido apenas três: o das línguas flexionais, o das línguas aglutinantes e o das línguas isolantes. O primeiro teria ensejado a civilização ocidental; o último, a oriental. À margem das duas civilizações, as línguas aglutinantes – faladas por povos como os hunos e os esquimós – permanecem como um foco de estranheza. A irrupção dos representantes desse tipo linguístico na História tem sido considerada dramática.

A principal característica das línguas flexionais é o dinamismo. Seus elementos são a um tempo constantes e dotados de plasticidade:

O mundo das línguas flexionais consiste de elementos (palavras) agrupados em situações (frases = pensamentos). Dentro da situação, o elemento conserva a sua identidade e entra em relação com os outros elementos. Há regras que governam as modificações dos elementos

¹⁰ Id. Ibid. p.46.

¹¹ Id. Ibid. p.45.

em situações diferentes, e há regras que governam a estrutura das situações. Os elementos e as regras variam de língua para língua, mas o caráter básico deste mundo [construído pelas línguas flexionais] é o mesmo: elementos entram em relação entre si, modificando-se mas conservando sua identidade.¹²

Em geral, o mundo construído pelas línguas flexionais tende a ser encarado como processos que ocorrem entre substâncias fixas. Na língua portuguesa, guardadas as exceções (problemáticas por sinal), concebem-se sujeitos delimitados ontologicamente cujos processos dirigem-se a objetos de igual estatuto ontológico, veiculados por verbos.

As tradicionais categorias de Aristóteles (tempo, espaço, relação, etc.), por exemplo, teriam sido construídas a partir da percepção das próprias categorias de estruturação da realidade oferecidas pela língua grega, partilhadas em maior ou menor grau pelas outras línguas indo-europeias.

As transformações no pensamento trazidas pelas geometrias não-euclidianas, pela teoria da relatividade e pela mecânica quântica possibilitaram o surgimento de algumas críticas à “estrutura aristotélica da linguagem”. Uma das mais conhecidas é a proposta por Alfred Korzybski, criador da Semântica Geral. Segundo ele, não experimentamos a realidade diretamente, mas a partir das condições impostas pela configuração do sistema nervoso e da linguagem. Procedendo por inúmeras abstrações desde o momento em que percebem os dados oferecidos pelos sentidos, os seres humanos elaboram “mapas” do “território” que é o real. Isso, de acordo com o pensador polonês, pode acarretar uma série de problemas, dado que existe a tendência de confundirmos palavras e coisas, mapas e territórios. No caso das línguas indo-europeias, os problemas levantados no que diz respeito à apreciação da realidade são vários. S. I. Hayakawa, divulgador do pensamento de Korzybski, enumera os seguintes¹³:

Em primeiro lugar, a diferença entre as palavras e as coisas tende a ser obscurecida pelo verbo “ser”, que identifica entidades diferentes. Qualquer coisa que seja nomeada transcende o rótulo que a ela se adere. As consequências disso, nos falantes de línguas indo-europeias, vão desde a ilusão cientificista de alcançar a “essência” das coisas com fórmulas, até julgamentos em que alguém é enquadrado entre

¹² Id. Ibid. p.62.

¹³ HAYAKAWA, S. I. *O que significa estrutura aristotélica da linguagem?* In: CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

as paredes semânticas dos nomes, a exemplo de “judeu”, “terrorista”, “comunista”, “católico”, etc.

Além disso, a estrutura das línguas indo-europeias inibe a percepção de relações e sobrevaloriza a de “elementos”. O pensamento ocidental foi e é atormentado por todo tipo de binarismos que alimentam as caldeiras da especulação filosófica há milênios, a exemplo das oposições entre “corpo” e “espírito”, “livre-arbítrio” e “determinismo”, “razão” e “emoção”. Sendo a realidade um todo dinâmico, as categorias das línguas flexionais dividem-na em opostos que são lidos em termos de contradição incontornável.

Uma das consequências mais imediatas do binarismo inerente à “estrutura aristotélica” é o condicionamento a julgarmos proposições segundo o par de valores “verdadeiro”/ “falso” e comportamentos segundo o par “certo”/ “errado”. A interiorização de tal leitura da realidade culmina em atitudes de intolerância às idéias alheias e à cegueira diante das infinitas possibilidades de compreensão do mundo.

No campo da literatura, porém, os ataques à lógica da língua remontam ao início do século XX, com os movimentos de vanguarda, sendo pioneiro o Futurismo.

Em 1912, no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, F. T. Marinetti propõe, na construção do texto poético, a supressão de adjetivos, advérbios e pontuação, valorizando o verbo somente em sua forma infinitiva. Uma crítica ao discurso e a valorização das “palavras em liberdade” aparecerá novamente em 1913, com *Destruição da Sintaxe – Imaginação Sem Fio – Palavras e Liberdade*.

Partindo do princípio de que a Terra, mais e mais estreita por causa dos meios de comunicação e de transporte, requer novas formas de verbalização, o poeta italiano rejeita a “prisão do discurso latino”, exigindo a abolição da sintaxe. Em seu argumento, adjetivos devem ser descartados para que se preserve “a cor essencial do substantivo”. Da mesma forma, advérbios também devem ser postos de lado por promoverem uma unidade de tom julgada “tediosa” na frase.

A explicação para o uso apenas da forma infinitiva dos verbos relaciona-se a uma estratégia para expurgar o subjetivismo do escritor. Por não se prestar a flexões, o verbo no infinitivo expande-se como uma entidade indomável, sendo capaz, assim, de unir-se aos substantivos, potencializando-os e não os diminuindo.¹⁴

¹⁴ Cf. PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, pp. 115 a 118.

Por outro lado, certas características das línguas isolantes, a exemplo do chinês, exercem fascínio nas mentes ocidentais. Por exemplo: seus blocos de construção, ao contrário dos componentes das línguas flexionais, não têm sentido definido¹⁵. Em vez de palavras, seus elementos são sílabas cujo arranjo com outras é que ditará seu sentido. Vilém Flusser propõe, à guisa de analogia para a compreensão desse universo estranho a nosso intelecto, que vejamos, como correspondente da *frase* nas línguas flexionais, o *mosaico* nas línguas isolantes. Curioso, como ademais todos os que utiliza, é o exemplo com que o filósofo ilustra a diferença entre os dois tipos:

Uma palavra é um órgão de pensamento, tem portanto uma função predeterminada. Uma sílaba isolada, porém, só adquire o caráter de elemento de pensamento dentro de um conjunto. Tentarei ilustrar essa diferença. A palavra flexional é como uma roda de um mecanismo de um relógio. Funciona somente dentro do relógio e funcionará de acordo com o lugar que lhe for reservado dentro da estrutura do relógio. Fora do relógio não funciona, entretanto *dá sentido*, sabemos aproximadamente como funcionará. A sílaba isolante é como uma peça do jogo chamado *jigg saw puzzle*. Sabemos que ela faz parte do jogo e que ela funcionará dentro dele quando posta em seu lugar ao lado de outras peças, mas não sabemos, considerando-a isolada, como funcionará, fora do jogo; ela *não dá sentido*.¹⁶

Do ponto de vista lógico, sem dúvida há outras peculiaridades. Chang Tung-Sun¹⁷ relembra a importância, por nós já comentada, da noção de “substância” no pensamento ocidental. Na concepção de substância concorre a idéia de “algo” em que se podem detectar atributos e acidentes. Daí, de acordo com o filósofo, a importância da noção de “sujeito” na filosofia do ocidente. Por outro lado, ele ressalta o fato de que, na língua chinesa, a noção de “sujeito” não é essencial. Além disso, o verbo ser, tal como o compreendemos, não há nessa língua.

Prosseguir na matéria seria extrapolar o âmbito de nossa competência, mais até do que já o temos feito. Porém, encerraríamos esta breve resenha acerca de algumas

¹⁵ Cabe aqui uma observação: as características dos três tipos de língua podem aparecer em um tipo específico. No inglês, língua flexional, encontramos traços das línguas isolantes. Tomemos, por exemplo, o verbo *to get*, o qual, significando primordialmente *conseguir, obter, alcançar*, ao lado de algumas preposições e advérbios apresenta inúmeros sentidos. De modo semelhante, na língua alemã encontramos traços das línguas aglutinantes, cuja principal característica é a formação de palavras gigantes.

¹⁶ FLUSSER, op.cit., p.173.

¹⁷ CHANG TUNG-SUN. *A teoria do conhecimento de um filósofo chinês*. In: CAMPOS, op. cit., p.202 et seq.

características das línguas isolantes, em particular o chinês, que chamaram a atenção das mentes formadas nas línguas flexionais, relembrando o caráter estético do ideograma.

De acordo com Flusser, um ideograma é um conjunto de pinceladas que corresponde, vagamente, a um conceito nosso. Ocorre que um ideograma já é formado por outros ideogramas, o que sugere a idéia de mosaico. “O poeta, ao compor ideogramas, é um compositor no verdadeiro sentido dessa palavra.”¹⁸ O caráter estético da escrita chinesa veio a se popularizar nos meios literários ocidentais com o ensaio *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1936), escrito pelo filósofo e estudioso de arte oriental Ernst Fenollosa e publicado após sua morte pelo poeta Ezra Pound, a quem tinham sido confiados manuscritos inéditos do pensador, por sua viúva, Mary Fenollosa.

Tendo se formado em filosofia em Harvard, o americano Ernst recebe, em 1878, aos vinte e cinco anos, a oportunidade de trabalhar como professor na Universidade de Tóquio. No Japão, apaixona-se pela cultura e pelas artes do oriente, trabalhando por elas junto aos japoneses, que passavam por um período de valorização excessiva do universo ocidental. Entre seus interesses mais caros estava a poesia chinesa. Nesse quesito, demonstrava certo desagrado com as traduções para a língua inglesa feitas por sinólogos e orientistas. O problema, acreditava, era que as traduções não se atinham à poesia, e sim ao que se poderia chamar, com ressalvas, de “conteúdo” dos poemas. Essa preocupação, como notou Haroldo de Campos¹⁹, lembra a teoria de Roman Jakobson acerca das funções da linguagem, principalmente no que diz respeito às diferenças entre as funções *referencial* e *poética*.²⁰ Fenollosa, no seu artigo, via-se na necessidade de tratar de questões relativas à linguagem antes de tocar nas concernentes à poesia. Nesse sentido, ele ressalta um ponto que lhe parece fundamental: na escrita chinesa, grande parte de seus caracteres seriam “pinturas” de ações ou processos:

¹⁸ FLUSSER, op.cit., p.175.

¹⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa*. In: CAMPOS (org.), op. cit., p. 30 et seq.

²⁰ Largamente disseminada nos meios escolares, a teoria de Jakobson acerca das funções da linguagem aparece em um ensaio de 1960, *Linguística e poética*. No texto, o linguista russo retoma e desenvolve algumas ideias que lhe eram caras, já nos anos 20, a respeito da *função estética* da linguagem. Jakobson propõe seis funções básicas da comunicação verbal: a *referencial* (centrada no referente, ou contexto), a *conativa* (centrada no receptor da mensagem), a *fática* (centrada no canal), a *emotiva* (cujo centro é o emissor), a *metalinguística* (centrada no código) e a *poética* (na mensagem). Em um texto literário, poderiam concorrer todas as funções, sendo, entretanto, “dominante” a função poética.

Por exemplo, o ideograma que significa “falar” é uma boca de onde saem duas palavras e uma chama. O signo que significa “crescer com dificuldade” é relva com uma raiz retorcida(...). Mas esta qualidade concreta de *verbo*, tanto na natureza quanto nos signos chineses, se torna muito mais impressionante e poética quando passamos das imagens simples e originárias para as compostas. Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas. Por exemplo, o ideograma para “comensal” mostra um homem e uma fogueira.²¹

Fenollosa acreditava que os caracteres chineses captavam os padrões subjacentes aos processos da natureza. Importando-se mais com relações do que com coisas, o filósofo enxergava homologias entre a poesia e o mundo natural. Ao contrário de blocos separados que se influenciavam de maneira mecânica, a natureza comporta-se como uma malha de tensões e inter-relações dinâmicas; da mesma forma, a poesia capta e apresenta, concretamente, esses padrões, ao contrário da linguagem da lógica, que os dilui. Nesse sentido, a poesia chinesa, pelas próprias características da língua de que se faz sistema secundário, apresenta nuances que merecem atenção, a exemplo dos “harmônicos” que se transmitem entre os ideogramas.

A conhecidíssima definição de Jakobson: “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”²² encontra aqui um análogo. De acordo com o linguista russo, na poesia os elementos se equivalem: “Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma sequência; cada acento de palavra é considerado igual a outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento”.²³ Para Fenollosa, os “harmônicos” são influências de um ideograma sobre outro, de uma palavra sobre outra. No seu ensaio, apresenta o exemplo de um verso que aparece traduzido como “Sol (se) ergue (a) leste”. Em chinês, três ideogramas. O primeiro deles, significando “sol”, aparece em todos os outros, numa espécie de ressonância. Se não transcrevemos aqui a escrita chinesa, façamo-lo ao menos com a descrição que do verso faz Fenollosa:

²¹ FENOLLOSA, Ernst. *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*. In: CAMPOS, op.cit., p. 124.

²² JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s. d., p. 130.

²³ Id. *Ibid.*, p. 130.

O sol, o brilho, de um lado; do outro lado o signo do leste, formado por um sol entrelaçado aos galhos de uma árvore. E no signo do meio, o do verbo “erguer”, temos nova homologia: o sol está acima do horizonte, mas, além disto, o único traço reto, no sentido vertical, assemelha-se alinha do tronco, a crescer, do signo da árvore. Isto é apenas um começo, mas indica um caminho para o método, que é também o método da leitura.²⁴

As ideias de Fenollosa inspiraram Pound a formular seu “método ideogrâmico”, que, por sua vez, conforme já tivemos oportunidade de mencionar, influenciou a poesia concreta brasileira. Haroldo de Campos, um dos cabeças do movimento, vê mesmo no concretismo uma radicalização das propostas de seus mestres:

[o concretismo] Esgotou o campo do possível, na conformidade do preceito pindárico recordado por Valéry. Exponenciou-se em caso-limite, radicalizando a incorporação da dimensão visual da página e da tipografia anunciada pelo poema de Mallarmé (...) com isso, suprimiam-se as ligaduras discursivas habituais e instaurava-se uma sintaxe ideográfica (relacional, paratática, de correlação e justaposição).²⁵

Tratar o dígito alfabético como ícone, explorar relações gestálticas de proximidade e semelhança entre fonemas, investir na construção de estruturas paratáticas: essas foram algumas propostas concretistas contra o “discursivo”. Entretanto, havia outras propostas, que embora partilhassem a alergia ao discurso, não se filiavam às contribuições da estética “ideogrâmica”. Analisemos as raízes e a articulação do pensamento de Mário Chamie a respeito da palavra poética e as respostas que a instauração práxis, a partir de *Lavra Lavra*, apresentou aos questionamentos levantados pelas poéticas de vanguarda da metade do último século.

²⁴ FENOLLOSA, op.cit., p.149.

²⁵ CAMPOS, op.cit., p.97.

2. O PAPEL DA PALAVRA NA OBRA INICIAL DE MÁRIO CHAMIE

2.1. A palavra enquanto configuradora do mundo

Em 1957, Mário Chamie publica *O Lugar*, pequeno volume composto por dezoito poemas, distribuídos em quatro partes: “O Lugar das Coisas e das Palavras”, “O Lugar do Homem Urbano”, “O Lugar do Homem no Campo”, “O Lugar de Origem”. Cronologicamente a meio caminho entre *Espaço Inaugural* e *Os Rodízios*²⁶, esse volume contém a primeira reflexão a respeito da palavra poética que publica o autor em livro; não se trata, porém, de um texto teórico, mas do poema *Uniuivo*, constante da primeira parte. Ei-lo:

UNIUIVO

(sobre a origem da fala poética,
grito e uivo de contida fera no
silêncio de coisas mudas)

1.

Volumes esparsos, as coisas, tentam se unir.
Se chamam no espaço, unido uivo.
Fiéis aproximam-se mas o vácuo intercede.
Intercedem alpes que álgidos sufocam
a área para o seco uniuivo.

Lobos com pata e rastro na geleira.
Secos somos, as árvores, sim tudo casco.
Terrível simplicidade, a fera vê a origem
por isso agride e volta. Incomunica-se
fiel ao vácuo onde também caímos.
E conosco a flor, as aves, vosso medo
e o que é denso nas coisas em seu degredo.

²⁶ Há um livro de 1956, *Configurações*, que ficou inédito até 1977, quando da publicação da poesia completa de Chamie até aquele ano.

2.

Coisas simples em torno.
Cadeira, mesa, estojo.
Fácil acaso, lar aceso
pois ocultam o bojo.
Simples a mesa, gélida a cama
sem corpo, fria internada.
Mas sobe suspiro findo
dos bens, pobres poentes,
por nós jogados ao léu:
lenço, faca, chapéu.

Coisas simples em torno
progridem a involução.
Voltam ao côncavo
vácuo sem pesadelo.
Voltam às lentas câmaras
que aranhas tecem
com o nome de sossego.

As coisas não se contemplam
nem movem as próprias órbitas,
seus próprios gestos, máquina
de sangue nas pernas, braços,
rosto e o quanto é pleno jogo
no jogo do próprio corpo.

Elas estão aqui em torno,
sem júbilo, dormindo,
sem nada que as reverta
para a fonte de outro início.
Dormem na origem
da vaga sonolência
de nossa muda ciência.

3.

No entanto apago
sombrias da vista
que as mancham sempre.
Navego na sua abulia,
na pele da superfície
deitada em pedra. Viajo.
Viajo para o porto
sem navio deste mar
parado. Paro para a busca
de algum nome

sobre as coisas nomeado:

- cão, cavalo, homem,
outros seres animados
fonte da sílaba,
elo da liga
das palavras
na cadeia destas frases
no branco de tanta página
contra o branco deste espaço,
aquém da fera e sua fala
além do grito calado.

4.

Grito, contida fera, que pode o poema
em seu triunfo? Em que esfera vazia
é resto de ruína, rinha de furacão e cisma?

Que pode a fera no fogo do seu discurso,
se no bojo das coisas dorme seu mudo uivo

Pode o que pede a frase dividida,
unida frase do homem e seu partido
entre a cidade e campo sem mais cultivo.

Pede o que pode a palavra, lugar de origem,
seco sol posto nas águas da vertigem,
seco sol quieto no bojo das coisas simples.

Pode o que fala a fala que aflora
entre o eco e o oco da memória.²⁷

Uma leitura possível dos primeiros versos constrói um contexto no qual os significantes associados à ideia de vazio (“esparsos”/“vácuo”), de secura e frieza (“Alpes”/ “álidos”/ “geleira”/“secos”) funcionam como os pilares que sustentam um cenário onde o silêncio e a aridez, numa paisagem de brancura agreste, sufocam as coisas em sua própria substância intocada; gelado, o universo permanece sem nome, e as incursões que nele se fazem mal lhe ferem a superfície: “Lobos com pata e rastro na geleira./ Secos somos, as árvores, sim tudo casco”. Entretanto, em meio à desolação do

²⁷ CHAMIE, Mário. *Objeto Selvagem : poesia completa (1955-1977)*. São Paulo: Quíron, 1977, pp.73-76.

silêncio, pulsa, sob as coisas – ou melhor, em seu íntimo – um grito que se contém. Um uivo que cada coisa passa a emitir a todas as outras. O uivo é um chamado, é um sinal que se dá para que aquele que o ouça torne-se consciente de uma presença oculta. As coisas, imersas no silêncio, clamam para ser reconhecidas, mas seu chamado é inútil: mal se aproximam, e “o vácuo intercede”. É preciso que alguém que se ponha além das coisas capte-lhes o nome; do contrário, toda substância, plena de ferocidade – essa imagem do mundo manifesto – retorna ao vácuo, ao degredo da voz.

Aqui encontramos o eco das concepções que veem na poesia o poder, mais que nomeador, demiúrgico. A palavra poética, fundamento mesmo da linguagem, é o revelador do Ser, a passagem através da qual tudo quanto é oculto ganha forma e termina por manifestar-se. No século 20, a lembrança de Heidegger, quando se fala da palavra poética como revelação, torna-se inevitável:

Mundo é o nome que damos à quadratura de céu e terra, mortais e divinos, que perdura com unidade no fazer-se coisa das coisas. No nomear, as coisas nomeadas são coisas no seu fazer-se coisa. Fazendo-se coisa, as coisas des-dobram o mundo, mundo em que as coisas perduram, sendo a cada vez sua duração. Fazendo-se coisa, as coisas sustentam o mundo.²⁸

A linguagem, fluindo por seus veículos mais idôneos, os poetas, escapa ao vazio e configura o mundo no processo de nomeação das coisas.

Na segunda parte o poema, somos deslocados da paisagem íngreme e introduzidos nos limites de objetos familiares:

*Coisas simples em torno.
Cadeira, mesa, estojo.
Fácil acaso, lar aceso
Pois ocultam o bojo.
Simples a mesa, gélida a cama
Sem corpo, fria invernada.
Mas sobe suspiro findo
Dos bens, pobres poentes,
Por nós jogados ao léu:
Lenço, faca, chapéu.*

²⁸ HEIDEGGER, Martin. *A linguagem*. In: *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003, pp. 16-17.

Mas se já não estamos na paisagem desoladora da primeira parte, não podemos dizer que, pelo fato de encontrarmos objetos de contornos definidos, de cuja presença foi afastada qualquer atmosfera aterradora, tenhamos encontrado uma resolução para o drama proposto no “silêncio das coisas mudas”. Aqui, de fato, encontrou-se uma voz que enunciava as coisas, conferindo-lhes substância. Encontramo-la representada pelo pronome “nós” logo ao fim do trecho; porém, tal nomeação não esgotou-lhes a energia interna, o pulsar do uivo em seu interior. O “contido grito” de antes é, agora, um “suspiro findo”, uma imagem crepuscular de “pobres poentes”, que “jogamos ao léu”. O que significaria esse jogar “ao léu”? A voz que conferimos às coisas torna-se inócua. A palavra perde sua força nomeadora, cristaliza-se em inautenticidade. Se podemos entrever, da passagem da primeira parte do poema à segunda, um processo de concessão de forma ao caos por meio da linguagem, nesta última já não nos deparamos com as imagens do sublime que tenta ser contido pela fala, e sim as do mundo mapeado e conhecido, mundo que, por estar pleno de significação, oculta a energia das coisas.

Retornemos ao pensamento de um autor já bem citado neste trabalho, Vilém Flusser. Em diálogo e em concordância com Heidegger, ele vê a poesia como o lugar onde a potencialidade realiza-se, o processo em que “o nada derrama-se sobre a língua, realizando-se nela.”²⁹ Do momento poético, transformado o “dado bruto” em “realidade”, passamos à camada de conversação, na qual ocorre uma permuta de informação entre intelectos. Nela verificamos um processo de distensão da língua em sentido horizontal, em que a realidade sedimenta-se e torna-se familiar. No mundo da conversação passeamos sem susto. É o mundo do “Fácil acaso,/lar aceso”, pois essa familiaridade com as coisas oculta-lhes o caos de origem, seu grito, para não fugirmos às imagens do poema. No horizonte da conversação, limita-se a produtividade. Não se criam novas palavras; não se descobrem novos elementos do real; a bem da verdade, não se encontram elementos, tais como os poéticos, que *estabeleçam* realidade.

À camada de conversação apresentam-se duas possibilidades. Em uma delas, a conversação é traumatizada pela atividade poética, que lhe subverte os contornos e estruturas, a fim de que, recolhida em si mesma, permita mais uma vez um vislumbre do que está além da linguagem. Utilizando o conceito de poesia em língua alemã, *dichtung* (“condensação”, tradução aproximada que Pound divulgou), Flusser compara a conversação a uma rede que se espalha de intelecto a intelecto, envolvendo-os enfim,

²⁹ FLUSSER, op.cit., p. 147.

cuja trama é formada pela própria estrutura da língua, suas palavras e regras de organização interna. A poesia recolhe a rede da conversação, diminui os vazios da trama, mistura os fios uns aos outros, encolhe-a. Na poesia, o tecido da língua recolhe-se e novas regras e vocábulos são formados pela compressão que o poeta lhe impõe à sua maneira. Assim, o “vazio” do que ainda não foi dito patenteia-se novamente; e a realidade pode reencontrar a profundidade antes ameaçada. A outra possibilidade é de a conversação cair na conversa fiada. Nesse estado, os intelectos permutam informações truncadas, incompletas e na maioria das vezes inócuas. Se na conversação o vigor agudo da poesia horizontaliza-se, mas para que se sedimente nos intelectos e torne familiar uma face antes obscura da realidade, na conversa fiada a informação planificada fragmenta-se e torna-se inautêntica. É a fase dos “bens jogados ao léu”. A ela pertence o reino da indústria cultural e da esterilidade das palavras. Um pensador religioso como Rosenstock-Huessy a situaria no caráter demoníaco das promessas feitas sem nenhum fundo de interesse em que sejam cumpridas e nos rituais sem sentido, que margeiam perigosamente o caos³⁰, assim como, no universo flusseriano, a conversa fiada beira o estado de incompreensão configurado pela “salada de palavras” dos loucos e o silêncio doloroso do homem animalizado. O poema de Chamie expressaria tal drama em:

*Coisas simples em torno
progridem a involução.
voltam ao côncavo
vácuo sem pesadelo.
Voltam às lentas câmaras
que aranhas tecem
com o nome de sossego.*

O silêncio a tudo ameaça; não o silêncio pleno de possibilidades, com o qual lida a poesia, mas o silêncio da impotência, um “côncavo vácuo sem pesadelo” para o qual deslizam as coisas. Ali elas se encarceram em estado de sono; a palavra que se lhes adere perde a vida e descola-se:

*Elas estão aqui em torno,
sem júbilo, dormindo,
sem nada que as reverta
para a fonte de outro início.
Dormem na origem
da vaga sonolência
de nossa muda ciência.*

³⁰ ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. *A origem da linguagem*. RJ: Record, 2002, p.93.

A terceira parte do poema marca o início da tarefa do poeta diante das coisas imersas no silêncio impotente. A trajetória que se lhe apresenta é de um universo petrificado. Nela não há promessa de ponto de chegada. A sua busca é pelo nome oculto nas coisas. O branco do papel à espera da escrita confunde-se ao branco desse mundo em que as coisas mergulham na letargia:

*No entanto apago
sombrias da vista
que as mancham sempre.
Navego na sua abulia,
na pele da superfície
deitada em pedra. Viajo.
Viajo para o porto
sem navio deste mar
Parado. Paro para a busca
de algum nome
sobre as coisas nomeado:
- cão, cavalo, homem,
outros seres animados,
fonte da sílaba
elo da liga
das palavras
na cadeia destas frases,
no branco de tanta página
contra o branco deste espaço,
aquém da fera e sua fala
além do grito calado.*

A terceira parte pode ser vista como uma imagem virtual criada a partir da primeira. Aqui, como lá, a tessitura do poema se apresenta marcada pelos signos da algidez e da brancura inerte. Da mesma forma, em ambas as partes as coisas carecem de voz. Na primeira, a dura superfície do mundo ainda inominado é explorada parcamente (“Lobos com pata e rastro na geleira”); na terceira, é a instância enunciada pelo sujeito lírico, que se dispõe a percorrer e a explorar “a pele da superfície deitada em pedra”. De maior importância, porém, que anotar as semelhanças, é identificar as diferenças entre os dois trechos. Porque se em ambos o silêncio pode ser considerado o traço comum, na abertura do poema esse silêncio tem sob suas malhas o pulsar nervoso das coisas que se chamam por seu uniuivo, enquanto, na transcrita um pouco acima, não há sinal desse fulgor soterrado.

A poesia, aqui, agente implícito, funcionará como elemento de ruptura com o estado de sono das coisas. “Grito, contida fera/ que pode o poema/ em seu triunfo?”- pergunta-se na quarta parte. Após navegar pelo “mar parado” das coisas, o poeta, na consciência de sua função de veículo do Ser, responde o que pode e o que pede o poema:

Pede o que pode a palavra dividida
seco sol posto nas águas da vertigem
seco sol quieto no bojo das coisas simples.

Este bloco do poema sugere-nos a potência e os limites da palavra poética. Porque, se ela apresenta o Ser, não o esgota; sob a luminescência do nome, abismos mergulham inominados e silenciosos. A metáfora que associa a palavra ao sol, embora precisa no contexto do poema, seria talvez banal não fossem os adjetivos “seco” e “quieto” acoplados ao segundo termo. A idéia de *secura* aplica-se às coisas tocadas pelo sol, mas a mesma idéia, aplicada ao próprio sol, diminui-lhe a potência. Um “seco sol quieto” não é o sol em sua plenitude; no bojo das coisas simples, com seu fogo e sua luz, chega a ser humilde, manifestando-as em contraste com as “águas da vertigem”, que o ameaçam.

Um traço que se prolongará, com variações, na obra de Chamie, é a noção de palavra que se enraíza nas coisas. Em “Uniuivo”, a palavra poética configura-se como desvendamento do Ser e fundação do mundo; entretanto, como veremos a seguir, a visão do poeta a respeito do assunto não se mostrará posteriormente nos mesmos termos. Chamie, nos anos seguintes, tenderá a inverter os sinais da relação entre linguagem, poesia e a realidade a elas relacionada.

2.2 A palavra como acolhimento da realidade

Em um poema publicado em 1958, no livro *Os Rodízios*, a tendência manifesta-se: já não se vê a primazia da palavra sobre o mundo, mas um processo em que o mundo se coloca como instância que exige a presença do poeta. “No centro” é o texto que talvez melhor problematize essa transição. Transcrevemo-lo para que o possamos discutir:

NO CENTRO

Móveis, não vou aos que me chamam distraídos.
Apenas um, em mil veias e peso me concebo.
Quintal, intra e além muros eles me querem dividido,
mas fico, feras, junto à janela onde, fixo,
o sol se tem e vem comigo neste quarto.
Muitos me chamam, reclamam minha ausência
dormida prenhe na cadeira sobre o assoalho
que dispõe meus módulos de corpo. (Um cravo
pode florir, segundo sua espécie, da placenta).

Sequer comigo me estremeço. A pausa diurna
da janela alumbra a boca do ar-um-vaso
embora, mas do ar, porquanto vem e torna
um jato, ao meio dia, de voar tão represado.
(Voar liberta o azul da mão que o encurva.)
A luz então comanda. A mesa cobra seu uso.
Farta a querença de saber se o leito invoca
os corpos ou se os corpos demandam a voga
do leito, meu horizonte branco onde me turvo.

Fico. Nonada comigo, neste festim, irei a tanto
que me estenda. Entre paredes me devolvo o quanto
vário
sou em mim
no centro
e
temerário.³¹

Como notou Roberto Schwarz³², o sujeito enunciador, no poema, justapõe-se às coisas, com elas interagindo. Uma interação, a bem dizer, tensa; há como que um apelo constante das coisas dirigido ao personagem lírico, cuja disposição é antes de reserva que de entrega. “Móveis, não vou aos que me chamam distraídos/Apenas um, em mil veias e peso me concebo/Quintal, intra e além muro eles me querem dividido/mas

³¹ CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem(poesia completa)*, v.1. São Paulo: Scandar, 2007, p.159.

³² SCHWARZ, Roberto. “No centro”: Mário Chamie. In: O Estado de São Paulo, 18/04/1959

fico, feras, junto à janela onde, fixo,/ o sol se tem e vem comigo neste quarto.” Schwarz percebe um movimento pendular, nos versos, que vai das coisas à *persona* do poema, movimento que se manifesta como alternância de sujeito das orações. Essa distribuição de importância no texto configura uma nova etapa da poética de Chamie, que transita da primazia da palavra sobre a coisa para um equilíbrio delicado, em que o segundo termo tenderá a cercar o primeiro. Em “No centro”, a figura do poeta aparece não como o veículo pelo qual a linguagem ergue, conforma e redime o mundo, mas, silenciosamente, coloca-se como um centro captador do fluxo da realidade:

O poeta é lugar geométrico de sensações sucessivas, concomitante à vivência atravessada. Não distingue, passivo que é, seu próprio ser interior daquilo que lhe é externo, limitando-se a anotar estímulos, de onde quer que venham. Daí a curiosa barafunda de dados de introspecção com dados do mundo exterior. O poema é registro elaborado das sugestões imediatas da interação do poeta com as coisas. Registro feito a partir do *centro*.³³

Em 1959, num texto intitulado “Termos didáticos para a consideração do poema”, que Mário Chamie considerava “uma plataforma ligada aos problemas de linguagem levantados no livro *Os rodízios*”³⁴, o poeta parte de um problema principal – a objetivação do poema e sua constituição como produto estético – e registra, em pouco mais de duas páginas, o que concorre e o que não concorre para que isso se dê. A primeira parte do texto diz respeito a aspectos puramente negativos: o poema não se realiza como objeto de consumo estético se... e lemos uma extensão de orações condicionais em que prevalece uma rejeição absoluta de aspectos românticos (ou neo-românticos) do fazer poético. A primeira condição para o fracasso do poema é o poeta sentimental, o poeta que acredita na inspiração e que, para alcançá-la, dedica-se a mergulhos em atmosferas indefinidas, em falsas angústias e em mitos pessoais. Seu vício é envolver-se em um jogo de autogratificação com ritmos “encantatórios”, com símbolos convencionais e canonizados nos dicionários de arte poética, com os aspectos puramente decorativos e cosméticos da poesia, em suma. Tal espécie de poetas não

³³ Id. *Ibid.*, p. 557.

³⁴ CHAMIE, Mário. *Termos didáticos para a consideração do poema*. In: *Instauração Práxis*, v. 1. São Paulo: Quíron, 1974, p. 19.

confronta nem problematiza o mundo, antes recolhendo-se em uma autoimagem de marginal em relação à existência.

A segunda parte do texto situa a plataforma de Chamie a respeito das condições e procedimentos para a objetivação e realização estética do poema. As primeiras linhas são as mais elucidativas:

O poema se objetiva, existindo fora e para os homens, se o poeta segmenta a realidade e se localiza; se frequenta as constelações dos termos necessários e unívocos (pedra,casa,mão,gato);se problematiza; se associa partes e lança a unidade: palavra-corpo-espaco-forma; se vê e mantém a atitude espiritual do olho; se doma o objeto em seu volume (linha, cor, ângulo, referência); se manuseia o objeto e aceita sua autonomia; se situa o poema entre os seres (mulher,bicho, flor); se concebe o poema como forma e conhecimento; (...)³⁵

Aqui, a “atitude espiritual do olho”, que detecta os traços e a dinâmica da realidade, mas mantém-se distinta deles, funciona como um antídoto à projeção do mundo subjetivo ao mundo objetivo, típica do universo romântico. Nesta postura de respeito ao objeto, há espaço, contudo, para a intervenção do poeta, que deve “domá-lo” e “manuseá-lo” – no sentido de experimentar e conhecer. O campo para que tal processo ocorra deve ser segmentado e localizado: temos aqui o embrião do conceito de “área de levantamento”, a ser estudado adiante. Um detalhe que merece investigação é a ênfase na eleição de “termos unívocos” encontrada no texto. Algumas explicações desse aspecto da poética de Chamie, que estará presente em nova elaboração no “Manifesto Didático”, encontraremos em algumas correspondências pessoais do final dos anos 50.

Numa carta enviada a Cassiano Ricardo em 7/5/1959, Chamie faz um breve resumo crítico de sua própria obra em desenvolvimento. Segundo ele, seu primeiro livro, escrito sob o impacto de Rilke, era a marca de um poeta ainda imaturo: “Eu não era no *Espaço Inaugural*”³⁶. A respeito de *O Lugar*, afirma que se trata de volume em que transparece maior consciência estética,conquanto os poemas não sejam plenamente realizados. Chama a atenção o fato de que, a respeito desse último livro, o poeta ressalta certo desconforto com aquilo que chama de “temática porosa” – “morte”, “sexo” e “campo”, ele assinala – embora acredite ter contrabalançado com um estilo “seco” o abstracionismo dos temas.

³⁵ Id.Ibid.,p.18.

³⁶ CHAMIE,Mário. Carta a Cassiano Ricardo. Severínia – SP, 7/5/1959. Documento datilografado.

Após a experiência dos dois primeiros livros, ele explica o processo que culmina em *Os Rodízios*: o “abandono da frase-verso e apego à palavra isolada, funcional num esquema semântico”³⁷. Sua idéia é deslocar-se da noção de poesia em que uma intuição sensível é conformada numa teia sintática já estabelecida e permitir que as palavras se impliquem numa sintaxe peculiar. O trabalho poético consistiria, em grande parte, na *escolha* de termos que possibilitem o dinamismo por meio do qual a “engrenagem” do poema funcione em sua inteireza. Para Chamie, o resultado a que chegou, partindo dessa linha de experimentação, é a procura dos termos uns pelos outros, em “delírio necessário de percussão”, no livro *Os Rodízios*. Um dos textos em que ele realizou esse propósito é o poema “Migradores”:

A areia que a ventania tange
o ouro arenoso da poeira prende
o lavrador da gleba em sua terra,
sua vida,
sua seca, negra, sua cega sina.

Lavradores, vós quereis a lida
do campo sob a chuva, suplícios
sobre a lama, sob o pranto
a fecundação ubérrima de um rio.

Mas não vos queixeis lavradazes
da enxada ou punho da lavra
audaz ao cunho da baixada.
Entre o esterco e a flor sois

capatazes.

Que? Muito quereis ser civis
de esfalfado arfar sobre o asfalto
falto de ar pairado ao nível
do espaço como o azul sensível?

Não. Quanto quereis pedregosos lavra-
dores? Sempre lavrais em cores
disfarçadas na seara dos cereais
o ódio elementar e a mansa dor
das reses lamberosas dos calos

camponeses.

³⁷ Id. *Ibid.*

Aprende o ordenho, a grama, o pasto
e nada busqueis no solo sarjo e gasto.

Mesmo
O pneuma ático do poema e efigie
migraram, migraflores, para
a planície
da terra desterrada e livre
no espaço azul do azul
sensível.³⁸

Existe, neste poema (principalmente no terceiro e quarto blocos), um processo em que, de fato, as palavras disseminam seus elementos nas outras, desde o artifício da aliteração (“o ouro arenoso da poeira prende”), até as construções mais requintadas em que uma palavra específica, selecionada para representar um campo semântico associado ao cansaço e à faina inútil, é submetida a uma operação a partir da qual são extraídos outros vocábulos do mesmo campo: “Que? Muito quereis ser civis/de esfaldado arfar sobre o asfalto/falto de ar pairado ao nível/do espaço como o azul sensível?”

Aqui, encontramos o núcleo da visão do poeta acerca da palavra como fulcro de levantamento da realidade e de propulsor da criação de correalidades.

Na carta a Cassiano, transparecem dois interesses bastante acentuados, para não dizer obsessivos: um, já comentado, de propor sintaxes alternativas a partir dos desdobramentos da palavra isolada, palavra que, ademais, deve ser unívoca; outro, o de “levantar” uma realidade a partir do poema, em lugar de “projetar” uma vivência no texto. Analisado o exemplo de “Migradores”, observamos a dificuldade na qual Chamie se enleia para escapar à sintaxe, malgrado suas experimentações. Conquanto seja “às vezes direta, com frequência angulosa, quase nunca arredondada”³⁹, a sintaxe de Chamie é ainda a sintaxe das relações lógicas comuns, em que resistem as estruturas básicas de sujeito, verbo e atributo. Quanto ao segundo interesse, assim ele avalia a maneira como se portava em seu trabalho com a linguagem:

³⁸ CHAMIE, op. cit., p. 142.

³⁹ SCHWARZ, op. cit., p. 558.

Apesar de tudo, sinto-me, fabulosamente, imaturo; não me vejo poeta lúcido, capaz de levantar (Verfremdung), através da palavra, o objeto-poema. Não dominei até agora o vício [grifo do autor] da projeção (Einführung) emotivo-sentimental. Continuo a dar crédito ao equívoco das sugestões simbólicas de um vocábulo, ao invés de fixá-lo naquilo que ele tem de irredutível, de unívoco. Não faz mal: com um cadinho mais de trabalho eu o conseguirei e minhas últimas experiências (tentativas de levantamento de uma dramaturgia rural) quase me convencem disso. Vamos ver.⁴⁰

As mesmas preocupações teóricas aparecerão em nova carta a Cassiano Ricardo, datada de 15/6/59, cuja afirmação inicial, transcrita no início deste trabalho, situava a palavra, não mais o discurso, como condição para que novas linguagens fossem criadas. Os motivos já foram discutidos aqui; Chamie vê, na estrutura sintática das línguas românicas, o traço “discursivo” contra o qual se insurgiam também os poetas de *Noigandres*. Para o poeta de *Os Rodízios*, são as línguas em questão eminentemente “descritivas”, nas quais as palavras isoladas contam no contexto da frase estruturada pela relação sujeito/verbo/predicado. O problema, segundo ele, é que tal estrutura mostra-se incapaz de comportar a dinâmica daquilo que ele denomina uma “ordem de símbolos, significados, percepções forjados por uma nova *mens* histórica.”

Nesse ponto da reflexão de Chamie encontramos, muito bem configurada, a “virada” que se anunciava já em *Os Rodízios*: aqui não estamos diante do poeta-demiurgo, cuja linguagem cria o mundo, nem do ponto em que se cruzam feixes de percepção do poema “No centro”, mas de uma consciência que lê as relações entre o homem e o mundo dos “objetos” em termos quase sombrios:

“(…) não é mais a linguagem que modela o objeto, é o objeto que modela a linguagem. E o fato não causa estranheza de vez que, num plano maior, há o reconhecimento da ascensão do objeto sobre o sujeito. Basta, nesse sentido, meu caro mestre, atentar-se para o *duo* homem-máquina, homem-natureza, homem-mundo, palavra-coisa, em que o segundo fator (máquina, natureza, mundo, coisa = objeto) circunstancializa o homem, deixando-lhe uma reserva mínima de contra-ação.⁴¹

⁴⁰ CHAMIE, op. cit., p.1.

⁴¹ CHAMIE, Mário. *Carta a Cassiano Ricardo*. Severínia -SP, 15/6/59, p.2. Documento datilografado.

Com relação a isso, acreditava Chamie que deveria ser fiel ao tempo que vivia, o que significa: formular uma linguagem a partir da coisas. Queria o poeta a palavra que, isolada, estivesse ligada ao *eidós* da coisa, livre de associações simbólicas e de aderências sentimentais e imaginativas. A maneira como desenvolve os argumentos a esse respeito é, a nosso ver, confusa:

Daí meu grande amor à palavra isolada, unívoca, irredutível. É um amor à palavra que, ainda, não se fez ingrediente fraseológico: quero, p.ex., que a palavra “mesa” tenha sua “mesidade” própria, e não se deixe equivoocar com a interferência do sistema lógico-gramatical de uma sintaxe vacilante. A mim importa mais o núcleo-substantivo ao núcleo-discursivo, o que, por outro lado, não me leva a abominar os outros elementos da linguagem (verbo, restantes categorias). Sirvo-me deles todos como unidades primeiras e irredutíveis em nome de uma justaposição antidescritiva ou discursiva.⁴²

Não compreendemos que sentido o autor quer imprimir à expressão “sintaxe vacilante”, cujo sistema lógico-gramatical interferiria de maneira tão prejudicial à univocidade de uma palavra. Primeiro, porque mesmo admitindo o argumento de que a estrutura das línguas flexionais deixa a desejar no que diz respeito à captação de “processos”, “dinâmicas” ou algo semelhante, não se pode inferir daí sua fragilidade intrínseca. Segundo, porque não encontramos relação entre o domínio lógico e o domínio semântico – no qual o problema da “mesidade” da mesa e de suas conotações simbólicas encontra campo legítimo de discussão. No trecho transcrito, percebe-se que o poeta vê as aporias a que se pode ser levado quando há interesse em fundar uma poesia fundamentalmente avessa ao discurso: daí o esclarecimento acerca da importância concedida às demais classes gramaticais. O fato de que tanto os substantivos quanto as outras classes prestarem-se ao arranjo de uma “justaposição antidescritiva ou discursiva” mostra que, nesse sentido, o poeta não se opõe, conquanto o dissesse, à sintaxe como um todo, mas à sintaxe hipotática; suprimam-se os conectivos, conjunções e preposições, as ligas que, na língua, encadeiam um processo a outro, uma coisa a outra em constrangimentos lógicos e será aberto espaço para a sintaxe da justaposição, para as organizações paratáticas, para a irradiação do potencial de um vocábulo a outro sem intermediários redutores e restringentes.

⁴² Id. *Ibid.*, p.3.

Na correspondência que Chamie estabelece com Roberto Schwarz há também um desenvolvimento dessa discussão. Numa carta datada de 2/3/1959, aparecem os mesmos temas. Chamie assinala o fato de que *Os Rodízios* o lançaram num processo de intensa pesquisa, principalmente na área de Semântica. Isso a fim de que se encontrem subsídios para a construção do poema em que as palavras sejam unívocas, “sem símbolo, reduzidas a um significado.”⁴³ A mesma mistura dos domínios lógico e semântico também se apresenta na carta:

Sustentarei a nota? Vale o exercício sem trégua dessa escolha [a de investir nas palavras unívocas]. Vale como fuga à cansativa lógica gramatical ou comportamento descritivo sujeito-verbo-predicado. Nesse sentido, Roberto, um som grave de um dissílabo contorna melhor um objeto de expressão artística do que todo o aparato da frase e verso lógico-gramatical. Toda descrição neutraliza conteúdos. Daí a necessidade primeira de o poema ser antes continente, ao invés de conteúdo.⁴⁴

O esforço de Chamie, ao menos tal como é expresso, levaria, a quem o observasse, à suspeita de que fatalmente seria inútil. Afinal, como fazer um poema em que a força polissêmica da palavra se concentre em apenas um significado? Como sustentar o intento do autor no processo em que o poema encontra o leitor? Isso ocorreu a Schwarz, que pede explicações. Chamie inicia a carta seguinte explicando o que entende por “palavras unívocas, sem símbolo, reduzidas a um significado”, atendendo ao pedido do ensaísta.

Para o poeta, todo termo é marcado pela equívocidade. Cada palavra significaria uma entidade, podendo, entretanto, significar outra ao mesmo tempo. “Casa” – o exemplo que cita – significa um objeto específico, cujas características correspondem à função de habitar. Tal palavra, porém, pode ter outros sentidos, a exemplo de “proteção”. O que ele pretende é evitar a multiplicação de significados das palavras no poema:

Quando eu usar casa, num contexto poemático, quero que o seu significado, “sem símbolo”, escorreito, elementar e unívoco seja, digamos, o de habitação e não de proteção. Em miúdo, é isso que pretendo. Adiantaria que submeto as palavras a uma redução eidética husserliana: i.e, comparo um termo a uma alcachofra, tiro-lhe

⁴³ CHAMIE, Mário. *Carta a Roberto Schwarz*. Severínia –SP, 2/3/1959. Documento datilografado.

⁴⁴ Id. *Ibid.*

paulatina e progressivamente suas folhas (apetitosas, por sinal), para só me satisfazer com o miolo, núcleo branco, centro válido e inequívoco do fruto.⁴⁵

A explicação do trecho citado desfaz a possibilidade de algumas confusões. Isso porque a noção de um significado “unívoco” é tremendamente problemática. Como, afinal, encontrar o “significado elementar” de uma palavra sem ponderar a respeito do seu contexto, do *background* que nos permita configurar o sentido específico que ela nos propõe? A dificuldade se dissipa quando Chamie desloca a idéia de um significado “unívoco” para a de *seleção de um contexto específico da palavra*. Assim, o trabalho é de articular um centro de gravidade que mantenha coeso o sistema semântico do poema, impedindo extrapolações e alegorias. Voltando ao exemplo citado, uma vez que se selecione o contexto específico da palavra, o da casa enquanto habitação, o poema se articularia em torno dele; evitar-se-ia, suponhamos, a expansividade metafórica, que culminaria na “diluição do objeto”: *Teus olhos são a casa do meu ser*.

O apego do poeta à palavra unívoca leva-o até mesmo a propor uma estratégia hermenêutica ao leitor. Numa carta ao próprio Schwarz, escrita pouco mais de um mês depois, Chamie, depois de elogiar a análise procedida pelo ensaísta a respeito de “No centro”⁴⁶, assume, com ele, que a dificuldade do poema não está no vocabulário – um vocabulário propositalmente simples, segundo ambos. Partindo daí, o poeta chega a especular que a leitura de sua poesia seria pouco problemática caso se ficasse atento às palavras isoladas, ao seu significado imediato, ao seu sinônimo correspondente. Não que o leitor precisasse apenas conhecer o significado das palavras – o fundamental estaria na compreensão da unidade do todo; nesse sentido, a compreensão do sentido imediato da palavra funcionaria como um diapasão para situá-lo no contexto específico do poema. Aqui se dá, acreditamos, uma variante do “círculo hermenêutico” da tradição que vem de Schleiermacher a Gadamer⁴⁷.

⁴⁵ CHAMIE, Mário. *Carta a Roberto Schwarz*. Severínia – SP, 11/3/1959. Documento datilografado.

⁴⁶ Ver p.20 e ss. deste trabalho

⁴⁷ “Schleiermacher (...) descrevia um método de *simpatia*, ou de *adivinhação*, mais tarde chamado de *círculo hermenêutico* (Zirkel im Verstehen), segundo o qual, diante de um texto, o intérprete levanta primeiro uma hipótese sobre seu sentido como um todo, em seguida analisa o detalhe das partes, depois volta a uma compreensão modificada do todo.” COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p.61.

As cartas que temos usado para as discussões desta primeira parte do texto foram redigidas na cidade de Severínia, interior de São Paulo, no ano de 1959. A respeito de tempo e lugar, aqui, é necessária alguma explicação.

Em 1959, Mário Chamie, então bacharel em Direito, assume um cargo de delegado de polícia. É enviado a Severínia, obscuro lugarejo, onde viria passar alguns meses, antes de voltar à capital. Para além do óbvio fato de que aquela era a oportunidade mais imediata que se lhe apresentou, na época, de ganhar seu sustento, Chamie tinha outros interesses em permanecer por um tempo numa região rural. Em carta a Carlos Diegues, assim ele coloca sua situação:

Não repare o atraso desta minha resposta; é que andei ocupadíssimo coligindo documentos com que foi possível me investir no cargo de delegado de polícia. Sim, meu caro: delegado de polícia. Dificuldades de toda ordem me levaram a isso. Ao lado das dificuldades, porém, houve um outro motivo: como v. sabe, trabalho poemas rurais e é preciso renovar, intimamente, meu contato com a terra e a roça, para poder “levantar” com dignidade minha atual temática. Pensei muito antes de tomar a atitude, mas a questão era de ser ou não fiel ao meu propósito de poeta.⁴⁸

Do trabalho de delegado, na Severínia do final dos anos 50, não se podia dizer que fosse uma atividade das mais movimentadas. Chamie apresentava-se desarmado, nunca prendia e, quando usava da repreensão, era com amabilidade. Assim, pelo menos, ele descrevia seu estágio na polícia do interior.⁴⁹ Por outro lado, uma vivência mais intensa se mostrava além das paredes da delegacia:

Vivo entre mato e homem, ambos não muito identificados, um sadio, outro resistente [grifo do autor]. O mato, por aqui, é viçoso, cresce em qualquer fenda e ameaça engolir casinhas e choças. O homem resiste porque outra coisa não pode fazer até o instante em que a falta de dente, o bicho do pé, o nó na tripa, a fome crônica, a gangrena ou a linguinha má da cobra não lhe aplique o golpe último de misericórdia. Ver o que vejo, Carlos, é lição demais para uma dramaturgia, o poema cíclico da purgação, teatralizando, conferindo a morte quieta e grandona dessa gente. A verdade é simples: quem fala de si, nessa região, primeiro fala de morte, de sua morte, do jeito volúvel dela, da

⁴⁸ CHAMIE, Mário. Carta a Carlos Diegues. São Paulo, 26/1/1959. Documento datilografado, p.2.

⁴⁹ Idem. Carta a Carlos Diegues. Severínia - SP, 18/3/1959, p.2

boca aérea comendo, cadinho a cadinho, coisas; depois, se cabe crer ou divertir, fala de vida: a graça remota da saúde, perna correndo, cara rindo. Drama.⁵⁰

O drama humano de que se fazia testemunha era reconstruído nos “poemas rurais”, que ele reuniria em *Lavra Lavra* três anos depois. Enquanto o delegado Chamie expedia atestados de mendicância e mediava rugas entre os camponeses, o poeta Chamie buscava conhecer o cotidiano dos lavradores, seu ciclo de plantio, espera e colheita, os tratos com os mercadores, suas festas e misérias. Tenta apreender o discurso com o qual articulam sua parca existência; pesquisa-lhes o vocabulário; seleciona, no quadro das situações que presencia, as mais emblemáticas, as que mais julga representativas. Esse processo de envolvimento com o objeto de investigação, processo que, ademais, compõe um espectro de procedimentos que servirão de matriz para o produto estético, será teorizado e publicado como posfácio do livro de poemas. O *Manifesto Didático* será o documento que primeiro explicará os fundamentos dos poemas de *Lavra Lavra*, situando-os como manifestação de vanguarda. Ele os definirá como poemas-práxis.

⁵⁰ Idem. Ibidem, p.1.

3. A PRÁXIS DA PALAVRA NO “MANIFESTO DIDÁTICO”

3.1. O manifesto e seu papel na arte moderna

Na arte moderna, principalmente nas produções de vanguarda, o *manifesto* é um dos recursos que mais chamam atenção, por sua natureza e propósitos. O tom beligerante, as assertivas generalizantes e proféticas acerca da arte e da História, além de, muitas vezes, a própria qualidade estética de muitos deles⁵¹, fazem dos manifestos um objeto de estudo imprescindível para a compreensão dos movimentos estéticos do último século.

Marjorie Perloff (1993) traça um breve resumo do percurso que leva a idéia do manifesto ligada a uma proclamação, por indivíduos ou grupos, de atos concernentes a assuntos públicos, com o intuito de torná-los conhecidos em suas razões e em seus processos – uma noção ligada ao poder oficial, portanto – até a concepção marcadamente contestatória dos movimentos de vanguarda. Assinala a crítica americana que desde a Revolução Francesa, entretanto, a noção de “manifesto” já é marcada fundamentalmente pela de contestação e rebeldia. Nesse sentido, o manifesto torna-se um discurso agonístico, polêmico por princípio. O *Manifesto do Partido Comunista* (1848) publicado por Marx e Engels, representaria de maneira marcante essa nova acepção.

Os manifestos de Marinetti têm consigo esse caráter polêmico e, embora haja um traço fundamentalmente beligerante e autocentrado, eles não escondem um aspecto fundamental e aparentemente contraditório às características esboçadas: seu intento de *comunicar* uma nova realidade estética, explicitando-lhe os pressupostos, processos de criação e ramificações nos campos da cultura e da História. Isso porque o *manifesto* ocuparia um espaço intermediário entre a tradição, o hábito e a repetição histórica de temas e procedimentos artísticos e a nova realidade estética que busca instaurar. Cavando espaço para o novo, o manifesto coloca-se como *intervalo* entre o passado que pretende superar e o futuro em que não será necessário.⁵²

⁵¹ Marjorie Perloff dedica o terceiro capítulo de seu livro *O momento futurista* à qualidade estética dos manifestos futuristas, que superavam mesmo as próprias produções poéticas do movimento. Ver: *Violência e precisão: O Manifesto como forma de arte*. In: PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*, op.cit., p.151 e ss.

⁵² Cf. AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p.34

Essa comunicação de princípios dos manifestos exemplifica de forma contundente a estreita relação entre produção artística e teórica nos escritores e poetas modernos. Não que isso seja fenômeno específico do modernismo; trata-se, porém, de um acento, nessa faixa histórica, que coincide com o questionamento de valores e tradições religiosas, filosóficas e sociais. Sem esteios que lhe sejam oferecidos pelo mundo, o artista volta-se para si mesmo para compreender o próprio ofício:

Na prática, o exercício da crítica pelos próprios escritores se deve, em grande parte, ao fato de os princípios, as regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o romantismo, predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso. Diluíram-se e perderam-se, pouco a pouco, os códigos que orientavam a produção literária: código moral (o Bem), código estético (o Belo), código de gêneros (determinado pela expectativa social), de estilo(orientado pelo gosto), código canônico (a tradição concebida como conjunto de modelos a imitar). Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do século XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico.⁵³

No caso dos movimentos de vanguarda, como já tivemos oportunidade de discutir, os manifestos propõem-se como instrumento para a compreensão dos novos parâmetros e processos para os quais o público e a crítica não estariam aparelhados. Em alguns casos, porém, teoria e prática relacionam-se de forma assimétrica. Antoine Compagnon (1996) detecta essa realidade em dois momentos fundamentais da arte moderna: o abstracionismo e o surrealismo.

No que diz respeito ao primeiro, Compagnon julga obsoleta a teorização de um processo novo e vigoroso na arte. Kandinsky, Mondrian e Malevitch, inauguradores do abstracionismo, procuraram explicar e justificar suas obras recorrendo à filosofia espiritualista (Kandinsky), à teosofia (Mondrian) e ao niilismo (Malevitch). Para Compagnon, o abstracionismo, possibilitado pelas doutrinas estéticas do século XVIII que separam forma e conteúdo, bem como pelo processo de autonomização da forma no século XIX, pode ser explicado, mais plausivelmente, se observada a tendência racionalista e funcional do século XX. Anseios por essências escondidas sob o

⁵³ PERRONE-MOYSÉS, Leila. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.11.

fenômeno, por depurações da forma e mergulhos em busca do Nada seriam recursos para “justificar sua pintura através de uma teoria que a tornasse aceitável aos olhos do público, assim como para eles mesmos”⁵⁴.

Quanto ao surrealismo, o autor sustenta a tese de que nele a discrepância entre teoria e prática ocorre de forma diversa. Para Compagnon, as teorizações do surrealismo desembocaram em “obras frequentemente com sabor de passado e suscitaram um novo academicismo”⁵⁵. As pretensões de Breton consistiam em julgar científicas suas teorizações acerca do movimento: buscando justificar a prática da escrita automática e da narrativa dos sonhos, ele tenta estabelecer vínculos com a Psicanálise. Entretanto, acentua o crítico belga, baseando-se em parte nos argumentos de Theodor Adorno, o surrealismo recorta as dimensões amplas do sonho para situá-las em algumas categorias, processo curioso e paradoxalmente racionalista. Ademais, Freud, afirma Compagnon, interessava-se pelo sonho não como objeto em si mesmo, mas como parte integrante de um contexto mais amplo, que diz respeito às circunstâncias da vida do paciente. Os surrealistas, por sua vez, isolam o sonho dos contextos em que deve estar inserido, esvaziando-o a ponto mesmo de torná-lo um simulacro nas obras.

3.2 As linhas básicas do “manifesto didático” do poema práxis

O *Manifesto Didático*, por sua vez, apresenta certa coerência acerca de seu objeto. Da sua leitura depreendemos uma reflexão cujo início pode ser rastreado em outras publicações e na correspondência de seu autor – reflexões que, mesmo nas suas aporias, caracterizam-se pela adequação aos processos com os quais lida. As discrepâncias apontadas por Antoine Compagnon, portanto, aqui não podem ser detectadas. Naturalmente, o fato de haver coerência entre teoria e prática não significa isenção e objetividade plenas:

Os poetas das vanguardas [Práxis e Concretismo] (...) não são completamente críticos de si mesmos, pelo menos não no sentido de que mantivessem um distanciamento necessário de suas obras, pressuposto da atividade crítica com pretensões de isenção e

⁵⁴ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p.65.

⁵⁵ Id. Ibid. p.72.

objetividade. Seus trabalhos críticos estão totalmente comprometidos com os postulados das respectivas vanguardas (...)⁵⁶

No *Manifesto*, os dois primeiros parágrafos, dispostos em forma de tópicos, definem e resumem os elementos que serão desenvolvidos no decorrer do texto. Afirma-se, de início, que *Lavra Lavra* é a obra em que se dá a instauração do poema-práxis, e a isso segue-se uma definição, segundo a qual o poema-práxis é “aquele que organiza e monta, esteticamente, uma realidade situada, segundo três condições de ação: a) o ato de compor; b) a área de levantamento da composição; c) o ato de consumir.”⁵⁷

O primeiro ponto que julgamos importante destacar é o aspecto construtivista que permeia a vanguarda Práxis. De acordo com a definição, o poema tem por escopo apresentar-se como entidade estética que foi possibilitada pelos processos de *organização e montagem*. Aqui, embora estejamos em área introdutória e ainda não se tenham vislumbrado maiores detalhes técnicos, fica claro, de início, que a enunciação do manifesto já afasta qualquer concepção baseada em mergulhos no universo irracional. Nesse sentido, cabe dizer que Práxis encontra relações com as linhas racionalistas da arte moderna. Em se tratando de poesia, vemos a poética enunciada no prefácio de *Lavra Lavra* como um aspecto das multiformes manifestações da lírica moderna, cujos princípios podem ser rastreados até meados do século dezenove. O clássico, embora bastante contestado⁵⁸ estudo de Hugo Friedrich *Estruturas da Lírica Moderna* (1956), situa como um dos aspectos que mais merecem destaque na lírica em questão o banimento do *sujeito empírico* na construção dos poemas. Embora o confessionalismo e a adesão dos acontecimentos da existência do poeta na matéria da poesia sejam fenômenos exacerbados no Romantismo, e já houvesse exemplos de despersonalização na poesia clássica e neoclássica, o diferencial da poesia moderna em relação a estas encontramos no fato de que, nela, a despersonalização não se constitui a partir de convenções que emolduram um sujeito típico, o qual proclama seus

⁵⁶ QUEVEDO, Rafael Campos. *A poesia no horizonte do impossível: uma análise dos fundamentos utópicos da poesia concreta e do poema-práxis*. Dissertação(mestrado): Universidade Federal do Espírito Santo, 2007, p.22.

⁵⁷ CHAMIE, Mário. *Instauração Praxis*, v.1, op.cit., p.21.

⁵⁸ As críticas à obra do estudioso alemão, com algumas variações, dizem respeito principalmente ao fato de ele ter reduzido as manifestações da lírica moderna a um polígono formado por algumas características tais como hermetismo, dissonância, esvaziamento da subjetividade, desmembramento da sintaxe. Ver: BERARDINELLI, Alfonso. *As muitas vozes da poesia moderna*. In: *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosacnaify, 2007; COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*, op.cit., pp. 45 e ss; HAMBURGER, Michael. *The truth of poetry: tensions in modernist poetry since Baudelaire*. London: Avil Press Poetry Ltd, 1996, p.27.

sentimentos e experiências segundo padrões estabelecidos, e sim num esvaziamento radical da subjetividade. *Je est un autre*, a famosa sentença de Rimbaud, explicita esse momento jamais conhecido na história da literatura.

Embora, como veremos um pouco adiante, a linha racionalista de Práxis não seja levada a extremos, ela se torna patente no programa das “três condições de ação”, que, se não constituem rígidas prescrições, trazem consigo as características de um *método*. Analisemos, por exemplo, o ato de compor, que é definido no manifesto como um momento autônomo, ou seja, independente da segunda condição, a área de levantamento. O ato de compor, que leva em consideração a escolha dos signos e a configuração semântica do texto é, segundo Chamie, um ponto no qual muitos poetas se detêm e “se alienam”. Mallarmé é lembrado como principal exemplo. Isso demanda alguma explicação.

“A poesia é um edifício estranho ao resto do mundo”, teria dito Mallarmé⁵⁹. A afirmativa do poeta francês ilumina um contexto específico e importante da lírica moderna; por contraste, ajudará também a compreender Práxis. O autor de *Un coup de dés*, responsável pela maior revolução poética do século XIX, procedeu a um metódico e persistente trabalho com a linguagem ao tempo em que, com a mesma energia, buscou separar a poesia do mundo. Afastada da corrente sanguínea da vida social, a poesia não mais se configurava, naquele século, como instrumento de comunicação e comunhão. O mundo dos valores burgueses capitaneados pela racionalidade e pelo pragmatismo não oferecia abrigo à figura do poeta; e a linguagem, desgastada pelas relações de troca, já não se configurava como o meio pelo qual o mistério da existência se fazia espetáculo:

Não por acaso Mallarmé comparou a palavra à moeda que passa de mão em mão e se gasta, perdendo o relevo e o brilho. Banalizada e desgastada no manuseio cotidiano, a linguagem perde seu valor-ouro e adquire um mero valor venal. Contaminadas pelas relações econômicas, todas as relações humanas, trocadas no miúdo da fala, se corrompem e se desgastam. A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia de outras trocas languageiras. Seu trabalho consiste em “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor⁶⁰

⁵⁹ Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A inútil poesia de Mallarmé*. In: *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁶⁰ Id. *Ibid.*, p. 32.

O movimento pelo qual se pretende instaurar essa “realidade de valor” é o de encaminhar-se a uma transcendência vazia, tal como o percebeu Hugo Friedrich. “Abolição” é a palavra que resume o trabalho do poeta francês de guiar os elementos ditos concretos da realidade ao estado de ausência. Um trabalho cuidadoso, no qual se procurou depurar a poesia do contato com as coisas, sem descurar dos procedimentos técnicos. A precisão formal de Mallarmé é um dos seus traços mais relevantes. “Quanto mais estendemos nossos conteúdos e quanto mais os adelgçamos, tanto mais devemos ligá-los a versos claramente marcados, tangíveis, inesquecíveis”⁶¹, escrevera a R. Ghil em 1885.

A essa postura descrita, e tomada como modelo de uma maneira de encarar a relação entre poesia e mundo, opõe-se o *Manifesto Didático*. O ato de compor, entendido conforme a breve caracterização que fizemos, somente encontra validade se integrado a um processo de problematização da realidade, em lugar de dela afastar-se⁶². Isso, porém, receberá análise adequada adiante.

Ao tratar do ato de compor, o poeta sublinha os elementos fundamentais do projeto semântico: o espaço em preto, a mobilidade intercomunicante das palavras e aquilo que chama suporte interno de significados.

Quando trata do espaço em preto, Chamie retoma as discussões que já tivemos oportunidade de conhecer em suas correspondências. Afirma ele, iniciando sua explicação:

Começamos pelo espaço em preto. Sabemos que toda palavra é um signo unívoco, enquanto não projetamos sobre ela as intenções significativas de determinado contexto ou situação. A palavra casa, por exemplo, se pronunciada numa situação de compra e venda, receberá uma carga intencional própria a esse contexto. Isto diz que, em potencial, toda palavra é equívoca ou multívoca; que toda palavra pode ter tantos significados quantos sejam seus contextos.⁶³

Na carta a R. Schwarz de março de 59, já citada neste trabalho, Chamie discorreu sobre o mesmo tema e com quase as mesmas palavras; a mudança fundamental é que, lá, ele definia toda palavra como *equívoca*, querendo significar com

⁶¹ MALLARMÉ, apud FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p.115.

⁶² Embora o “afastamento da realidade” da poética de Mallarmé não signifique alienação, dado que era crítico em suas bases e de fundar-se numa ontologia, ele diverge, no que tange à problematização proposta por Mário Chamie, em termos fundamentais.

⁶³ CHAMIE, op.cit., p.21.

o termo a possibilidade que uma palavra tem de possuir vários significados. Neste caso, a idéia não foi alterada; o que houve, no *Manifesto*, foi uma tentativa de tornar mais preciso o pensamento: a equivocidade essencial da palavra seria uma contradição lógica, pois uma equivocidade completa culminaria em pura incompreensão. Dizer, portanto, que toda palavra é unívoca, é dispô-la como se neutra fosse, antes de situada em um contexto específico. Como já tivemos oportunidade de discutir, foi essa a curva sutil que tomou o pensamento de Chamie em direção à poesia em que a palavra, integrada a um contexto específico, não se deixasse tomar por outros contextos, principalmente os emanados pela volubilidade onírica ou casual do poeta. Daí o retorno da palavra “casa” tomada como exemplo, que no texto publicado em 1962 tem especificações não trabalhadas na carta de três anos antes: numa situação de compra e venda, ela receberia uma carga semântica própria a essa situação.

O poeta sustenta a idéia de que a crise na poesia da época estava radicada numa incompreensão acerca da natureza da palavra. “As palavras não são corpos inertes mobilizados a critério de quem as profere e usa”⁶⁴. Em lugar disso, as palavras são “corpos vivos”, que defender-se-iam da influência “diluidora” dos vários contextos em seu “campo de defesa” – o espaço em preto. Ele não dá exemplos no *Manifesto*, mas vamos encontrá-los, os da crise e de seus agentes, em um texto de 1969, que se propunha a fazer uma retrospectiva de Práxis. A certa altura, criticando a geração de 45, a partir da análise de um fragmento extraído do livro *Lamentação Floral* (1946), de Péricles Eugênio da Silva Ramos, ele ressalta o efeito diluidor da *comparação*, figura de linguagem pela qual a expressividade dos poemas tende a ser diminuída, dado que permite uma alta carga de gratuitidade de atribuições e alusões. O fragmento de *Lamentação* é o seguinte:

Teus seios permanecem neutros como as penhas de
granito;
teu dorso é como as glebas sem consolo,
onde fantasmas vegetais se estorcem lamentosos:
teu corpo é como a árvore sem frutos.⁶⁵

E assim Mário Chamie o analisa:

⁶⁴ Id. Ibid. loc.cit.

⁶⁵ Apud CHAMIE, Mário. *Poesia Praxis: retrospectiva e prospectiva*. In: *Instauração Praxis v.2*. São Paulo: Quíron, 1974, p.27

Uma pequena e despreziosa análise mostraria estar a diluição no fato de que o objeto da comparação redundava gratuito e insólito. Sua gratuidade decorre da substituição que pode sofrer, sem perda ou acréscimo do teor confessional do poema. Tanto faz os “seios” serem como “pedras de granito” ou como “pontas de rocha” ou ainda como “lascas de ébano”. Tanto faz também que o “dorso” seja “gleba sem consolo” ou “terra árida” ou ainda “campo sem amor” (...) Cada uma das enunciações comparativas do fragmento não se constitui numa peça essencial de conexão, no corpo do texto.⁶⁶

Assim, Práxis opõe ao liberalismo da imaginação a liberdade da palavra. Chamie, contudo, procura esclarecer no *Manifesto* seu pensamento acerca da multivocidade das palavras, afirmando que não se opõe à pluralidade de sentidos, mas que defende a multivocidade ditada pela própria palavra. A essa altura, ele recorre a um exemplo, remetendo o leitor ao poema “Compra e venda II”, de *Lavra Lavra*, transcrito abaixo:

COMPRA E VENDA II

De mão a mão

Passa o produto passa.

A boca fecha.

De não e não o punho fecha.

Moeda passa para o negócio passa.

O tributo de sol a sol e a mão ao pão espera.

A boca abre

Passa o produto e a tarde.

Mira mira

Corre o dinheiro corre.

O bolso rega.

De trem a trem o trilho reza.

A féria corre para o balanço corre.

O meeiro de sol a sol e a mão ao pão estorque.

O bolso seca

Corre o dinheiro à Meca.

De dia a dia

Pesa a proposta pesa.

O faro sente.

⁶⁶ CHAMIE, *ibidem*, pp. 27-28.

De mês a mês o lucro mente.
A venda pesa para o colono pesa.
A carroça de sol a sol e a mão ao pão esgueira.

O faro falha.
Pesa a proposta e a palha.

De grão em grão
Pleno é o celeiro pleno.
O jogo pende.
De pio a pio o bico plange.
A perda ganha para o consumo ganha.
O roceiro de sol a sol e a mão ao pão esconde.

O jogo finda.
Pleno é o celeiro e a finta.⁶⁷

Chamie pede que o leitor tome, “ao acaso”, a palavra *produto*, encontrada na segunda linha do primeiro bloco. Essa palavra, tomada neutramente, seria unívoca, igual a si mesma, caso o leitor não projete nela uma carga semântica específica. Escreve o poeta que, no espaço em preto, ela comanda suas valências, por meio de um processo denominado “imanências explícitas”. A posição geométrica da palavra no espaço em preto permitiria localizar, nas palavras que ocupassem um lugar equivalente nos outros blocos, uma rede de sentidos que se desdobra a partir de um núcleo vocabular. Assim, ele explica, a palavra *dinheiro*, equivalente de *produto* no bloco seguinte, é uma de suas imanências, ou campo específico de possibilidades, explicitada; de modo igual, *proposta* relaciona-se a *dinheiro* e *celeiro* a *proposta*. Cabe observar que, com a irradiação semântica, por assim dizer, de um vocábulo a outro, a palavra *celeiro* já se conforma a um sentido próprio ao contexto selecionado pelo autor.

A noção de “espaço em preto” traz implícita a idéia que o poeta tinha, à época, a respeito da autonomia do poema. Segundo ele, as teorizações acerca disso falham em sua maioria por procurarem elementos extrínsecos ao poema para distingui-lo de outras manifestações artísticas, bem como da prosa. Para Chamie, Ezra Pound, com uma definição célebre, segundo a qual a poesia seria linguagem carregada de significado⁶⁸, diferenciando-a, em grau, da prosa, teria incorrido nesse erro. As condições “intrínsecas

⁶⁷ CHAMIE, op. cit., p.42.

⁶⁸ “Se eliminarmos as explicações que se aplicam à forma exterior da obra, ou à sua circunstância, e se examinarmos o que realmente acontece, digamos, na poesia, verificaremos que a linguagem está carregada, ou energizada [sic], de várias maneiras”. POUND, Ezra. *Como ler*. In: *A arte da poesia: ensaios escolhidos [por] Ezra Pound*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991, p.37.

e autônomas” de um poema, para o criador de Práxis, podem ser localizadas com o auxílio de categorias próprias do poema-práxis. Três delas, reunidas no “plano da estruturação semiótica”, serão estudadas adiante; a outra é o espaço em preto.

Acerca dessa última categoria, não se lhe pode negar certo caráter polêmico. A idéia de um espaço constituído e configurado pela própria dinâmica das palavras, que faz parte de uma pesquisa já assentada desde *Os Rodízios*, na fase de instauração de Práxis compõe a vasta plataforma de debate estabelecida por Chamie entre a sua e as outras vanguardas, especificamente o concretismo. No artigo *Espaço em preto e autonomia*, publicado originalmente n’*O Estado de São Paulo* em 25/08/1962, o poeta de *Lavra Lavra* assim se pronuncia acerca da estruturação espacial do poema a partir do espaço em branco da folha:

Por fim, resta o exame do espaço em preto. A nosso ver, é ele o mais forte elemento de distinção e de autonomia do poema. Isto é fácil de explicar: certo setor da poesia de vanguarda, diante da necessidade de configurar espacialmente o poema, foi buscar na pintura a sua noção de espaço. “La poésie est du côté de la peinture” disse Sartre. O que aconteceu, então, foi uma incorporação do espaço pictórico do poema. Estabeleceu-se, com isso, uma transferência a mais de autonomia, pois no simbolismo a poesia buscava submeter-se à música. Estabeleceu-se também o culto do espaço homogêneo em branco identificado com o espaço vazio de uma tela. Apelando ainda para a correspondência existente entre os intervalos de música de Webern e os “intervalos” de “Um coup de dés”, de Mallarmé, ou para a função dos intervalos entre duas formas idênticas com dimensões diferentes, de Mondrian, chegou aquela poesia a confundir página em branco com a própria estruturação espacial do poema.⁶⁹

Embora não seja citada com todas as letras, os indícios textuais levam-nos a crer que o poeta comentou, no texto transcrito, os procedimentos da poesia concreta. Afinal, o espaço como agente estruturador do poema foi um dos pontos fundamentais da teoria que o grupo Noigandres formulou acerca do concretismo.

A utilização do branco da página como componente fundamental e não apenas como suporte vem, como se sabe, de Mallarmé. O poeta francês buscou, no branco da página, um análogo do silêncio na música; sua erupção dava-se quando uma imagem se completava e um intervalo se abria antes do surgimento de outra. Isso mostra que o

⁶⁹ CHAMIE, Mário. *Espaço em preto e autonomia*. In: *Instauração Praxis*, v.1, op.cit., p.84.

espaço, na sua poesia, era um componente antes musical que gráfico: a oralidade ainda era a plataforma do poema. O verso, na poesia mallarmaica, estava intacto, participando de um construto estético análogo a uma sinfonia.

Por isso, a visualidade existente no *Un coup des Dés* é da mesma natureza daquela encontrada em uma pauta musical – um acidente probabilístico gerado por uma notação sonora. O preto das letras, tal como nas notas, indica som e o branco silêncio; as alturas das linhas tipográficas correspondem às linhas da pauta. O ritmo visual, se há, é comandado pelo som e pelo sentido (semântico)⁷⁰

Influenciada diretamente pela poética de Mallarmé, a poesia concreta busca a extinção do verso, o qual, no plano-piloto, já é dado como abolido: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso”.⁷¹ Com isso, pesquisa-se uma sintaxe alternativa ao arranjo discursivo da frase, como já tivemos oportunidade de discutir. Também sob influência das artes plásticas e da comunicação visual, o grupo Noigandres, rejeitando a oralização, investe na visualidade do poema, procurando articular a palavra num campo de tensões em que fatores de proximidade e semelhança, organizando-se sob padrões de simultaneidade, mostram-se em organização inusitada para um poema. O branco da página é um elemento funcional do espaço, separando e unindo as palavras.

A mobilidade intercomunicante é o complemento da noção de espaço em preto. Sem o seu entendimento, afirma o poeta, “o poema pode se tornar um campo de defesa fechado ao leitor”.⁷² O campo de defesa, compreendido pelo espaço em preto, fechado em si, vedaria a possibilidade de penetração por parte de quem o lê. A mobilidade seria, a bem dizer, um fluxo no qual o velho jogo de univocidade e multivocidade das palavras ganha uma nova configuração; no *Manifesto*, o problema é colocado de forma dialética: a palavra isolada é unívoca; no seu relacionamento com as outras componentes do poema, é multívoca (cf. discussão nas páginas precedentes); em sua integração no todo do poema, é unívoca em outro grau.

⁷⁰ SÁ, Álvaro de. *Espaço, linguagem e tempo na poesia concreta*. In: Revista de Cultura Vozes, n.1, Janeiro-Feveiro de 1977.

⁷¹ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Plano-piloto para a poesia concreta*. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia -SP: Ateliê Editorial, 2006, p.215.

⁷² CHAMIE, op.cit., p.23.

Entretanto, a noção de mobilidade intercomunicante não se restringe a essa postulação teórica. Ela também diz respeito ao próprio corpo do poema, em suas distensões e contrações, as quais configuram seu aspecto exterior, a sua manifestação captável pelo olho:

A mobilidade intercomunicante se dá, também, sob outro aspecto. É por força de seu dinamismo que o poema se perfaz numa estrutura exterior geométrica. O conjunto tipográfico de um campo de defesa, captável numa tomada visual, não é obra do acaso. Deriva da intercomunicação vocabular e sistematiza a intensidade de prolação de cada unidade de composição.⁷³

O exemplo que ele dá, e que transcreveremos, é tirado do poema *Plantio*, bastante conhecido dos leitores de Práxis:

Cava
então descansa.
Enxada; fio de corte corre o braço
de cima
e marca: mês, mês de sonda.
Cova.⁷⁴

Neste trecho, como aliás em todo o poema, observa-se um ritmo regular de expansão e retraimento nas unidades de composição⁷⁵. As prolações de cada unidade são devidas à “intensidade significativa” que possuem. Assim, por exemplo, a primeira unidade, formada por uma única palavra (“Cava”), limita-se a si mesma por representar a imperatividade do ato de cavar, prelúdio do plantio. Disposta no centro do bloco, ela assume uma posição em que se mostra em homologia com a própria ação de cavar. O poema, portanto, procede a uma espécie de mimese dos movimentos e tensões inerentes ao ato que propõe recriar artisticamente. Isso tanto mais se confirma quando se prossegue na leitura da explicação que Chamie oferece da sequência do texto. Ele ressalta a palavra “enxada”, que, no mesmo bloco, aciona uma prolação mais acentuada da unidade de que participa. Não sendo, de acordo com o poeta, um signo que, à

⁷³ Ibidem, loc.cit.

⁷⁴ Ibidem, p.43.

⁷⁵ O equivalente do verso tradicional. Difere deste por não “veicular um discurso rítmico-linear e sim signos de conexão no espaço em preto”. CHAMIE, op.cit., p.23.

exemplo do outro, imponha limite a si mesmo, ele deve ser intensificado por uma de suas imanências; no caso, a construção “fio de corte corre o braço”.

Quer assim o poeta firmar o aspecto rigoroso da geometria do poema sem recorrer a empréstimos de outras artes. “O conjunto tipográfico de um campo de defesa”, escreve, “captável numa tomada visual, não é obra do acaso”⁷⁶. A intensidade significativa da palavra no próprio poema, como vimos, estabelecerá suas prolações e retenções, num jogo, para usar expressões caras a Chamie, de forças centrípetas e centrífugas.

Suporte interno de significados, último dos elementos do ato de compor, é o termo usado para designar as palavras que, participando de um mesmo grupo fonético e possuindo a mesma quantidade de sílabas, sustentam a mobilidade intercomunicante dos outros vocábulos. Definidas como “vetores contínuos e continuados”, as palavras que compõem o suporte estabelecem entre si um jogo de proximidade e semelhança e também reúnem para si os signos pertinentes ao contexto poemático que pretende-se sustentar. No poema citado anteriormente, “Cava” e “Cova” preencheriam essa função. Chamie, no *Manifesto*, cita outro exemplo: o que se encontra no poema *Da Chuva ao Talho*, abaixo transcrito:

Chuva

1. Visita: vento vindo de toca sonda – (não vista)
Visita do vento. Nume? Um facho aplaina:
Nuvem.
2. Estada: cacho preso de sumo sono – (fumaça).
Estada do cacho. Uva? Um frágil de paina:
Chuva.
3. A queda: água feita de sumo sorvo – (aérea).
A queda d’água. Tufo? Um lago de grama:
Húmus.
4. Partida: chuva cheia de ouro solto – (extinta).
Partida da chuva. Vinho? Um molho de lenha:
Limo.
5. Produto: solo pleno de eros lodo – (adubo).
Produto do solo. Bruto? Um osso de polpa:
Fruto.⁷⁷

⁷⁶ Ibidem, loc. cit.

⁷⁷ Ibidem, p. 45.

O poema, que se desdobra como uma tomada cinematográfica do fenômeno da chuva e da sua irradiação vitalizante no solo, estrutura-se em cinco estágios, cada um deles sustentado por um dissílabo que aparece ao fim do segmento. Esses dissílabos, os suportes, condensam e amarram os sentidos do texto; assim, o prelúdio da chuva, caracterizado como a visita de um vento provindo de lugar desconhecido, presentifica-se e manifesta-se, facho, na forma de *nuvem*; depois, ganhando volume, a nuvem assemelha-se a um cacho, cujos frutos pendem para o solo, liberados lentamente, em cordas finas, frágeis como paina: a *chuva* derrama-se de sua matriz. Seguindo-se à queda, são formados pequenos lagos em torno dos tufo de grama. *Húmus*, terra fertilizada, é o resultado do processo. Como um neme que, após a manifestação, retira-se com sua glória, a nuvem se despede envolta no ouro do sol, que a atravessa com seus raios. O lodo restante, *limo* que se espalha com voracidade luxuriante, é a condição para a culminância da fecundação: após a faina silenciosa da terra, o *fruto* entrega-se ao ar.

A estrutura semiótica de um poema práxis é composta por três “camadas de percepção”, denominadas fisionomia crítica, geometrismo móvel e processo isomórfico de informação. A camada fisionômica crítica é assim designada pela possibilidade, inerente em princípio a cada poema práxis, de este apresentar diversas leituras a partir de interferências ou “cortes” que o leitor faça na estrutura original. Assim, por exemplo, um poema como *Compra e venda II*, cuja estrutura original já transcrevemos, poderia apresentar alguns derivados tais como o seguinte:

De mão a mão
De não e não
De trem a trem
De mês a mês
De pio a pio
O jogo fínda
Pleno é o celeiro e a finta.

Ou tal como este:

De mão a mão
A boca fecha.
A boca abre

O bolso seca.
De dia a dia

*De mês a mês
O faro sente:
O lucro mente.*

O geometrismo móvel é decorrente dessa fisionomia aberta à interferência do leitor. A abertura a forças exteriores, que possibilita a dinâmica de extração de novos poemas ou de alterações da fisionomia original, é sua essência. Chamie considera-o um “exercício fenomenológico do ato de compor”:

Husserl explica que as relações entre realidades dadas conduzem essas realidades a negarem, permanentemente, a sua estrutura física, externa e sensível. Uma pedra que tenha a forma de um triângulo, em constante relação com forças corrosivas, está sempre deixando de ser triângulo para adquirir novas estruturas, inclusive a da triangularidade perdida. O poema-práxis, ao conter em aberto a dinâmica que permite, sem cessar, que dele saiam, pelo ato de consumir, outros poemas com outros campos de defesa, é, sem dúvida, um objeto que se enquadra nesse “modus essendi” fenomenológico. É instrumento de uso.⁷⁸

O “processo isomórfico de informação” é a camada da estrutura semiótica que recebe a explicação mais sucinta do autor. Partilhando de uma inclinação evidenciada desde o projeto do *Livro*, de Mallarmé - obra cuja envergadura envolveria as artes do tempo e do espaço - bem como das pesquisas concretistas⁷⁹, o instaurador e principal representante de Práxis assinala a idéia de que o processo isomórfico de informação

(...) corresponde aos efeitos de comunicabilidade que propicia a fusão do tempo do poema-práxis com o espaço que ele presentifica. O tempo é o esquema inteligível (lógico) que o fluxo das relações entre os signos unívocos engendra. O espaço presentificado é o esquema sensível que o suporte de significados articula. Pelo ligamento do sensível no inteligível, do abstrato ao concreto, evidencia-se que, no

⁷⁸ Ibidem, p.27.

⁷⁹ “ ao conflito fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-e-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento de pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (motion); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. Num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (movement); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível. CAMPOS,CAMPOS,PIGNATARI,op.cit.,p.217.

poema-práxis, como numa lei de física quântica (Heisenberg), a dicotomia espaço-tempo perdeu a razão de ser.⁸⁰

Ressalte-se o paralelo que se busca estabelecer entre as descobertas da Física do século 20 e a questão, também aprofundada nesse século, do apagamento das fronteiras entre forma e conteúdo do texto poético. Tempo e espaço, dimensões de um *continuum* e não grandezas discretas, conforme os estudos de Einstein (e não de Heisenberg), encontram um paralelo nas dimensões do *continuum* forma-conteúdo do poema. No caso da poesia concreta (ver nota 79), a noção de isomorfismo passou por duas fases: uma “fisiognômica”, em que os textos procediam a uma imitação do referente, processo que se dá à semelhança dos experimentos de Apollinaire com os “caligramas”; a outra, em momento de reflexão mais amadurecido, em que se enfatizam aspectos relativos a forma e fundo. Na Poesia Práxis, sem que se passasse, em qualquer instante, por uma noção de isomorfismo que se ligasse a processos imitativos, enfatiza-se o jogo dialético que se perfaz no corpo do poema. O tempo, dinâmica movida pelas relações inteligíveis entre as palavras, adere-se à configuração espacial do texto, que pode ser representada por gráficos que atestam o rigor de construção do poema. No *Manifesto*, Chamie pede ao leitor que se reporte ao poema “Da chuva ao talho” e mostra um diagrama representativo do texto. Observa-se que o poema pode ser representado por algumas convenções simples. Os cinco blocos que o sustentam podem ser visualizados, cada um, como conjuntos de duas linhas paralelas. Entre cada conjunto, há um pequeno traço vertical no lado direito, para onde confluem duas linhas: uma, tracejada, parte da primeira palavra do bloco; a outra, cheia, parte do traço e alcança a primeira palavra do bloco seguinte. Figuremos tal estrutura sob a superfície sensível do texto:

1. Vento vindo de toca sonda – (não vista)
Visita do vento. Nume? Um facho aplaina:
Nuvem.

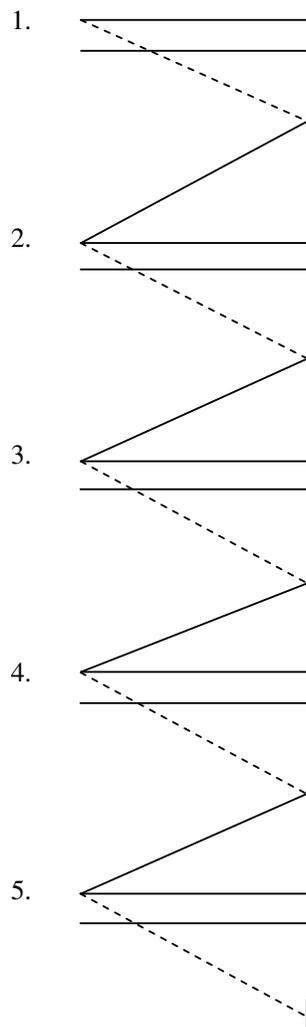
O bloco, composto por duas linhas de signos, pode ser representado, como já vimos, por duas linhas paralelas. Imaginemos, agora, uma linha tracejada que parte de

⁸⁰ CHAMIE, op.cit., pp. 27-28.

“vento”, primeira palavra do bloco, e dirige-se a “nuvem”, palavra colocada sob o bloco, bem à direita. Esta palavra, sabemos, é representada por um pequeno traço vertical, de onde se irradia mais uma linha, desta vez cheia, que atinge a primeira palavra do segundo bloco, “estada”:

2. Estada: cacho preso de fumo sono – (fumaça).
Estada do cacho. Uva? Um frágil de paina:

Chuva



O esquema repete-se aqui: uma linha tracejada parte de “estada”, dirige-se a “chuva”; de “chuva”, parte outra, cheia, para a primeira palavra do bloco seguinte. O esquema gráfico mostra que os traços verticais (que representam as palavras “nuvem”,

“chuva”, “húmus”, “limo” e “fruto”) figuram os suportes internos de significado do poema. Cada uma desses suportes funcionaria como imanência explícita da primeira palavra de cada bloco, sendo, também, elo na cadeia da mobilidade intercomunicante das palavras. Se analisarmos a mobilidade de imanências entre as primeiras palavras de cada bloco, assim a perceberemos: “visita”, por meio de “nuvem”, projeta-se em “estada”, que, por meio de “chuva”, projeta-se em “a queda”; “a queda”, por sua vez, projeta-se em “partida” por intermédio de “húmus”; por fim, “partida” e “produto” são ligados por “limo”. “Fruto”, último suporte, condensa e amarra o processo inteiro de fecundação da terra e de produção da vida.

A segunda “condição de ação” do poema práxis é a área de levantamento. Aqui, desenvolve-se uma discussão acerca dos conceitos de objetividade e subjetividade. Chamie, diante disso, busca teorizar dialeticamente o problema. A noção de uma objetividade pura, que exclui do seu horizonte qualquer conhecimento baseado nos dados da subjetividade, é rejeitada por confundir subjetividade e idealismo, objetividade e realismo. O poeta entende que a consciência, necessariamente subjetiva, é o ponto fundamental para a apreensão de qualquer realidade captável no mundo sensível. Por um processo de “interiorização do exterior”, a consciência configura um processo de integração com o mundo, ensejando, por operação inversa, as condições de atuação na realidade: trata-se aqui da “exteriorização do interior”⁸¹.

O autor, portanto, em *Lavra Lavra*, comportar-se-á como um foco de cruzamento entre os dados de uma realidade que lhe é exterior, dados que, em outra fase do processo criativo, são elaborados, graças a um estado de abertura e disponibilidade do poeta, em um dinamismo que interioriza os elementos objetivos na subjetividade do autor e extroverte-se em forma de obra.

Nesse sentido, *Lavra Lavra* é apresentado por seu autor como um livro decorrente de um entrosamento entre o poeta e uma área específica de levantamento: a

⁸¹ Chamie estabelece um paralelo entre sua visão e a exposta por J.P. Sartre em *Crítica da Razão Dialética*, chegando mesmo a admitir que as palavras do escritor francês definem a posição do poeta diante do problema da oposição entre objetividade e subjetividade: “ Je ne puis décrire ici la vraie dialectique du subjectif et de l’objectif. Il faudrait montrer la nécessité conjointe de “l’interisation du extérieur” et de “l’interisation de l’interieur”. *La praxis*, en effet, est un passage de l’objectif a l’objectif par l’interiorisation; le projet comme dépassement subjectif de l’objectivité vers l’objectivité, tendu entre les conditions objectives du milieu et les structures objectives du champ des possibles represente en lui –même l’unité mouvante de la subjectivité et de l’objectivité, ces déterminations cardinales de l’activité. Le subjectif apparait alors comme un moment nécessaire du processus objectif”. SARTRE *apud* CHAMIE, op.cit.,p.30.

situação do homem no meio rural. No *Manifesto*, Chamie descreve tal entrosamento em termos de ação recíproca entre os dois polos:

Uma vez, somos nós que nos entrosamos com a situação do homem no campo; outra vez, somos entrosados nela; e desse jogo dialético saímos comprometidos com o nosso próprio sistema válido de participação. Só com essa repetição mútua de entrosamento é que um poeta, fora da situação do homem no campo, pode falar desse homem e só, assim, pode esse homem aceitar e se ver ao nível de sua consciência, naquilo que dele o poeta diz.⁸²

Na explicação do processo de entrosamento entre autor e a realidade sobre a qual age e à qual reage, transparece uma preocupação que se confirma no último parágrafo concernente à explanação do conceito de área de levantamento: a da legitimidade do discurso poético e do equilíbrio instável entre estética e política. O tema, que será analisado em detalhes adiante, integrou um acirrado debate nos meios literários brasileiros no último século. Os termos do debate, definidos pelo contexto social e político do País nos anos 50/60, situam a poesia numa encruzilhada entre participação política e inovação técnica. Chamie procura estabelecer, em seu método, um vínculo entre a obra e a realidade que a tornou possível, preservando-a de incorrer no esteticismo. Por outro lado, esse vínculo não seria legítimo se o poeta, paternalmente ou guiado por um complexo burguês de culpa, se entregasse a um trabalho de “tematização”, mais ou menos guiado pela subjetividade, de uma faceta do real. Em se tratando da “situação do homem do campo”, uma atitude puramente simpatética, em que os elementos caracteristicamente sentimentais (“o sofrimento”, “a opressão”, “a ignorância” do camponês) adquirissem relevo à luz das projeções do autor não cumpriria o projeto de integração subjacente à proposta Práxis. Necessário seria, antes de qualquer coisa, ao poeta captar e registrar a manifestação sensível de seu “objeto” nas configurações, superficiais e profundas, da linguagem; por superficiais, entendemos a camada externa e puramente designadora do vocabulário específico de cada área; por profunda, entendemos a camada mais radical do discurso, aquela que encarna o modo próprio de articular socialmente uma experiência por meio da linguagem: nesse sentido, é possível captar no ritmo muitas vezes intrincado dos poemas de *Lavra Lavra* a fala

⁸² Ibidem, p.30.

entrecortada e tartamuda dos lavradores com o quais Chamie conviveu no final da década de 50; ritmo que obedece a uma sintaxe configuradora de um mundo em que a regularidade das estações opõe-se a um fundo em que a incompreensibilidade e a perda, a falha e a prostração das forças permite ao homem, quando muito, o grunhido e a interjeição.

A última das condições é o “ato de consumir”. Nesse aspecto, são discutidas as relações entre autores e leitores no âmbito de um projeto Práxis de literatura. No *Manifesto*, a discussão opera-se em dois níveis: um em que são desenvolvidos argumentos próprios à demonstração daquilo que Chamie entendia, no nível das teorizações que desenvolvia, por *integração em uma consciência de leitura*; o outro em que se combate o círculo por ele batizado “literatura literária”, ou seja, um complexo de pesquisa, escritura e problematizações que não ultrapassa o raio das preocupações exclusivamente estéticas.

A “consciência de leitura” é um componente utópico da teorização de Chamie. Baseia-se na premissa da progressão contínua de um coletivismo que totalizará as instâncias individuais da sociedade. Não se trata, frise-se, de coletivismo em um sentido mecânico e imposto, a exemplo das malogradas experiências comunistas do último século. A noção, mais sutil, pode ser expressa com maior propriedade pelo já expresso termo “integração”:

Os grupos se socializam; os povos se socializam; a história prepara um coletivismo total. Nessa coletivização o indivíduo, *como tal*, conta cada vez menos e, *enquanto integrante de uma sociedade*, conta cada vez mais [grifos nossos]. Isto não quer dizer que haja um conflito irreversível entre indivíduo e sociedade. Não. Na medida em que o indivíduo se integra, ele não só se incorpora na sociedade, como a sociedade se incorpora nele.⁸³

Sociedade e indivíduo, portanto, não constituem polos sujeitos a situações de antagonismo, capitaneadas pelo binarismo opressão/rebeldia; e tanto mais isso se patenteia quando o autor assim arremata seu pensamento: “Não fosse assim, a coletividade seria um código exterior de obrigações e deveres, onde o indivíduo seria o mito de si mesmo em luta com o mito da abstração social”⁸⁴.

A partir dessa visão acerca da sociedade, Mário propõe uma literatura em que autores e leitores encontrem-se em um novo modelo de compreensão. De polos

⁸³ *Ibidem*, p.31.

⁸⁴ *Ibidem*, loc.cit.

diferenciados ontologicamente, autor e leitor enquadrar-se-iam como tais em dependência de contextos específicos. Assim, o autor só seria autor enquanto estivesse no exercício da composição, no ato de compor. Fora dessa instância, seria leitor. Não no sentido de que, composta a obra, nela mais não interviesse, como se descolada de sua matriz ela ganhasse vida própria; mas no de que, antes e após a composição, ele assumisse uma atitude de “leitura” dos elementos componentes da área de levantamento. Além disso, sem afastarmo-nos do domínio textual, uma vez que um poema práxis pode desdobrar-se em vários outros, teríamos a curiosa e inusitada situação em que o autor poderia, em dadas circunstâncias, ser coautor do próprio poema!

Em última análise, para o Mário Chamie do manifesto didático, ocorre com a literatura o mesmo que se daria no processo de integração citado há pouco: quanto mais integrado estiver um autor na sociedade da qual é partícipe, maior a integração na consciência de leitura. O aprendizado a que se submeteria o poeta diante de sua área, mobilizando um vocabulário que não fosse ensejado por sua subjetividade e sim pela própria área, legitimaria o espaço de enunciação assumido pelo autor. Procura-se deixar claro, no *Manifesto*, que legitimação não significa comunicação. Expliquemo-nos: para Chamie, *Lavra Lavra* é um discurso poético legítimo sobre o lavrador, mas não significa que seja um livro *voltado para lavradores*. “É certo”, ele escreve, “que o homem do campo(...) não entenderá *Lavra Lavra*. É certo, porém, que nenhum leitor o entenderá senão ao nível de totalização da linguagem de homem do campo”⁸⁵.

Chamie procura, na verdade, responder a um problema típico da arte moderna: o divórcio entre arte e sociedade. Do ponto de vista de uma real conexão entre as esferas social e estética, a história dos movimentos literários, para o poeta paulista, é um fluxo que passa ao lado da sociedade, jamais *com* ela. Mesmo quando não procede a uma separação radical com o “mundo”, tal como a lírica de Mallarmé e de boa parte dos modernos, as relações da literatura com a seiva social são laterais e, quando muito, tangenciais. Posta assim, a idéia soa excessivamente generalizante. Por não proceder a “mergulhos” em realidades que não a própria subjetividade, nem por levantar constantes de uma área escolhida e racionalmente deslindada, não se pode acusar a literatura de manter vínculos tão somente indiciais ou paralelos com a sociedade. Chamie procura evitar esse caminho simplista; o alvo de sua crítica é mais o fenômeno dos

⁸⁵ *Ibidem*, p.37.

“movimentos” e das “escolas” do que a literatura essencialmente. O foco da discussão é o processo, patente desde o final do século 18, no qual a figura do escritor descola-se progressivamente do público e agrega-se a seus pares em núcleos nos quais, de forma análoga à política, discutiam-se programas, plantavam-se alianças e antagonismos, traçavam-se planos e fazia-se propaganda⁸⁶. A escola, o grupo, o movimento afirmam-se pela negação; negam movimentos contemporâneos ou anteriores; reúnem-se em torno de um conjunto de princípios a que os participantes devem aderir com desistência de algumas de suas particularidades; constituem, enfim, a cristalização da iniciativa e da livre inquirição do mundo por meio da literatura.

Estabelece-se, portanto, um jogo em que se desenvolve literatura apenas para autores. As vanguardas, malgrado o discurso de reunificação entre vida e arte, são também exemplo dessa consciência restrita de leitura. A crítica de Chamie baseia-se em alguns pontos fundamentais:

1. A vanguarda padece de uma carência crônica de *obras* tanto do ponto de vista da produção quanto do de consumo. O mecanismo compensatório de tal deficiência resume-se no afã da “pesquisa” e da “experimentação”. O vanguardista típico desloca, estrategicamente, a energia não aproveitada em obras para a tarefa de estabelecer “marcos” e “contribuições” no âmbito estrito da literatura.
2. Estritamente ligado ao primeiro ponto, sendo dele até mesmo a consequência mais imediata, está o caráter livresco das vanguardas. Sem mecanismos de mediação com a sociedade, os núcleos vanguardistas erigem como modelo um elenco de autores cujas características formais ou inovações no plano artístico situam-nos como cânones.

Existem certos pontos de contato entre a visão de Chamie e a do poeta e crítico alemão Hans Magnus Enzensberger. No ensaio *As aporias da vanguarda*⁸⁷, Enzensberger detecta alguns nódulos problemáticos que virão a se constituir verdadeiros becos sem saída para as vanguardas. Etimologicamente, por exemplo, a palavra

⁸⁶ Ver GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.28 e ss.

⁸⁷ ENZENSBERGER, Hans Magnus. *As aporias da vanguarda*. In: Revista Tempo Brasileiro (Vanguarda e Modernidade). RJ: Ed. Tempo Brasileiro, n.26-27, janeiro/março, 1971.

“vanguarda” – exaustivamente descrita como originária do contexto militar – já pressupõe uma entidade coletiva:

Toda guarda é uma coletividade; é o primeiro elemento que conota a palavra. Primeiro o conjunto, depois o indivíduo o qual não tem nada que decidir quando a guarda empreende uma ação, porque então seria seu chefe(...) Só a disciplina é comum a todos. A disciplina não pode existir sem regulamento, sem prescrições. Nem sempre resulta ser fácil cumpri-las, porém, também afastam muitas preocupações a quem as cumpre. O que pertence ao corpo delega sua liberdade, porém com ela delega também suas dúvidas, seu medo, sua insegurança, e pode, deste modo, estar mais seguro de sua empresa, porque já não é sua, mas da coletividade. Desfruta a proteção da guarda quem pertence a ela, já que não tem deveres mas também direitos, quero dizer, privilégio. Pertencer à guarda é uma distinção.⁸⁸

A sujeição da consciência individual às linhas doutrinárias dos movimentos de vanguarda é assim descrita por Chamie:

Dado que a negação é mais eficiente se mais organizada, o movimento de vanguarda tem necessidade vital da confraria, da escola, e hoje, da equipe ou equipe-escola; enfim, tem necessidade de clericalizar-se. Ressalte-se que a equipe (último remanescente estrutural da escola) se forma com a demissão parcial da consciência de cada um dos seus componentes; ela não é a consciência da sociedade(“à travers de l’individu”), mas a soma das demissões parciais dos seus membros, em nome de um mito literário, unificador e comum. Esse mito, ao invés de ser um meio válido de conscientização da realidade (um fetiche produz e conscientiza fetiches), é um epifenômeno consciente que se distancia não só da consciência totalizadora do indivíduo como também da do grupo social.⁸⁹

A liberdade criativa, a revolução artística que as vanguardas proclamam sujeitam-se a programas; como em organizações de rígida disciplina religiosa, tudo quanto se afasta das propostas originais assume um caráter “herético”. Nas vanguardas, os cismas e reformas também ocorrem.

Outro ponto de contato entre os dois escritores é a crítica à elevação, pelos meios vanguardistas, da “experimentação” como categoria de destaque. O poeta brasileiro, conforme já exposto, entende tal categoria como estratégia compensatória de

⁸⁸ Idem. Ibidem, p.98.

⁸⁹ CHAMIE, op. cit., p.32.

uma carência de obras. Posteriormente, Enzensberger, em seu ensaio, problematizará a noção de “experiência” no campo artístico em contraste com o contexto de origem da palavra. A base de sua crítica está na associação, já sedimentada, de experimento com audácia e coragem. O experimento, no contexto ocidental de ciência, trata-se de um procedimento, nada audaz, nada corajoso, de verificação de hipóteses. Um experimento só faz sentido se, isolado o fenômeno ao qual se liga, estiver em situação de controle. As variantes e as condições em que se dá devem estar claramente definidas. Além disso, “toda experiência tem que ser verificável e, no caso em que se repita, tem que conduzir sempre a um mesmo resultado, claro e inequívoco”.⁹⁰

Portanto, a transposição desse termo para o contexto da arte é inadequado. Levada a uma análise mais rigorosa, a aplicação do conceito de “experimento” na literatura só poderia ser levada a cabo pela indústria cultural:

A experiência é um processo destinado a obter conhecimentos científicos e não obras de arte. (Uma publicação, está claro, pode ser considerada também como uma experiência econômica e sociológica. Sob este aspecto, se pode verificar os êxitos e fracassos com uma precisão científica e, conseqüentemente, os editores, os vendedores e os diretores teatrais não hesitam em retirar deles a prática e a teoria de suas produções(...))⁹¹

Os paralelos aqui sublinhados apontam para um problema que Práxis se dizia apta a resolver, qual seja, o de liberar a vanguarda de um complexo doutrinário e dirigista e de restabelecer um fluxo produtivo que pretensamente se escoava no fetichismo da experimentação. Na “plataforma-síntese” que encerra o manifesto didático, Chamie resume os elementos que sustentariam tal solução, colocando, em primeiro lugar, a re colocação da palavra “no centro de uma tríplice função semiótica – sintática, semântica e pragmática”. O aprofundamento das questões concernentes à importância dada à palavra no poema práxis pretendemos proceder a seguir.

⁹⁰ ENZENSBERGER, op. cit., p.106.

⁹¹ Id. Ibid., p.107.

4. A CONCEPÇÃO DE PALAVRA NA POESIA PRÁXIS

4.1 Palavra: matéria-prima e produto

A importância concedida por Chamie, enquanto teórico de vanguarda, à imersão nos acontecimentos, deixando em segundo plano a preocupação com autores e contribuições estritamente literárias, mostra-nos que, para ele, a palavra tem um papel fundamentalmente mediador. Absorvendo um discurso que hoje soa economicista, o poeta assinala, no artigo “Matéria-prima, produção e poema”(1963), que as condições socioeconômicas no país, assim como não permitem que “suas matérias-primas físicas tenham um fim exclusivo e pré-condicionado de produção, não permitem que as palavras tenham um fim canônico de uso e sim um campo provável de formulações”⁹². Os ecos da ideologia desenvolvimentista e a consciência, aguda no período, de que o Brasil integra-se em um contexto industrial, fazem-se sentir aqui. Em uma sociedade que se transforma, as palavras também se dispõem no jogo de transformações possibilitados pela dinâmica socioeconômica. “O autor práxis”, ele escreve em outro texto⁹³, “tem na palavra uma matéria-prima transformável, nunca um mero componente subsidiário.” As noções de dinâmica e mudança, que aparecem constantemente no discurso de Chamie, aqui associam-se à sua concepção de palavra para qualificar a vanguarda por ele fundada em termos de diferenciação dos núcleos estritamente literários contra os quais ele tanto se bate. Estes, conforme já visto, segundo o autor, não formulam instrumentos de mediação adequados à situação, preferindo pôr-se ao abrigo de esquemas montados sob a irradiação de um quadro específico de autores. A palavra, portanto, é a primeira mediação entre o mundo e o poeta. A “realidade posta e exposta no mundo sensível” que Chamie menciona em seu manifesto é apreendida em suas tensões e contradições pela palavra. Em seu processo de “levantamento” sobre uma determinada “área”, o poeta procura captar o vocabulário próprio do contexto que problematiza; vocabulário, enfim, que vai ser explorado pelo poeta e cujas virtualidades serão trabalhadas esteticamente. Chamie, em algumas ocasiões, dispôs-se a expor de forma didática o processo. Numa entrevista a Elinston Altmann⁹⁴, por exemplo, ele propõe uma situação em que se queira escrever um poema sobre um computador. Antes

⁹² CHAMIE, Mário. *Matéria-prima, produção e poema (fragmento)*. In: *Instauração Praxis*, v.1, op.cit., p.93.

⁹³ Idem. *Instauração Praxis: vanguarda nova*. In: *Instauração Praxis*, v.1, op.cit., p. 123.

⁹⁴ A entrevista, cujo título é *Mário Chamie: o que é Praxis?*, foi publicada em 10 de setembro de 1966 no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo* e reproduzida, com o título reduzido para *O que é Praxis*, em *Instauração Praxis*, vol. 1, op.cit., pp.245 a 255.

de qualquer coisa, seria preciso mapear o vocabulário que identifica essa área de levantamento. Pedindo perdão pelo improviso, o poeta destaca os seguintes signos: “computador”, “ciência”, “eletrônico”, “técnica”, “cálculo”, “precisão”, “cibernética”, “estatística”, “equação”, “ficha” e “empresa”. O levantamento poderia se prolongar, mas Chamie prefere se deter aqui. Eis, portanto, a matéria-prima do poema. Ela, de acordo com o que se discutiu nas páginas anteriores, deve ser encarada não como um elemento subsidiário e disponível a um arranjo prévio de produção, mas sim como campo de possibilidades que deve ser estudado pelo autor. Desse estudo, que consiste no confronto de um vocábulo com outro e das relações resultantes, é que o poeta pode extrair uma sintaxe possível para arranjar os signos no poema.

Prosseguindo com a exposição de Chamie, eis os restantes passos do seu método. Se levarmos em conta que o poeta confronte, inicialmente, os signos “precisão”, “técnica” e “empresa”, ele pode obter, por exemplo, “A precisão da técnica na empresa”; e confrontando “equação”, “cibernética” e “ficha”, ele extrai “A equação cibernética da ficha”. Repetindo o procedimento com “eletrônico”, “cômputo” e “ciência” obtém-se “O cômputo eletrônico da ciência”. Restam duas palavras, a saber, “computador” e “estatística”. Aqui, o poeta propõe algo mais que o confronto entre as duas: trata-se da análise interna das palavras, em busca de possíveis contradições a elas inerentes. Chamie, observando a palavra “computador”, julga encontrar, nela, duas palavras conflitantes: “cômputo” e “dor”. O achado não passa em branco, e a seguinte construção é apresentada: “O cômputo da dor estatística”.

O momento seguinte é o de proceder a uma confrontação entre as unidades formadas a partir das relações entre as palavras-matrizes. A organização decorrente disso é “A precisão da técnica na empresa = a equação da cibernética da ficha/ o cômputo eletrônico da ciência = o cômputo da dor estatística”.

A construção da última unidade de composição, possibilitada pela fragmentação da palavra “computador” em “cômputo da dor”, obedeceu a uma disposição do autor de relacionar os signos mobilizados no poema com os contextos extratextuais com os quais se relacionam. Situando o “computador” em seu contexto, explica Chamie, é possível detectar alguns problemas típicos de uma civilização tecnológica:

Voltemos ao “computador”. Qual o contexto geral em que ele se situa? Ainda na base do improviso, eu diria: o contexto que certos

problemas de uma civilização tecnológica cria para nós, que vivemos o conflito subdesenvolvimento x desenvolvimento. Que problemas? Por exemplo: o da automação e o da mão-de-obra, o da racionalização da produção e do consumo, o do capital e do trabalho, o da organização empresarial num país cujo povo tem ainda um baixo índice socioeconômico, o do desnível entre uma alta técnica industrial de produção de bens e o pequeno poder de compra e ingresso nesses bens por parte da grande massa, o da emocionalidade e das dolorosas frustrações individuais e coletivas que esse desnível provoca, o do estímulo a uma consciência ideológica e transformadora etc.⁹⁵

Portanto, “cômputo da dor” procura ser uma projeção textual das contradições detectadas na área de levantamento. Trata-se do cruzamento de dois eixos distintos: o da automação e do cálculo - do qual participam “precisão”, “técnica”, “cômputo” e, em certa medida, “empresa”- e o de que participam os componentes emocionais da experiência humana na constelação de problemas levantados.

A palavra como matéria-prima seria o índice da articulação de uma dada cultura. Chamie estabelece dois tipos básicos e opostos: cultura de expressão e cultura de levantamento. O primeiro tipo caracteriza-se por selecionar certas matérias-primas e produzir bens que não correspondem a um anseio ou a uma demanda coletiva. Estes, portanto, são expressões antes de fruição que efetivamente de uso. Nas de levantamento, ao contrário, as matérias-primas são trabalhadas na medida da demanda coletiva, e os produtos que advierem do processo de transformação responderão às transformações sociais que os ensejaram. Assim, em uma cultura de levantamento, não há o estabelecimento de uma única linha de transformação das matérias-primas; elas servirão propriamente a cada situação em que o corpo social se encontrar. No correspondente econômico, assim pode ser reconhecido o âmbito da produção baseada na *expressão*:

Em primeiro lugar, os materiais transformáveis estão naquelas sociedades em que cada produto obtido é mediador coletivo de um uso presente para um ou vários usos futuros. Porque onde não há perspectiva de futuro não há uso, há ab-uso, fruição. Pense o leitor no seguinte: uma fábrica de automóveis que transforma as matérias-primas (aço, ferro, alumínio, areia, vidro, borracha, fibra de algodão) em produto (o automóvel) que não é *selecionado* por uma vontade de uso coletivo, mas que, ao contrário, *seleciona* uma capacidade de fruição qualificada e por classe, essa fábrica faz do seu produto um

⁹⁵ CHAMIE, op.cit., pp.248-249.

objeto de uso sem perspectiva. Essa fábrica *exprime* um estado; ela não *levanta* uma necessidade coletiva de vida. As matérias-primas ali transformadas são matérias-primas atingidas pela decadência do uso que o produto em que elas dão vai ter.⁹⁶

Nas culturas de levantamento, as matérias-primas também se constituem, ao contrário do que ocorre nas de expressão, como um *desafio* aos grupos sociais que lhe integram. Aqui já se deve esclarecer que o autor situa as culturas de expressão nos países desenvolvidos e as de levantamento nos subdesenvolvidos. De acordo com a visão do Chamie da época, nos países subdesenvolvidos as matérias-primas apresentavam-se como uma rede de possibilidades, o que não aconteceria nos países do outro grupo. Encontrando-se em estado de saturação produtiva, as culturas de expressão recorreriam a mecanismos reprodutivos, sem renovar nem as matérias-primas nem os produtos. Nesse caso, a palavra-chave para nomear a escamoteação desse processo repetitivo é “novo”. Um produto qualquer mantém-se e se prolonga temporalmente na imagem dos seus modelos “aperfeiçoados”. A vanguarda, quando não se debruça sobre as verdadeiras demandas da sociedade, manifestadas no contexto das situações e contradições do presente, procede a um mecanismo de autorreferência e de reprodução de sistemas e elementos do passado, ainda que sob a aparência da novidade. Novidade que, enfim, mostra-se mera roupagem a encobrir uma postura de *re-ação* em lugar da *ação*:

A vanguarda, dentro desse compromisso, é a arma poderosa da reação, porque re-age aparentando agir, porque se serve de um vocabulário e de um mundo de intencionalidades que nos levam a respeitá-la e a concebê-la como um organismo à parte que, cumprindo o seu processo, *ipso facto*, ajuda a transformar e a instaurar o novo. É graças a essa intangibilidade orgânica que ela, segundo a oportunidade e o ambiente de seu crescimento, exprime, indiferenciadamente, consciência ou sociedades antagonicas. Sob sua proteção, Ezra Pound é “transformador”, apesar de nos exortar a fazer do velho novo, a reatualizar materiais que só podem gerar produtos de saturação.⁹⁷

Portanto, a noção de novidade, em Práxis, está radicada na disposição de captar, no tecido social, suas contradições e tensões, e construir esteticamente, por meio da palavra, uma ordem de significações passível de reconhecimento e uso pelos leitores .

⁹⁶ Idem. *Palavra, matéria-prima*. In: Revista Práxis, nº 4. São Paulo, Ed. Práxis, 1964, sem paginação.

⁹⁷ Id. Ibid. (sem paginação)

4.2 A palavra como energia

Intimamente associada à idéia de palavra como matéria-prima está a de palavra como energia: metáfora, aqui, das capacidades da poesia como linguagem capaz de explicitar suas possibilidades e mobilizar novas leituras. Na Plataforma I, publicada originalmente na *Revista Praxis* n. 4, de 1964, registra-se que a palavra, integrando-se no “contexto vivo” da situação presente, não se apresenta como mero componente do poema e suas possibilidades inseridas no “mesmo processo que leva o desenho industrial ao produto; a planta ao conjunto arquitetônico; o míssil ao movimento no espaço.”⁹⁸

A energia da palavra consiste, então, no caráter propriamente probabilístico que esta possui de “mover-se” em novos contextos. A oposição mais imediata a essa concepção é a da palavra como “coisa”. Cassiano Ricardo, em *Poesia Praxis e 22* (1966) discute a afirmação de Chamie segundo a qual, sem a consciência da palavra como energia capaz de uso, ela “é coisa ao lado de outras coisas”⁹⁹. O poeta de *Jeremias sem Chorar* assinala que a consciência de uso torna a palavra “mais palavra” do que é. Retomando Heidegger, C. Ricardo aponta a diferença entre o uso que “gasta” – o do artefato – do uso da matéria-prima, que, longe de gastá-la, mais lhe ressalta o estatuto ontológico¹⁰⁰. Isso, entretanto, não é o cerne de seu interesse. Na verdade, aquilo sobre o que mais discorre é a possibilidade da “coisificação” da palavra, tema de que já tratara no ensaio *22 e a Poesia de Hoje*. Em línguas primitivas, ele explica, palavra e coisa tendem a se fundir numa única entidade. Ainda assim, não se deve pensar que, do ponto de vista primitivo, as palavras seriam coisas entre outras. A “coisificação”, aqui mais propriamente entendida como “identificação”, não se trata do objeto da crítica de Chamie, uma vez que esta parece dirigir-se muito mais a uma situação específica do debate contemporâneo sobre a palavra no poema. Para o autor de *Lavra Lavra*, a equiparação entre palavra e coisa traz conotações eminentemente negativas. A palavra,

⁹⁸ In: CHAMIE, op.cit., p.131.

⁹⁹ “Sem essa consciência, a palavra é coisa ao lado das coisas e disfarça uma contemporaneidade em que o que conta é a perspectiva do passado.” Id.Ibid., loc.cit.

¹⁰⁰ Octavio Paz ilustra bem essa idéia da reafirmação ontológica da matéria perante a técnica: “Assim também ocorre com as formas, sons e cores. A pedra triunfa na escultura, humilha-se na escada. A cor resplandece no quadro; o movimento, no corpo, na dança. A matéria, vencida ou deformada no utensílio, recupera seu esplendor na obra de arte. A operação poética é de signo contrário à manipulação técnica.” PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.26.

sendo matéria-prima transformável e passível de variadas atualizações, quando amarrada a um esquema prévio de produção, coisifica-se – no sentido mesmo de ter congelada sua energia – e tem castrado seu potencial transformador.

Entretanto, a coisificação, para Ricardo, constará em outra tabela de valores. Ela nada mais é do que o investimento do poeta no processo de intensificar os elementos físicos da palavra (imagem e som), de forma a produzir um elemento de densidade análoga ao de que se faz imagem.

A “coisificação” da palavra, no sentido explanado por C. Ricardo, leva-nos à reflexão acerca do poema enquanto “coisa”, formulado pelos poetas concretos, e que é talvez o item mais combatido da poesia fundada pelo grupo *Noigandres*. Em um depoimento de Décio Pignatari que encontramos reproduzido no volume *Teoria da Poesia Concreta* há uma frase merecedora de registro: “Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dessemelhança do autor [...]”¹⁰¹. Pignatari não falava especificamente de poesia concreta, mas anunciava o princípio sobre o qual se sustentaria a nova poética. Tratava-se, fundamentalmente, de uma crítica à idéia de poema enquanto expressão retórica de sentimentos, impressões ou quaisquer outras manifestações subjetivistas. Tratava-se também de situar a linguagem poética longe da noção de que o poema é, fundamentalmente, a expressão ornamentada de uma verdade já conhecida em outros campos. O crítico Luiz Costa Lima remonta tal postura a Friedrich Schlegel.¹⁰²

Para a concepção do poema concreto concorreram duas veredas: a pintura concreta e a estética de Max Bense. Inicialmente, a designação “pintura concreta” dizia respeito a um problema de cunho terminológico: situar mais propriamente a natureza da pintura em que se punha em relevo os elementos do próprio código da arte (linha, cor, plano) em detrimento da representação de realidades exteriores. A esse tipo de pintura, conhecida como “abstrata”, opunha-se o termo “concreta” por considerar-se que abstração seria um termo muito mais adequado aos processos da arte figurativa, pois

¹⁰¹ PIGNATARI, Décio. *Depoimento*. In: *Teoria da poesia concreta: textos e manifestos (1950-1960)*, op.cit., p.19.

¹⁰² “Dentro da ausência de tradição teórico-reflexiva que continua a nos caracterizar, a afirmação [de Pignatari] era não só uma seta acerada contra o expressivismo banal – o poema como atualização do estado de alma do autor – como basicamente justa. No entanto definir-se o poema como uma linguagem que se diz a si própria não é ainda suficiente. Fundamentalmente, a proposição implicava reiterar uma afirmação feita em fins do século XVIII pelos ‘primeiros românticos’ alemães –cf. ‘Fragmentos Críticos’(1797) e ‘Fragmentos do Atheneäum’(1798), de Friedrich Schlegel.” LIMA, Luiz Costa. *O movimento concreto em sua primeira década*. In: JUNQUEIRA, Ivan (org.). *Escolas literárias no Brasil* (Vol.2). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, p.774.

esta separa (abstrai) dos elementos encontrados na realidade sua figura; a arte concreta, por outro lado, trabalharia, sim, com a imanência do código. Posteriormente, com Max Bill, a arte concreta ligar-se-ia a questões matemáticas, assumindo, assim, um estatuto diferenciado em relação ao abstracionismo.

Com Bense, os poetas concretos valorizaram os elementos materiais do signo, procurando deixar de lado o aspecto simbólico da palavra. Para o esteta alemão, enquanto qualquer entidade abstrata supõe algo de que foram extraídas algumas características, qualquer entidade concreta é ela própria. Assim, uma arte concreta deveria operar com a materialidade de seus elementos.

Entre os brasileiros do concretismo, a poesia foi colocada no horizonte utópico do desligamento das referências externas, buscando assumir a condição de objeto e procurando não servir, portanto, de “intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas”¹⁰³. Embora deva-se salientar que a questão da abertura do poema para o mundo talvez não seja tratada nos mesmos termos entre os concretistas e seus críticos¹⁰⁴, foi nesse ponto específico que Práxis concentrou grande parte de suas restrições ao movimento.

No estudo “Poesia Práxis: retrospectiva e prospectiva”, Mário Chamie, ao apresentar um resumo histórico de sua instauração, apresenta os principais pontos da teoria da poesia concreta e os discute. No que diz respeito à idéia de poema que não se apresenta como “intérprete de objetos exteriores”, assim ele se pronuncia:

Ora, se [o poema] não é intérprete de objetos ou do mundo exterior, só pode ser intérprete de si mesmo. Para tanto teria que eliminar todas as conotações possíveis com o que está fora dele, inclusive com o leitor

¹⁰³ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Plano-piloto para a poesia concreta*. In: *Teoria da Poesia Concreta*, op.cit., p. 216.

¹⁰⁴ Rafael Quevedo assim resume a questão: “Parece lícito supor (...) que o leitor de um poema concreto difere do leitor de um poema convencional na medida em que a disposição do segundo diante da obra é uma disposição de ‘transcendência’, ao passo que o primeiro trava, com a obra, uma relação de ‘imanência’. O grau de transcendência de um poema não-concreto é dado pelo fato de o texto suscitar um ‘para-além’ de si mesmo. A imagem poética, por exemplo, é um para-além da palavra em sua facticidade (os seus sinais gráficos impressos no papel) e isso implica, de fato, considerar esse poema como discurso sobre o mundo(...). Já no poema concreto a “leitura” é, em princípio, a constatação de uma estrutura dada. As significações devem ser buscadas nas relações dos signos entre si: proximidade, deformações, cortes e várias outras estratégias de visualidade e/ou estruturação sonora. *Isso não significa o absoluto divórcio com o mundo, sem o qual as palavras no papel não passariam de tracejados desconexos e ininteligíveis* [grifos nossos]. QUEVEDO, Rafael Campos. *A poesia no horizonte do impossível: uma análise dos fundamentos utópicos da poesia concreta e do poema-práxis*, op. cit., p.35.

que não vê nem lê, jamais, sem um mínimo suficiente de informação.¹⁰⁵

A impossibilidade de um poema intérprete de si mesmo reside também no fato de que as palavras não são pura denotação, continua o poeta. Por serem palavras, elas, por si mesmas, já seriam um significado interpretado.

Outra crítica se dirige à noção de que, em um poema concreto, seu “conteúdo” seria a própria estrutura do poema. Aqui, a argumentação baseia-se, de início, no próprio conceito de estrutura, que ele toma de Hjelmslev: “entidade autônoma com relações internas de elementos interdependentes”. Seguindo esse conceito, Chamie afirma que, no poema, os “elementos interdependentes” são *as palavras e seus significados em relações recíprocas* [grifos nossos]. E continua: “Se é assim, o que se comunica, acima de tudo, são os significados inter-relacionados dessas palavras e não a organização externa e visual considerada ‘coisa’ ou ‘objeto’.”¹⁰⁶

Dado que, além disso, uma estrutura jamais se fecha em si mesma, mas se relaciona com outras estruturas, seria impossível a um poema apresentar-se como entidade fechada. Sua abertura é para a intenção de quem o emite, para o contexto que o condiciona e para o leitor que encontrará.

A mesma constelação de problemas que possibilitou as soluções teóricas e estéticas da poesia concreta e da poesia práxis, bem como as acerbas polêmicas entre as duas tendências, levou grande parte da crítica a situá-las em uma relação de matriz e dissidência, assumindo os concretos o primeiro papel e práxis o segundo. No clássico *História Concisa da Literatura Brasileira*, do professor Alfredo Bosi, encontramos a seguinte passagem:

O grupo de base (Noigandres) conheceu defecções e apoios vários. Já me referi, páginas atrás, à reação antiobjectualista do poeta Ferreira Gullar a partir de 1958 (...).

Dissidência mais próxima do projeto original é a da poesia-práxis, que tem em Mário Chamie (*Lavra Lavra*, 1962; *Indústria*, 1967; *Objeto Selvagem*, 1977) o poeta e teórico mais atuante (...)¹⁰⁷

Também Gilberto Mendonça Teles estabelece uma relação semelhante:

¹⁰⁵ CHAMIE, Mário. *Poesia Praxis: retrospectiva e prospectiva*. In: *Instauração Praxis v.2*, op.cit.,p.36

¹⁰⁶ Id.Ibid.,p.37.

¹⁰⁷ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*.,op.cit.,p.483.

Pode-se falar em dois movimentos de uma sinfonia experimental no Brasil: um que vai de 1956 a 1964; outro que vem de 1967 aos nossos dias. Em ambos se percebem: a onda de ascensão da maré experimentalista (a Poesia Concreta e o Poema Processo) e seu refluxo ao oceano natural da vanguarda modernista (Neoconcretismo, Violão de Rua, Práxis, etc.). O primeiro movimento, muito mais importante que o segundo, deixando teorias poéticas e críticas que se incorporam à poesia e à crítica brasileiras. O segundo, de que se salvou apenas a poesia práxis, principalmente por causa da obra do seu fundador, Mário Chamie, é nitidamente consequência do primeiro, com repercussão mais provinciana que metropolitana constituído que é pelos epígonos e aderentes incapazes de levar adiante o mesmo afã experimentalista.¹⁰⁸

É necessário observar o pronunciamento do professor Teles com atenção. Ocorre que ele, como já visto, divide o momento vanguardista que se iniciou nos anos 50 em dois: um que vai de 1956 a 1964; trata-se do que seria a fase mais importante, cujos protagonistas são a poesia concreta e o poema processo. A outra, de 67 em diante, é subsidiária e formada basicamente por epígonos. Malgrado a qualidade estética da obra de Chamie, a esta última fase pertence Práxis. Ora, *Lavra Lavra* e, conseqüentemente, a poesia práxis, surge em 1962; logo, cronologicamente ao menos, deveria constar na primeira categoria. Outra questão – a que justamente discutimos agora – refere-se à dependência original de Práxis com relação ao concretismo. De alguma forma, como se tentou mostrar nesta dissertação, a linha de trabalho de Chamie partiu do mesmo universo de problemas que levou o grupo Noigandres a formular a poesia concreta; mas Práxis foi, na verdade, o desenvolvimento das reflexões próprias do seu fundador, que optou por assumir uma posição polêmica com relação ao concretismo em virtude das soluções diametralmente opostas que concebeu. Leia-se, aliás, o que escreveu sobre isso o professor Paulo Franchetti, autor de um estudo clássico sobre o concretismo:

A Poesia Práxis, que se autodenominava “vanguarda nova”, pouco tem a ver com a primeira poesia concreta, tanto do ponto de vista dos pressupostos, quanto dos procedimentos compositivos[...]. Seu

¹⁰⁸ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis –RJ: Vozes, 1999, pp. 399-340.

principal expoente, Mário Chamie, é poeta de notável coerência de processos, pois já em poemas dos seus primeiros livros se encontram as principais características do movimento futuro.¹⁰⁹

Muito da associação entre Concretismo e Práxis em termos de matriz e dissidência está no fato de Chamie haver participado, com os concretos de São Paulo, da página “Invenção” do jornal *Correio Paulistano*, cuja vigência deu-se entre 17 de janeiro de 1960 e 26 de fevereiro de 1961. A equipe formadora da página, que além de Cassiano Ricardo (seu idealizador), Mário Chamie, os irmãos Campos e Pignatari, tinha também Edgard Braga, Pedro Xisto e José Lino Grünwald não possuía, nem no projeto inicial, nem no seu desenvolvimento, uma unidade ideológica entre os participantes. A revista de mesmo nome, surgida em 1962, dirigida pelos poetas concretos, não contava com a participação de Chamie. Assim, tanto a análise do percurso da poética do fundador de Práxis, quanto da natureza de sua relação com o grupo dos poetas concretos eliminam qualquer possibilidade de interpretação da vanguarda posta à luz em *Lavra Lavra* como uma dissidência da poesia concreta. Estudemos, portanto, o citado livro para compreendermos suas particularidades.

¹⁰⁹ FRANCHETTI, Paulo. *Poesia de vanguarda no Brasil*. In: Babel, n° 4, janeiro a dezembro de 2001, p.41.

5. A PALAVRA EM AÇÃO NO CAMPO: UMA LEITURA DE “LAVRA LAVRA”

5.1 Abertura do poeta para o campo

Lavra Lavra é uma obra que procura traduzir, esteticamente, a experiência do encontro entre o poeta citadino e o universo dos lavradores de uma região interiorana do estado de São Paulo. Demonstrando a intenção do autor de não se deixar levar por uma atitude paternalista diante dos homens e mulheres com os quais conviveu em Severínia, a obra apresenta-se dividida em três partes: Lavra/Rodopel/Lavra. A primeira e última partes, como se pode ver, têm o mesmo nome, embora sejam constituídas por motivações e elementos diferentes: na primeira delas, conforme se observa logo na pequena observação na abertura do poema, “o poeta vai a campo”, trata-se da condição de disponibilidade do poeta para o mundo no qual se insere a vida do lavrador. Nesse sentido, cabe registrar o depoimento do autor:

Ao sair a campo, na primeira parte, eu iniciava uma tomada de contato com a condição primordial da mundividência própria dos meus convivas rurais. Eu, de fora, ia ao encaicho do mundo deles, que também era o meu. Essa condição (ou princípio geral) se oferecia na medida de sua diversidade. Medir essa medida se punha como passo inicial e, ao mesmo tempo, como possibilidade de imersão no domínio de suas ambivalências, convergências e antagonismos.¹¹⁰

A segunda parte do poema *Rural*, que abre o livro, assim apresenta o amplo espaço que o poeta procura medir:

*Medir é a medida
mede
a terra, medo do homem, a lavra;
lavra
sarjo campo, muito cerco, várzea.*

Medir é a medida

¹¹⁰ CHAMIE, Mário. *Palavra de Lavra Lavra*. Inédito, p.8.

mede
o sítio, dote do homem, o sêmen;
some
capim seco, muito buço, tosca sebe.

Medir é a medida
mede
a área, fundo do homem, a tona;
touça
torto talo, muito valo, frágil cana.

Medir é a medida
mede
a furna, rumo do homem, o torno;
torna
fofo brejo, muito lodo, fértil mofo.

Medir é a medida
mede
a choça, cave do homem, o rancho;
lança
certo olhar, muito azul, longo lanço.¹¹¹

Uma versão ligeiramente alterada desse poema aparece em *Objeto Selvagem* (1977), o volume que enfeixa a obra poética completa do autor até então. As alterações verificam-se na quarta unidade de significação do primeiro bloco (“duro” em lugar de “sarjo”), na terceira e quarta unidades do terceiro bloco (“a sombra” em lugar de “a tona” e “torto galho” em lugar de “torto talo”), além de ocorrerem na terceira e quarta unidades do quarto bloco (“sonho” e “sonha” em lugar de “torno” e “torna”). Finalmente, mudanças há também no último bloco, onde encontramos “a cova” em lugar de “o rancho”; “cava” no lugar de “lança”; e, substituindo “certo olhar, muito azul, longo lanço”, a unidade “rasa poça, muito barro, planta morta”. O autor, nos comentários aos poemas de *Lavra Lavra*, utiliza-se da versão mais recente.¹¹²

¹¹¹ CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra (poemas-práxis 1958 a 1961)*. São Paulo: Massao Ohno, 1962, p.12.

¹¹² Eis a versão de 1977: “Medir é a medida/ mede/ a terra, medo do homem, a lavra/lavra/ duro campo, muito cerco, vária várzea./ Medir é a medida/mede/o sítio, dote do homem, o sêmen;/some, capim seco, muito buço, tosca sebe./ Medir é a medida/ mede/a área, fundo do homem, a sombra/ soma/torto galho, muito valo, frágil cana./Medir é a medida/mede/ a furna, rumo do homem, o sonho;/sonha/ fofo brejo, muito lodo, fértil mofo./Medir é a medida/mede/a choça, cave do homem, a cova;/cava, rasa poça, muito barro, planta morta.”

Esse poema, de acordo com Chamie, sintetiza a problemática de todo o livro, apresentando três protagonistas: o homem, a palavra e a consciência. O primeiro, em posição central no texto, mobiliza sua consciência, direcionando-a ao mundo, medindo-o por intermédio da palavra; a segunda, captando os movimentos da realidade, não apenas reproduz tais movimentos, mas permite, por sua dinâmica interna e relações textuais que estabelece, abrir novas possibilidades de apreensão do fluxo do real, o que, por sua vez, já é um ganho para o terceiro elemento, a consciência, atributo essencial do homem. Os três termos, portanto, estabelecem fluxos circulares de alimentação recíproca. Na sua confluência, os três protagonistas apresentam-se segundo alguns caracteres relevantes. O “homem”, por exemplo, aparece diretamente nas seguintes construções:

medo do homem
dote do homem
fundo do homem

rumo do homem
cave do homem

A consciência, por sua vez, faz-se representar pela recorrente expressão “Medir é a medida / mede”. Sua ação estende-se aos mais diversos cenários nos quais o homem precisa confrontar as próprias limitações e as resistências que encontra no meio natural para realizar-se. Medindo, por exemplo, a terra, “medo do homem”, a consciência capta a dureza do trabalho e o múltiplo investimento de energia que demanda o domínio da paisagem; medindo “o sítio, dote do homem, o sêmen” a consciência revela uma oposição básica entre a fertilidade e a esterilidade, ressaltando a imposição da primeira sobre a última, uma vez que “some/capim seco/ muito buço/ tosca sebe”. A mensuração dos elementos constantes no trato com o ambiente revela o mapa das agruras sofridas pelo homem, agruras já previstas e conformadas em uma cosmovisão na qual os azares e a derrota desempenham papel de destaque. A seguir, a terceira parte do poema “Rural”:

Já é a escolha, o risco da lavoura.
A escolha do fruto, a divisa do solo;
olha forja falha

*Já é a empresa, o risco da manutenção.
A empresa da gleba, a divisa da renda;
forja olha
Já é o esbulho, o risco do conluio.
O esbulho da lida, a divisa da safra
falha.¹¹³*

Antes de aproximarmos-nos do poema, é conveniente apresentar as palavras do próprio autor a respeito de suas percepções sobre o imaginário dos lavradores acerca das tramas engendradas pelo destino:

Eu, ao sair a campo, nos limites do primeiro termo da frase, percebi outras exteriorizações dessa cosmovisão onisciente. Surpreendi aquelas que me pareciam traços definitivos de um fatalismo inerme. O fatalismo que a desesperança, somada à injustiça social difusa, provoca, nutre e estabiliza. No âmbito desse fatalismo, o homem do campo alimenta a certeza vaga e generalizada de que, em todas as ações e reações que comete, há sempre, embutida nelas, uma contrapartida cruel e implacável. A face exposta dessa implacabilidade assume a feição de um “risco” intrínseco, de que não se livram nem coisas, nem pessoas e nem paisagens campestres. O risco é uma virulência tácita que contamina todas as escalas das incursões físicas e espirituais do lavrador.¹¹⁴

O eixo do poema é a palavra “risco”, que se apresenta como a face manifesta da “falha”, esta sim a constante oculta sob as malhas do poema, pronta a irromper e derruir qualquer tentativa de realização. Da escolha do fruto à divisa do solo, do trabalho na gleba à usurpação de tudo quanto se colheu, o risco, ou seja, a possibilidade iminente da perda, entretece-se às ações e expectativas, para finalmente realizar-se na aparição definitiva e solitária da palavra “falha”, que encerra o poema. De um ponto de vista gráfico, há um jogo de forças entre os vocábulos-chave “olha”/ “forja”/ “falha” que perfaz a forma de um triângulo invertido, cujo vértice encontra-se justamente na última palavra do texto.

A convivência com a cosmovisão dos lavradores proporcionou ao poeta a percepção dos liames que entretêm diversas facetas da realidade em um corpo unificado

¹¹³ CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra (poemas práxis 1958 a 1961)*. SP: Massao Ohno, 1962, p.13.

¹¹⁴ Idem. *Palavra de Lavra Lavra*, op.cit. p.11.

de crenças. O mundo da roça, Chamie o interpretou como “unidade fragmentária” e também como “fragmento unitário” no qual o todo é a “fusão dialógica das partes” e “as partes valem pelo todo”. Para captar essa fusão na qual cada acontecimento mínimo ou recorte de qualquer aspecto da vida do lavrador apresenta, em reflexo, o edifício completo da cosmovisão campesina, procedeu o poeta à construção de uma forma poética em que paralelismos e equivalências sintagmáticas, além da supressão dos conectivos lógicos, permite um jogo de interações e permutas, durante o qual é possível extrair o conjunto das condições de vida na roça. Nesse sentido, cabe o registro da quarta parte do poema *Rural*:

*Como caber no lavrado
O homem, a fauna, cheiro de mato?*

*O boi aporta. São cargas de milho vez, a quota.
A rédea alarma. São cães de faros sóis, a caça.
O canto endorme. São fêmeas de cio mor, o homem.*

*Como caber no pascento
O homem, a fauna, corpo de vento?*

*O rasgo espanta. São raios de chuva mais, a lama.
O rio esparze. São barros de amenos vis, a margem.
A sebe assoma. São húmus de linfa sais, a planta.*

*Como conter na colheita
O homem, a fauna, dança de festa?*

*O som comenta. São vozes de homens sóis, as danças.
O grito alarga. São fêmeas de seios nus, as pagas.
O sexo aflora. São todos de vício vênus, a horda.¹¹⁵*

O poema começa com a interrogação “Como caber no lavrado/ o homem, a fauna, cheiro de mato?”, que problematiza a fusão de três domínios em um mesmo conjunto. Seriam os três domínios: a realidade antropológica (o homem); a realidade animal e,

¹¹⁵ CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra (poemas práxis 1958 a 1961)*, op.cit., p.14.

por extensão, a dos instintos (a fauna); finalmente, a realidade vegetal e seus prolongamentos (cheiro de mato). No poema, as três instâncias serão relacionadas no âmbito do “lavrado”, que Chamie, na explicação que faz do texto, amplia: não sendo apenas aquilo que se cultivou, “lavrado” também nos remete ao sentido de escritura lavrada, de ordem que ajusta em seu alcance as disparidades de elementos diversos. Textualmente, a ordenação desses elementos encontra-se figurada no próprio jogo dos enunciados em sua disposição geométrica. Cada linha do poema é dividida em três enunciados, os quais ocupam espaços correspondentes do ponto de vista funcional. Tomemos o seguinte exemplo, tomado do segundo bloco:

*O boi aporta. São cargas de milho vez, a quota.
A rédea alarma. São cães de faros sóis, a caça.
O canto endorme. São fêmeas de cio mor, o homem.*

As correspondências são nítidas: “O boi aporta”/ “A rédea alarma”/ “O canto endorme”; “São cargas de milho vez”/ “São cães de faros sóis”/ “São fêmeas de cio mor”; “a quota”/ “a caça”/ “o homem”. Tais correspondências permitem o estabelecimento de relações e de micronarrativas coerentes. Assim, tomando-se, por exemplo, o enunciado “homem”, pode-se reconhecer o alinhamento de ações e costumes no qual se percebe que o homem conduz o boi ao transportar milho, controla as rédeas dos cães durante a caça e seduz as fêmeas que deseja. Se, porém, escolher-se o enunciado “caça”, encontraremos outro encadeamento de situações. O poeta registra o seguinte: “No lavrado, a caça partilha suas presas (o milho, as fêmeas) em cotas para o homem, o boi que aporta, com a rédea que alarma, com o canto que endorme)”¹¹⁶.

Na sequência do poema, encontramos um outro conjunto de cenas:

*Como caber no pascento
O homem, a fauna, corpo de vento?*

*O rasgo espanta. São raios de chuva mais, a lama.
O rio esparze. São barros de amenos vis, a margem.
A sebe assoma. São húmus de linfas sais, a planta.*

¹¹⁶ Idem. *Palavra de Lavra Lavra*, op.cit., p.17.

Aqui, já estamos diante de um transbordamento das forças fecundantes da natureza, representadas pela chuva, pela cheia do rio e pela erupção da flora. As imagens ligadas à fertilidade aparecerão em nova forma no último fragmento do poema:

Como conter na colheita

O homem, a fauna, dança de festa?

O som comenta. São vozes de homens só, as tenças.

O grito alarga. São fêmeas de seios crus, as pagas.

O sexo aflora. São todos de vício vênus, a horda.

No trecho, entrecruzam-se as linhas de força do sexo, da posse, da violência telúrica. Trata-se de uma pequena suma do que aparece no livro em outros textos. *Lavra Lavra*, portanto, desloca o imaginário tradicional acerca do campo, que o toma como *locus* ameno e apaziguante, para uma visão na qual ele é, irremediavelmente, um espaço atravessado por tensões:

*Cabra balindo, a nem pedrês
que posta em rocha exalta
menor cantar de bicho e tosca
no só cruzar o olhar só montanhês.*

*Vaca pastando, a nem fugaz
que calma em pasto amaina
mugir mover de rês e mansa
no só passear o olhar só contumaz.*

*Potro correndo, o não veloz
que solto em fuga escolta
correr cansar de fêmea e rosa
no só pairar o olhar só viraluz.*

*Cobra tinindo, a nem nutriz
que fixa ao salto enfeita
coral mexer de guizo e tesa
no só fincar o olhar só agudez.*

*- A flora viva, a nem restrita
que torna o arroz a safra o vento
movido estar de ser inquieto campo
no só perder a paz mais indormida.*

*A paz que ao homem (o só)
consome.¹¹⁷*

O três blocos iniciais desse poema sugerem a visão paradisíaca do campo a partir da apresentação de três elementos típicos: uma cabra a balir em sua solidão, o lento pastar de uma vaca, o potro cortejando a fêmea. Há um silêncio permeando a descrição dos animais em sua atividade, que se espraia na percepção do leitor como uma pacífica sensação de equilíbrio. Entretanto, a amenidade das cenas é interrompida no quarto bloco pelo aparecimento da cobra em atitude de espreita:

*Cobra tinindo, a nem nutriz
que fixa ao salto enfeita
coral mexer de guizo e tesa
no só fincar o olhar só agudez.*

A serpente, cujo olhar agudo se fixa na possível presa, representa aqui o mesmo papel do “risco”, a categoria da cosmovisão campesina que se infiltra, com seu potencial dissolvente, em toda paisagem e empreendimento. Adiante, nos blocos subsequentes, patenteia-se a falácia da paz no campo:

*- A flora viva, a nem restrita
que torna o arroz a safra o vento
movido estar de ser inquieto campo
no só perder a paz mais indormida.*

*A paz que ao homem (o só)
consome.¹¹⁸*

A solidão que não pode ser apaziguada propaga-se em várias vozes no poema “Lavra Dor”, que é um diálogo entre a “lavra”, no sentido amplo da vivência e do trabalho do camponês, e a “dor”, elemento que se manifesta de forma irresistível no cotidiano dos homens do campo:

¹¹⁷ CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra (poemas práxis 1958 a 1961)*, op.cit., p.15

¹¹⁸ CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra (poemas práxis 1958 a 1961)*, op.cit., p.15

1

Lavra:

*Onde tendes a pá, o pé e o pó,
sermão da cria: tal terreiro.*

Dor:

*Onde tenho o pó, o pé e a pá,
quinhão da via, tal meu meio
de plantar sem água e sombra.*

Lavra:

*Onde está o pó, tendes câimbra;
agacho dói ao rés e relva.*

Dor:

*Onde jaz o pó, tenho a planta
do pé e milho junto à graça
do ar de maio, um ar de cheiro.*

Lavra:

*A planta e o pé, o pó e a terra;
o mapa vosso; várzea e erva.*

2

Dor:

*Onde o ganho alastra, eu perco.
Perde o mapa a cor, fina réstea
de amanhã em nós, nossa rédea
de luz lastro em casa, o raso
nosso e a fome clara verga
o corpo, onde o ganho alastra.*

Lavra:

A planta e o mapa, pó e safra.

Dor:

*Onde a morte perde, eu ganho.
Ganha a casa amor, o pouco
de amanhã em nós, já redobro
de paz aura em casa, o raso
nosso e a fome cava cede
ao corpo, onde a morte perde.*

Lavra:

*Mapa vosso, várzea e erva,
domingo e sol um vôo narra.*

3

Dor:

*Onde é a mó, mais moeda má,
ardendo, ardente ira, nós,
o veio, nosso sangue, vaza.*

Lavra:

Mapa vosso, várzea e safra.

Dor:

*Onde é o pó, cultivo raia.
Pó arroz outona. Acelera
o sol não o vôo, mas a raiva
nossa, lenta mó que esmaga
a lavra a dor, a mão e o calo.*

*E orando, aramos, sem sombra,
se arados somos*

*no valo.*¹¹⁹

O que é digno de menção na leitura do poema é o modo como os interlocutores dirigem-se um ao outro no diálogo. “Lavra”, por exemplo, ao pronunciar sua fala, utiliza a segunda pessoa do plural, o que sugere ser o seu parceiro de conversa um agrupamento de individualidades. “Dor”, por sua vez, expressa-se tanto na primeira pessoa do singular quanto na do plural, o que nos permite interpretá-la como uma entidade una em essência e múltipla na manifestação, como aliás assevera o próprio autor:

O todo do poema “Lavra Dor”, entrecruzado de duas falas centrais (a da *Lavra* e a da *Dor*), pluraliza os efeitos de uma fala na outra, com o que o tom monologante de reza cede ao coro de várias vozes díspares. Assim, a fala de *Lavra* dirige-se à voz de algumas segundas pessoas do plural, conjugadas no verbo “tendes” ou na expressão “o mapa vosso”. A resposta da *Dor* é de voz individuada, já que, comum a todos os sujeitos plurais a que o verbo “tendes” se refere, ela indica (presente do indicativo) que a dor de cada um é a dor de todos.¹²⁰

¹¹⁹ Id. *Ibid.*, p.16.

¹²⁰ CHAMIE, Mário. *Palavra de Lavra Lavra*, op.cit., p. 21.

Em “Lavra Dor” há uma atmosfera de liturgia suscitada por pelo menos dois elementos detectáveis: o ritmo monótono e a dinâmica de cruzamento das vozes, como em uma leitura de responsório. A sugestão de tal elemento religioso é uma faceta da, se assim nos é permitido escrever, religiosidade imanente ao próprio universo textual de *Lavra Lavra*, que se apresenta como união polifônica dos mais diversos elementos a um princípio comum, cuja essência é propriamente descrita como fracasso existencial. Religiosidade, portanto, *sui generis*, em que não há transcendência, mas apenas a integração de diversos níveis do espectro de vivências humanas sob atração do mesmo vórtice devorador e inflexível. Na segunda parte do livro, “Rodopel”, serão enfatizadas algumas manifestações dessa influência nefasta e onipresente. A epígrafe que abre a seção de poemas, na primeira edição, explica o sentido da palavra que nomeia o segundo grupo de poemas: “Um rodopio que é um tropel. O perigo faz seu brinco. Nem nunca a agilidade de um cervo escapa.”¹²¹ Em edições posteriores, a epígrafe será ampliada: “Um rodopio que é um tropel. O perigo faz seu brinco. Nem nunca a agilidade de um cervo escapa de um servo em seu caminho. Atropelo e giro da morte, a trote”.¹²²

5.2 Rodopel: a consciência trágica do homem do campo

“Rodopel” é a conjunção dos rodopios, da vertigem consecutiva aos “atropelos” que surpreendem e colhem o homem do campo em sua miséria existencial. Essa parte de *Lavra Lavra* apresenta quatro poemas cujo fio condutor é a insidiosa presença o “risco”: “Do rio ao enterro”, “Da chuva ao talho”, “Caminho a trote, achego à morte” e “O cervo”. Deles, o mais representativo, em função da carga simbólica, é “Do rio ao enterro”. O seguinte comentário, Chamie o faz a respeito do rio como emblema de um complexo de forças cósmicas cuja ação é percebida pelo lavrador:

Em meio ao rodopel rural, não é difícil entender o rudimentarismo teleológico que o alimenta. Esse rudimentarismo se apoia em crenças ou crendices, cujos sinais anímicos se exteriorizam nos ensejos vivos da natureza. Ensejos, diga-se, que são lições e recados que as coisas do mundo físico nos passam. Algumas dessas coisas são mananciais de avisos sobre forças perenes que, materializadas no mundo exterior, conduzem os afãs humanos até o limite de seus poderes. O rio é uma

¹²¹ Id.Ibid.,p.23.

¹²² CHAMIE, Mário. *Objeto Selvagem (poesia completa)*. São Paulo: Quíron, 1977,p.175.

dessas perenidades modeladoras que nos ensinam e nos assinalam as fronteiras de nossos avanços e recuos, antes do desfecho irreconstruível que nos aguarda.¹²³

O poema “Do rio ao enterro” divide-se em três partes: na primeira, apresenta-se a situação de um sujeito não identificado que aproxima-se do rio para atravessá-lo; na segunda, durante o nado, o rio apresenta suas resistências e artimanhas, impondo ao nadador anônimo seu domínio, levando-o à morte; na terceira, chamada “Enterro”, ao leitor é apresentada a culminância de todo embate que possa haver entre o homem e as forças incontroláveis que se manifestam nos elementos da natureza. Essa mesma linha trágica percorre o poema “Caminho a trote, achego à morte”, em que a vereda percorrida por um viajante em seu cavalo guarda a silenciosa e mortífera presença de uma serpente:

*Funil, a serpe arranja
O golpe, pua de sanha.*

Golpe? A fibra da manha; linguinha má te sangra.

*Coral, a serpe envidra
A pele, risco de mira.*

Pele? A polpa da lixa; veneno já te esguicha.

*Dedal, a serpe avessa
A morte, antro de seda.*

Morte? O dedo da morte; novelo mor te enreda.¹²⁴

A morte e sua irresistível rede permearão toda a segunda parte do livro; ela estabelecerá a consciência dos limites e falências do homem do campo. Tal consciência se prolongará na terceira parte do livro, mas a morte não será mais seu agente, como veremos a seguir. Após “Rodopel”, o segundo “Lavra” apresenta o camponês enquanto *trabalhador*. Nos poemas desta última seção desenvolve-se a configuração estética das etapas do trabalho agrícola, tais como arar a terra e adubá-la, bem como a formação dos

¹²³ CHAMIE, Mário. *Palavra de Lavra Lavra*, op.cit., p.37.

¹²⁴ Idem. *Lavra Lavra*, op.cit., p.34.

carreadores, os tratos de meação e o processo de colheita, compra e venda do produto. O autor nem sempre se atém ao aspecto “unívoco” dos motivos trabalhados nos poemas. Assim, por exemplo, em “Adubo” não se procede apenas a uma encenação dos processos de fertilização da terra, mas a toda uma construção de eixos metafóricos e alegóricos que se configuram a partir do problema inicial e se constelam em um arranjo no qual sobressaem tensões sexuais, estupros, fecundações e gestações.

5.3 O campo vai ao poeta

Na terceira seção do livro há, antes dos poemas, registros que, à guisa de epígrafes, apresentam e resumem o texto poético, dialogando com ele. Sua origem está na interlocução do autor com alguns habitantes locais. As epígrafes das seções de “Meação”, poema em que se exemplifica a assimetria das relações entre colonos e patrões, resume o espírito que anima a terceira parte do livro: o logro. Se a morte aparece, na segunda parte, como signo da falência existencial dos camponeses, a exploração, encoberta sob a aparência da legalidade, incorporará tal papel no último bloco de poemas. Assim o poeta descreve a trama de engodos na qual se vê enleado o lavrador:

Trato de palavra não traz elos de contrato. Nem sempre o que foi tratado é cumprido. *Verba volant*. Daí que o roceiro quer pelo seu trabalho alguma paga que não seja conversa mole ou conversa fiada. Quer um mínimo de garantia para alguma forma de seu sustento. Quando percebe que não tem forças para exigir isso do seu dono ou amo, consola-se com a vaga palavra dada por este amo, tomando-a como um acordo de “meação”. Sente-se, assim, parceiro do dono. Vislumbra a esperança ilusória de que, meeiro, dividirá, meio a meio, com o amo o fruto do seu trabalho. Tocado pelo vislumbre e premido pela necessidade, bate à porta do dono e apressa o acordo, ainda que este seja um embuste ou uma glosa escarninha do que poderia ser, de fato, uma justa e confiável troca de deveres e obrigações.¹²⁵

Vale ressaltar o contraponto entre a situação vivenciada pelo lavrador e o projeto estético de Chamie: neste, busca-se a palavra substantiva, gerada nas situações concretas da realidade e geradora de novas situações; naquela, assume-se a palavra

¹²⁵ CHAMIE, Mário. *Palavra de Lavra Lavra*, op.cit., p.75.

falaz, deslocada de reais bases e encobridora de interesses mais mesquinhos. Os poemas da terceira parte estarão situados entre os polos desta tensão.

A estrutura circular do livro é retomada no último poema, a segunda parte de “Colheita”. Nele se confirma a marca da perda e do logro que acompanha o lavrador até mesmo nas suas mínimas atividades. Após cumprir o ciclo de trabalho, o lavrador vê o produto de seu esforço “passar” pelo fluxo da compra e venda sem que lhe restem as mínimas compensações. O ritmo do poema, marcado pela repetição de expressões (“de sol a sol”, “de mão a mão”) e de verbos (“corre o dinheiro corre”) dramatiza um trajeto circular e inflexível, no qual não há brecha em que se infiltre possibilidade de esperança:

*De mão a mão
passa o produto passa.
A boca fecha.
De não e não o punho fecha.
Moeda passa para o negócio passa.
O tributo de sol a sol e a mão ao pão espera.*

*A boca abre:
passa o produto e a tarde.*

*Mira mira
corre o dinheiro corre.
O bolso rega.
De trem a trem o trilho reza.
A fêria corre para o balanço corre.
O meeiro de sol a sol e a mão ao pão extorque.*

*O bolso seca:
corre o dinheiro à meca.*

*De dia a dia
pesa a proposta pesa.
O faro sente.
De mês a mês o lucro mente.
A venda pesa para o colono pesa.
A carroça de sol a sol e a mão ao pão esgueira.*

*O faro falha:
pesa a proposta e a palha.*

*De grão em grão
pleno é o celeiro pleno.
O jogo pende.*

*De pio a pio o bico plange.
A perda ganha para o consumo ganha.
O roceiro de sol a sol e a mão ao pão esconde.*

*O jogo finda:
pleno é o celeiro e a finta.¹²⁶*

Com a derrota dos trabalhadores rurais encerra-se *Lavra Lavra*, texto em que se procurou construir uma realidade estética a partir das sólidas matrizes de uma situação dada concretamente, em toda sua espessura social, econômica e cultural. Contudo, como se pode compreender na teorização mesma de Mário Chamie, o instrumento fundamental de mediação entre a “realidade” fora do texto e o construto textual é a palavra, com toda sua carga de valências, possibilidades e contradições. Isso tem por pressuposto uma confiança no poder da linguagem para mergulhar no tecido do real e apresentar suas nuances e enleios. Analisando-se, porém, o contexto mesmo em que Práxis se manifestou, a confiança na palavra extrapola o campo do conhecimento e alcança o patamar da utopia revolucionária: mais que mudar a literatura, a instauração de Chamie dispõe-se como *projeto* de transformação social. O cenário que condiciona tal postura, bem como suas contradições e implicações, serão analisados a seguir.

¹²⁶ CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra*, op.cit., pp.109-110.

6. OS IMPASSES DA LITERATURA ENGAJADA

6.1 As raízes do engajamento na literatura

Os escritores da segunda metade do século XX sofreram a pressão por uma escolha: a de participar ou não das questões sociais de seu tempo. O engajamento em literatura, que nos remete imediatamente a Jean-Paul Sartre, passou a ser uma categoria fundamental de discussão após a Segunda Guerra. O desejo, entre os escritores de esquerda, de edificar um mundo socialista, propagava-se e ganhava contornos palpáveis em uma literatura plenamente envolvida com questões políticas e sociais. No Brasil, a literatura engajada dos anos 60 será uma resposta a questões específicas de dada situação histórica. Práxis vai se encontrar na confluência de duas vertentes: uma, em declínio, que é o discurso vanguardista; outra, ascendente, que é o discurso da participação social. Nesta seção do trabalho analisaremos as noções de engajamento em literatura e como as propostas estéticas de Chamie com elas interagem.

Sem que se pretenda estender-se em demasia sobre um tema que, por sua densidade, acabaria por desviar-nos de nossos interesses, é preciso discutir com cuidado a noção de engajamento. Ela pode ser suficientemente ampla para abarcar todos os escritores que, de alguma forma, puseram no centro de sua atividade a preocupação com a defesa da liberdade e da justiça, bem como de outros valores próprios à cidadania – como pode também restringir-se a uma faixa histórica bem delimitada – a segunda metade do século passado. Nesse caso, trata-se de um fenômeno francês em suas bases, que encontrou em Sartre e Camus, principalmente, seus principais teóricos e defensores. Benoît Denis (2002) distingue, no processo que culmina no aparecimento da literatura engajada, três fatores principais. O primeiro deles pode ser detectado por volta de 1850, quando da formação de um “campo literário autônomo”. Ao se agruparem sob regras especialmente desenvolvidas para estabelecer fronteiras com o resto da sociedade, os escritores da época iniciam um processo de diferenciação cuja consequência lógica é o afastamento das questões sociais em detrimento do trabalho com os aspectos formais da arte.

O segundo fator, que virá pouco depois, na passagem o século XIX para o XX, é o surgimento da figura do “intelectual”. Esse novo papel aparece à margem tanto da Universidade quanto da literatura e ganhou prestígio no caso Dreyfus. O intelectual é alguém que, reconhecido por sua competência em um campo restrito de atuação, que

pode ser a ciência, a filosofia ou a arte, usa esse prestígio para legitimar a emissão de opiniões ligadas a temas de interesse geral. A intervenção no debate político possibilita ao escritor que assume a função de intelectual uma nova camada de prestígio e ratifica uma superposição de funções: uma, de literato, outra, de interventor. Nas primeiras décadas do século, porém, a autonomização – essa marca por excelência da modernidade – também vai separar a função intelectual da literatura. E surgirá o interesse em fazer com que o discurso especificamente literário retome seus poderes no campo social e político.

O terceiro fator liga-se a um acontecimento histórico: a revolução de Outubro, ocorrida na Rússia em 1917. Mais que uma perspectiva de mudança, a revolução russa representará para muitos intelectuais europeus uma resposta à dolorosa experiência da Primeira Guerra. Pela utopia da sociedade sem classes, os escritores de esquerda, nas décadas de 20 e 30, aceitarão a sombra do partido comunista sobre sua produção em nome do ideal de participação efetiva da literatura no processo revolucionário.

A literatura engajada do século XX, portanto, aparece após um movimento de distensão dos núcleos estetizantes formados pelos escritores de meados do século XIX até o ponto em que o discurso literário abre mão de sua independência para participar de um projeto político-social. Benoît Denis, a partir dessa comprovação, contrapõe à proposta do engajamento a postura das vanguardas, que, embora tenham surgido como resposta à mesma conjunção de fatores que possibilitou o surgimento dos escritores engajados, estabelece relações de homologia – e não de pura subserviência – com a idéia de revolução política:

(...) ela [a vanguarda] consiste em postular uma homologia estrutural entre a ruptura estética e a revolução política. Para o artista de vanguarda (o surrealista, por exemplo) há com razão uma homologia estrutural entre a sua posição em literatura e aquela do revolucionário na política, um e outro se situam no extremo do que autorizam, em termos de possíveis, os seus campos respectivos.¹²⁷

Nesse sentido, as vanguardas preservariam a especificidade da arte e da literatura, enquanto o engajamento as colocaria numa posição hierarquicamente inferior à política¹²⁸. Essa comparação será valiosa no estudo do caso brasileiro na década de 60.

¹²⁷ Denis, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* (Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari) Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 24.

¹²⁸ Benoît Denis sustenta a idéia de que, nesse caso, não há, rigorosamente, uma submissão da literatura à política, mas sim a rejeição da idéia de que a arte seja algo fechado em si, com o

6.2 O caso brasileiro nas décadas 1950/1960

No Brasil, o período compreendido pelas décadas de 50 e 60 foi decididamente o da exacerbação de um discurso que se mostrou malogrado: o do desenvolvimentismo. Juscelino Kubitschek, presidente de uma nação historicamente agrária, lança um projeto ambicioso de desenvolvimento que terá seu símbolo na construção de Brasília. O canto da sereia desenvolvimentista envolveu mais de um intelectual naquela época; e, cada qual a seu modo, as manifestações vanguardistas do país o seguirão. A poesia concreta conformará seu arsenal teórico na perspectiva de uma sociedade industrial e urbana; e seus “objetos” estéticos, em que se percebe uma emulação com os produtos industriais, terão aquela frieza que se costuma associar a certos aspectos da civilização moderna. Por sua vez, Práxis terá no centro de suas discussões a dicotomia “subdesenvolvimento/desenvolvimento”, que teria substituído o par “metrópole/colônia”, obsessão entre os modernistas da primeira geração. No Brasil da metade do século XX, a figura do Estado aparece como verdadeiro motor das transformações que o país deveria atravessar para atingir a condição de “desenvolvido”. Entretanto, há de se ressaltar o tênue fio que sustentava a legitimidade do Estado brasileiro, conforme resume Heloísa Buarque de Hollanda:

Os setores emergentes das classes dominantes que se articulam, por via da associação, aos investimentos externos mostram-se incapazes de formular uma política autônoma e de fornecer bases próprias para a legitimidade do Estado. Essa situação, aliás, parece ser a característica básica dos grupos dominantes. Todos participam direta ou indiretamente do poder, mas sem conseguir uma hegemonia. O Estado, visto como uma entidade superior, de onde se esperam as soluções de todos os problemas, terá nas massas a sua legitimidade. Se isto significa que as massas têm algum nível de participação e poder de barganha com o Estado, coloca, por outro lado, empecilhos para o desenvolvimento de uma ação política autônoma.¹²⁹

concomitante direcionamento da energia artística para “tentar fazê-la servir” à revolução e às lutas políticas e sociais em geral. Entretanto, o próprio fato de o partido comunista ter tido influência na produção dos escritores de esquerda coloca essa distinção em apuros.

¹²⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004., p.20.

Uma situação em si já instável vai se tornar ainda mais perigosa quando, no início da década de 60, manter os esquemas de manobra das massas será mais complicado, por conta da desagregação de alianças entre as classes dominantes. Exigindo coerência do Estado, a esquerda articula um discurso nacionalista, no qual uma noção um tanto difusa de “povo” assume ares de tremenda importância. E a produção artística, impregnada pelo pensamento esquerdista, apresentará os temas relativos à questão social.

Embora tenha incorporado o discurso da ideologia desenvolvimentista, a vanguarda brasileira encontrou-se, à entrada da década de 60, diante da necessidade de redimensioná-lo. Afinal, a crise política, bem como a real perspectiva de que as contradições sociais no país não se solucionariam com tamanha facilidade, acirraram o debate acerca da participação social da arte; assim, posto em xeque estava o direcionamento puramente estético que se quisesse imprimir às pesquisas vanguardistas. Desenvolvia-se, portanto, ante o beco sem saída de que a vanguarda parecia se aproximar, uma arte engajada.

Nesse sentido encaminhavam-se as manifestações do CPC (Centro Popular de Cultura), que levavam em conta o princípio de que não poderia haver dissociação entre política e arte popular. Para o CPC, era preciso assumir uma atitude revolucionária diante do quadro social do país e aderir, irrestritamente, ao povo. Servir de instrumento para que o poder passe efetivamente às mãos do povo implica na conformação da arte a uma perspectiva coletivista, segundo a qual o artista deve silenciar as iniciativas individuais e ajustar sua técnica ao nível de compreensão e assimilação da mensagem revolucionária pelas massas. O transcorrer dos acontecimentos mostrou que essa estratégia foi duplamente malograda: nem pôde haver, sob o imperativo da concessão paternalista na expressão poética, uma linguagem autêntica do ponto de vista estético, nem tampouco realizou-se poesia capaz de mobilização política. O desejo de figurar ao lado do povo manifestou-se na forma de poemas que expressavam, em versos não muito consistentes, impotência e culpa burguesa. Boa ilustração disso é *Domíngos Burgueses em Copacabana*, de Fernando Mendes Viana:

Na porta do edifício
Passa o rico com um presunto.
Na porta do edifício
Dorme o mendigo adulto.
A favela, é logo ali.

Choro uma lágrima fácil.
Sou um burguês
De doirada tez
E inútil desquício.
E moro aqui.
(...)
Mãe, o pior cego
É o que ver não deseja.
E eu tudo vejo
E me finjo de grego
De mim hoje
Tenho nojo.
(Mas isso passa)¹³⁰

Após lançar um livro que abriu caminhos na poesia do pós-guerra (*A Luta Corporal*, de 1954) e de participar do experimentalismo vanguardista com o Concretismo e o Neoconcretismo, o poeta Ferreira Gullar incorpora a cartilha cepecista e produz poemas inspirados na literatura de cordel. A estratégia é clara: integrar-se a uma forma gerada na cultura popular para, alcançando (presumivelmente) as massas, despertá-las para a revolução. No poema “Quem matou Aparecida”, que consta nos “Romances de Cordel” escritos pelo autor nos anos 60, os passos dessa estratégia são claramente exemplificados. Após uma breve apresentação da protagonista, moça nascida em favela, a intromissão algo mecânica de uma passagem exortativa assinala bem a finalidade da pedagogia do cordel:

No dia que a paciência
do favelado acabar,
que ele ganhar consciência
para se unir e lutar,
seu filho terá comida
e escola para estudar.
terá água, terá roupa,
terá casa pra morar.
No dia que o favelado
resolver se libertar.¹³¹

¹³⁰ Apud HOLLANDA, op. cit., p.28.

¹³¹ In: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1980)*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p.188.

Em outro poema, “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam”, negro, pobre e nordestino, o protagonista Zé Molesta, violeiro de fama nacional, após saber do “pior que Satã” – o explorador Tio Sam, decide desafiá-lo em território inimigo, na sede da ONU. Antes de desmoralizar o adversário diante da comunidade internacional e na frente das câmeras de televisão, o violeiro precisou passar por um período de “treinamento” especial no Rio de Janeiro, recebendo lições de política e economia:

Lançado o seu desafio
Zé Molesta se cuidou.
Correu depressa pro Rio
e aqui se preparou.
Falou com Vieira Pinto,
Nelson Werneck escutou
e nos *Cadernos do Povo*
durante um mês estudou.
“O resto eu sei por mim mesmo
que a miséria me ensinou.”¹³²

Diante da pressão do discurso de participação social, o discurso vanguardista tomará novas posições. No Concretismo, um polêmico salto “conteudístico-semântico-participante” era anunciado por Décio Pignatari na sua tese “Situação atual da poesia no Brasil”. E o “Plano-piloto para a Poesia Concreta” recebe, em 1961, como “post-scriptum”, uma citação de Maiakovski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. As contradições desse momento foram bastante perceptíveis: para estabelecer um ponto de equilíbrio entre a autonomia estética do poema e a participação social, punha-se em xeque certos fundamentos da poesia concreta, a exemplo da abolição do verso – para o qual havia possibilidade de retorno.¹³³

Em tal cenário, Heloísa Buarque de Hollanda situa Práxis como uma “alternativa” entre a poesia populista e o que se julgava tecnicismo na poesia concreta:

O movimento práxis significava, então, uma opção engajada – com uma avaliação política do momento mais apurada que a do

¹³² Id. *Ibidem.*, p.199.

¹³³ “Considerando-se projeto a mediação entre dois momentos de objetividade, a poesia concreta se encontra atualmente na situação em que se achava a *Anti-ode*. A onça vai dar o pulo. Até onde pulará para trás, para o êxito do verso? Ou conseguirá levantar a maldição sartreana, o suficiente, pelo menos, para prenunciar o fim da “poesia contemporânea”(e este pode ser o grande desafio ao seu poder de invenção)?”. PIGNATARI, Décio. *Situação atual da poesia no Brasil*. In: *Invenção – Revista de Arte de Vanguarda*. São Paulo: n° .1, primeiro trimestre de 1962, p.67.

concretismo – e preocupada com a linguagem – ao contrário do populismo que exigia do poeta uma opção por uma linguagem pronta, estática. O movimento práxis tornava-se uma opção possível e desejável.¹³⁴

A questão é investigar a natureza do engajamento de Práxis, uma vez que não se pode enquadrar o envolvimento social dessa vanguarda nos padrões comumente mapeados na historiografia literária do Brasil.

6.3 A natureza do engajamento de Práxis

O sentido amplo de engajamento foi resumido por Benoît Denis da seguinte forma:

*Engajar, no sentido amplo e literal, significa colocar ou dar em penhor; engajar-se é portanto dar a sua pessoa ou a sua palavra em penhor, servir de caução e, por conseguinte, ligar-se por uma promessa ou juramento constringedor.*¹³⁵

Deve-se ressaltar, nessa abordagem mais ampla do que é o engajamento, a noção de *contrato*. No contrato pressupõem-se duas ou mais partes distintas que se põem de acordo sob um código de obrigações e direitos a serem observados. Aqui, a integração entre essas partes é mantida por uma força *exterior*. Há instâncias transcendentais aos indivíduos envolvidos no contrato que devem preservar a legitimidade do acordo e restaurar a justa medida em caso de rompimento do compromisso. Sobre as partes ligadas pelo contrato, portanto, paira a sombra dos dispositivos regulamentadores da Justiça. No sentido restrito, ao qual se atém este trabalho, o escritor engajado estabelece um compromisso com a própria sociedade, pondo nessa relação a sua credibilidade.

Essa abordagem mostra o quão profundo foi o corte entre as esferas artística e social iniciado no século XIX. A postulação de um compromisso, no qual se empenha a palavra e se põe em jogo a credibilidade são elementos que denotam esforço. A aproximação com o povo parece demandar do escritor uma série de justificativas e teorizações, que não escondem o fato de que uma integração “natural” entre artista e sociedade apresenta-se problemática. Neste ponto, cabe levantar alguns aspectos da

¹³⁴ HOLLANDA, op.cit.,p.55.

¹³⁵ DENIS,op.cit.,p.31.

teorização de Mário Chamie para situar o modo como Práxis posiciona-se diante da questão.

O par “expressão” e “levantamento”, cujos termos são opostos por Chamie em seus textos teóricos, serve de base para o registro de alguns elementos importantes para o estudo da natureza do engajamento da vanguarda Práxis. Na categoria “expressão”, o poeta compreende um campo de posturas do escritor para com o mundo e de procedimentos para a composição de textos literários. Em resumo, as posturas do escritor são antes de projeção da subjetividade ou de quadros de referência apriorísticos sobre o mundo – projeções que ganharão corpo no texto – e os procedimentos ou virão de um conjunto também prévio de técnicas ou não serão ensejados pela própria estrutura da realidade abordada. O poeta esclarece:

O elemento sensível de uma consciência escrita é, antes de tudo, a palavra. Exatamente porque para se ter consciência clara de um acontecimento é fundamental levantar o vocabulário da área em que ele se situa. A palavra “Pelé”, por exemplo, carrega consigo todo um vocabulário do futebol. Pode-se escrever um poema sobre “Pelé” com um vocabulário inteiramente pessoal e dotado de uma visão individualista e sublimada. Conheceremos os processos emocionais e reativos do poeta e nos permitiremos exaltar a “beleza” de sua expressividade. Desconfiamos, porém, que o poeta nada mais terá feito, no caso, que um bem-sucedido exercício de expressão.¹³⁶

Nesse caso, o poema perderá a possibilidade de ser uma efetiva mediação com uma realidade situada, na qual os múltiplos pontos de convergência e de contradição ficam obliterados pela tela projetada a partir da subjetividade do autor. Não seria impertinente questionar se Chamie não dirige, de forma anacrônica, sua crítica a uma idéia de “expressão” soterrada sob os escombros do Romantismo. Afinal, a descrição que transcrevemos há pouco dificilmente encontraria reflexo nas linhas mais maduras da poesia do século XX. Por outro lado, é suficientemente instigante a ideia de que, para haver uma participação efetiva no contexto social, seja necessária uma alteração do eixo de atuação do autor: das bases de uma realidade e das palavras que permitem sua percepção é que se inicia o trabalho de construção do texto. De certa forma, trata-se de

¹³⁶ CHAMIE, Mário. *Incursão em curso*. In: *Instauração Práxis*, v.1., op.cit., p.170.

uma abordagem que se propõe *aderente* à realidade, em oposição a uma postura lateral de apreensão de suas matrizes. Essa lateralidade estaria baseada, esclareçamos, na separação de duas instâncias, a do autor e a do universo a ser tematizado, enquanto a primeira teria por pressuposto a integração do autor aos elementos que serão problematizados.

Nos escritos que aparecem reunidos nos volumes de *Instauração Práxis* (1974), em diversas ocasiões ressaltam-se os paralelismos entre literatura e sociedade, que Chamie pretende substituir por uma disposição de *agir com a sociedade*. A ideia, em resumo, é que as escolas e movimentos, dispondo-se contra ou a favor da sociedade, jamais agem com a realidade vívida do contexto social, porque não sabem como desenvolver claramente um modo de captá-la e extrair objetos textuais que tragam a dinâmica peculiar às bases que os possibilitaram. O jogo literário dá-se em um processo autorreflexivo, mesmo quando se dispõe a dialogar com o que está além das fronteiras da arte.

Entre as nuances da “cultura de expressão”, Chamie encontra analogias entre os mecanismos de produção das escolas literárias e os de empresas capitalistas. O Romantismo, por estar temporalmente imbricado com a ascensão burguesa no Ocidente, representaria um ponto de partida para a observação do processo, que consiste em atitudes de “investimento” e “delimitação”, com o fim de absolutizar interesses. Assim como uma empresa capitalista delimita uma área de interesse, nela investindo capital e, em outro nível, coloca seus interesses em um patamar absoluto, fazendo-os passar por interesses da sociedade em geral, as escolas investem em técnicas e temáticas específicas para delimitar e absolutizar seus interesses. No caso romântico, houve dois procedimentos: o *investimento* na liberalidade da forma e no apelo ao sentimento; e a *reversão* ao passado medieval. Processo semelhante dá-se com o Parnasianismo, que investe no rigor formal e reverte-se a um ideal clássico, e também com o Simbolismo, cujo investimento foi em “elementos heterônimos (recursos lingüísticos derivados de recursos musicais, na tentativa de sintonizar ingredientes poéticos com acordes, notas dominantes, harmonias e melodia)”, revertendo-se “a certo imagismo decadentista e oriental, a exemplo inclusive de Mallarmé, que foi a Bizâncio buscar uma ‘fração de mistério’ que o ajudasse a ‘transmutar o tempo em eternidade’”.¹³⁷ Chamie não se aprofunda na análise de sua teoria a respeito dos paralelismos entre empresas

¹³⁷ Idem. *Literatura-Praxis (por uma consciência de leitura)*. In: *Instauração Práxis*, v.1., op.cit., p.59.

capitalistas e escolas literárias, o que nos deixa com a impressão de que ela, conquanto interessante, seja por demais esquemática.

O sentido de engajamento, no poema práxis, diante do que já foi exposto, pode ser entendido como aquilo que Chamie denomina “consciência de leitura”. Trata-se de uma identificação entre produtor e consumidor de arte em um só projeto. Para que isso de fato ocorra, segundo o criador de Práxis, é preciso afastar “os vícios que corrompem a noção de *popular*”. São eles o “popularismo”, “o folclorismo” e o “obreirismo”:

O primeiro vício é o popularismo. Este corrompe e despista os veículos de massa, estimulando e propagando a banalização dos padrões cotidianos de percepção e sensibilidade do povo. O segundo é o folclorismo. Este mitifica todos os arquétipos vitais de origem popular (a dança, as músicas, as festas e divertimentos coletivos). A tendência do folclorismo é convencionalizar o folclore e, através de certos veículos de massa, incorporar-se no popularismo e degenerar-se com ele. O terceiro vício é o obreirismo. Pode-se dizer que o obreirismo é o reino absoluto do panfleto; é a maneira mais fácil de literatizar valores revolucionários.¹³⁸

Na definição de “obreirismo” percebemos a diferença que Chamie procura delinear entre o seu sentido de engajamento e o discurso de coloração cepecista.

A política, portanto, assume no horizonte da Instauração Práxis uma dimensão radical mas nem por isso partidária; radical porque é o espaço dinâmico onde os homens em situação constroem suas relações específicas de poder e submissão, e de onde se manifestam projetos coletivos. E, sendo apartidária, a vanguarda práxis afastar-se-ia daquilo que Benoît Denis define como “literatura militante”, aproximando-se da concepção de literatura engajada:

É isso o que distingue a literatura engajada da literatura militante: a primeira vem à política porque é nesse terreno que a visão do homem e do mundo da qual ela é portadora se concretiza, enquanto a segunda já é desde o início política; os seus textos, antes, manifestam as contradições e as dificuldades de uma empreitada onde a política, avaliada pelo lado da moral, aparece, frequentemente, mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva.¹³⁹

¹³⁸ Id. *ibid.*, p.57.

¹³⁹ DENIS, *op.cit.*, p.36.

A diferença específica, aqui, estaria no fato de que, para Denis, a literatura engajada “vem” à política, enquanto a natureza do engajamento de Práxis aparece como algo intrinsecamente político, em um sentido amplo, como já discutimos. No entanto, há de se destacar outros elementos que nos levam a deslocar a vanguarda de Chamie das concepções mais assentadas de literatura engajada. O mais imediato deles diz respeito à marca da *pessoa* do autor nos textos. A saliente presença do escritor nas obras engajadas é mesmo o denominador comum entre as manifestações desse tipo de escrita. O investimento da responsabilidade do artista torna mais complexas as relações entre o autor e sua obra: ao produzir, o escritor projeta toda sua reserva de valores, pondo em jogo sua reputação e assumindo os riscos do engajamento no sentido próprio de compromisso. A presença da pessoa do autor é *total*. Ora, se Práxis não procura eliminar a figura do autor, ao menos tira-lhe o peso – ou, com maior justiça, coloca-a em nova perspectiva. O autor Práxis, conforme já se discutiu neste texto, não se apresenta como uma entidade solar, nem tampouco se obscurece ante a “escrita” ou a um simulacro de poema puro, mas situa-se em uma tensão dinâmica entre o contexto, a palavra e o leitor.

Essa mesma pessoa do autor, que se projeta de tal forma na obra que se torna tarefa difícil dissociar as duas instâncias, assume também, de acordo com Benoît Denis, os traços de uma mitologia heróica, em processo por ele denominado *encenação de si*; nessa categoria, seu valor tanto é maior quanto maiores forem os riscos que sua pessoa enfrentar por conta das ideias defendidas nas obras:

O escritor engajado, quaisquer que sejam o seu rigor e a sua honestidade, não pode deixar de aderir a uma certa mitologia heróica do engajamento, cujo valor aparece quando ela se avalia pelo risco enfrentado: a imagem do toureiro ameaçado pelo chifre do touro, de Leiris, a necessidade de “criar perigosamente num século que não perdoa nada”, de Camus, entre outros exemplos, assinalam a representação heróica que está implícita no percurso do escritor engajado.¹⁴⁰

Os exemplos na História são célebres: prisão e tortura de Voltaire, exílio de Victor Hugo, condenação de Zola por causa do *J'accuse* ... Sem tantas peripécias, Mário Chamie não poderia ser considerado elemento da espécie.

¹⁴⁰ Id.Ibid.,p.50.

Mais além das questões relativas à figura do autor, o que diz respeito ao público deve ser investigado. Discutida a questão acerca do “divórcio” entre público e escritor, cabe a análise da solução que a literatura engajada oferece ao problema. Na França, pelo menos, uma concepção aristocrática de literatura foi questionada a partir do momento em que a escolarização passou por um processo considerável de crescimento. Isso possibilitou o surgimento de um público potencial mais amplo, com as condições culturais de assimilação da arte literária. Consequências mais complexas acompanharão o outro fator que abalará o elitismo literário: o nascimento e a consolidação de novas mídias, como o rádio e o cinema. Seu público receberá a denominação “de massa”, e aparecerá aos escritores como algo a ser conquistado.

O século XX, ademais, viu as massas tomarem lugar na cena política e social. Por longo tempo consideradas extensões de inércia e passividade, elas, após a Primeira Guerra, por conta principalmente da Revolução Russa, passam a ser vistas força ativa no mundo político.

Alcançar esse público suscita no escritor engajado uma série de questões. Dever-se-ia romper com linha segundo a qual se deve escrever aos pares a fim de preservar a estatura estética da literatura? Para Sartre, sim:

Com efeito, para Sartre, engajar a literatura significa de fato lançar um vasto apelo ao profano, convindo ao escritor dirigir-se a essa massa de leitores que uma certa literatura elitista exclui simbolicamente do intercâmbio literário. É preciso portanto renunciar a escrever para os seus pares, não mais conceber a escritura como uma atividade reservada a um pequeno número de eleitos.¹⁴¹

Ao risco de a literatura, nesse processo, diluir seus valores formais, opõe-se a possibilidade de que ela, disseminando-se em público mais numeroso, fortaleça-se como meio de ampliar consciências e de mobilizar vontades. Nesse direcionamento, público e escritor assumiriam os papéis de orientandos, uns, e orientadores, outros; a desigualdade entre as duas esferas torna-se, então, patente: para Benoît Denis, o escritor, nesse caso, vê-se como um pedagogo, sempre a instruir as massas, ou como tribuno, pronto a fazer uso da palavra para mobilizar a multidão.

Ingenuidade, porém, é pensar que tudo quanto escreve o artista engajado chega ao público que tem em vista; mas talvez esta não seja a pior possibilidade: há de se levar

¹⁴¹ Id.Ibid.,p.59.

em conta que o textos podem chegar justamente a um público ao qual o escritor não quer se dirigir:

O seu engajamento não fica comprometido pelo fato dele [sic] não alcançar nunca inteiramente o público visado, porém ser lido por outros leitores, a quem ele pode não ter nada a dizer, a quem, em todo caso, ele não diria as mesmas coisas e da mesma maneira? Nada garante com efeito ao escritor que o seu engajamento não será traído e deformado apesar dele, pelo simples fato de que os seus textos não atingirão o destinatário que eles tinham em mira.¹⁴²

Nesse sentido, é pertinente ressaltar a distinção sartreana entre *público real* e *público virtual*. O primeiro é constituído pelo leitor burguês; o segundo é o leitor que o escritor engajado quer atingir. O trabalho do escritor, portanto, viria a ocorrer como um processo em que ele se opõe a seu público real, criticando-o, escrevendo em nome de seu público virtual. O problema é contemplado por Chamie nas suas reflexões acerca do “ato de consumir”:

O ato de consumir é, para nós, o ato de leitura ao nível da consciência dos leitores. Não significa que devamos escrever para o leitor segundo a sua educação e o seu alcance intelectual, numa sociedade de privilégios. Não se trata disso. Trata-se de atender ao modo de ser dessa consciência projetada em dada situação. Qual é, hoje, esse modo de ser? É a utilidade. E o que é a utilidade para essa consciência? É tudo aquilo que ela pode usar e auferir ao nível dos seus fins.¹⁴³

Na verdade, retoma-se aqui uma discussão já realizada: a projeção utópica de uma linha que integre a sociedade em uma consciência comum de leitura. O “uso” do poema estaria na possibilidade de o leitor reconhecer no texto os elementos constantes da realidade que o ensinou e extrair um novo fluxo de leituras. Depreende-se, portanto, que se na poesia *Práxis* há caracteres que a situam no contexto da literatura engajada, não se trata de um sentido tradicional de engajamento. Não há, segundo se pode apreender da orientação teórica de Chamie, um interesse de abarcar as massas, de orientá-las ou instruí-las; tudo se passa em um horizonte no qual o princípio da “utilidade” vigora em um universo ainda não realizado política, social e culturalmente.

¹⁴² Id.Ibid.,p.63.

¹⁴³ CHAMIE,Mário. *Instauração Praxis*,v.1,op.cit.,p.38.

Por fim, resta-nos discutir a questão do gênero literário *poesia* e da possibilidade mesma que este tem de prestar-se aos objetivos do engajamento. Se o teatro, por suas raízes, é eminentemente um gênero no qual a sociedade problematiza a si mesma, e em suas condições de apresentação permite a proximidade do público; se o romance, mesmo quando não se apresenta como tese, convida o leitor a pensar nas tensões sociais que se entremostam nas malhas da obra; se o ensaio, enfim, permite, por suas características especiais - nas quais constam tanto argumentação quanto a abertura à subjetividade do autor – a manifestação do engajamento do escritor, a poesia mostra-se refratária ao ideal da literatura engajada. Os motivos remontam à modernidade e já foram discutidos aqui. O assunto foi resumido por Benoît Denis:

De todos os gêneros literários, a poesia é aquela que a modernidade simbolicamente mais valorizou, porque nela se dão a ver mais plenamente os princípios que fundavam a apreensão moderna da literatura: o poema é um objeto autônomo e fechado, tem em si mesmo o seu próprio princípio e o seu fim; nele, a linguagem se volta sobre si mesma e toma-se por objeto, não dizendo nada além do que essa busca auto-reflexiva. Forma intransitiva por excelência, a poesia resiste com todo o seu “ser” ao engajamento.¹⁴⁴

Até mesmo Sartre defende a idéia de que a poesia não é “engajável”, por lidar não com a comunicação e sim com certa manipulação de signos capaz de torná-los “opacos”. A intransitividade do gênero, porém, não é condenada pelo escritor, uma vez que exigir da poesia a atitude engajada seria desfigurar-lhe a essência.

A discussão certamente se encerraria aí, caso fosse aceito o pressuposto de que a poesia é, inapelavelmente, uma couraça infensa ao mundo – o que bem se pode rejeitar. Mesmo a poesia da linhagem de Mallarmé apresenta um diálogo oblíquo com o mundo, e Theodor Adorno, no seu famoso ensaio sobre lírica e sociedade, assinala o caráter de resistência do hermetismo – que nega as formas realistas para propor, ao mundo reificado, novas e autênticas possibilidades:

Seu distanciamento da mera existência torna-se medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, a poesia exprime o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A indiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das

¹⁴⁴ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre.*, op.cit., p.75.

mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.¹⁴⁵

Desse modo, admitindo-se a possibilidade do *poema* engajado, e assumindo-o como categoria de classificação, situaríamos as manifestações práxis nesse quadro, tendo, porém, ressaltado as diferenças específicas; trata-se de um engajamento no qual o compromisso existe com os discursos que se produzem em uma realidade e com a legitimidade do poema enquanto expressão dos elementos configuradores do universo social.

¹⁴⁵ ADORNO, Theodor. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: *Notas de Literatura I*, trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, /Ed. 34, 2003, p.69.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE REFERÊNCIA

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I (Tradução: Jorge de Almeida)* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

BEAINI, Thais Curi. *À escuta do silêncio: um estudo sobre a linguagem no pensamento de Heidegger*. São Paulo: Cortez, 1981.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa (Trad. Maurício Santana Dias)*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. SP: Cultrix, 1993.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. SP: Cultrix, 1994.

BROCH, Hermann. *Poesia e investigacion*. Barcelona: Barral Editores, 1974.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda (Tradução de José Pedro Antunes)*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

CALINESCU, Matei. *Cinco Caras de La Modernidad (Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo)*. Madri: Tecnos, 1991.

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

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. SP: Perspectiva, 1975.

_____. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1967.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) *América Latina em sua literatura*. SP: Perspectiva, 1979.

_____. *Textos de Intervenção* (Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas). São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. RJ: Ediouro,s.d.

_____. *Tendências contemporâneas na literatura*. RJ: Ediouro, s.d.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas (vol.1: A linguagem)*. SP:Martins Fontes, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG,1999.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. RJ: Rosa dos Tempos, 1997.

_____. *Teoria Literária: uma introdução*. SP: Beca, 1999.

DENIS,Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre (tradução: Luiz Dagobert de Aguirra Roncari)*.Bauru, SP: EDUSC, 2002.

EAGLETON,Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. RJ: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. SP: Martins Fontes, 2003.

FLUSSER,Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspetos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Ed. Unicamp, 1989.

FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. *Repensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. SP: Editora da UNESP, 1994.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Ed. Livraria duas cidades, 1978.

GILSON, Etienne. *Lingüística y filosofia*. Madri: Ed Greidos, 1974.

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. RJ: José Olympio, 1989.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte*. RJ: Civilização Brasileira, 1969.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire (Tradução de Alípio Correia de Franca Neto)*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HAYAKAWA, S.I. *A linguagem no pensamento e na ação*. SP: Pioneira, 1963.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC/vanguarda e desbunde (1960/70)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação* (tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, s.d.

LIMA, Luiz Costa. *Mimese e Modernidade*. RJ: Graal, 1980.

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. RJ: Civilização Brasileira, 2000.

_____. (org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. RJ: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *O movimento concreto em sua primeira década*. In: Academia Brasileira de Letras. *Escolas Literárias no Brasil (Tomo II)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

_____. *Vida e Mímesis*. RJ: Ed.34, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. RJ: Topbooks, 1997

_____. *De Praga a Paris: uma crítica do pensamento estruturalista e pós-estruturalista*. RJ: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Formalismo e Tradição Moderna*. RJ: Forense Universitária; SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. (Trad. Olga Savary) RJ: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Poetic License (Essays on Modernist and Postmodernist Lyric)*. Illinois: Northwestern University Press, 1990.

_____. *Radical Artifice (Writing Poetry in the Age of Media)*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

_____. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. SP: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Situação atual da poesia no Brasil*. In: *Invenção – Revista de Arte de Vanguarda*. São Paulo, n^o 1, primeiro trimestre de 1962.

POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. RJ: Tempo Brasileiro, 1970.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1991.

_____. *Abc da literatura*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.

RICARDO, Cassiano. *22 e a poesia de hoje*. RJ: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. *A origem da linguagem*. RJ: Record, 2002.

SEARLE, John R. *Mente, linguagem e sociedade: filosofia no mundo real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SIMON, Iumna M. *Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1959)*. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. SP: Memorial da América Latina; Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. SP: Nobel, 1986.

_____. *Linterna Mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madri: Ed. Siruela, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1999.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

2. OBRAS DE MÁRIO CHAMIE

CHAMIE, Mário. *A linguagem virtual*. SP: Conselho Estadual de Cultura, 1968.

_____. *A palavra inscrita*. Ribeirão Preto: FUNPEC, 2005.

_____. *Carta a Carlos Diegues*, datada de 18/3/1959. Inédita.

_____. *Carta a Cassiano Ricardo*, datada de 15/06/1959. Inédita.

_____. *Carta a Roberto Schwarz*, datada de 11/03/1959. Inédita.

_____. *Casa da época*. SP: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

_____. *Instauração Práxis*. 2v. SP: Quíron, 1974.

_____. *Objeto Selvagem*. SP: Quíron/MEC, 1977.

_____. *Objeto Selvagem (poesia completa)*. 2v. SP: Ed. Scandar, 2007.

_____. *Palavra de Lavra Lavra*. Inédito.

_____. *Palavra-levantamento na poesia de Cassiano Ricardo*. RJ: Livraria São José, 1963.

3. OBRAS SOBRE PRÁXIS

CABRAL, Antonio Carlos. *Texto Praxis*. São Paulo: Edição Praxis, 1967.

QUEVEDO, Rafael Campos. *A poesia no horizonte do impossível: uma análise dos fundamentos utópicos da poesia concreta e do poema-práxis*. Dissertação (Mestrado): Universidade Federal do Espírito Santo, 2007.

RICARDO, Cassiano. *Poesia Práxis e 22*. RJ: José Olympio, 1966.

4. REVISTAS E JORNAIS

CHAMIE, Mário. *Palavra, matéria-prima*. In: Revista Práxis, nº 4. São Paulo, Ed. Práxis, 1964.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *As aporias da vanguarda*. In: Tempo Brasileiro, 26-27, Jan./Mar., 1971.

FRANCHETTI, Paulo. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. In: Babel, n.4., Jan./Dez. 2001.

PIGNATARI, Décio. *Situação atual da poesia no Brasil*. In: *Invenção – Revista de Arte de Vanguarda*. São Paulo, nº 1, primeiro trimestre de 1962.

PORTELLA, Eduardo. *Vanguarda: Radicalidade e/ou Criatividade*. In: Vanguarda e Modernidade. Revista Tempo Brasileiro, n. 26-27, Jan./Mar., 1971.

SÁ, Álvaro de. *Espaço, linguagem e tempo na poesia concreta*. In: Revista de Cultura Vozes, n.1, Janeiro-Fevereiro de 1977.

SCHWARZ, Roberto. *No centro: Mário Chamie*. In: O Estado de São Paulo, 18/04/1959